



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MARCEL CABRAL COUTO

**A INVENÇÃO DE UM LUGAR CHAMADO RECIFE NAS FOTOGRAFIAS DE
FRANCISCO DU BOCAGE ENTRE 1892 e 1919: o projeto modernizador e as
contradições da *Belle Époque* pernambucana**

Guarulhos

2019

MARCEL CABRAL COUTO

**A INVENÇÃO DE UM LUGAR CHAMADO RECIFE NAS FOTOGRAFIAS DE
FRANCISCO DU BOCAGE ENTRE 1892 e 1919: o projeto modernizador e as
contradições da *Belle Époque* pernambucana**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo.

Orientadora: Prof.^a Dra. Andrea Claudia Miguel Marques Barbosa.

Co-orientador: Prof. Dr. José Lindomar Coelho Albuquerque.

Guarulhos

2019

MARCEL CABRAL COUTO

A INVENÇÃO DE UM LUGAR CHAMADO RECIFE NAS FOTOGRAFIAS DE FRANCISCO DU BOCAGE ENTRE 1892 e 1919: o projeto modernizador e as contradições da *Belle Époque* pernambucana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo.

Orientadora: Prof.^a Dra. Andrea Claudia Miguel Marques Barbosa.

Co-orientador: Prof. Dr. José Lindomar Coelho Albuquerque.

Aprovado em março de 2019.

Prof. Dr. Andreas Valentin

Prof.^a Dra. Alessandra El Far

entrepertos



a iconografia de Recife é uma das mais vastas entre as fundações de cidades coloniais até a invenção da fotografia - desenhos, aquarelas, águas fortes, pinturas, mapas, heliografias, daguerreotipia, fotografia. memória material impressa de muitos séculos sobreposta.



construção destruição demolição reconstrução reforma restauro demolição
construção modernização gentrificação higienização - são inúmeros discursos sobre a cidade



o olhar era como algo cilíco, não linear pra pensar que resto de cidade era aquela de 1909 das demolições-construções que Bocage poderia ter visto com seus olhos e lentes

e hoje o cais

AGRADECIMENTOS

Inumerável e inominável a quantidade de pessoas e instituições que contribuíram com esta dissertação. Começo pelo Departamento de Pós-Graduação de Ciências Sociais da Unifesp e pela Bolsa Capes, que possibilitaram meus estudos e pesquisa.

À minha orientadora Andrea Barbosa, incrível pessoa, que permitiu que minha saúde mental se mantivesse estável. Ao meu co-orientador Lindomar Albuquerque. E meus interlocutores na Banca de defesa Alessandra El Far e Andreas Valentin que gentilmente aceitaram ler e fazer boas críticas a esta dissertação.

Agradeço a todas as pessoas que me ajudaram nas instituições em Pernambuco. Sandro Vasconcelos do Museu da Cidade do Recife. Fabiana Bruce e Albertina Malta da Fundação Joaquim Nabuco. Aos técnicos que cuidam dos acervos do MAM do Rio de Janeiro e do Instituto Moreira Salles. Agradeço ainda à equipe da Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco e do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

Aos amigos, amigas e amigues, companheirxs nessa aventura chamada mestrado. Adelaide Estorvo, Fernando Filho, Dayane Santos e Rodrigo Baroni por dividirem as dores e alegrias na construção das ideias, textos e imagens. E às amigas Elaine, Queila e Vivian por ajudarem a segurar esta barra que é existir na América do Sul. Aos amigos e amigas de Recife Cassio, Samara, Fernanda e Beano por me apoiarem de tantas formas.

À minha família que sempre apoiou meus estudos e meus sonhos, minha mãe Valdeci I. Cabral, meu pai Valdir A. Couto (in memoriam) e minha avó Genoveva C. Couto e meu tio Ronaldo Couto, quatro pessoas que permitiram o raro privilégio de sonhar na periferia de São Paulo.

Aos revisores e revisoras Luno, Jade, Rafael e finalmente Lígia, que ajudaram a lapidar as palavras que seguem.

Agradeço à boemia de São Paulo e Recife de todo meu coração, lugares de afetos e construção de mundos possíveis.

Agradeço ao meu esforço e dedicação à memória de Francisco Du Bocage.

RESUMO

Francisco Du Bocage foi um fotógrafo que atuou em Recife entre 1892 e 1919, suas fotografias nos legaram um valioso documentário sobre o aburguesamento da cidade daqueles primeiros anos da Primeira República, que circularam em cartões-postais na época. Considerado um mestre dos registros das paisagens urbanas do Nordeste, Bocage registrou sob encomenda as reformas do bairro portuário, trazendo forte caráter documental da entrada de Recife na modernidade com a nascente república. Além das encomendas, Bocage registrou o cotidiano da cidade buscando ângulos para as classes populares, seus fazeres e seus bairros, o que evidencia permanências sociais e culturais na cidade que se transformava.

Palavras-chave: Francisco Du Bocage; Fotografia; Recife; Antropologia Visual; Reformas Urbanas; Primeira República;

ABSTRACT

Francisco Du Bocage was a photographer who lived and worked in Recife between 1892 and 1919, his photos left us a rich documentary about this period when an rising up bourgeoisie were modernizing the town at the First Brazilian Republic, and at this moment these photos became popular post cards. Recognized as a relevant official urban landscape photographer in northeastern Brazil, he registered the modernization of the port area through a documental photographic series whose demonstrates Recife's insertion into modernity. He also registered the city's daily and common life, the people, their work and neighborhoods, demonstrating the social and cultural aspects and how this social class arranged themselves into this new environment.

Key words: Francisco Du Bocage; Photography; Recife, Visual-antropology; Urban modernization; Brazilian First Republic;

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Recife, 1980-1990. Terciano Torres. Acervo Caixa Cultural de Recife.	12
Imagem 2. Igreja do Carmo, 1910. Cartão-postal, F. Du Bocage. 8,8 x 13,8 cm. Acervo Fundaj.	13
Imagem 3. Bairros da Graça e Torre, 2017. Marcel C. Couto. Acervo particular.	14
Imagem 4. Vista da Ponte Santa Isabel, 2017. Marcel C. Couto. Acervo particular.	15
Imagem 5. Sem título, 2016. Úrsula Freire. Acervo da fotógrafa.	16
Imagem 6. Marco Zero da Cidade. Marcel C. Couto, 2017. Acervo Particular.	17
Imagem 7. Parque das Esculturas. Marcel C. Couto. Acervo Particular.	18
Imagem 8. Arquivo de Vidro de Francisco Du Bocage. Acervo Museu da Cidade do Recife.	19
Imagem 9. Farol da Barra. Manoel Tondela. 1905. Acervo Fundaj.	20
Imagem 10. Centro de Recife, 2017. Marcel C. Couto. Acervo particular.	21
Imagem 11. Ficha catalográfica 1,83. Cehibra – Acervo Fundação Joaquim Nabuco.	30
Imagem 12. Demolição da Igreja do Corpo Santo, S/D. 10,8 x 29,8 cm. Acervo do Museu da Cidade do Recife.	31
Imagem 13. Construção do Armazém do Porto S/D. 10,8 x 29,7 cm Acervo do Museu da Cidade do Recife.	31
Imagem 14. Apipucos, Recife, 1859. Augusto Stahl. 20,2 cm x 26,0 cm. Acervo IMS.	38
Imagem 15. Mapa dos Fotógrafos no Brasil entre 1830 a 1900. Gilberto Ferrez, 1976.	45
Imagem 16. Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica, 1860. João Ferreira Villela. 10 x 6,3 cm Acervo Fundaj.	50
Imagem 17. Sem título, 1885. Hermínia da Costa. 10 x 6,3 cm. Acervo Fundaj.	52
Imagem 18. Desembarque da Família Imperial Brasileira, 1850, Augusto Sthal. 16,8 cm x 21,8 cm. Acervo IMS.	53
Imagem 19. Ponte Santa Isabel, 1880-1885. Moritz. Acervo IMS.	54
Imagem 20. Teatro Santa Isabel à noite, 2017. Marcel C. Couto. Em 1851 o teatro se tornará tema de uma das primeiras fotografias realizadas na cidade (FERREZ, 1976).	55
Imagem 21. Cadáver de Antônio Conselheiro encontrado sob as ruínas da Igreja Nova. Flavio Barros. 10,5 x 16,6 cm. 1897. Acervo Museu da República.	58
Imagem 22. Chegada do General Dantas Barreto à Pernambuco, 1917, Manoel Tondela. 13,0 x 18,0 cm Acervo Fundaj.	59
Imagem 23. Missa Campal em ação de graças pelo fim da escravidão, Antônio Ferreira, 1888. 28,5 x 51,5 cm. Coleção Brasileira.	61
Imagem 24. Largo do Corpo Santo, 1860, Sclappriz. Álbum para os Amantes das Artes. 192 x 278 mm Gilberto Ferrez, 1984.	62
Imagem 25. Panorama da cidade do Recife, 1855. Augusto Sthal. 9,4 cm x 24,7 cm. Acervo IMS.	63
Imagem 26. Ponte Velha do Recife, 1855. Augusto Sthal. 19,7 cm x 26 cm Acervo IMS.	64
Imagem 27. Entrada do Porto, 1875. sem autoria. 19,2 x 25,3 cm. Acervo IMS.	65
Imagem 28. Praça do Campo das Princesas, 1875. Marc Ferrez. Acervo IMS.	65
Imagem 29. Membros do Liceu de Arte e Ofícios, 1880. Menna da Costa. Acervo Fundaj.	66
Imagem 30. Fernando de Noronha, 1895. Francisco Du Bocage . 8,5 x 13,7 cm. Acervo Fundaj.	66

Imagem 31. Retrato de Francisco Du Bocage em frente a estação de Trem, 1907, Rayways of Brazil.	67
Imagem 32. Sem título, 1918. Coleção Brasileira.	68
Imagem 33. Jornal do Recife, 1896. Acervo FBN.	69
Imagem 34. Francisco Du Bocage fotografando, 1906. Acervo Delcampe.	70
Imagem 35. Porto do Recife, 1910, Francisco Du Bocage. 8,3 x 29,6 cm. Acervo IMS.	71
Imagem 36. Sem Título, 1895, Francisco Du Bocage. 12,2 X 17,3 cm. Acervo MAM – RJ.	72
Imagem 37. Mapa bairro de Boa Vista Google Maps, 2019. No detalhe do bairro podemos ver a rua da Imperatriz onde fotógrafos como Bocage e Heminia da Costa tinham estúdios. A rua está marcada com o símbolo vermelho.	73
Imagem 38. Bonde circulando pelo bairro de Botafogo, 1920. Augusto Malta. 18,0 x 24,0 cm. Acervo IMS.	75
Imagem 39. Construção do Armazém, circa de 1910. 10,8 x 29,7 cm. Acervo IMS e Museu da Cidade do Recife.	76
Imagem 40. Construção Cais, década de 40. Benicio Dias. Acervo Museu da Cidade do Recife.	77
Imagem 41. Sítio Estrela, Recife, 1910. Francisco Du Bocage. 11,3 x 30,8 cm. Acervo Fundaj.	78
Imagem 42. Demolição Igreja do Corpo Santo, 1913. 10,8 x 29,8 cm. Acervo IMS.	81
Imagem 43. Demolição Igreja do Corpo Santo, 1913. 10,8 x 29,8 cm. Acervo Museu da Cidade do Recife.	81
Imagem 44. Demolição do bairro do Recife Antigo, 1913-1914. 10,8 x 29,8 cm. Acervo Museu da cidade do Recife.	81
Imagem 45. Demolição do Antigo Cais da Lingueta, s/d. 10,8 x 29,8 cm Acervo Museu da Cidade do Recife.	82
Imagem 46. Avenida Marques de Olinda, 1919. F. Du Bocage. 9,1 x 14 cm. Cartão Postal, Acervo Fundaj.	88
Imagem 47. Colégio dos Órfãos, 1904. Francisco Du Bocage. 11,0 x 30,0 cm. Coleção Fundaj.	91
Imagem 48. Faculdade de Direito, 1919. F. Du Bocage. 8,9 x 14,0 cm. Acervo Fundaj.	93
Imagem 49. Mercado São José, 1905, Manoel Tondella. 13,0 x 18,0 cm. Acervo Fundaj.	93
Imagem 50. Panorama de Recife, 1855, Carl Frederick Hagedorn. 3,50 x 8,25 cm. Acervo IMS.	94
Imagem 51. Praça do Campos das Princesas, 1875, Marc Ferrez. Acervo IMS.	96
Imagem 52. Monumento a Joaquim Nabuco, 1910. F. Du Bocage. 8,9 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.	97
Imagem 53. Sem título, 1895. Francisco Du Bocage. 12,2 X 17,2 cm. Acervo MAM-RJ.	98
Imagem 54. Avenida Beira Mar, 1906. Cartão Postal. Marc Ferrez. 28,4 cm x 37,5 cm. Acervo IMS.	99
Imagem 55. Passeio da Recoleta, 1885. Emilio Halitzky. Coleção Biblioteca Manoel Gonzales.	101
Imagem 56. Edifícios da Avenida Alfredo Lisboa, s/d. Francisco Du Bocage. 8,6 x 13,6 cm. Acervo Fundaj.	103

Imagem 57. Monumento a Joaquim Nabuco, 1905. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,9 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.....	106
Imagem 58. Vendedor de caldo de Cana, 1905. Cartão-postal. Manoel Tondela. 18,0 x 13,0 cm. Acervo Fundaj.....	108
Imagem 59. Igreja e Convento do Carmo, 1905. Cartão-postal. F. Du Bocage. 9,1 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.	111
Imagem 60. rua Aurora, 1906. Cartão Postal. F. Du Bocage. 9,1 x 14 cm. Acervo Fundaj.	112
Imagem 61. Festa Popular, 1910. Cartão-Postal. Manoel Tondela. 18,0 x 13,0 cm. Acervo Fundaj.	113
Imagem 62. Arruado do Recife, 1910. Manoel Tondela. 18,0 x 13,0 cm. Acervo Fundaj.	114
Imagem 63. Mercado São José, 1906. Cartão-postal. F. Du Bocage. 9,0 x 14,0 cm. Acervo Fundaj.	116
Imagem 64. Crepúsculo, 1920. Cartão-postal. F. Du Bocage. 8,8, x 13,9 cm. Acervo Fundaj.	119
Imagem 65. Orquídea, 1906. Cartão-postal. F. Du Bocage. 13,8 x 8,7 cm. Acervo Fundaj.	120
Imagem 66. Fernando de Noronha, 1905. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,5 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.....	121
Imagem 67. Morro do Pico, 1895. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,5 x 13, 7 cm. Acervo Fundaj.	121
Imagem 68. Mapa da Liga Social dos Mocambos, 1932. Acervo Museu da Cidade do Recife.....	122
Imagem 69. rua dos sete Mocambos, Recife, 1910. F. Du Bocage. 9,1 x 14, 4 cm. Acervo Fundaj.....	123
Imagem 70. Mapa da Liga Social contra o Mocambo, anos de 1930. Alexandre Berzin. Acervo Museu da Cidade do Recife.....	124
Imagem 71. Mocambo no bairro dos Coelhos, 1906. Cartão Postal. F. Du Bocage. 9,0 x 14,0 cm. Acervo Fundaj.....	126
Imagem 72. Rio Beberibe, 1905. Cartão-postal. Manoel Tondela. Acervo Fundaj.	127
Imagem 73. Cais da Lingueta, 1905. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,8 x 13, 9 cm. Acervo Fundaj.	127
Imagem 74. Planta da cidade do Recife, 1875. Acervo Museu da Cidade do Recife. ...	129
Imagem 75. Jangadeiros Pescando. Cartão-Postal. F. Du Bocage. 9,0 x 13, 9 cm Acervo Fundaj.	130
Imagem 76. Lavadeiras, 1906. F. Du Bocage. 9,1 x 14, 4 cm. Acervo Fundação Joaquim Nabuco.....	130
Imagem 77. O barbeiro, s/d. Cartão-postal. F. du Bocage. 13,8 x 8, 7 cm. Acervo Fundaj.	134
Imagem 78. Jangadeiros regressando da pesca, s/d. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,8 x 13, 8 cm. Acervo Fundaj.	135
Imagem 79. Embarcações do Porto, 1906. Cartão-postal. F. Du Bocage. Acervo Fundaj.	135
Imagem 80. Cortadores de cana, 1906. Cartão-postal. F. Du Bocage. 8,8 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.....	136

Imagem 81. A rendeira, 1906. F. Du Bocage. 13,8 x 8,7 cm. Acervo Fundaj.....	137
Imagem 82. Vendedor de Pão. Cartão-postal. F. Du Bocage. 9,1 x 14, 0 cm. Acervo Fundaj.	138
Imagem 83. Caderno de campo, 2007. Marcel C. Couto. Acervo pessoal.	139

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	12
1 INTRODUÇÃO	21
1.1 DE CIMA PARA BAIXO, A DESCOBERTA DO RECIFE.....	21
1.2 PERCURSO DA PESQUISA.....	25
1.3 PENSAR COM IMAGENS	31
2 PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE IMAGENS NO BRASIL.....	38
2.1 PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE FOTOGRAFIAS NO BRASIL DO XIX.....	43
2.1.1 NOTAS SOBRE A FOTOGRAFIA EM RECIFE DO XIX.....	49
2.1.2 PRIMEIRA REPÚBLICA, FOTOGRAFIA E RECIFE	55
2.1.3 IMAGENS DE RECIFE DO XIX	62
3 BOCAGE, A TRANSFIGURAÇÃO DE UM LUGAR CHAMADO RECIFE	67
3.1 AS FOTOGRAFIAS DE ENCOMENDA DE BOCAGE.....	71
3.1.2 A CIDADE BURGUESA: UMA CIDADE ORDENADA	86
3.2 A CRIAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO, AS IDEIAS E AS IMAGENS.....	94
4 OS POSTAIS DE BOCAGE E AS CONTRADIÇÕES DO PROJETO MODERNIZADOR.....	99
4.1 CARTÕES-POSTAIS, A PRIMEIRA GRANDE ERA DA IMAGEM	99
4.1.2 CARTÕES-POSTAIS DE FRANCISCO DU BOCAGE.....	109
4.2 O POVO E A NATUREZA, ICONOGRAFIAS PERNAMBUCANAS	113
4.2.1 OUTRAS MIRADAS	117
4.2.2 A CIDADE DOS MOCAMBOS	122
4.2.3 O RIO E O MOCAMBO.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS	144

PRÓLOGO

Este Prólogo desejou entrelaçar um pouco de Marcel Cabral Couto e de Francisco Du Bocage. Me apresentar ao leitor enquanto morador de Recife, pesquisador e curioso sobre suas imagens que encontra nas fotografias de Bocage uma dimensão da cidade e busca como momento inicial da pesquisa refazer seus passos e orientar o olhar a partir de seus olhares.

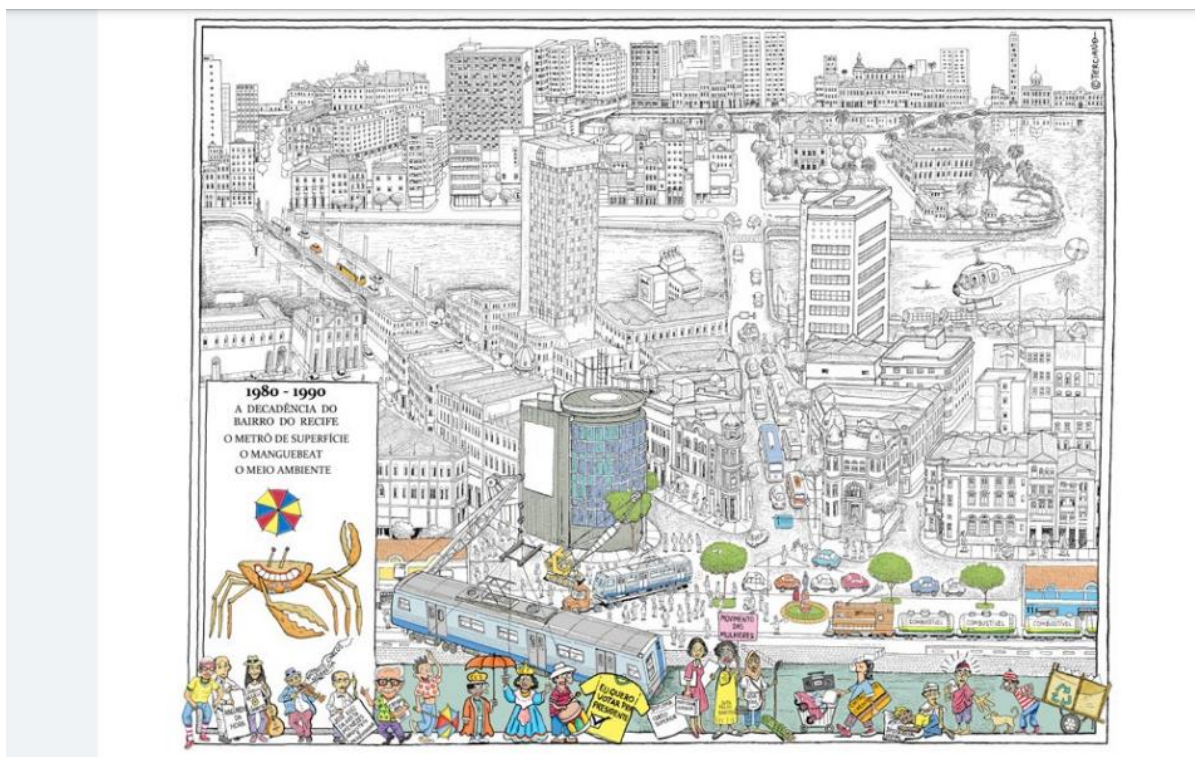


Imagem 1. Recife, 1980-1990. Terciano Torres. Acervo Caixa Cultural de Recife.

Época da decadência do bairro do Recife Antigo. Esta ilustração não fala sobre a cidade que conheci, mas condensa muito a área metropolitana e minhas pesquisas sobre Francisco Du Bocage em Recife: sempre morei nestes arredores, na rua Aurora ou perto dela. O desenho simula uma vista do alto, provavelmente a partir de uma famosa foto feita por avião e que podia ser vista no Museu da cidade do Recife e no Bar Central da rua Mamede no bairro da Boa Vista. No fundo, à direita, a alta torre foi o prédio onde morei por mais tempo e que possibilitava vistas incríveis do primeiro andar, do 18º e da cobertura. Minha sorte foi chegar em Recife e encontrar uma exposição na Caixa Cultural

toda dedicada a uma narrativa visual da história da cidade, as pesquisas mostrariam que se tratava de uma grande tradição iconográfica que o artista visual Terciano Torres evocava, mas não nomeava em sua obra.



Imagem 2. Igreja do Carmo, 1910. Cartão-postal, F. Du Bocage. 8,8 x 13,8 cm. Acervo Fundaj.

Um postal do fotógrafo Francisco Du Bocage do início do século XX mostrará a monumentalidade que se poderia ter diante daquele prédio imenso da Igreja do Carmo (imagem 2). Monumentalidade que pode ser vista até hoje no largo de mesmo nome. Postal de grande interesse já que Nossa senhora do Carmo é padroeira da cidade e ainda hoje é possível participar da festa de coroação da santa em julho. Eu mesmo pude participar das festas subseqüentes que acontecem no Pátio do Carmo, ainda presente no postal, e que hoje está desconfigurado por uma avenida dos anos 40.

A cidade é ainda hoje um convite à fotografia. Caminhar de casa até o Museu da Cidade do Recife em São José ou à Hemeroteca do Estado em Santo Antônio sempre rendiam boas imagens. É possível sentir a magia de ser chamada de Veneza brasileira. A Cidade sempre brilha e se reflete nas águas dos rios Beberibe e Capibaribe. Provoca inveja pra quem é de São Paulo e nem sabe mais o que é circular às margens de um belo rio, espelho de uma bela cidade. É possível imaginar que para Bocage produzir muitas de

suas fotos deve ter sido um prazer, um prazer que relaxa os sentidos, relaxa o olhar que escorre longe pelo rio e pelos prédios.

Fotografias vistas de cima da ponte. As pontes permitiam ter vistas inusitadas da cidade. Era como ver a cidade do ponto de vista do rio. As pontes elevavam, também era um olhar de cima, de cima do rio. Certamente não tão longínquos quanto os do Edifício Caeté ou das torres das Igrejas coloniais, mas eram também imensos. Pude ver a cidade de muitos ângulos. O rio Capibaribe sempre permitia belos reflexos dos bairros da cidade.

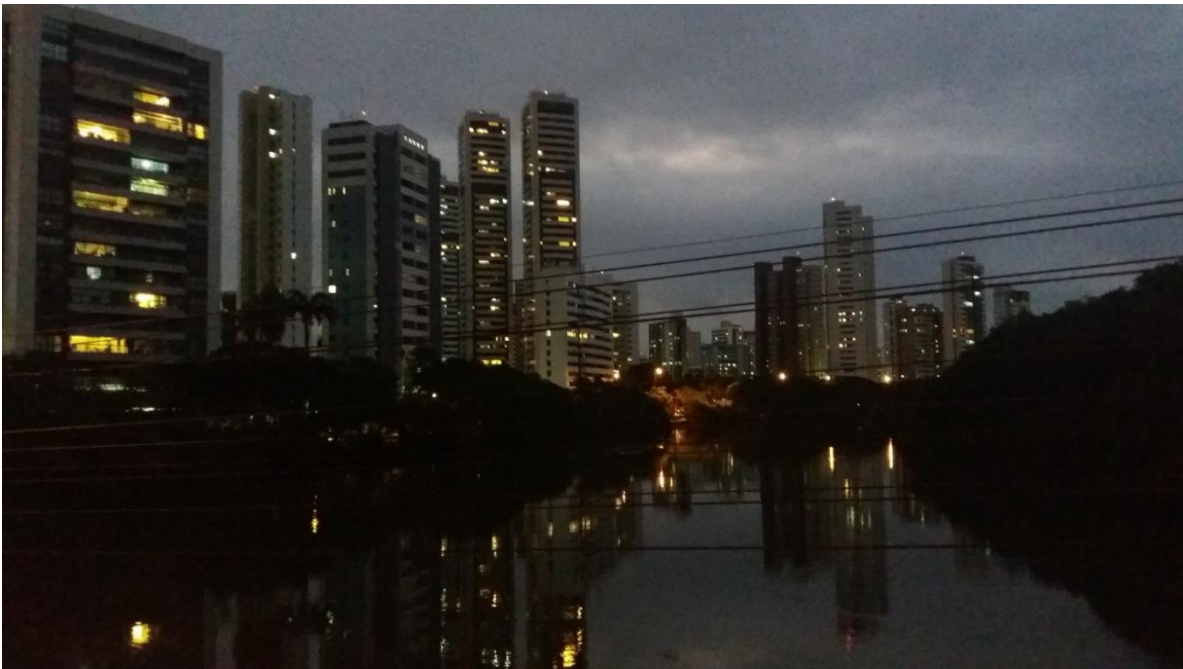


Imagem 3. Bairros da Graça e Torre, 2017. Marcel C. Couto. Acervo particular.



Imagem 4. Vista da Ponte Santa Isabel, 2017. Marcel C. Couto. Acervo particular.

A escolha por estas fotografias realizadas em Recife era olhar a cidade a partir de ângulos que a tradição iconográfica da cidade nos legou¹. Pois esta tradição de *formatos longilíneos* dos Panoramas aparecerá na fotografia de Recife pelas lentes de Francisco Du Bocage e de seus contemporâneos, como Manoel Tondela² no amanhecer da *Belle Époque*, a que se somam o olhar do caminhar entre as gentes, ao fotografar a nível do chão os cotidianos daquela cidade que se transformava na paisagem e nos costumes e produzia novas subjetividades na Primeira República. A fotografia digital que produz um pensar sobre a cidade é a que Úrsula Freire (também moradora, companheira de casa, fotógrafa de profissão e paixão) produziu a partir do mesmo Edifício Caetés na Boa Vista, donde se vê por cima três tempos da mesma cidade (Imagem 5). Esta fotografia tem significado especial na medida que foi feita no prédio que foi meu lar e produzida por uma amiga.

¹ Como Ficará claro no Capítulo 1 sobre as pesquisas iconográficas sobre a cidade realizadas por Gilberto Ferrez.

² Fotógrafo que atuou em Recife na mesma época de Bocage e cujas fotografias também se encontram no acervo da Fundaj – Fundação Joaquim Nabuco em Recife (BRUCE, 2015).



Imagem 5. Sem título, 2016. Úrsula Freire. Acervo da fotógrafa.

No primeiro plano, o velho bairro de São José, que abriga o holandês forte das Cinco Pontas, lugar de pesquisar imagens de Bocage que habitavam os arquivos municipais. Caminhar pelo bairro de São José, e seu vizinho Santo Antonio (que não aparece no enquadramento de Úrsula), permitia vislumbrar como deve ter sido a Recife de outros séculos. Como suas altas igrejas ainda eram faróis geográficos que permitiam se situar no tecido urbano. Foram elas que me guiaram muitas vezes depois que comecei a perceber qual era qual. Depois do rio Capibaribe, Brasília Teimosa com suas casas de alvenaria e palafita, lugar de luta por moradia que teimou em existir, ao fundo os altos prédios de Pina e Boa Viagem que especulam entre o céu o mar do Nordeste. Se as belas vistas vieram de cima, este saber sobre estes lugares só puderam acontecer pelo caminhar nas ruas e de encontros com as pessoas. Um dia numa ida à praia com Úrsula e Felipe (também morador da casa), no Buraco da Véia, praia popular de Brasília Teimosa, um pai que assistia à filha brincar com as amigas da escola me disse “essa praia é nossa luta, queriam tirar de nós mas resistimos, e hoje minha filha brinca entre suas colegas da escola”. Apontando para uma mulher que era a professora de sua filha ainda disse que ali

era o parque dos moradores do bairro, “não tinha turista, só famílias” e que eu era bem-vindo, dizia isso enquanto me oferecia uma cerveja deliciosamente gelada.



Imagem 6. Marco Zero da Cidade. Marcel C. Couto, 2017. Acervo Particular.

Para voltarmos ao o istmo, antigo quebra-mar que hoje é um museu a céu aberto com esculturas de Ricardo Brennand (Imagem 6 e 7). A maior delas é conhecida como *pica de Brennand*³ por seu formato evidentemente fálico. De lá avistávamos o Marco Zero, grande cartão-postal atualmente. Bocage fotografou a nascença deste lugar entre 1913 e 1919 e vai ser um dos primeiros a propagar os ângulos famosos que hoje immortalizam a Cidade pelas lentes contemporâneas. Foi no Marco Zero que, encostado na mureta que avizinha o encontro entre os rios e o mar que comecei a produzir no caderno de campo. Curiosamente também foram deste lugar as primeiras imagens de Bocage que me chamaram atenção – as fotografias da demolição da Igreja do Corpo Santo e dos seus arredores, imagens que serão vistas no decorrer desta dissertação.

³ Francisco Brennand é um reconhecido artista visual da cidade, conhecido por suas esculturas e cerâmicas que se espalham como obras públicas pela cidade. Seu trabalho pode ser apreciado Oficina Cerâmica que leva seu nome e se encontra no bairro da Várzea, região periférica da cidade de Recife. Suas obras podem ser encontradas em obras públicas espalhadas pelos Brasil, como na estação do Metro Trianon Masp de São Paulo. Curioso é lembrar que o bairro da Várzea encontra-se uma imensa reserva florestal, a antiga sede da SUDENE e a Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Apesar de ser um bairro periférico e pobre, é uma região com que desfruta os benefícios destas instituições e constitui um importante centro estudantil, militante e artístico da juventude nordestina. A obra de Brennand pode ser vista em: <<https://www.brennand.com.br/>>. Último acesso em: 20/04/2017



Imagem 7. Parque das Esculturas. Marcel C. Couto. Acervo Particular.

Vale ainda lembrar de meu amor pelos arquivos recifenses e a importância deles para este trabalho. Visitá-los em suas moradas pernambucanas era uma maneira de entender os caminhos de Recife e a construção dos acervos sobre o imaginário da cidade. De tantos lugares que visitei e não falei, para me alongar demais neste prólogo, dois se destacavam pela qualidade e quantidade do acervo sobre Bocage e seus contemporâneos. No já mencionado bairro de São José ficava o acervo fotográfico municipal. No imenso Forte das Cinco Pontas um belo museu sobra a cidade e que ostentava uma imensa exposição sobre a efeméride de dois séculos da Revolução de 1817. Ali tomei bons cafés e pude ver alguns arquivos fotográficos de vidro de Bocage e as fichas catalográficas (Imagem 8). Já no bairro de Apipucos, vizinha à casa de Gilberto Freyre, fica a Fundação Joaquim Nabuco. Neste distante bairro e arborizado bairro da zona norte pesquisei também as fichas cartográficas mas não cheguei perto de nenhum original. Apipucos era uma paisagem absolutamente diferente dos outros bairros centrais. Ali ainda se encontravam algumas casas grandes rodeadas de imensas áreas verdes e um açude. Nesta área “nobre da cidade quase não se via gente na avenida principal. Entre museus, institutos, bibliotecas, hemerotecas, sebos, centros culturais várias foram minhas idas e

vindas para buscar pistas deste fotografo e ao mesmo tempo me encontrar nesta cidade de mais de um milhão e seiscentos mil habitantes.⁴



Imagem 8. Arquivo de Vidro de Francisco Du Bocage. Acervo Museu da Cidade do Recife.

Olhar a cidade de vistas tão intensas e poder caminhar sobre ela foi um privilégio imenso. Viver, ver, caminhar, fotografar, desenhar, pesquisar e observar, permitiu etnografar a cidade me possibilitou criar a minha Recife, cidade que juntei com as que os Arquivos fotográficos de Francisco Du Bocage me revelaram. Este trabalho é a junção destes tempos.

⁴ Dados do Governo Estadual. Disponível em: <<http://www2.recife.pe.gov.br/pagina/informacoes-socioeconomicas>>. Último acesso em: 07/07/2019.



Imagem 9. Farol da Barra. Manoel Tondela. 1905. Acervo Fundaj.

1 INTRODUÇÃO

1.1 DE CIMA PARA BAIXO, A DESCOBERTA DO RECIFE



Imagem 10. Centro de Recife, 2017. Marcel C. Couto. Acervo particular.

Como a palavra teoria vem de um verbo grego que denota o exercício do olhar – assistir a um espetáculo, contemplar, observar, examinar atentamente – podemos legitimamente perguntar o que é que a vista de cima, com a sua dialética de cumes e de cristas, de dominações e de desastres, traz ao próprio exercício do pensamento enquanto «olhar sobre» o mundo (HUBERMAN, 2015)

Didi-Huberman (2015) nos faz refletir sobre o conforto de olhar de cima, ou por cima, ou ainda, do alto como quem pode ter um prazer estético de ver a imensidão e sentir um domínio do todo, este prazer pode advir do poder político que emana da

posição onde se encontram os corpos. Domínio que pode ser o de um político por se situar no pedestal ou palanque a olhar os cidadãos e cidadãs de cima, ou ainda poder do viajante que vê a cidade das janelas do avião. Em Recife, que é uma cidade quase toda plana, o olhar de cima só era possibilitado no passado por construções soberbas que poderiam ver a cidade num plano mais geral. Igrejas e palácios foram historicamente estes lugares, nas torres destas igrejas os sinos poderiam anunciar algum perigo que se insinuava ou alguma regra que fora quebrada. Em 1817, ano da Revolução de 1817⁵, as torres do que restou da maior construção do século XVII em solo americano veio definitivamente abaixo, é o que vemos nas ilustrações de Terciano Torres⁶. Não bastara a ousadia de ser ainda a lembrança dos holandeses que invadiram as terras que portugueses invadiram antes, e construíram o mais alto monumento da colônia, ainda tinham as ruínas imensas sido usadas pelos revoltosos contra a coroa portuguesa para exigir ideias como liberdade e republicanismo (ARAÚJO, 2017). O edifício construído pelo invasor fora usado duas vezes contra a coroa portuguesa, era urgente demoli-lo. E as demolições desde então vão se seguindo na cidade.

Ver do alto não era para todos, mas para aqueles que detinham o poder de controlar o que de lá se via, não à toa edifícios diversos cumpriam essa função. Um dos prédios curiosos de Recife fora uma prisão panóptica, daquelas onde o vigiar está inserido na forma arquitetônica do prédio da Cadeia Pública⁷ (FOUCAULT, 1987). Também Gilberto Freyre (2003) já havia relatado que a varanda da Casa Grande servia a vigilância dentro da espacialidade do engenho. O Palácio do Friburgo, demolido em 1817, era vista por léguas e funcionou como verdadeiro farol no século XVII (LUBAMBO, 1991). O Outro palácio projetado para Nassau acabou virando a enorme

⁵ Quando cheguei em Recife a cidade pós-carnaval se preparava para celebrar o bicentenário da Revolução de 1817. Houve vários lançamentos bibliográficos e exposições sobre o tema. Até atos político que presenciei, como a Greve Geral em abril, agenciavam a data como símbolo de luta do povo pernambucano. Interessante que esta greve não fazia menção à grande greve geral de 1917 (Schwarcz, 2014), não era preciso evocar a efeméride, tamanho o simbolismo que essa revolução bicentenária tinha no imaginário da cidade. Por toda ela havia placas que lembravam acontecimentos desta data, todas feitas pelo Instituto Arqueólogo Histórico e Geográfico Pernambucano.

⁶ Recife através dos tempos. Todas as imagens podem ser vistas no catálogo online do site do Centro Cultural da Caixa. Disponível em: <http://www.caixacultural.gov.br/cadastrardownloads1/Catalogo_Exp_Recife_Atraves_Tempos.pdf>. Último acesso em 07/07/2019.

Igreja do Carmo, padroeira da cidade (LUBAMBO, 1991). De lá a padroeira poderia ver bem o que seus fiéis faziam pelas sinuosas ruas coloniais, o poder secular de vigilância passou para o religioso e era agora o sino do novo farol.

Boa parte das minhas vistas de Recife foram do alto, do espetáculo enquadrado pela janela do avião, espetáculo que pouco a pouco se aproximava da pista de pouso. Seria este o movimento de descoberta da cidade, de cima pra baixo, do distanciado até a aproximação, a imersão e a volta entre esses jogos de longe e de perto do corpo e, na hora desta escrita, a memória que também emula este jogo de perto e de longe. Das janelas de onde morei, debruçado eu via a cidade toda começando pelo bairro da Boa Vista. A primeira janela foi na rua da Saudade do bairro da Boa Vista, sentimento que ainda não habitava em mim pois acabara de chegar em Recife. Era a ressaca do carnaval, que com e as águas de março tinham um cheiro de festa e decadência. Senti-me em casa. Dessa primeira janela eu podia ver a rua e, ao fundo, a cúpula da faculdade de direito. A monumentalidade desse prédio para sempre me chamaria atenção. Numa festa em Recife, descobri por uma arquiteta que aquele prédio era dos anos 30 do século XX e foi inspirado no projeto do edifício da Biblioteca Pública de Buenos Aires. A história fazia sentido já que as duas cidades passaram por reformas urbanas inspiradas pelos mesmos propósitos de aburguesamento (ROMERO, 1999; p. 309). Após uma pesquisa rápida por imagens do prédio, não encontrei nenhuma semelhança. Na mesma festa uma aluna daquela faculdade disse que, as escadas de mármore eram lindas, mas refletiam o sol com muita violência e subir os degraus, no auge do verão, era um martírio. As duas cidades – Recife e Buenos Aires – se situam em regiões diferentes do continente sul-americano. Contudo, têm em comum o fato de terem participado de movimentos específicos de Reformas Urbanas no final do século XIX e início do XX, como aconteceria por várias cidades por toda América Latina. Tais movimentos tinham um cunho civilizatório europeizante (do ponto de vista cultural) e de assepsia social. Tanto a Biblioteca do XIX, quanto o edifício da Faculdade são frutos dos anos do aburguesamento das cidades na América Latina (ROMERO, 2009, p. 283). Estes edifícios me parecem, por assim dizer, documentos materialmente edificados de um período histórico datado e muito desta arquitetura aburguesada aparecerá em postais e panoramas de Bocage.

Na segunda janela, eu tinha acesso à vista de uma cidade não muito diferente do que conheço e costumo ver no centro de São Paulo. Um bairro tomado por prédios dos anos 60 e outros mais novos. Ali, englobados nessa vista, havia a Controladoria das Contas do Estado e a sede da Rede Globo. No mesmo enquadramento estava a rua Aurora na sua parte já tomada pela especulação imobiliária. O famoso quarto de empregada, o quartinho anexado à área de serviço do apartamento era justo o meu. Dizem que este cômodo representa a invenção espacial da arquitetura escravagista brasileira⁸. Num edifício dos anos 70, em 2017, era dali que, de um pequeno quadrado com tela (a minha segunda janela), eu via os fundos dos prédios residenciais e comerciais do bairro de Santo Amaro, imagem patética, cinza, que agora é apenas imagem mental, memória.

Foi na casa da terceira janela que vivi por mais tempo, durante a minha estada para pesquisa de campo, nos arquivos da cidade de Recife. Era dali que dimensionei alguns dos limites territoriais da cidade. A zona norte era anunciada pelos raros morros depois de Casa Amarela. Também os morros de Olinda insinuavam os limites do município e o mar onde tudo começava e se encerrava no Recife Antigo.

Morei por quatro meses neste edifício modernista dos anos 60. Seus 18 andares se destacavam entre os sobrados baixos dos bairros de Santo Amaro e Boa Vista e os magníficos palácios das elites do século XIX. De lá era possível ter uma vista impressionante da cidade, e quando se olhava em direção a face norte do edifício, que dava para a rua Aurora, via-se o bairro do Recife Antigo e uma parte do seu porto. Um olhar atento pode identificar também construções como a Torre Malakoff, o edifício do Centro Cultural Cais do Sertão e a Praça do Arsenal. Destacam-se na foto (imagem 4) três edifícios. Da esquerda para a direita, a sede da prefeitura, hoje com um imenso grafite do grafiteiro paulistano Kobra, ao centro, o prédio do Ministério Público e, mais à direita, a Torre Malakoff. Esta torre do século XIX evoca em seu nome a guerra da Criméia cujas notícias circularam pelos jornais da época. Na época das reformas urbanas, já no século XX, houve grande insatisfação com sua derrubada e ela conseguiu sobreviver ao grande

⁸ Filmes recentes da produção recifense como *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça, exploram esses lugares de dormir e estar das empregadas e suas relações ambivalentes com a classe média Recifense. Eu já havia assistido os dois no cinema e tenho grande admiração pelas obras. O Edifício Aquarius do filme existe na Praia de Pina e os fãs do filme adoram tirar *selfies* lá. Também não resisti e me retratei com celular na frente do Edifício Oceania, verdadeiro nome do prédio. Foi um dos melhores dias em Recife com os moradores da casa da terceira janela.

“bota baixo”. Hoje, é um centro cultural ligado a poesia. Foi nela que, pela primeira vez, vi uma foto ampliada de Francisco Du Bocage, na cidade de Recife. Até então só havia visto nos sites do Instituto Moreira Salles e Villa Digital da Fundaj.⁹ Da altura da janela do meu quarto, eu via os fundos do Teatro Santa Isabel.

1.2 PERCURSO DA PESQUISA

Os arquivos onde habitavam as imagens produzidas por Francisco Du Bocage foram o motivo principal que me levaram até a capital pernambucana. Junto à eles pude eu também habitar a cidade e este movimento foi fundamental para me aproximar das várias temporalidades das imagens que pesquisei, vi, produzi e que procurei entender. Uma memória feliz foi descobrir que em 1947 Gilberto Ferrez, mestre caçador das imagens brasileiras¹⁰ também fez este movimento de ir até a capital pernambucana em busca de novos arquivos (FERREZ, 1954). Foi a primeira vez que morei fora de São Paulo e a sensação ainda é a de que habitei um outro país, Pernambuco, que também fora colonizado pela língua portuguesa e que se fundara praticamente nas mesmas contradições e alegrias as quais estava acostumado, mas com sabores diferentes. Este país se apresentava de maneira inusitada. Cheguei em março, na ressaca do carnaval e como diz uma famosa poesia de Miró da Muribeca (2016) a cidade “fedida a mofo e a mijo”¹¹. Instalei-me na Boa Vista, bairro que moraria por todo o período de estadia na cidade. Foi Fabiana Bruce¹², que me presenteara com um livro seu sobre fotografia da cidade nos anos 50, que me introduziu aos arquivos pernambucanos. Afinal ela já havia pesquisado

⁹ A fotografia da demolição da Igreja do Corpo Santo, foi a foto que mais vezes encontrei reproduzida em livros, sites e por lugares da cidade; como a Torre Malakoff e ao Café Delta, à margem do Rio Capibaribe e no Prédio da Alfandega. Todas no Bairro do Recife Antigo.

¹⁰ O chamo de mestre caçador de imagens porque ele dedica bons anos da sua vida a reencontrar antigas imagens produzidas pelo Brasil. A história da Fotografia nacional encontrava ali um grande admirador da fotografia nacional e dedicou-se a difundi-la.

¹¹ Miró da Muribeca é uma das figuras mais conhecidas da cidade. Frequentador da boemia recifense, é fácil encontrá-lo pelas noites do Recife Antigo. O segundo quarto que morei tinha várias frases dele escritas, e suas poesias podem ser lidas por muitas pichações e lambes nos muros da cidade. Recife fede a mofo e mijo se tornou popular depois que apareceu no filme a *Febre do Rato* de Cláudio de Assis (2012), não por acaso o filme é inspirado nos Poetas Zizo e Miró. Um dos dias memoráveis foi a homenagem que foi feita a Miró na Praça do Arsenal, no bairro do Recife Antigo, por ocasião de seu aniversário, foi um grande Sarau, uma beleza de celebração.

¹² Consegui o contato de Fabiana Bruce por intermédio de Pedro Vasquez. Ambos sabiam da existência da obra de Francisco Du Bocage e já haviam escrito algo sobre ele. Os encontros e conversas com Fabiana foram fundamentais para meu encontro com os arquivos pernambucanos, ela mesma publicou alguns livros e artigos sobre este tema.

acervos fotográficos importantes na Fundaj e Museu da Cidade do Recife. A partir de suas dicas fui montando uma cartografia dos arquivos, como procurá-los e como conversar com eles. Foram 4 meses de pesquisa na Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ, em Apipucos e Museu da Cidade do Recife em São José, onde encontrei e adentrei alguns arquivos de Francisco Du Bocage e de outros fotógrafos de sua época. No primeiro, a pessoa de Albertina Malta, Betti, foi fundamental já que ela é grande conhecedora dos arquivos da Fundaj e coordenadora do Centro de Estudos da História Brasileira (CEHIBRA). Betti, me contou como ali chegaram os primeiros acervos da obra de Francisco Du Bocage nos anos 70¹³ e permitiu que eu tivesse acesso aos arquivos que desejava. Já no Museu da Cidade Sandro Vasconcelos foi meu grande consultor para entender a cultura e história pernambucana¹⁴. Sandro me assessorou com uma bibliografia rara sobre a cidade e permitiu que eu consultasse as pastas que abrigavam as fichas catalográficas do Arquivo Municipal de Fotografia. As conversas com os três, bem como a leitura de suas dissertações e livros no caso de Bruce, ajudaram a entender mais sobre história, arquivos e fotografia pernambucana.

No Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano em Santo Antônio procurei por pistas de sua vida e de histórias que complementassem as narrativas de suas fotos, mas não obtive muito sucesso, achando apenas algumas curiosidades sobre a época. Infelizmente vários jornais que gostaria de consultar não se apresentavam em condições de manuseio devido ao péssimo estado de conservação. Descobri ali que o papel destes jornais da Primeira República tinham a qualidade inferior a dos jornais do império, era o que comentava um dos funcionários. Na Coleção Pernambucana e na Sessão de Raridades da Biblioteca Pública do Estado na Boa Vista levantei iguarias saborosas e raras da rica literatura sobre as imagens de Recife¹⁵. As visitas à instituições culturais também ajudaram a montar o quebra-cabeças, notadamente no Centro Cultural Cais do

¹³ Albertina Otávia Lacerda Malta é Coordenadora Geral do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira – Cehibra. Sobre os arquivos fotográficos de Francisco Du Bocage voltaremos no capítulo 3.

¹⁴ Sandro Vasconcelos é responsável pelo Núcleo de Pesquisas José Antônio Gonsalves de Mello e pelo acervo iconográfico do Museu da cidade do Recife (MCR). Ele atuou como verdadeira enciclopédia pernambucana, tirando dúvidas sobre a história cidade de Recife, boa parte da bibliografia histórica da pesquisa foi indicada por ele.

¹⁵ Como por exemplo todos os livros de Gilberto Ferrez e uma edição do Livro de Barleus reeditada no século XVIII na Holanda.

Sertão e Centro Cultural da Caixa (lugar que voltarei a falar no capítulo 3) ambos no Recife Antigo e Museu do Estado de Pernambuco, nas Graças. O Museu do homem do nordeste em Casa Forte foi fundamental para pensar os significados dos imaginários de ser nordestino e pernambucano e o Instituto Histórico Geográfico e Arqueológico a entender a construção da *história oficial do Brasil* a partir de um ponto de vista pernambucano.¹⁶ As amizades construídas, as ruas, o comércio, a boemia e o flunar foram lugares de encontros, olhares e debates para me situar naquela cidade latino-americana que habita o nordeste brasileiro.

A maior parte das fotografias de Francisco Du Bocage foram por mim acessadas de forma mediada: sites de instituições culturais e museológicas e seus arquivos. A Coleção brasileira *online* me levou ao site do IMS onde pudemos acessar imagens atribuídas a Bocage. A qualidade é boa e permite um *zoom* interessante que abre um olhar para detalhes das fotos¹⁷. A primeira vez que vi um negativo vidro com um suposto original de Bocage foi no Museu da Cidade em Recife. No andar de cima da biblioteca, há uma sala climatizada com caixas que continham negativos fotográficos de vidro. Foi uma boa surpresa na minha existência como pesquisador, o arquivo foi aberto a 6 mãos por Sandro (o arquivista), eu e o estagiário, cujo nome não lembro agora¹⁸.

Os arquivos fotográficos de Francisco Du Bocage encontram-se espalhados entre instituições recifenses e cariocas e provavelmente todas estas instituições, guardadas as devidas proporções, devem muito ao trabalho de Benício W. Dias. Fotógrafo, pesquisador da arte em Pernambuco e um dos fundadores do Foto Cine Clube de Recife FCCR, ele reconhece que pode ter existido um clube pioneiro em Recife em 1914 na “antiga loja do velho Martins” onde pode ter sido gestada “uma nova visão da arte fotográfica” em Recife (BRUCE, 2013, p. 69). Benício Dias era colecionador e foi o primeiro a reunir fotografias e arquivos fotográficos de Bocage tendo doado alguns para o recém-criado

¹⁶ Foi realmente interessante entender outro ponto de vista da história que não aquele produzido pelos centros de saberes do Sudeste. Datas como 1817 em Pernambuco ou 2 de junho na Bahia tinham significados maiores que os livros de história que li me trariam, eu mesmo, grande leitor de história do Brasil, nunca havia ouvido falar em nada sobre a independência baiana de 2 de junho.

¹⁷ Site Do IMS se encontra na bibliografia. O Museu Paulista, outro museu fundado nos primeiros anos da república tem publicado um texto em site sobre o Museu do Estado da Bahia de um professor da UFBA. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142011000100007&lng=pt&tlng=pt>. Último acesso em 07/07/2019.

¹⁸ Voltarei a experiência dos e nos arquivos no Capítulo 3.

Arquivo Municipal nos anos 40 e posteriormente o resto de seu acervo para a Fundaj nos anos 70 e 80 (MALTA, 2014). Sua Coleção abrangia fotografias de Recife entre 1870 a 1840 e tentava criar um memorial sobre o desenvolvimento da cidade através do olhar da fotografia (ARAÚJO, 2015). Eu mesmo cheguei a ver a carta de doação de 1976 no Cehibra na Fundaj. É provável que Dias tenha sido o primeiro crítico das obras de Bocage que considera poética no modo como tenta “captar a emoção das cenas vulgares da cidade (BRUCE, 2013, p. 70). A maior parte das imagens encontra-se na Fundaj com grande destaque para a enorme coleção de cartões-postais que trazem cenas que ampliam os principais temas que encontrara nos arquivos do Museu da Cidade do Recife, a saber: demolições, panoramas e vistas, obras do porto e trabalhadores das obras do porto. Nos postais havia temas cotidianos, próximo ao que Dias talvez observou como “temas vulgares da cidade” (BRUCE, 2013)

Nos anos 80, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro recebeu uma doação de fotografias da White Martins que continham 23 fotografias de Bocage, a maioria datando de 1895. Foi esta a década de sua provável “redescoberta” segundo me contou Pedro Vasquez por e-mail. Vasquez se coloca como a pessoa que recolocou Francisco Du Bocage dentro da história da fotografia nacional, incluindo-o numa exposição histórica nos anos 80 (VASQUEZ, 1993). Do MAM-RJ, pude ver fotografias retratando a arquitetura da cidade, uma cidade organizada, ajardinada. Para ver as outras imagens seria necessária uma visita só ao museu carioca. Já em 2002 segundo e-mail de Thiane Knope, que trabalha no centro de pesquisas do IMS “Esta coleção de 31 imagens foi adquirida em 31 de maio de 2002, por intermédio de Roberto Geraldo Xavier. Nos anos 30 e 40 a cidade do Recife começa a criar equipamentos para guardar e catalogar os arquivos e bens patrimoniais da cidade, é nessa época que o SPHAN abre seu escritório na cidade e que o governo cria o Departamento de Propaganda e Estatística dentro do espírito do Estado Novo em 1939 que lança a revista *Arquivos*, mais precisamente em 1942, momento em que começa a haver um debate sobre os arquivos da cidade que precisavam ser preservados para a posteridade e para ser acessados aos “amigos de Recife” (ARAÚJO, 2015). Já na primeira edição há um artigo crítico sobre as reformas do porto e ali aparecem fotografias que me parecem ser de Bocage, contudo seria preciso averiguar com mais cautela. Tratam-se de imagens de demolições, as mesmas que

encontrei no Livro de catalogação fotográfica do Arquivo do Museu da Cidade do Recife, herdeiro deste arquivo municipal dos anos 40. No catálogo estas imagens aparecem sem identificação ou data. As mesmas ainda aparecem no livro de Cátia Lubambo (1991) e Rogério Leite (2009) também sem identificação. A edição de “Recife do Corpo Santo ao Marco Zero” de Lubambo não tem muita preocupação com as imagens (analisado no Capítulo Produção e Circulação de Fotografias) e não põe legendas nas imagens, já em Contra-Usos da Cidade Leite coloca a imagem como autoria não identificada.

A Coleção IMS pode ser parcialmente acessada pelo site onde afirma que Bocage foi um grande mestre do século XIX. No Site podemos ver as fotografias da demolição do Recife Antigo e das obras do Porto. São estas imagens que levam eu e o historiador Sandro Vasconcelos a crer que as séries de imagens do catálogo do Museu da Cidade do Recife que não possuem identificação devem ser de Bocage. As fichas catalográficas do Museu da Cidade e da Fundaj colocam a série de fotografia de demolição da igreja do corpo Santo como sem autoria. Mas as mesmas imagens aparecem no IMS com o nome de Bocage. Interessante notar que as imagens sem autoria identificada estão numa ordem de fotografias de demolições da cidade, nas duas coleções há fotografias de Bocage que aparecem nesta série de demolições. Se compararmos as Imagens de IMS à dos acervos recifenses veremos que são as mesmas fotografias e, portanto, tomando a classificação do IMS, atribuímos estas séries de panoramas de demolição à Francisco Du Bocage.

Fundação Joaquim Nabuco *QX*

FICHA CATALOGRÁFICA


3227

NO DE IDENTIFICAÇÃO: 1.83

ACesso: a2 g1 p17

AUTOR:

MOTIVO FOTOGRAFICO: Travessa do Corpo Santo, demolição



CIDADE-UF: Recife - PE PAÍS: Brasil

DATA: 1913 TÉCNICA FOTOGRAFICA: P&B, papel FORMATO:

ALTURA: 60 mm LARGURA: 225 mm

REGISTRO: 76.1.115,116 CASA FOTOGRAFICA:

FIRMA: ENDEREÇO:

CIDADE-UF: PAÍS:

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: Bom LEGIBILIDADE: Boa

AVALIAÇÃO: Nº DE EXEMPLARES: 2

NEGATIVO ORIGINAL:

NEGATIVO REPRODUZIDO: SEV 39/3 FORMA DE AQUISIÇÃO: Doação

Imagem 11. Ficha catalográfica 1,83. Cehibra – Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

As duas fotografias abaixo são de autoria de Bocage segundo o IMS, seguramente também o são para Fabiana Bruce, Sandro Vasconcelos e Albertina Lacerda, nomes já citados no Prólogo. No Museu da Cidade aparecem sem autoria ou data, na Fundaj as fichas aparecem com as datas de 1913. Vide ficha 1,83 acima. A data podemos colocar entre 1909 e 1913, época das demolições e reformas. Seria interessante encontrar documentação sobre as obras do porto que atestassem os contratos com os fotógrafos, também ter acesso ao relatório, certamente estes devem ter sido ilustrados pelas imagens das obras.

E as séries panorâmicas falam por si só. Todas do mesmo tamanho e mesma técnica.



Imagem 12. Demolição da Igreja do Corpo Santo, S/D. 10,8 x 29,8 cm. Acervo do Museu da Cidade do Recife.



Imagem 13. Construção do Armazém do Porto S/D. 10,8 x 29,7 cm Acervo do Museu da Cidade do Recife.

1.3 PENSAR COM IMAGENS

Há muito tempo imagens produzem um lugar chamado Recife, há um imenso acervo catalogado em várias instituições nacionais e estrangeiras que nos traz a história da cidade e suas imagens. As imagens produzidas em mapas, gravuras e pinturas durante as invasões holandesas, circularam pela Europa, a fim de mostrar uma colônia construída de maneira eficiente e bem administrada (BOOGAART, 2012). Na década de 60 do século XIX as litogravuras de Luis Schlappriz, que circularam com as obras do Conde da Boa Vista décadas antes, e que tinham por finalidade “afrancesar” a cidade, com os planos urbanísticos e prédios projetados por Vauthier e podiam ser adquiridas em seu ateliê para decorar as paredes das casas (FERREZ, 1954). Nos dois casos há o desejo de propagandear as construções novas da cidade a partir de uma representação visual, a primeira no Período Colonial, a segunda já no Segundo Império. Compreendi que parte

das fotografias de Bocage se insere nesse movimento das imagens que constroem outras narrativas a partir dos planos urbanos para a cidade. Agora era a vez da Primeira República (1889-1930).

Os exemplos acima nos colocam diante de duas questões: uma referente à *produção* e *circulação* das imagens como materialidades que agem e outra referente à própria *imagem fotográfica*. Sobre a primeira, cabe lembrar que é a circulação que possibilita que as imagens fotográficas sejam vistas e que, portanto, cheguem a seu estatuto de imagem e criem sentidos compartilhados. As imagens foram feitas para serem vistas, percebidas e é este ver, esta percepção, que vai possibilitar que o discurso sobre um lugar em Recife tome forma no *imaginário* sobre a cidade, e sobre a *imagem* da cidade. No capítulo 1 nos debruçaremos justamente sobre esta circulação de imagens. Ainda neste capítulo falarei sobre a profusão de imagens iconográficas sobre Recife e sua circulação nacional entre a segunda metade do século XIX e início do XX. Sobretudo xilogravuras e fotografias.

Boris Kossoy nos lembra que diante das fotografias não se pode olhar ingenuamente. Antes de construírem uma verdade sobre o real, as fotografias criam uma representação dele (KOSSOY, 2016). Andrea Barbosa nos lembra que representação nunca abarca a realidade em seu todo (BARBOSA, 2012, p. 33), é necessária uma decomposição ou desmontagem destas para não cair em seu jogo e entender em que contextos estas imagens foram produzidas e qual seria a realidade construída por elas. No caso da fotografia, Kossoy nos lembra que elas possuem uma “realidade própria”, a “realidade do documento” em sua produção e a realidade gerada a partir de sua observação. É preciso desmontar os processos de escolha individual do fotógrafo e contextualizar sua produção e circulação em um determinado tempo e espaço para não cair nas “seduções da imagem” (KOSSOY, 2016, p. 23). Esse movimento será melhor explorado no Capítulo 1 e utilizado em todo o percurso. A questão das imagens se coloca como uma questão diante de nós e nos faz questionar quais os interesses adjacentes em relação a sua construção e como nós que as observamos somos afetados por elas.

Hans Belting (2014) e Étienne Samain (2012) pensam a imagem de forma polissêmica. Belting adverte que é preciso pensar a imagem numa *antropologia das imagens*, pelo caráter cultural de sua produção e percepção (BELTING, 2014, p. 10), para

Samain a imagem é algo que aparece, *um fenômeno*, de um processo que combina *aportes dos mais variados* (SAMAIN, 2012, p. 30). Argumentam também que devemos pensar as imagens dentro do mundo das *coisas vivas* (SAMAIN, idem) ou como produto do *corpo vivo* (BELTING, p. 10). Belting nos lembra que a percepção da imagem (memória, sonho, imaginação) e a fabricação dela, em qualquer meio, são produções de um corpo vivo. Ambos os autores estão de acordo que as imagens produzem conhecimento e pensamento.

Em *A Antropologia das Imagens*, Belting tenta reconfigurar a hipótese do helenista Jean Pierre Vernant de *imagem, imaginação e imaginário*. Belting lembra-nos que o autor percebeu que havia uma relação entre as imagens dos artefatos gregos, que chegaram até nós e o pensamento filosófico das imagens, caso raríssimo. Este fato desencadeou relações profundas e fez com que a majoritária parte do pensamento europeu, sobre a arte ou a teoria do conhecimento, partisse de conceitos gregos (BELTING, 2014, p. 12). Essa concepção, de Vernant, ajuda Belting a fugir do dualismo no qual Kossoy coloca a imagem como uma *realidade interior* e uma *realidade exterior*. (KOSSOY, 2016). Esse dualismo é quebrado quando se corporifica o processo da imagem, há o corpo vivo que a identifica, que a percebe e a cria. O corpo é meio vivo que se diferencia do meio material exterior. Ambos são meios para imagens, aquele que percebe, imagina, sonha, lembra, este desenha, fotografa, filma, esculpe. Portanto, as imagens não estariam apenas entre o olho que vê e o objeto visto, mas entre o corpo que percebe mentalmente e o objeto que é percebido. Diz o autor: “o olhar, em vez de ser simples instrumento, implica o corpo como um todo” (BELTING, 2014, p. 13). O corpo, aqui é *meio, suporte e anfitrião* das imagens, e por essa razão, podemos distinguir entre o que é *meio e imagem*. O Corpo é capaz de notar que uma fotografia traz a imagem do retratado, mas que não é ele mesmo o que se retrata, é uma representação. Ela é diferente do retratado. Ela, a fotografia, traz a presença de algo que não existe, uma *presença do ausente*, e nesse sentido pode agir como instrumento para uma memória visual. Torna visível o que não mais existe naquela temporalidade. Para Belting, este seria o paradoxo das imagens: significam a presença de uma ausência. Fazem lembrar aquilo que não está ali, é invisível e torna-se visível ao ser vista na fotografia. Não seria este o caso das fotografias de Bocage sobre a Igreja do Corpo Santo, que não mais existe naquele espaço

da cidade, mas existe numa imagem fotográfica? Hoje no lugar onde estava igreja podemos ver apenas uma avenida e a fotografia da igreja habita lugares, outros lugares no presente como a Torre Malakoff há poucos metros dali (onde uma grande ampliação figura numa sala lateral do prédio) ou ainda nos livros sobre a história da cidade. Os vários suportes e meios que veiculam as imagens também possuem uma história a ser narrada. A fotografia vai aparecer em jornais, revistas, álbuns fotográficos pessoais, cartões de visita ou sites da internet. Estes meios mudam a nossa percepção das imagens, mas não o fato de que não são as imagens em si. Belting alerta que nossa capacidade de perceber que a imagem e meio não são a mesma coisa, decorrem da nossa capacidade de perceber as imagens e de fabricá-las. Para exemplificar, lembra que a *iconoclastia*, essa violência contra as imagens, pode destruir o meio (a escultura, a fotografia), ou seja, a imagem material mas não o que ela representa, a imagem em si. As imagens mentais e as memórias das pessoas não podem ser desprezadas nesse processo e estas imagens, que o corpo media, ainda podem existir ainda que os meios exteriores sejam destruídos. Este não parece ser o caso da memória sobre a Igreja do Corpo Santo. A maior parte das pessoas que perguntei sobre ela não possuía qualquer lembrança da imagem ou da memória daquele lugar. Apenas as pessoas que conheciam sua história podiam evocar sua memória, e estas pessoas se restringiam a um pequeno número de estudiosos acadêmicos. Nesse sentido, sua demolição parece ter selado uma grande amnésia sobre esta memória da cidade, mas seria necessária uma pesquisa maior para poder afirmar tal hipótese.

Portanto, para Belting (2014) imagem, corpo e meio são questões fundamentais para pensar as imagens, sua construção, percepção e circulação. Pode-se pensar no corpo que produziu as fotos, o fotógrafo Francisco Du Bocage e nos corpos que as olharam em distintas épocas. E, também, no meu corpo, que hoje se volta a tentar compreendê-las e problematizá-las, e que também produz imagens sobre a mesma cidade, cem anos depois.

Samain, em *Como Pensam as Imagens* (2012) afirma que toda imagem nos convoca a pensar, “oferece algo para pensar”, e seria necessário pensar no *como* nos faz pensar (SAMAIN, 2012, p. 23). Nosso olhar pode estar viciado, condicionado e, muitas vezes, não respondemos ao chamado que a imagem poderia trazer ao nosso corpo. É preciso convocar memórias, pensamentos, sensações já que, nas pegadas de Barthes, é dito que a “fotografia é um campo de paixões” (SAMAIN, 2012, p. 22). Se ela faz pensar,

também pode *trazer pensamentos: o do fotógrafo que a produziu ou de todos aqueles que olharam para ela e incorporaram seus pensamentos*. Portanto, a imagem induz o corpo a se movimentar, a pensar, a produzir respostas *deliberadas* àquela imagem. Quantas imagens produzi a partir de fotos de Bocage, como a primeira que aparece neste texto? Uma pergunta cuja resposta já me foge a quantificação exata. A rica iconografia de Recife me fazia olhar a cidade com novas propostas, e algumas delas geraram imagens feitas com celular¹⁹. Essas várias imagens de ontem e de hoje não poderiam construir um pensamento sobre a cidade do Recife? Segundo Samain, sim, seria possível:

Ouso dizer que a imagem – toda imagem – é uma ‘forma que pensa’ (...) Com outras palavras: independentemente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra(s) imagem(s) seria *uma forma que pensa*. (SAMAIN, 2012, p. 23)

Nesse sentido, as imagens têm uma *vida própria* e um verdadeiro “poder de idealização”. A composição de imagens, a montagem, a escolha destas, são então capazes de fazer movimentar o pensamento e criar ideias. As escolhas das imagens que aqui se encontram se mostram com menos medo da parcialidade. Com essa provocação de Samain é possível pensar na montagem de discursos diversos sobre Bocage e seus olhares sobre Recife. Pensar quais imagens entram, em que ordem, em qual composição, qual será sua imagem vizinha, e quais narrativas essa vizinhança convoca em quem as observa, as olha, entre tantas possibilidades. Neste sentido a lista de imagens ajuda a quem ler ter um percurso mediado pelas páginas e permite que as imagens conversem e criem realidades entre si. Em um jogo deliberado, as imagens desta introdução fazem brincar entre as fotografias que produzi e as que remontam a uma memória da estadia na cidade. As memórias se expressam pela escolha deliberada das fotografias de Bocage. A memória das vistas do teatro Santa Isabel numa tarde de chuva no inverno, meu quarto ou a ida ao banco em frente ao Largo do Carmo onde as portas da igreja sempre me impressionavam.

¹⁹ Todas produzidas com a câmera de um Samsung J6.

2.4 HIPÓTESE E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A partir do caminho argumentativo apresentado até aqui – em que me localizo enquanto morador e pesquisador de Recife, encontro uma de suas imagens pelas fotografias de F. Bocage cuidadosamente acondicionadas nos arquivos, assumo a potencialidade da imagem na construção urbana – formulo a hipótese da pesquisa: As fotografias de Bocage, produzidas entre 1892 e 1919, contribuem para construção da ideia (visual) da Recife da Primeira República?

Uma cidade em plena transformação que se buscava moderna – planejada, organizada, saneada aos padrões europeus – pela elite local/nacional e um Estado nacional em formação após a queda do império. Mas, ao que parece, escondia uma grande desigualdade social em sua organização urbana.

No capítulo 1, as imagens serão pensadas a partir de uma história das imagens fotográficas na Primeira República. Ali os temas principais da fotografia e os modos de produção e circulação destas imagens serão analisados a partir de parte da obra de Bocage que se conhece. Bocage será colocado no tempo e no espaço junto a seus contemporâneos e contemporâneas que construíram narrativas visuais urbanas na Primeira República. A partir dos dados que se conhece sobre o fotógrafo tentaremos mostrar uma parte de sua vida como fotógrafo. Gilberto Ferrez, Boris Kossoy e Lilia Schwarcz serão mobilizados neste primeiro capítulo por sua grande pesquisa em imagens sobre as cidades brasileiras. No capítulo 2, as imagens serão convocadas a pensar as maneiras de perceber a cidade na obra do Bocage. As fotografias têm agencia e ora ajudam a criar visualidades que confirmam as ideologias burguesas, ora desafiam as normas vigentes pela desobediência dos corpos. A cidade e o corpo, suas regulamentações, interdições são apresentadas a partir da análise de fotografias de instituições de controle social e de espaços públicos da cidade. Aqui as análises sobre as mediações mecânicas na cidade de Stella Breciani (2018) e a formação do espaço público e Recife do Século XIX de Raimundo Arrais (2010) serão preciosas referências. Serão apresentadas as ideias da cidade burguesa latino-americana de José Luis Romero (2008) na qual se insere Recife. Dentro destas, as ideias de saneamento, planejamento e estética de uma racionalidade urbanista difundida, entre outros, por Saturnino de Brito.

Atentaremos para como as teorias raciais, o sanitarianismo e a necessidade de inserção no capitalismo internacional afetaram a produção de imagens desta época.

No Capítulo 3 as imagens de Bocage serão convocadas a partir dos Postais. As imagens dos postais tencionam o modo como as mesmas são reafirmadas pelos autores e autoras que escreveram sobre o fotógrafo. Os arquivos e textos destes autores(as) dão conta de um fotógrafo com olhar sobre as reformas urbanas e modernização do porto, já os postais narraram outras cidades, a cidade da classe trabalhadora negra e sertaneja, periférica pouco explorada pelos pesquisadores. Os postais são ainda apresentados dentro da revolução que apresentaram naquele momento de inovações nas comunicações e transportes, quando seu formato texto-imagem é barateado e transforma-se na primeira “comunicação móvel” da modernidade (BUSCHER, VELOSO, 2018, p. 133-151). A realidade se faz através dos movimentos. As imagens em movimento criam realidades imaginadas sobre as cidades. O movimento de criação e circulação através da revolução dos transportes e dos correios, este movimento da modernidade possibilitou que o postal criasse seu movimento circulação de texto-imagem pelo mundo.

2 PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE IMAGENS NO BRASIL



Imagem 14. Apipucos, Recife, 1859. Augusto Stahl. 20,2 cm x 26,0 cm. Acervo IMS.

Neste capítulo gostaria de situar as imagens em seu tempo e espaço, contextualizá-las em sua passagem do século XIX para o XX. Este movimento ajudará a situar também as fotografias de Francisco Du Bocage. É pensar o movimento construído com e por estas imagens, isto nos subsidiará a reflexão sobre algumas imagens do fotógrafo mais a frente, seus panoramas, cartões-postais, vistas da cidade e os registros de modernização desta. Como já foi dito na Introdução as imagens convocam a pensar e há várias maneiras de adentrar neste movimento. Aqui elas são convocadas para pensar o passado como documento e nos ajudam a apreender esta abstração, o passado. Contudo é preciso interrogá-las, não assimilá-las como verdade dada, mas compreendê-las como discurso construído, manufaturado ou fabricado. Nesta trama das imagens a fotografia vai conquistando seus territórios

Entender essa história nos obriga a olhar para o passado, terreno abstrato que não alcançamos em sua inteireza, mas apenas em fragmentos, como cacos da história (GAGNEBIN, 1996; p. 10). E ainda estes fragmentos serão sempre o eterno devir das interpretações do presente que os convoca fazendo do passado uma “história aberta” (GAGNEBIN, 1996, p. 11). Paul Ricoeur (2010) adverte que, entender o passado exige a pergunta pelo presente: que presente é este que volta seu olhar para o passado e exige dele respostas? Nesse sentido era preciso saber que qualquer tentativa de pensar outra temporalidade sobre Recife sempre seria um ato arbitrário, uma ficção. Lilia Schwarcz em entrevista a Univesp TV²⁰ disse que o passado é sempre uma abstração, espécie de criação dotada de sentido e no caso do ocidente, o saber da disciplina História que acabou se tornando nosso mito de criação. Caberia então a uma antropologia histórica das imagens, não apenas recontar o passado, mas entender como foram criadas as possibilidades materiais destes discursos históricos. Sempre com a dádiva da dúvida e da desconfiança sobre o que escrevemos, jamais tomando nada como verdade, nem o que entendemos do passado e nem o que achamos revelar dele. Entender que nossa história, do ocidente, é *escrita* numa tradição “progressiva”, “linear”, “evolutiva” ou “causal”, de forma conservadora como dirá Walter Benjamin (LÖWY, 2009) nos ajuda a entender tradições de escrita histórica que queremos evitar.

Há ainda outra questão: quais documentos do passado seriam passíveis de nos contar a narrativa histórica? Segundo Lilia Schwarcz, nas pegadas de Jacques Le Goff:

As ciências sociais, de uma maneira geral, viveram do imperialismo dos documentos escritos. O suposto era que a investigação social, sua própria genealogia, seria pautada em manuscritos escritos, como se todas as demais fontes estivessem excluídas da agenda desses profissionais, ou ocupassem papel subalterno e apenas complementar. Sobretudo as imagens funcionariam como ‘ilustrações’, no sentido de que apenas ‘adornam’ uma tese previamente conhecida; exemplificam conclusões já estabelecidas. (SCHWARCZ, 2014)

Na definição do dicionário Houaiss, o termo *ilustrar* se refere “a uma imagem que acompanha o texto”. Acompanhar um ensaio escrito não significa, por suposto, interpelá-lo, pois quem acompanha apenas segue; dá continuidade. Uma ilustração seria assim um

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r1HVy9XHxw0>> . Último acesso em:20/10/2018.

recurso pictórico utilizado para exemplificar ou sintetizar argumentos desenvolvidos a partir e na narrativa. Ilustrar, do latim *ilustro*, que significa lançar luz, tornar evidente, dar brilho, enfeitar, ver. A convenção acabou, pois, por normalizar usos e fez da ilustração – geralmente uma imagem pictórica, figurativa –, um expediente colado à sua definição primeira: quase um “decor”:

(...) Não por coincidência é comum encontrar uma utilização um tanto conservadora das imagens em nossos ensaios. Um “clássico” é colocá-las em apêndices ao final de livros e textos, como se elas não precisassem de maiores explicações ou se não fosse necessário escrutinar suas origens sociais, clientelas, contextos, recepção ou circulação. Mais ainda, elas em nada interfeririam na obra, e por isso poderiam ficar dispostas no seu final, para mero deleite do olhar. Outro uso bastante corriqueiro tem sido incluir ilustrações no decorrer dos textos, mas, sem as devidas referências. Ora, justamente nós que temos orgulho da “arte de bem citar”, esquecemos de guardar o mesmo rigor no caso das fontes imagéticas. Incluir autoria, data, dimensão, acervo, título e toda uma série de dados que fazem parte da própria descrição desses documentos visuais são procedimentos pouco usuais nos textos da nossa área. Ou seja, não parece ser muito relevante referenciar esse tipo de documento, ou dar tratamento paralelo ao que oferecemos às demais fontes escritas utilizadas. Mais uma vez, o suposto, silenciosamente partilhado, é resultado de uma prática comum, que supõe serem esses documentos “menos sérios” – quiçá mais próprios a outras áreas –, não carecendo, portanto, de tanta precisão na citação ou no estabelecimento da origem (SCHWARCZ, 2014, p. 39-40)²¹

Para citar um exemplo interessante, e que nos serve para entendimentos posteriores sobre imagens, vejamos o agenciamento de uma pintura famosa dos livros escolares de história *A Primeira Missa de Vitor Meireles*²². Pintado sobre encomenda no século XIX com intenções escancaradamente nacionalistas e historiográficas, serviu para ilustrar os discursos estético-político da Imperial Academia de Belas Artes e do Instituto

²¹ Lendo e agenciando imagens. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0391.pdf>>. Último acesso em 07/07/2019.

²² Escolhi não reproduzir a obra aqui para não contribuir com seu imaginário colonial. A obra pode ser vista no Museu nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/images/difusao-cultural/pdfs/Primeira-missa.pdf>>. Último acesso em 07/07/2019.

Histórico e Geográfico Brasileiro, com fins de uma invenção da nação (COLI, 2009). Lilia Schwarcz lembra que, em geral, esse quadro aparece justamente nos livros para confirmar, ainda hoje, uma ideia sobre a colonização, sem problematizar que se tratava de uma ficção imagética do século XIX. Interessante notar que passados quase 150 anos desde a exibição da pintura a óleo de Meireles e seu uso nos livros didáticos, o quadro ainda se presta a confirmar uma visão historiográfica oficial do século XIX. Ou seja, a obra não vem contextualizada em sua produção como encomenda do império. Outro exemplo interessante do descaso com as imagens são os desenhos de Debret que são tomados como verdadeiras etnografias visuais quando se tratam de composições feitas posteriormente e com um fim de discursos narrativos, que não necessariamente condizem com a realidade local (SCHWARCZ, 2014. p. 259). Também muitas pinturas de Frans Post e Albert Eckhout são olhadas por muitos como ilustrações da invasão holandesa emulando o discurso do século XVII como sendo “as primeiras vistas do Brasil”, dentro de uma tradição holandesa de representação de paisagens (Lago, 1996), quando se tratam de imagens com narrativas coloniais bem marcadas na composição das obras, com clara intenção de mostrar um lugar “bem governado” (BOOGAART, 2012, p. 18) com os nativos amansados e “civilizados”. (VIEIRA, 2012, p. 65)

Em muitos livros que consultei, nos arquivos de Pernambuco, bibliotecas e sebos também encontrei o mesmo descaso com as imagens. Em *Recife do Corpo Santo* (CAVALCANTE, 1972), *Recife do Corpo Santo ao Marco Zero* (LUBAMBO, 1991), *Histórias de Arruar* (SETTE, 1978) e *Nos Tempos da República Velha* (PORTO, 1986), livros dos quais me vali para entender a base histórica da cidade, as imagens não possuem nenhum tratamento do tipo imaginado por Lilia Schwarcz. Nos dois primeiros as fotografias não têm autoria citada, nem data, nem acervo e por duas vezes a fotografia da *Igreja do Corpo Santo* de Bocage aparece sem qualquer autoria. No livro clássico de Mario Sette (1978) as gravuras, desenhos e fotografias são tidas como espelho real de uma época, ali estão claramente para enfeitar e ilustrar e tornar o livro mais palatável. Isso foi, em boa parte, o que aconteceu com a maioria dos livros que encontrei. Leite (1999) também usou a imagem da Igreja, que acredito que seja da mesma série (há mais de 10 ângulos diferentes). Neste livro há referências ao acervo e a legenda diz que não se sabe a autoria, tal como aparece nas fichas dos arquivos do Museu da Cidade de Recife.

A surpresa foi a tese de doutorado de Albertina (2012), diretora do Cehibra que colocou as imagens de Bocage no tempo e no espaço a partir de sua análise dos arquivos de instituições pernambucanas. Não há nenhuma análise maior sobre as possíveis relações dessas imagens entre si mas é importante observar que esta não era o objetivo de sua tese. Dois exemplos se tornaram didáticos pelo descaso com o uso das imagens: a exposição de Terciano Torres na Caixa Cultural em 2017 e a novela gráfica *1817 Amor e Revolução* de Oliveira, também em 2017. Torres recriou de modo divertido uma série de imagens que mostravam a história e evolução urbana da cidade (ver Imagem 1). Não havia qualquer referência das imagens pesquisadas por Torres, nem no catálogo nem na expografia, para recriar as várias Recifes do passado. Já na novela gráfica o ilustrador Pedro Zenival também não cita suas referências visuais. Um outro capítulo interessante foi o encontro com o trabalho do já citado Gilberto Ferrez, que pesquisa imagens produzidas no Brasil, sobretudo entre 1808 e 1920, concentrando a pesquisa sobre fotografias entre 1840 e 1920. Podemos chamá-lo de um verdadeiro caçador de imagens indo atrás de colecionadores, acervos de instituições em muitos continentes, vasculhando antigos catálogos em esquecidos arquivos nacionais e internacionais. Somente sobre Recife editou pelo menos 7 publicações (FERREZ, 1984). Ferrez exalta os projetos de incentivo imperial ao invento fotográfico, como o financiamento de expedições amplamente documentadas através de imagens que circularam em álbuns fotográficos editados, e não levanta qualquer questionamento sobre estes empreendimentos, como nos lembra Kossoy (2016; p.71). No catálogo de 1954 sobre a exposição *Comemorativa – Iconografia do Recife do século XIX*, Ferrez faz um bom trabalho de tentar encontrar imagens inéditas, identificar o ano de sua produção ou circulação, identificar quem as produziu e a quais acervos pertence. O autor as descreve quase sempre no tom alegre, pitoresco, histórico: como verdadeiros documentos da realidade novecentista, registros fiéis, quase etnográficos da cidade e seus arrabaldes (1954). Outro livro do autor, sobre o álbum de litografias de suíço Luiz Sclappriz de 1866, ele diz que servem como “verdadeiros” documentos que atestam a “evolução” e “desenvolvimento” históricos da cidade. Ferrez não tenciona as imagens e não tenta tirar delas mais do que uma simples percepção visual poderia ver. Fotografias e litogravuras são tidas como documentos fiéis. O pecado original das imagens aqui não é mais a falta de cuidado com a autoria,

dimensões, acervos e datas, aqui o descaso se deu em não situá-las em seus contextos coloniais e imperiais, em seus usos e funções ideológicos nos quais estavam inseridos. As pesquisas de Gilberto Ferrez foram de grande valia para esta pesquisa na medida em que as imagens ajudavam a compreender quais imaginários estavam sendo construídos em Recife, ou sobre Recife no século XIX. Entender quais temas e lugares da cidade apareciam com mais frequência na trama constituída por estas imagens foi de grande valia para enquadrar ou afastar a fotografia de Bocage de uma certa tradição imagética sobre a cidade.

2.1 PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE FOTOGRAFIAS NO BRASIL DO XIX

A fotografia no Brasil tem particularidades interessantes, dignas de nota. O Instituto Moreira Salles tem um dos maiores acervos fotográficos das Américas segundo o site da instituição, e uma pequena parte das fotografias do Bocage pertence a este acervo na Coleção Brasileira. Esta coleção está em muitas instituições como Arquivo Nacional, Pinacoteca, Itau Cultural e IMS, e abrange entre outras coleções, um rico acervo fotográfico. Existe uma saborosa fartura fotográfica do país desde o início da invenção no século XIX. Gilberto Ferrez (1976) atesta que meses após a invenção da fotografia ela já desembarcara por aqui. Justamente pelo Nordeste em sentido ao Rio, tendo depois chegado a Montevideu e Buenos Aires, e pelo norte do continente em Nova Iorque. Destes tempos somente os daguerreotipos do padre francês de 1840 sobreviveram, sendo então as imagens do Rio de Janeiro as mais antigas imagens daguerreotípicas do continente a sobreviver até os dias atuais. Boris Kossoy (2016) animou a história da fotografia brasileira sobre o pioneiro francês radicado no Brasil, Hercule Florence, que já em 1833 teria triunfado em imprimir imagens com o uso da luz solar, tendo sido ele o primeiro a usar o termo “fotografia” (KOSSOY, 2012). Ferrez (1976) também reconhece o pioneirismo de Florence, mas naquela época ainda não conseguia ver as imagens com tamanho deslumbramento. Ferrez se pergunta o porquê do inventor não teria levado a invenção ao conhecimento do imperador já que era notório o interesse do mesmo pelo novo invento (Ferrez, 1976; p. 21). Interessante lembrar também que Florence foi desenhista e nos legou muitas imagens das primeiras décadas do século XIX. Como a invenção deste mecanismo foi isolada na América do Sul o mundo só veio

a saber do feito já no anoitecer do século XX. (KOSSOY, 2012). Outra curiosidade é que nosso segundo imperador era amante e entusiasta da nova técnica. Lilia Schwarcz (2012) e Gilberto Ferrez (1976) narram as aventuras do monarca que incentivava a vinda de fotógrafos estrangeiros e que ele mesmo rapidamente adquire um daguerreotipo para si, e passa o resto do século capturando imagens e participando da inventividade das técnicas. Esse momento é muito rico nessas experimentações, é o que nos diz Benjamin nos anos 20 do século XX quando escreve que os primeiros anos da fotografia são os mais ricos em experimentações (Benjamin, 1984)

O Primeiro estúdio fotográfico teria sido inaugurado em 1844 na capital do Império brasileiro por Guiltherme Tulfer e logo o mesmo aconteceria em outras capitais do país, fotógrafos se espalharam pelo país e outros foram abertos, diz Ferrez:

Other provincial cities also had early studios. In 1844 a Salvador, Bahia, newspaper reported a photographer in business at Vitória Street. Hipolito Lavenue, who had a studio in Rio de Janeiro, opened another in Ouro Preto in 1845 (...) An oral history take down at the Time of Pernambuco Exposition of 1866 relates that the first daguerreotype was take there in 1841 or 1842, probably by Evan, who later advertised his business in Recife in 1845. In 1859 J. F. Waltz also listed himself at work in that city. São Paulo, today Brazil's largest city, did not have a studio until Manuel José Bastos established one in 1852. (FERREZ, 1976, p. 17)

Já a partir das décadas de 50 e 60 do século XIX, os fotógrafos viajantes ou instalados nas cidades começam a se multiplicar pelas cidades das províncias imperiais. No norte do país, A. Frisch e Felipe A. Fidanza nos anos 70. Duas décadas antes J. Evans e Charles Fredericks em Pernambuco e Hipolito Lavenue no Rio de Janeiro. Nos anos 60, Militão de Azevedo em São Paulo e A. Coutinho em Alagoas. De 1830 a 1900, Ferrez cataloga 51 fotógrafos em atividade em seu livro publicado em 1976 como podemos ver no mapa que preparou para esta edição. O mapa, construído para a edição encomendada pela Organização dos Estados Americanos (OEA) mostra o imenso trabalho de pesquisa pelo território nacional feito por Ferrez. Interessante notar que Francisco Du Bocage não aparece na pesquisa.

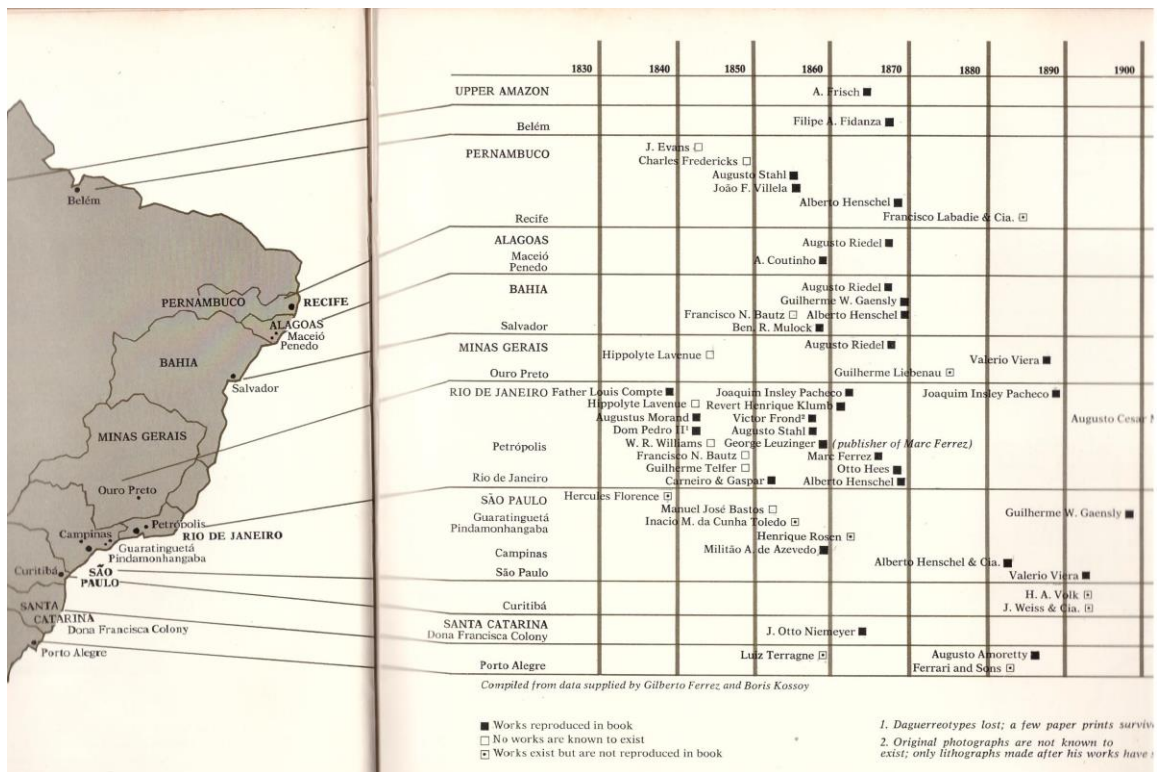


Imagem 15. Mapa dos Fotógrafos no Brasil entre 1830 a 1900. Gilberto Ferrez, 1976.

A produção e circulação de imagens fotográficas no século XIX brasileiro se deu por duas iniciativas principais, de um lado por fotógrafos particulares, instalados em estúdios ou viajando pelo país e por outro pelo financiamento e incentivo imperial aos fotógrafos oficiais do império como Marc Ferrez (FERREZ, 1953). É possível imaginar como os primeiros deviam ter maior liberdade de criação e os segundos devem ter participado ativamente na construção dos projetos imagéticos para o império. Claro está que os primeiros também dependiam de demandas como encomendas das instituições para que colaboravam – museus, universidades, governos estrangeiros e também o gosto do público que compraria as imagens. Fotógrafos como o alemão George Huebner captaram imagens sobre a natureza da região amazônica a partir das encomendas do Museu etnográfico de Berlim, e por natureza deve-se entender as pessoas que moravam na floresta, ou seja: os indígenas. Como selvagens, eram assim entendidos como parte simbiótica da natureza, não separados dela, como as civilizações dicotomicamente eram nas cidades (VALENTIM, 2002) – é nesta chave que podemos ler as fotografias deste alemão. Já a August Stahl caberia demonstrar, com suas imagens, a inferioridade das raças não brancas, sobretudo dos povos mestiços, negros e indígenas. Estas circulariam

entre as universidades do norte anglo-saxão. (SCHWARCZ, 1993). Imagens de lugares “exóticos” atraíam o público estadunidense e europeu, sobretudo dentro de um contexto colonial onde era interessante demonstrar para o mundo que o europeu conquistou e civilizou (SHOAT, 2006). Muitos fotógrafos registraram o cotidiano do país e venderam na Europa como fizeram artistas no início do XIX: Rugendas e Taunay. A criação dos *cartes de visite*, que barateavam a produção e venda, popularizou imagens como as do Pão de Açúcar carioca ou das amas de leite da sociedade escravocrata, bem como anunciavam os serviços de fotógrafos pelo mundo (SCHWARCZ, 2012)

A monarquia por sua vez, como já foi dito, tinha no imperador um entusiasta. Admirador da técnica ele logo percebeu como seu uso poderia ajudar a criar uma imagem idealizada do império dentro e fora dele (SCHWARCZ; KOSSOY, 2012). Não demorou para que ele mandasse patrocinar expedições pelo país e posteriores publicações de álbuns que deveriam criar imagens mentais, “verdadeiras”, sobre nossa monarquia tropical. A natureza, que segundo Valadão (2010) adquire significados políticos no segundo império, é usada como exaltação do imenso território nacional. Já desde os anos 30 e 40 os artistas da Imperial Academia de Belas Artes devem pintá-las como catedrais antigas ou colunas gregas, já que o país não possuía uma monumentalidade como os europeus ou mexicanos. Museus de botânica e história natural são criados pelo país com fins políticos de mostrar os potenciais imensos da terra, a pintura e a fotografia também entram neste projeto fazendo circular estas imagens dentro e fora do país. (SCHWARCZ, 1993). O Museu Nacional (1818), Museu Emilio Goeldi (1866) e o Museu Paulista (1895) estão dentro deste propósito. Também os museus e faculdades nacionais se valeram das fotografias para estudos científicos e ideológicos, como os usos feitos por Nina Rodrigues na Bahia para estudos da raça (SCHWARCZ, 1993).

As revistas ilustradas e o uso da fotografia pela imprensa no final do XIX também popularizou imagens como da Guerra de Canudos, de Flávio Guerra, tida como a primeira tentativa de fotojornalismo no Brasil (SCHWARCZ; KOSSOY, 2012). Os cartões-postais foram amplamente usados na divulgação da construção da nova capital mineira dentro dos novos gostos ecléticos e políticos da época (STARLIN, 2014). Se a monarquia inicia o processo de construção de um ideal nacional, será no período de

Bocage que o estado nacional irá usá-lo massivamente com fins de propaganda estatal (KOSSOY, 2016; STARLIN; SCHWARCZ, 2014).

Vários foram os fotógrafos estrangeiros que vieram para estes lados a procura de trabalho, aventuras e pesquisas científicas. Existir um monarca num país tropical sul-americano era por si só algo exótico, e o país era considerado um “laboratório das raças” no século XIX (SCHWARCZ, 1998), além de o imperador ser um incentivador das técnicas fotográficas – não à toa várias fotografias e álbuns fotográficos são dedicados à sua figura (FERREZ, 1976). O exotismo e ser considerado um laboratório de raças atraía fotógrafos interessados em registrar as coisas da terra – natureza, sociedade, realza tropical, e os tipos humanos que aqui habitavam – índios, negros, mestiços (SCHWARCZ, 1993). Se no primeiro caso, o exotismo, o que estava em curso era mostrar para o norte atlântico do mundo um *outro* não europeu, portanto “selvagens e não civilizados”, no segundo, laboratório das raças, comporta a mesma ideia, mas com o imperativo das teorias raciais que testavam hipóteses sobre a inferioridade de povos selvagens, como os indígenas ou os mestiçados e negros. Fotógrafos, como August Sthal, viajaram para registrar os tipos humanos ao redor do mundo e do Brasil. Este levou muitas imagens de homens e mulheres negras nuas para serem estudados nas universidades dos Estados Unidos. (SCHWARCZ, 2012). Dom Pedro Segundo parece não ter concordado com a inferioridade da raça negra em debates com Sthal. A monarquia família real brasileira não possuía escravos e possuía uma banda erudita formada por homens negros, umas das provas de que eram homens civilizados, cultos e nada tinham de degenerados (SCHWARCZ, 1998).

Mas talvez fossem as imagens do cotidiano, do pitoresco, que deveriam ser vendidas nos já citados *cartes de visite* e posteriormente com os *cartões-postais*. Kossoy (2016, p. 60) observa que a partir de 1870 esse tipo de imagem se popularizou tanto ao ponto de criar o que se chamou de civilização da imagem. É nesse contexto que as imagens do Império Brasileiro passam a circular no exterior como imagens do cotidiano nacional, da natureza, dos povos indígenas, da escravidão e da monarquia. Contudo seria na Primeira República que aconteceria o *boom* dos cartões-postais no Brasil (KOSSOY, 2016). É sintomático que a fotografia do Imperador D. Pedro II morto é montada para passar a imagem do homem velho, aristocrático e sábio. Até seu último registro encenou

o ideal europeu de civilidade. Em vida o imperador patrocinou expedições fotográficas pelo país e a edição de álbuns fotográficos a partir da escolha de imagens que a monarquia gostaria que circulassem no exterior sobre o país, um dos imaginários era justamente um modelo europeu de civilização partindo dos trópicos (KOSSOY, 2016). A Coroa patrocinou uma expedição geográfica cujo artífice das imagens foi o fotógrafo Marc Ferrez. Fabiana Bruce observa que Ferrez usava as técnicas mais caras que permitiam uma melhor granulação das imagens e melhor resolução final, portanto a grande produção do fotógrafo não seria possível sem o patrocínio real que tinha interesses também reais sobre estas imagens para fazer circular aquelas de interesse de Estado (BRUCE, 2015, p. 65-66). Caso interessante nesse sentido é o *Álbum de Vistas do Brasil* que Kossoy considera “a última peça publicitária acerca do Brasil elaborada pelo governo imperial” (KOSSOY, 2016, p. 89). O *Álbum* foi organizado para circular primeiro na Europa, na famosa Exposição Universal de Paris de 1889, onde garantiria um grande público que poderia ter acesso às informações contidas nele como mapas, estatísticas, história brasileira e uma bela coleção de fotografias escolhidas a dedo pelo Barão do Rio Branco (KOSSOY, 2015, p. 90). Em carta ao imperador o barão dizia que eram 94 imagens “das melhores produções de nossos artistas, vários planos e cartas e dois diagramas mostrando o desenvolvimento do comércio, da receita pública, as curvas de imigração e o desenvolvimento da linha férrea. “Ver-se-á assim mais facilmente quanto temos progredido desde 1840 e, principalmente a partir de 1850, e depois da pacificação do império” (KOSSOY, 2016, p. 94). A Obra tinha o claro interesse de desfazer a imagem do império brasileiro como atrasado sobretudo pela associação com as imagens do negro e da escravização que inundaram o mundo europeu através do fotógrafos e litógrafos (KOSSOY, p. 95). Este álbum estava encomendado para trazer imagens que corroboram a ideia de país civilizado e não à toa a maior parte das fotografias eram de Marc Ferrez. A obra deveria estar impecável e quando as imagens fotográficas ou litográficas não estavam de acordo com a exatidão ou nitidez necessárias, eram retocadas com a supervisão presencial de Rio Branco. Infelizmente para a tristeza da monarquia, no golpe de 1889 o exemplar do *Álbum* que servirá como prêmio de consolação ao imperador é destituído ao chegar na Europa. A história deste *Álbum* é um ótimo exemplo de agenciamento das imagens com fins bem definidos e como sua

construção só pode ser realmente compreendida desmontando as realidades interiores e exteriores a estas imagens.

Vários fotógrafos percorreram o país e abriram estúdios em mais de uma cidade. Esse movimento pode ter ajudado no aumento da produção de imagens em lugares distintos do Brasil ao mesmo tempo ajudava a divulgar o trabalho destes fotógrafos. Seus estúdios converteram-se então em lugares de criação e exibição de fotografias, público e clientes poderiam entrar em contato com fotografias de vários lugares do país criando assim um imaginário sobre o imenso território nacional. Fidanza abriu estúdios em Belém e Recife, Stahl atuou em Recife e Rio de Janeiro e Gaensly trabalhou em São Paulo e Salvador (BRUCE, 2013, p. 74-78). Estes fotógrafos ajudaram a criar um imaginário que por horas atendia aos interesses dos estatais e suas elites, ora contribuía para a criação de um imaginário alternativo do país, fazendo circularem imagens que nem sempre estavam de acordo com o ideal nacional vigente. Francisco Du Bocage possui uma série de cartões-postais onde a população negra e sertaneja é amplamente retratada em seus trabalhos e cotidianos, certamente estas não eram imagens que agradariam a mesma elite que o contratou para retratar que Recife adentra na modernidade com a construção de um novo porto e num novo bairro.

2.1.1 NOTAS SOBRE A FOTOGRAFIA EM RECIFE DO XIX

Não cabe nesta breve nota discutir as várias questões referentes a história da fotografia em Pernambuco e nem problematizar a fundo as imagens escolhidas. Cabe mais lembrar que Recife foi precocemente inserida na história da fotografia brasileira e desde sempre suas paisagens e sua gente estiveram presentes neste artífice da modernidade. Este brevíssimo percurso quer apenas lembrar alguns nomes de fotógrafos, e uma fotógrafa, que passaram pela cidade ou tiveram nela residência e estúdio fixos.²³ Este breve texto é seguido de imagens que ajudam a pensar uma história da imagem fotográfica sobre a cidade e suas gentes. Ajuda também a inserir as imagens de Francisco

²³ Parte dessa pesquisa se deu na Coleção Brasileira que possui um acervo especial sobre a fotografia em Recife. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=recife>>. Último Acesso em 05.07.2019.

Du Bocage na tradição fotográfica da cidade, quer pela técnica fotográfica, quer pelos temas que seus antecessores e contemporâneos escolheram para retratar a cidade.



Imagem 16. Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica, 1860. João Ferreira Villela. 10 x 6,3 cm Acervo Fundaj.

Nos anos 40 do século XIX a fotografia já adentra em Recife e temos muitas fotografias da cidade da década de 50 que nos foram legadas (FERREZ, 1976). Desta época até os anos 60 há muita vistas e panoramas da cidade como as de Augusto Sthal, fotógrafo que viu uma grande oportunidade ao fotografar a chegada da família real brasileira, o que o aproximaria do imperador (idem). Também nos *cartes de visite* eram muito comuns fotos de tipos humanos, imagens que faziam sucesso fora do Brasil.

Espécie de exotização das pessoas do Brasil, uma das representações do laboratório das raças (SCHWARCZ, 1993). Nestas imagens era muito comum serem retratadas pessoas negras, como as famosas amas de leite de Recife que hoje podemos ver no Museu do Homem do Nordeste (Imagem 15). Caso da imagem do fotógrafo brasileiro João Ferreira Villela que fotografou a ama de leite Monica ao lado do sinhozinho Augusto Leite Leal a imagem que evoca as relações raciais do sistema escravocrata brasileiro. Em geral estes *cartes* não traziam o nome das mulheres escravizada, o que simbolicamente demonstra a violência desta relação na medida que a desumaniza.

Na década de 70 teremos o famoso Marc Ferrez registrando Pernambuco para a Missão Geográfica patrocinada pelo império (FERREZ, 1976). Já nos anos 80 Guilherme Gaensly, que também atuará em São Paulo, Moritz Lamberg e Herminia Menna da Costa são três exemplos. Gaenslye Moritz fará panoramas da cidade com enfoque na modernização dos transportes, pontes da cidade e nos melhoramentos urbanos. Já Hermínia da Costa se destaca pelo fato de ser considerada a primeira fotógrafa pernambucana. Em 1880 seu estúdio *Fotografia Moderna* anuncia retratos especializados em crianças, além de retratar mulheres da cidade. Nenhum destes três fotógrafos e a fotógrafa resumem seus trabalhos a estes temas, mas é sintomático que a maior parte da obra de Herminia da Costa são retratos de mulheres e crianças, claramente um recorte de gênero²⁴.

²⁴ Interessante notar que Hermínia da Costa pode ser a primeira fotógrafa a ter um estúdio e trabalhar no ramo no país (Bruce, 2015). Uma pequena pesquisa sobre sua obra no site da Fundaj mostra muitos retratos de crianças e mulheres. Não deve ter sido sua atuação num ambiente hegemonicamente masculino numa sociedade patriarcal no século XIX, talvez isso explique o tema infantil. É possível que mulheres se sentirem mais confortáveis em levarem seus filhos á presença de uma mulher e talvez muitos homens se recusassem a serem retratados por uma mulher. São especulações que ainda precisam ser melhor estudadas.



Imagem 17. Sem título, 1885. Hermínia da Costa. 10 x 6,3 cm. Acervo Fundaj.

Já nos anos 90 seria a vez de Bocage e Tondella, começarem a fotografar panoramas da cidade e Recife e Olinda e a produzir uma imensa quantidade de cartões-postais. É neste período da Primeira República que Benício Dias, fotógrafo e colecionador dos anos 40 do século XX, define como início de uma fotografia autêntica local (BRUCE, 2015) e vê em ambos o início de uma estética fotográfica pernambucana.



Imagem 18. Desembarque da Família Imperial Brasileira, 1850, Augusto Sthal. 16,8 cm x 21,8 cm. Acervo IMS.



Ponte de St. Izabel.

Imagem 19. Ponte Santa Isabel, 1880-1885. Moritz. Acervo IMS.



Imagem 20. Teatro Santa Isabel à noite, 2017. Marcel C. Couto. Em 1851 o teatro se tornará tema de uma das primeiras fotografias realizadas na cidade (FERREZ, 1976).

2.1.2 PRIMEIRA REPÚBLICA, FOTOGRAFIA E RECIFE

Para me aproximar da Primeira República (1889-1930) me vali de algumas imagens produzidas do período retirado de um valioso livro editado por Kossoy e Schwarcz (2012). Em *Um olhar sobre o Brasil. A fotografia na construção da imagem da nação (1833-2003)* há um saboroso acervo desse período e que foi escolhido para tentar narrar visualmente essa parte da história nacional. O título deste capítulo do livro sugere já um olhar direcionado para as fotografias: *1889-1930 Urbanidade, conflitos, modernidade*. Há uma série de postais colorizados e em p&b que mostram as urbanizações constituídas já à luz do que se desejava de uma cidade civilizada e moderna à época, o que seria dizer, com os novos modelos urbanos, paisagísticos e os novíssimos melhoramentos técnicos. Estes postais confirmam sua popularidade durante a Primeira República. Comparar estas imagens com as de Bocage nos ajuda a situar parte de sua fotografia, tanto a encomendada pelo estado quanto a de postais. A escolha das imagens

no livro privilegiou as reformas urbanas e os excluídos dela. Este é o período que o estado republicano vai se valer como nunca das possibilidades fotográficas para propagandear visualmente as ideologias positivistas, sanitaristas e raciais que se afirmavam no país por essa época. Ao mesmo tempo esse período é também o do povo nas ruas (Schwarcz, Starling, 2014) e as mobilizações civis e militares como greves, revoltas, motins, serão amplamente captadas pela fotografia nesta época. No livro podemos ver imagens da greve de 1917 e a Revolução de 1924 em São Paulo ou a Revolta da Armada no Rio de Janeiro em 1893. Auspiciosamente, a publicação é iniciada com as imagens da revolta de Canudos na Bahia (1896) e Contestado (1912) no sul do país. A república prometera a cidadania, mas num golpe violento exclui parte da população das benesses que a mesma traria, sobretudo a população negra, sertaneja e indígena, e uma parte da população branca empobrecida nacional (SANTOS, 1998).

O modelo urbano de várias cidades brasileiras como Recife teve inspiração na grande reforma urbana de Paris de Hausmann e, o que também aconteceu com várias cidades latino-americanas deste período (ROMERO, 2009; p. 309). O que sugere que as cidades brasileiras desta época não foram reformadas apenas por uma vontade ideológica da Primeira República mas por ideias que se alastravam pelo ocidente atlântico. Entre 1880 e 1930 as cidades começam a se aburguesar no continente latino-americano e este período coincide com o fim do Império, o fim da escravização legal e o golpe militar que gerou a República. Antigas cidades viram sua paisagem colonial dar lugar à alamedas arborizadas, praças elegantes e avenidas largas que desembocavam em suntuosos prédios e largos que encenavam triunfantes o aburguesamento das cidades (ROMERO, 2009; p. 310). Rogério Leite (1999), observa que Benjamin já havia observado que estas cidades foram construídas para a funcionalidade logística de circulação de pessoas e produtos e, sobretudo, para controle das massas já que seu urbanismo e arquitetura evitava o motim e o entrançamento urbano. Como as antigas ruelas de Paris, também as do Rio de Janeiro e Recife facilitavam a guerrilha urbana permitindo a tomada da cidade, mas com a derrubada do casario antigo as novas avenidas garantiam um enfretamento direto, o que favorecia a repressão e controle social dos corpos (LEITE, 2004). A República brasileira se alterava nas paisagens e as reformas urbanas não espalhavam apenas o desejo de ser

europeu, mas o gosto destes pelo controle dos corpos, de quem poderia ou não morar, circular e se fazer ver e ouvir. Fabiana Bruce, nas pegadas de Mauad, nos lembra que:

Entre cerimoniais, vai acompanhar o ato de fotografar como sendo, ele próprio, um ato que envolve um cerimonial com comportamentos definidos. Em meio ao poder do Estado, o fotógrafo é também revertido de poder, ele é chamado para atuar como “testemunha ocular” tendo seu testemunho um valor de prova. Esse caráter da imagem fotográfica como *analogon* da realidade, diz Mauad, verdade irrefutável herdeira do século XIX, é mantida no estatuto de produção da Imagem estatal. Como ideologia vai escamotear os vários recursos usados numa construção discursiva de dominação. (BRUCE, 2013, p.84)

As ruas largas e a luz elétrica permitiam fotografias com novas vistas e possibilidades estéticas as imigrações, reformas e industrialização novas paisagens urbanas e humanas, e o barateamento das técnicas garantiria o boom das imagens nesta época (KOSSOY, 2016; p. 61). Muitos fotógrafos estrangeiros se sentiram atraídos pelas possibilidades deste arranjo: novos cenários com encomendas para registrá-los. O desmonte das imagens que Kossoy (2016) propõe como procedimento metodológico precisa levar em consideração tais realidades que queriam ser encenadas e suas limitações. O fotógrafo e pesquisador nos lembra que as fotografias do passado não podem ser vistas como representações do real, mas antes como uma ficção dentro das tramas de realidades e procurar entender as escolhas subjetivas dos fotógrafos, bem como o olhar da cultura enquanto ferramenta ideológica. A beleza das imagens não pode nos deixar escapar às várias realidades de sua trama. Entender as mudanças na Primeira República ajuda a situar as imagens de Francisco Du Bocage no tempo e no espaço, contextualizando os desejos e contradições do início da república brasileira.



Imagem 21. Cadáver de Antônio Conselheiro encontrado sob as ruínas da Igreja Nova. Flavio Barros. 10,5 x 16,6 cm. 1897. Acervo Museu da República.

As notícias do golpe militar chegaram pelo telégrafo em 16 de novembro de 1888 e foram anunciadas com melancolia pelo Diário de Pernambuco (PORTO, 1986). Jornal mais antigo em circulação do país, desde 1825. Seria nele que muitos fotógrafos e litógrafos anunciariam seus serviços (FERREZ, 1976; KOSSOY, 2002). Ali se lia que Bocage e José Tondela tinham estúdios no bairro da Boa Vista (KOSSOY, 2002), outrora bairro de litógrafos (FERREZ, 1956). Logo o jornal apoiaria as reformas urbanas da década de 10, que Bocage registraria mudando sua sede para lá, bem como o novíssimo Jornal do Comércio. Os fotógrafos dessa época tinham uma cidade enorme para investigar e ela estava para mudar.

A entrada militar na cidade feita por Dantas Barreto, que se tornaria governador durante os festejos do centenário da Revolução de 1817 (PORTO, 1986), pode ter sido cenas que Bocage viu e registrou. Há uma fotografia de Manoel Tondela desta entrada.

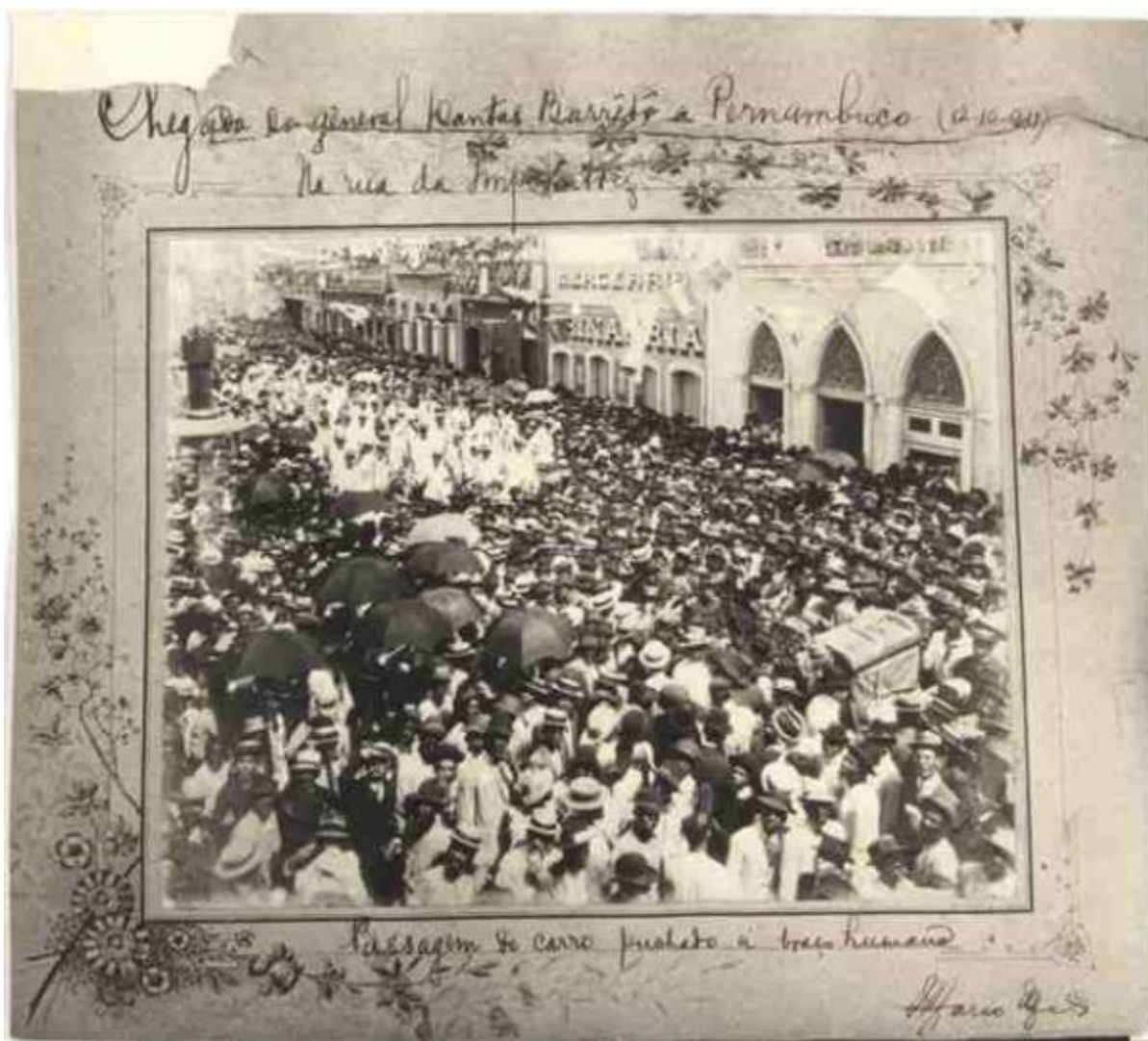


Imagem 22. Chegada do General Dantas Barreto à Pernambuco, 1917, Manoel Tondela. 13,0 x 18,0 cm Acervo Fundaj.

A fotografia registra a passagem dos militares, liderados por Dantas Barreto, pela rua da Imperatriz, justamente uma das ruas do fotógrafo no bairro da Boa Vista. Sabemos que Bocage tinha seu estúdio nesta rua e pode ter registrado este momento. Os militares gozavam de grande prestígio na Primeira República, foram eles que haviam proclamado e destituído a monarquia décadas antes. Outro tema que não encontrei nas fotografias de Bocage foram as manifestações populares religiosas, políticas, sociais ou culturais. Não encontrei fotos de revoltas populares ou dos Maracatus que já aconteciam na cidade.

Em alguns Jornais da época há relatos de que Bocage fotografou alguns eventos importantes da cidade como a visita de Joaquim Nabuco à Recife ou a inauguração da Fábrica de cimento (DANTAS; SOUSA; MOREIRA, 2015). Ele pode ter percebido como

o passado holandês voltava ao imaginário a partir das famosas imagens criadas àquela época (LAGO, 1998). E isso ao mesmo tempo em que os últimos vestígios materiais da época estavam sendo destruídos com as demolições do sítio mais antigo da cidade colonial recifense.

Três imagens poderiam ilustrar bem o fim da monarquia e o nascer republicano brasileiro. Em 1891, Félix Nadar²⁵ registra a morte do imperador exilado na França. Vestido com as roupas reais, cheias de insígnias do poder, com a imensa e famosa barba que se faz presente em nosso imaginário. Curioso que embaixo de sua cabeça se encontra um livro. A última imagem do velho imperador pode ser lida como a de um velho estadista, monarca, velho e sábio, amante da cultura e das artes e que quis morrer como imperador da nação tropical do atlântico sul. Esta imagem foi construída para passar a imagem elegante e distinta, até na hora da morte. Três anos depois morte do monarca chegava ao fim, na pena da lei, um dos capítulos mais sombrios da história brasileira: a escravização negra. Se hoje o 13 de maio é muito lembrado pela figura da princesa que assinou a lei, à época sabia-se que a luta pelo abolicionismo foi um grande tema nacional (SCHWARCZ; STARLIN, 2014). A fotografia *Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da Escravatura no Brasil*, de 1888 feita no Campo de São Cristóvão, ilustra bem a alegria que tomou conta das ruas da antiga capital imperial. Possivelmente 100 mil pessoas saíram para dar graças ao fim do martírio institucional que castigou a população negra por séculos. Na fotografia é possível ver estandartes de associações leigas de homens negros, como da igreja Rosário dos Homens Pretos. (SCHWARCZ, 2012). Esta imagem, de realzas negras pode ser olhada como testemunho dos vários movimentos negros abolicionistas da época que se organizaram para dar dignidade a libertos e escravizados e que lutaram pelo fim da escravidão negra no país, tornando-se, na visão de Lilia Schwarcz (2012), o primeiro grande movimento civil brasileiro. Diferente da imagem da princesa branca que ficou conhecida como redentora, foram vários movimentos sociais, dentro e fora do país, que lutaram constantemente para pôr fim a escravização. A fotografia de Antônio Luiz Ferreira nos transporta para um momento inesquecível das chagas da nossa história, agora não como tragédia, mas como união, festa, celebração e fé.

²⁵ A imagem pode ser vista na Coleção Brasileira, já indicada em outras notas.

As duas fotografias atuam como testamento visual da chegada de novos tempos, a primeira visivelmente encenada, a segunda com ares mais espontâneos. Um novo regime surgirá um ano após com novos atores em movimentos civis, que a fotografia da Missa Campal já poderia prever. Mas a continuidade da perversão racial, que a foto não deixaria suspeitar, seria atualizada às novas roupagens pela república como as teorias raciais.



Imagem 23. Missa Campal em ação de graças pelo fim da escravidão, Antônio Ferreira, 1888. 28,5 x 51,5 cm. Coleção Brasileira.

A Primeira República trataria de tentar criar uma imagem para si que se desvinculasse da Monarquia e da escravidão. As fotografias teriam agora papel destacado dentro do grande teatro do mundo que os governo republicanos desejavam encenar. Boris Kossoy (2016) nos lembra que os trabalhos pioneiros do fotojornalismo de Flávio de Barros em Canudos foram incentivados, também, para demonstrar a firmeza para acabar com a barbárie do sertão usando as ideias e armas da civilização. Se o Regime nascera há pouco era preciso demonstrar força e convicção e fazer circular as imagens como troféu de guerra. A terceira fotografia é justamente uma de Canudos que circulará com grande força na nascente republica. Imagem que circulará como triunfo da derrota da barbárie sertaneja, é o atestado também da barbárie que uma republica que se

mostrará elitista com as camadas pobres da população. O ângulo escolhido por Barros o coloca em uma posição quase sacra, dando dignidade ao líder messiânico.

As três imagens escolhidas aqui trazem o fim de uma era e a abertura de novos tempos, a morte da monarquia abriu espaço para a era “do povo nas ruas” (STARLING, 2014) e esta ocupação das ruas seria uma das marcas da nascente república com suas greves e manifestações cívicas e militares e marca um novo momento da história brasileira. Manifestações que também ocorreriam no campo e, como nas cidades, seriam barbaramente reprimidas.

2.1.3 IMAGENS DE RECIFE DO XIX



Imagem 24. Largo do Corpo Santo, 1860, Sclappriz. Álbum para os Amantes das Artes. 192 x 278 mm
Gilberto Ferrez, 1984.



Imagem 25. Panorama da cidade do Recife, 1855. Augusto Sthal. 9,4 cm x 24,7 cm. Acervo IMS.



Imagem 26. Ponte Velha do Recife, 1855. Augusto Sthal. 19,7 cm x 26 cm Acervo IMS.



Imagem 27. Entrada do Porto, 1875. sem autoria. 19,2 x 25,3 cm. Acervo IMS.



Imagem 28. Praça do Campo das Princesas, 1875. Marc Ferrez. Acervo IMS.



Imagem 29. Membros do Liceu de Arte e Ofícios, 1880. Menna da Costa. Acervo Fundaj.

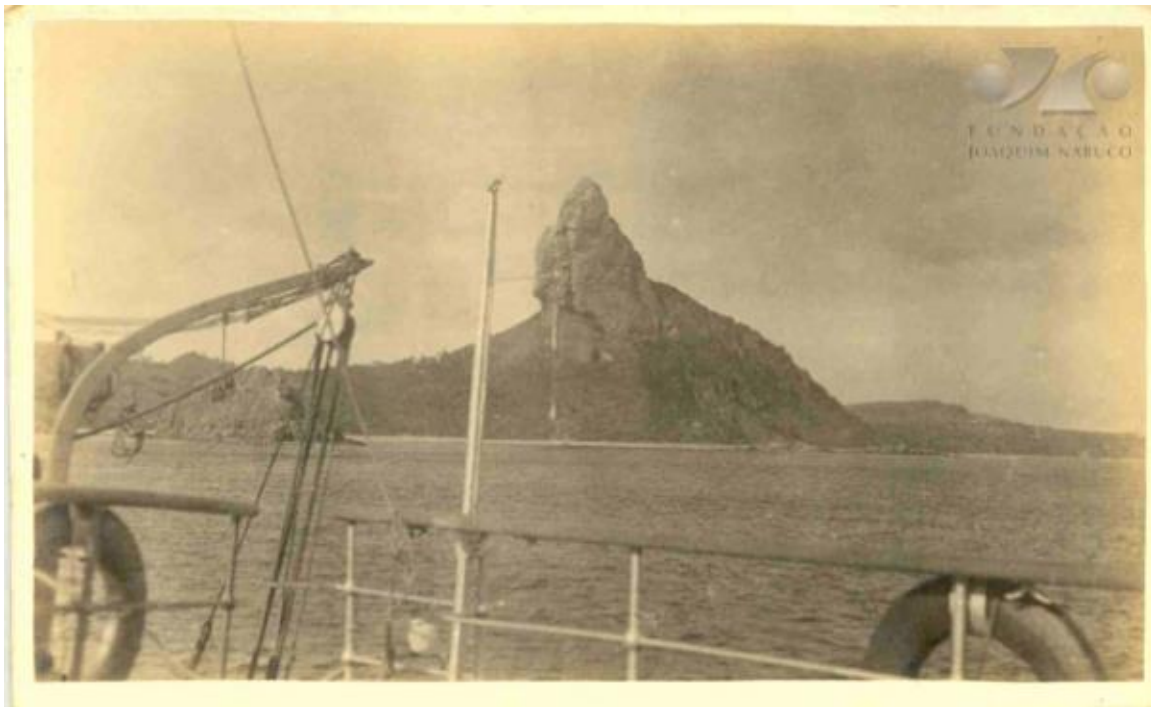


Imagem 30. Fernando de Noronha, 1895. Francisco Du Bocage . 8,5 x 13,7 cm. Acervo Fundaj.

3 BOCAGE, A TRANSFIGURAÇÃO DE UM LUGAR CHAMADO RECIFE



Imagem 31. Retrato de Francisco Du Bocage em frente a estação de Trem, 1907, Rayways of Brazil.

Até pouquíssimo tempo pouco se sabia sobre a vida de Francisco Du Bocage. As notícias de jornais e contratos de trabalho era um dos poucos indícios que nos ajudavam a remontar o quadro de sua vida até 1919, ano de sua morte. Dúvidas sobre sua nacionalidade eram levantadas até hoje. Bruce (2015) afirma ser difícil precisar sua origem, já Lacerda (2013) o coloca como português e Moacir dos Anjos (2018) como francês. Jornais da época relatavam que constituiu família em Pernambuco, teve filhos, morreu em 1919. Além da difícil biografia, não se encontrava imagens do fotógrafo. Em dezembro de 2018 uma entrevista com o bisneto de Bocage – Sérgio Du Bocage, realizada por Andrea C. T. Wanderley²⁶ sanou algumas dúvidas sobre sua vida, sua fisionomia e sua obra:

Segundo um documento de identificação expedido em 10 de abril de 1918, no Recife, Bocage era português, naturalizado brasileiro, casado, tinha 1m68 de altura, olhos castanhos escuros, cabelos grisalhos, bigodes brancos, barba

²⁶ O fotógrafo português Francisco du Bocage (14/04/1860 – 22/10/1919). Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=francisco-du-bocage>>. Último acesso em: 17/03/2019.

raspada e sua profissão era comerciante. Traz ainda uma imagem e a assinatura do fotógrafo. (WANDERLEY, 2018)



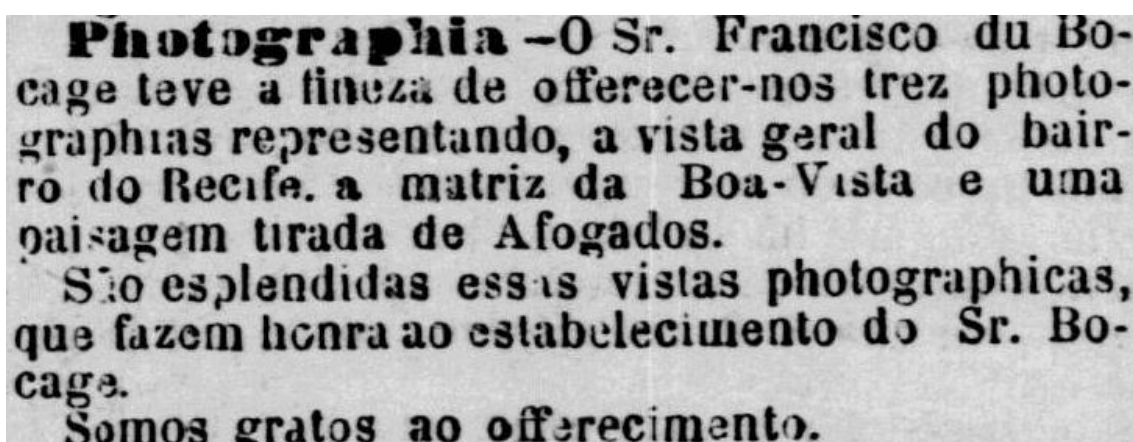
Imagem 32. Sem título, 1918. Coleção Brasileira.

O fotógrafo trabalhou em várias encomendas públicas e privadas e suas imagens acabaram fazendo sua fama entre as elites por construir uma imagem europeizada da cidade:

Considerado o mais importante fotógrafo que atuava em Pernambuco na virada do século XIX para o XX, pouco se conhece da biografia de Francisco du Bocage (1860 – 1919), que intitulava-se fotógrafo artista, evidenciando sua preocupação com o valor estético de sua produção. Foi autor de uma importante documentação de Olinda e também do Recife. Seus registros, muitos dos quais foram editados como cartões-postais, revelaram a capital pernambucana, a Veneza brasileira, no auge de sua beleza. Documentou, também, obras do porto do Recife durante as administrações dos governadores Herculano Bandeira de Melo (1850 – 1916), Emídio Dantas Barreto (1850 –

1931) e Manuel Borba (1864 – 1928), no período entre 1908 e 1919. Sua obra fotográfica registrou o processo de modernização da cidade. (WANDERLEY, 2018)

Bocage nasceu em 1860 em Portugal e em 1889 há registros de ter vivido em Salvador como professor de Escrituração Mercantil. Em 1892 chega à Recife a bordo do vapor Olinda e expõe chapéus e capotas num antiquário da cidade, além de anunciar seus trabalhos em jornais como *A Província* e *Diário de Pernambuco*. Na rua da Imperatriz nº31, depois no nº 121, funcionaram seus estúdios fotográficos e loja. Bocage não era apenas fotógrafo, tinha grande tino comercial, era importador de material fotográficos (filmes, químicas e maquinário), remédios e boticas e possuía uma pequena fábrica de chapéus com sua esposa alemã, Anna Du Bocage, que era modista. Ambos ainda eram massagistas (WANDERLEY, 2018). Além de comerciante era bom propagandista de sua obra. Anunciou seus serviços em vários jornais da época, bem como ofertou trabalhos seus aos jornais como *A Província*, *Diário de Pernambuco*, *Jornal Pequeno* ou *Jornal de Recife*. Tais doações receberam elogiosas resenhas pelos editores da época, exaltando a técnica, o olhar minucioso para os panoramas e personalidades importantes da cidade. Estes anúncios e doações sempre vinham acompanhados de adjetivações como artístico, arte e refinado, tentando colocar a fotografia no mesmo nível das belas artes – pintura, gravura, desenho.



Photographia - O Sr. Francisco du Bocage teve a fineza de offerer-nos trez photographias representando, a vista geral do bairro do Recife, a matriz da Boa-Vista e uma paisagem tirada de Afogados.
São esplendidas essas vistas photographicas, que fazem honra ao estabelecimento do Sr. Bocage.
Somos gratos ao offercimento.

Imagem 33. Jornal do Recife, 1896. Acervo FBN.



Imagem 34. Francisco Du Bocage fotografando, 1906. Acervo Delcampe.

Bocage também viajou pelo resto do nordeste e norte do país e possuía conexões com a capital da República. Viajou para o Pará, Maranhão, Bahia, Sergipe e Rio Grande do Norte. Como sua atuação era polissêmica não é possível afirmar ainda que viajou como fotógrafo mas podemos imaginar que fotografou lugares além de Pernambuco, o que o colocaria como um verdadeiro fotógrafo do nordeste da Primeira República. Também atuou como jornalista, sendo correspondente do *Jornal do Brasil* e *Revista da Semana* como relatou o *Jornal A Província* em 1906 (WANDERLEY, 2018). O polissêmico fotógrafo faleceu em outubro de 1919 na cidade de Bezerros, cidade onde está sepultado. Seu ofício será continuado por sua esposa na rua da Imperatriz.

3.1 AS FOTOGRAFIAS DE ENCOMENDA DE BOCAGE



Imagem 35. Porto do Recife, 1910, Francisco Du Bocage. 8,3 x 29,6 cm. Acervo IMS.

Durante todo o século XIX a província de Pernambuco tem destaque dentro do cenário nacional. Recife era a terceira maior cidade do país e tinha grande influência na política e economia nacional (LUBAMBO,1991). Tendo um porto importante ligado à economia canavieira e algodoeira a cidade tinha uma das maiores populações urbanas do país à época. O porto foi entrada dos fotógrafos segundo estudo pioneiro de José Antônio, que ajuda Bruce (2013) a entender o circuito social da fotografia na história de Recife:

Em primeiro lugar, obtemos informações sobre a chegada dos fotógrafos no porto, o uso e o aperfeiçoamento da técnica fotográfica no Recife, desde o primeiro daguerreotipo em 1841 – cuja máquina teria pertencido ao arquiteto francês, muito ocupado para fotografar, Louis Vauthier passando pelo estereótipo, cristalótipo, ambrótipo até chegar à fotografia instantânea anunciada por Hermínia da Costa Mena Barreto, em 1881, no seu estabelecimento que antevia a República, chamando ‘Fotografia Moderna’.
(BRUCE, 2013, p. 76)

O artigo pioneiro ainda atesta que a maior parte dos fotógrafos estabelecidos naquela cidade eram estrangeiros e que o percurso em sua maioria girara entre o Rio de Janeiro, Salvador, Recife e a Europa e dessa informação podemos tirar dados de onde circulavam as imagens produzidas. Curioso ainda notar que o termo moderno, que será muito caro a República, aparece aqui associado à fotografia e a um estúdio de uma mulher, Hermínia Barreto, uma das raras mulheres registradas em atuação em Recife (BRUCE, 2013, p. 78). Desde de Maria Graham em 1821 não havia encontrado outro nome feminino ligado a tradição de construção de imagens sobre a cidade. Interessante

que o estúdio de Maria Barreto tenha usado a palavra *moderno* uma vez que a atitude de mulheres brancas trabalharem fora e ainda mais em profissões tradicionalmente masculinas é sinal do moderno e da modernidade (CAUQUELIN, 2005).



Imagem 36. Sem Título, 1895, Francisco Du Bocage. 12,2 X 17,3 cm. Acervo MAM – RJ.

As vistas panorâmicas mais antigas que tive acesso são duas fotografias de 1895 do acervo do MAM-RJ. Nelas é possível perceber que a cidade de Recife é a personagem principal e uma das intenções que pretendem mostrar é a magnitude de seus edifícios históricos nos horizontes da cidade, esse tipo de fotografia vai ser encontrada até 1919. Fabiana Bruce enquadra Bocage na tradição de retratar a cidade em uma perspectiva longilínea, tradição iconográfica que remete ao passado holandês e a boa parte da produção imagética sobre a cidade no século XIX e é recuperada pela fotografia a partir do uso de lentes grandes objetivas, uso que se dá também entre seus pares em atuação na cidade (BRUCE, 2013)²⁷.

²⁷ Vale a pena lembrar que estas imagens holandesas não influenciaram a fotografia pernambucana já que só reapareceriam no Brasil na década de 40 do século XX (LAGO, 1996)

No mapa abaixo vemos a rua em que se localizava o estúdio de Bocage, o rio e as pontes, temas abrangentes na fotografia pernambucano, bem como na histórica de sua iconografia como um todo. Nestes lugares havia grande produção e circulação de imagens litográficas e fotográficas sobre a cidade, uma tradição que remetia aos anos da década de 60 do XIX (FERREZ, 1954). Essa suposta influência entre os vários artistas a produzir imagens sobre a cidade pode ter ajudado nas escolhas do que fotografar, com qual tecnologia e quais os ângulos possíveis. Talvez por isso a escolha de fotografar a ponte Princesa Isabel e retratar o velho teatro pelos fundos, a maioria das imagens que tive sobre o teatro Santa Isabel enquadram sua fachada neoclássica.

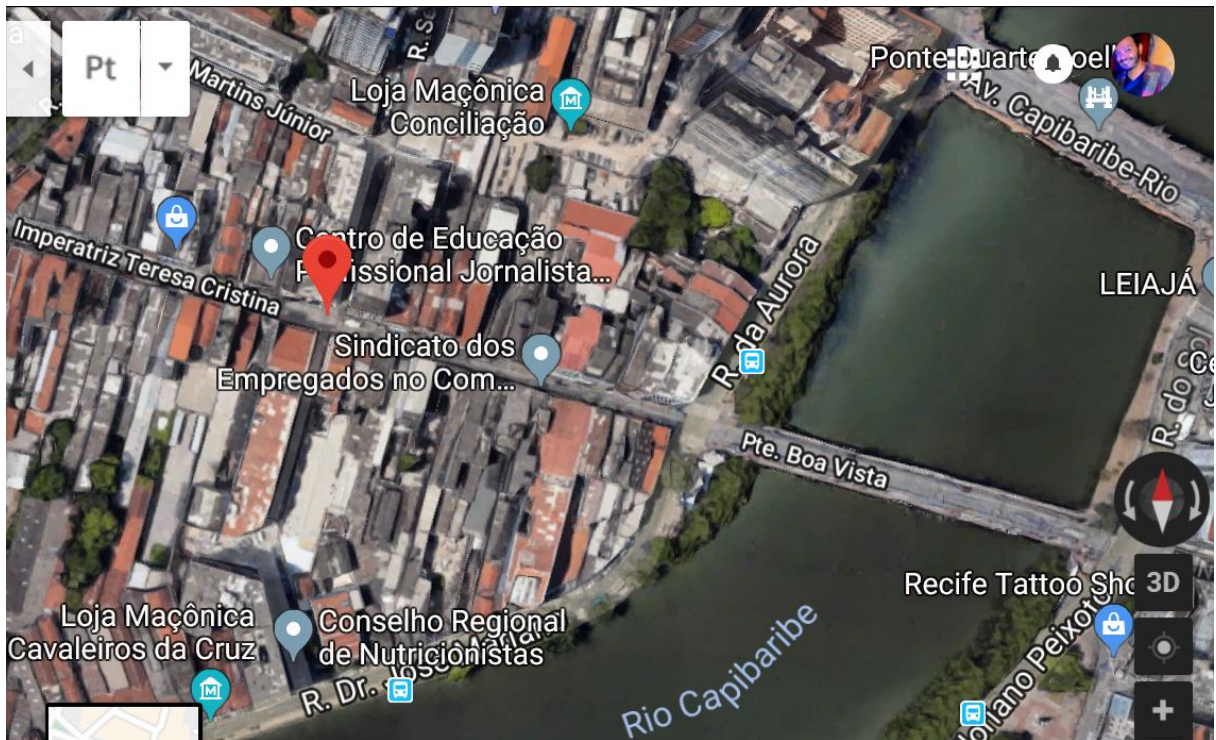


Imagem 37. Mapa bairro de Boa Vista Google Maps, 2019. No detalhe do bairro podemos ver a rua da Imperatriz onde fotógrafos como Bocage e Heminia da Costa tinham estúdios. A rua está marcada com o símbolo vermelho.

Sua atuação como fotógrafo das paisagens urbanas foi valiosa para que fosse escolhido para registrar as obras da demolição do Cais Martins de Barros e da Lingueta (imagem 34) e nas obras de reforma do Porto do Recife (imagem 29) na década de 10, já no século XX. Segundo Pedro Vasquez as fotografias de Bocage ajudaram a afirmar a beleza da cidade de rios e pontes. Estas imagens ajudaram a criar a ideia de “Veneza Brasileira” pela beleza particular, pontes e rios (VASQUEZ, 1993). Justamente o mapa

mostra que a ponte da Boa Vista se encontrava com a rua da Imperatriz no bairro da Boa Vista. A passagem por ali era obrigatória para chegar aos bairros de São José, Santo Antônio e caminho para o Recife Antigo. Bocage certamente cruzou estas pontes para fotografar o porto e as demolições do Recife Antigo. Da ponte da Boa Vista ou da ponte Velha era possível ir caminhando ou de bonde para o Mercado São José, tema de um dos postais de Bocage. As ruas que margeavam os rios propiciavam bons ângulos da cidade pernambucana. Estes eram os *caminhos dos fotógrafos* de Recife (BRUCE, 2015). Seus trabalhos também garantiram sua contratação para participar do *Álbum Pernambucano*, obra que deveria fazer circular melhorias urbanas e econômicas do estado.

Bocage foi um dos autores do *serviço fotográfico* do *Álbum de Pernambuco*, organizado pelo jornalista Manuel Monteiro, cuja impressão ficou a cargo da casa do comendador Francisco Pastor. Os outros fotógrafos foram Manuel Tondela, Fernando Piereck, João José de Oliveira, Umbelino Silva, Mario Ribeiro e Luiz Santiago. (WANDERLEY, 2018)

Na Primeira República foi se tornando mais comum que empresas privadas e estado encomendassem aos fotógrafos que registrassem os trabalhos de melhoramentos urbanos nas capitais para circular a imagem de progresso e modernidade entre a nascente república. Para estas empresas também era interessante encomendar imagens para comprovar a competência de suas obras pelas cidades e conseguir concorrer em editais públicos de reforma urbana, transportes, iluminação e saneamento, Augusto César Malta foi contratado pelo prefeito Pereira Passos e, junto com Marc Ferrez, registrou pioneiramente a grande reforma urbana da capital federal (FERREZ, 1976). Gaensly, contratado pela Light, fotografou a implementação de bondes e iluminação elétrica em São Paulo (TOLEDO, 2007) e Huebner imortalizou a explosão urbana decorrentes da riqueza da borracha em Manaus e Belém com seus novos palacetes (VALENTIN, 2012). Estas encomendas públicas e privadas permitiram aos fotógrafos ângulos privilegiados da implementação destas *melhorais urbanas*. Modernas, saneadas, melhoradas, imagens que serviam para ilustrar os relatórios das obras e depois que saíam nos jornais em documentação pública (LUBAMBO, 1991). As imagens circularam em edições especiais de livros encomendados, revistas ilustradas, jornais e postais (KOSSOY, 1993) e devem

ter influenciado não apenas projetos arquitetônicos e urbanísticos nacionais como também as escolhas estéticas e ideológicas da fotografia que registra estas novas cidades.



Imagem 38. Bonde circulando pelo bairro de Botafogo, 1920. Augusto Malta. 18,0 x 24,0 cm. Acervo IMS.

Uma das mais belas fotografias destas reformas de Bocage é a da construção do armazém A fotografia de Bocage que talvez tenha influenciado a produção de Benício Dias²⁸ pela escolha do ângulo e tema agora nos anos 40. A fotografia do armazém expõe a ossatura metálica representando as novas bases firmes e modernas do porto que nasce. A sombra dos metais logo se deslocará à esquerda encobrindo os sobrados laterais quando o sol se pôr no mar. Este movimento simbolicamente marca o anoitecer dos centenários prédios quando as reformas se estenderem a elas. As lentes de Bocage também captarão em pouco tempo os últimos suspiros do bairro colonial e monárquico. Além das paisagens urbanas que lhe deram fama e circulação na cidade, Bocage também produziu retratos e inúmeros postais de trabalhadores, trabalhadoras e de famílias abastadas.

²⁸ Fotógrafo pernambucano que vai colecionar e arquivar a obra de Bocage em instituições pernambucanas como Museu da Cidade do Recife e Fundação Joaquim Nabuco.

Diferentes das fotografias em que a cidade era personagem principal, aqui entram as pessoas, a vida cotidiana e as contradições sociais se mostram explícitas. Sobre este assunto nos debruçaremos melhor no capítulo 3.



Imagem 39. Construção do Armazém, circa de 1910. 10,8 x 29,7 cm. Acervo IMS e Museu da Cidade do Recife.



Imagem 40. Construção Cais, década de 40. Benicio Dias. Acervo Museu da Cidade do Recife.

Muitas das fotografias pernambucanas vão mostrar as transformações de Recife e dos trabalhos em torno dos engenhos de açúcar, que se tornaram usinas na época da industrialização do setor na República. Dos trabalhadores livres veremos pelas imagens que seus corpos herdam a herança escravocrata, e desse olhar é possível retirar das fotografias a imagem que a modernidade não se converte em moderno da noite pro dia e persistências arcaicas permanecem nos corpos, no lugar dos corpos, no tempo e no espaço. A escravização é agora reatualizada pelo racismo estrutural definindo papéis dentro da sociedade. Temos a maior coleção de fotografias de escravizados do mundo (KOSSOY; SCHWARCZ, 2012). Dentro dessa estatística destacam-se os estudos sobre as fotografias das amas de leite, mulheres negras escravizadas, as babás daquela época. Schwarcz (2012) diz que a longa tradição das imagens fotográficas no Brasil produziu uma conversa entre elas, “quando as imagens conversam entre si” (SCHWARCZ, 2012). A fotografia da família Teles no Sítio Estrela (imagem 35) mostrava uma hierarquia racial

clara e lá estão as amas, já no período republicano, já sem escravização na pena da lei, não mudava o fato destas amas existirem. A imagem já não poderia ser a mesma dos *cartes de visite*, a escravização em lei já não existia, mas as persistências insistem em se fazer presentes, se manifestar, aparecer, e a fotografia pode ajudar a revelar esse fenômeno que fica gravado na imagem captada, eu, pelo menos, acredito que fica. Se as imagens conversam entre si estas comunicam dois aspectos de uma mesma raiz: a escravidão. Se os *cartes de visite* circularam com mulheres negras escravizadas sem nome, agora Bocage traria mulheres negras, também sem nome, e libertas. A lei do 13 de maio não foi capaz de mudar costumes que permaneceram nos corpos presentes e os corpos do bebê e da ama repetem o mesmo gesto: a figura da babá negra, já tão discutida, que para muitos setores do movimento negro parece uma persistência desse papel atribuído historicamente à mulher negra, cuidar do filho das mulheres brancas da elite.



Imagem 41. Sítio Estrela, Recife, 1910. Francisco Du Bocage. 11,3 x 30,8 cm. Acervo Fundaj.

Como a economia açucareira, agora usineira, andava em decadência a açucarocracia pernambucana achou por bem reformar o porto, e em seguida o bairro do Recife Antigo para atrair as melhorias e investimentos do sudeste do país e do estrangeiro e melhorar a economia local (LUBAMBO, 1991). Quatro anos depois das obras do porto iniciavam as demolições dos sobrados seculares (imagem 36, 37 e 38). As lentes de Bocage registraram os dois processos e ainda um terceiro: o nascimento do novo bairro da *Belle Époque* pernambucana. Esta reforma ainda traria consigo outros benefícios

desejosos dos donos do poder como a expulsão da população pobre e negra e a atração de empresas nacionais e estrangeiras trazendo novos serviços, os modismos da modernidade bem como oportunidades de novos negócios e crédito bancário. Leite (1999) registra este momento como um primeiro processo de gentrificação (*gentrification*) do velho bairro do Recife Antigo, processo que voltaria a ocorrer na década de 90 do século passado. Muitos cortiços desapareceriam e a sua população com ele como ocorrera no caso carioca. Os antigos sobrados deram lugar a bancos estrangeiros, secretarias do governo, jornais, lojas, importadoras, câmara de comércio, confeitarias, serviços de correio e telefonia. As estreitas ruas coloniais cederam espaços a largas avenidas radiais que desembocavam no novo Marco Zero da cidade. Lubambo (1991) relata que 1205 prédios foram derrubados e que a população que cairia de 8000 moradores para 5146 e boa parte dela era de pessoas novas que chegaram juntos com os outros prédios. A população sentiu na pele os impactos sociais destas mudanças e muitos se mudaram para mocambos em bairros mais afastados. Pele que aliás tinha cor e não era mais desejada por aquele território. Bocage registrou os trabalhos de demolição de um território que nascera da invasão holandesa e que se aportuguesou posteriormente. As demolições não mandaram embora apenas sobrados civis mas também edifícios militares e religiosos como o Arco da Conceição e a Igreja do Corpo Santo Grandes construções que se destacavam entre a monotonia arquitetônica do casario (CAVALCANTI, 1972).

A demolição ainda garantiria o apagamento de assuntos indesejados como a escravização com a eliminação dos prédios do mercado de escravos e o pelourinho, lugar do açoite público, no largo do Corpo Santo. A igreja, herdeira da erminda de São Telmo de 1537, era considerada como o marco inicial da cidade. São Telmo era o padroeiro dos barqueiros e navegadores e também era conhecido com Corpo Santo. Em 1913 o santo espanhol viu as irmandades do Rosário celebrarem uma última missa no edifício que desapareceria definitivamente em poucos meses. Jacques Le Goff (1998) lembra que as cidades temiam os portos por trazerem muitas novidades e seus marinheiros e navegantes por serem considerados desordeiros e sem pátria. Talvez por isso fosse conveniente derrubar esta lembrança que não condizia com a imagem que o novo bairro deveria passar de ordem, opulência, elegância e certo nacionalismo, foi este o motivo que justificaria a necessidade de retirar a igreja.

O fotógrafo registrou a demolição da igreja em vários ângulos até começarem a aparecer o que suas paredes ocultavam e do outro lado já não haviam mais, o que por séculos existiu: as ruas vizinhas desapareceriam e com elas os sobrados e sua gente. Na fotografia da demolição da igreja é possível encontrar os demolidores, homens negros, os trabalhadores de sempre que vemos em uma longa história de iconografias no Brasil, antes escravizados, alguns libertos e alforriados, agora trabalhadores livres numa nova República, a mesma que prometera cidadania e a negava a estes corpos que trabalharam para demolição de negras memórias que não mais interessavam na construção de um país branqueado (SCHWARCZ, 2014)²⁹.

Com a Igreja foi embora também seu largo, onde habitou o pelourinho e o mercado de escravos. A memória de simples e desordeiros navegantes e pescadores e de escravos vendidos e supliciados daria lugar ao alargamento da avenida Marques de Olinda. Na missa de 1913 seus objetos foram consagrados à Igreja Madre Deus nos limites da ilha, onde se encontra até hoje. Hoje pisamos nos granitos das calçadas sem imaginar que antes decoravam o templo que existiu por 273 anos no mesmo local. Também se perdia ali um dos mais importantes ícones da tradição de imagens da cidade. O marco inicial da cidade fora deslocado para poucos metros dali onde até hoje é o Marco Zero da cidade, atual cartão postal da cidade.

²⁹ Prova da precarização do trabalho dos homens negros em Recife foi a perda de contratos de construção pelo Liceu de Arte e Ofícios. A escola construída no século XIX tinha seu quadro de funcionários e alunos formados por pardos e negros. Marcelo Marc Cord (2012) nos revela que a escola foi meio de profissionalizar libertos e garantir a por meio de educação e trabalho durante a monarquia. Alunos e professores projetaram e construíram e reformaram parte da construção civil, religiosa e militar da cidade. Cord nos lembra que durante a Primeira República as obras da cidade vão sendo passadas para empresas de engenharia estrangeiras e a população negra passa a trabalhar apenas com mão de obra pesada e precarizada.



Imagem 42. Demolição Igreja do Corpo Santo, 1913. 10,8 x 29,8 cm. Acervo IMS.



Imagem 43. Demolição Igreja do Corpo Santo, 1913. 10,8 x 29,8 cm. Acervo Museu da Cidade do Recife.



Imagem 44. Demolição do bairro do Recife Antigo, 1913-1914. 10,8 x 29,8 cm. Acervo Museu da cidade do Recife.



Imagem 45. Demolição do Antigo Cais da Lingueta, s/d. 10,8 x 29,8 cm Acervo Museu da Cidade do Recife.

As fotografias encomendadas de Bocage devem ser entendidas em um contexto de transformações das últimas décadas do século XIX onde o mundo atlântico vivenciará mudanças profundas no modo como as pessoas irão experimentar a cidade com a introdução das máquinas o surgimento de uma revolução no transporte, nas comunicações e migrações (BRESCIANI, 2018). Paris e Londres serão as cidades paradigmáticas desse processo e as mudanças ocorridas nestas cidades européias não tardaram a se espalhar para as cidades latino-americanas (ROMERO, 2009). A máquina a vapor acelerou o tempo e diminuiu lonjuras com seus navios e ferrovias, a profissionalização dos correios, o uso da fotografia e dos cartões-postais aceleraram as comunicações e ajudaram a criar imagens, propagandas e imaginários. Maria Stella Bresciani em *Da cidade e do urbano* vai mostrando como o lugar da cidade do século XIX vai se tornando um lugar cujo tempo e espaço vão sendo mediados pelas transformações da revolução industrial, é dizer que uma:

(...) nova sensibilidade se instaura a partir do que deve agora orientar através de sequências de instantâneos, imagens fragmentadas que só compõe um todo mediatizadas pela reflexão intelectual. Os homens do século XIX viveram a experiência radicalmente nova de um mundo (...) cujo significado ocultava-se atrás de coisas aparentemente sem sentido. (BRESCIANI, 2018, p. 223)

Esta falta de sentido era natural para aqueles que viam suas vidas mudar radicalmente com a inserção de novas modas, costumes, e a mudança radical na paisagem da cidade, que além de criar novas espacialidades e sociabilidades, introduzia novidades técnicas da modernidade como a luz elétrica, o bonde elétrico, o gás encanado, a água

encanada, o telefone e as ferrovias. Junto a estes se reformavam antigos bairros e se criavam novos espaços públicos como praças e parques públicos, criavam-se novos bairros para elites, classes médias e via-se nascer as vilas operárias. Para outros a cidade viu aumentar o aluguel e a especulação dos preços da terra fazia com que muitas pessoas tivessem que morar em cortiços ou mocambos sem o mínimo de salubridade, como constatou o urbanista Saturnino de Brito em 1909 (FERREZ; TOCHETTO, 2015). As cidades introduzem ou reinventam instituições e mecanismos de controle social para suas populações (FOUCAULT, 2013).

No caso do Brasil, as antigas cidades barrocas coloniais iam mudando sua fisionomia e costumes com a vinda da família real portuguesa que introduz a ideia de *cidade policiada* como método de inserir a colônia na civilização (SCHULTZS, 2001). O policiamento das cidades deveria garantir a ordem pública, inspecionar a mendicância, afastar a pobreza e prender os vagabundos das ruas. Este é o processo que vai impactar a criação do espaço público no Brasil, ao mesmo tempo em que se criam espaços públicos para a sociabilidade das elites, ia se excluindo outros corpos destes lugares e este movimento continuou por todo o século XIX com a nação já independente (ARRAIA, 2010). As cidades vão pouco a pouco se tornando o palco principal das encenações das elites e estas se vêem refletidas nas imagens e projetos de cidade que começam a ser introduzidas por todo o XIX. Nesse sentido tais projetos e imagens devem ser entendidos e analisados com claros fins propagandísticos e políticos de uma classe social específica e não tomados como realidades absolutas sobre o passado. A monarquia que se instaura no pós independência vai tratar de continuar o processo de europeização das cidades brasileiras a partir do Rio de Janeiro. No caso de Recife as novidades chegam entre nos anos 30 e 40 com a criação de passeios públicos, como observado na Litografia de Hagedorn de 1855 (imagem 45), ou a Praça dos Campos das Princesas com o teatro Santa Isabel e o palácio do governo, obras do engenheiro Vauthier a época do governo de Conde da Boa Vista (PONCIONI, 2010). Não à toa uma das fotografias mais antigas da cidade é justamente do teatro Santa Isabel, realizada em 1855 e portanto contemporânea do panorama de Hagedorn. Duas imagens que mostram a grandiosidade e requinte de suas elites. Estas imagens foram exibidas no Rio de Janeiro e podiam mostrar à capital

imperial como Recife se afrancesava e adequava seu traçado urbano ao novos projetos político-pedagógicos na monarquia (ARRAIS, 2010).

Não interessa nessa dissertação entender as mudanças profundas desse viver e experienciar as cidades, mas cabe notar que a modernidade do século XIX nas cidades brasileiras vão alterar profundamente os modos de viver e sentir a cidade (ARRAIS, 2010). A experiência vai sendo deslocado para a vivência, na medida em que a cidade vai possibilitando uma série de mediações (BRESCIANI, 2018). Dentre estas, há uma que foi vivenciada e interessa mais de perto – a experiência ótica sobre a cidade (ARRAIS, 2010). A cidade ia se construindo a partir do contato que as pessoas iam tendo com as imagens construídas sobre ela, as litogravuras e, sobretudo, a fotografia, iam se espalhando pelo mundo das imagens e invadindo a percepção e criação do imaginário sobre a cidade³⁰. Os postais, como já foi dito por Kossoy (2016) serão o grande suporte de comunicação imagética no fim do século XIX e a máquina fotográfica a grande artífice. Sua popularização vai impactar ainda mais processos que já vinham ocorrendo na monarquia.

Nem todas as imagens, claro está, devem ser tomadas como criações encomendadas para usos e funções das elites do XIX. Muitas delas nem sequer circularam em sua época e foram produzidas para fins militares ou comerciais ou propaganda colonial, isso acontece com muitas imagens produzidas entre o século XVII e XVIII. As do século XIX só seriam reencontradas durante o século XX e disso podemos concluir que não devem ser entendidas num continuum histórico dialético de produção de imagens que criaram ou ajudaram a criar um lugar chamado Recife. Não construíram necessariamente uma história continua de produção e circulação de imagens que conversavam entre si e que constitui um corpus imagético capaz de criar um imaginário sobre a cidade. Antes, muitas das imagens foram feitas por artistas diletantes ou para ilustrar relatórios comerciais (FERREZ, 1984). Também as pinturas de Frans Post do século XVII só voltaram a ser vistas nos anos 20 do século XX (LAGO, 1993). Portanto

³⁰ Essa é uma dimensão da cidade que o historiador argentino José Luis Romero não aborda em sua obra sobre a história das ideias nas cidades latino-americanas. O livro, fonte inestimável para entendimento de circulação e criação de ideias, não debruçou-se sobre o poder das imagens para criação e circulação de ideias. Mas elas estavam lá e ajudaram a criar uma percepção sensorial da cidade pelo olhar. Esse dado constata como historiadores historicamente não têm usado imagens como documentos para pensar o passado.

ao dizer que algumas imagens seguem a tradição de representar a cidade de *forma longilínea*, como diz Fabiana Bruce (2015), deve-se ter em conta que esta tradição não deve ser tida como linear, e que as imagens produzidas não tiveram influências umas sobre as outras. As fotografias de Francisco Du Bocage e Manoel Tondela, entre 1890 e 1910, podem se enquadrar nesta perspectiva e são também imagens longilíneas da cidade, mas que talvez nada devam de influência pictórica das tradições do século XVII ou XVIII de modo direto.

Recife possui uma grande tradição visual de construção do espaço do que se entende por cidade ou urbano, pelo menos é esta a percepção de Ferrez (1984) em seu *Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755-1855*. Segundo o *caçador de imagens*, estas imagens ajudariam a reconstituir a evolução urbana da cidade. Ferrez (1984) analisa as imagens sem contradições como se fossem meras ilustração quase precisas do passado que ajudam a adentrar numa espacialidade perdida com as demolições do século XIX e XX de “apressados urbanistas”. Justamente Beluzzo (1993) alerta que é preciso olhar a construção da paisagem brasileira como *construção* não como fotografia do real, não como imagem antropológica precisa, que nelas há sempre objetivos específicos e quase sempre um olhar colonial europeu, especialmente no pós independência. Nesse sentido o historiador holandês Ernest van den Boogard demonstra como as pinturas de Frans Post não devem ser tomadas como as primeiras imagens das Américas, como diz certa historiografia da arte brasileira, mas como imagens colônias que querem criar a ideia de civilização e bom governo administrativo (BELUZZO, 1996; BOOGARD, 2013). Se Ferrez (1984) não olha as imagens em vista de seus usos políticos, ao menos ajudou a encontrá-las e reuni-las em conjunto, o que nos facilita sua apreciação e verificação das mudanças no espaço urbano. Em outro estudo sobre as imagens na cidade de Recife Ferrez (1954) relata que várias das imagens circularam em exposições na cidade ou na capital imperial, sobretudo entre as décadas de 60 e 80 do século XIX. Os Jornais eram sedes de exposições, bem como estúdios de fotografia e oficinas litográficas do bairro da Boa Vista. Também o Liceu de Artes e ofícios nos anos 80 inauguram uma galeria para exposições (CORD, 2012). Todas essas notícias inserem Recife neste processo de experiência óptica sobre a cidade que Raimundo Arrais descreve. A população não apenas é retratada pelas lentes fotográficas mas podem

admirar a si e a cidade nas imagens expostas por estes lugares. Esta primeira massificação das imagens pela cidade vai permitindo a criação de um imaginário a partir das escolhas estéticas e éticas nos artistas³¹

O século XIX viu ocorrer o processo de urbanização, industrialização e especialização dos espaços que foram acontecendo pelas cidades (BRESCIANE, 2018). Havia espaços do trabalho, da classe operária, havia espaços de sociabilidade da elite, os lugares de se ver e ser visto (SCHWARCZ, 2014). Recife já era uma grande cidade, para os padrões brasileiros da época (LUBAMBO, 1991). Quando Bocage começa sua produção na cidade havia muitos lugares para fotografar entre os bairros centrais e seus arrabaldes. E também já havia um *corpus imagético* sobre a cidade que garantia que a cidade era mediação pela *revolução ótica da percepção da cidade*, movimento que ele mesmo seria inserido (ARRAIS, 2010). A fotografia do século XIX teve dois grandes objetos de estudo e criação: a cidade e a própria fotografia (FABRIS, 2011). A fotografia fez um duplo movimento, ao mesmo tempo que inventava-se a si mesma ia com este movimento criando seu duplo – as imagens fotográficas e as imagens que foram criando, ao mesmo tempo que se experimentava a criação deste *artífice do progresso*, formavam uma novíssima coleção de imagens que vinham do invento fotográfico, mecanismo, do Século XIX (KOSSOY, 2016). Este movimento terá na cidade seu principal palco de atuação.³²

31.2 A CIDADE BURGUESA: UMA CIDADE ORDENADA

Bocage também registrou o nascer do prometido bairro da modernidade e seus postais teriam a cidade de novo como protagonista, como em 1895, mas agora não mais com prédios que remetiam ao império, mas para edifícios que se lançavam ao futuro, ao irremediável progresso. Prédios como os edifícios que rodeiam a praça Rio Branco, conhecida como Marco Zero (imagem 40), lugares que representavam a entrada da

³¹ Estéticas e éticas no sentido de escolhas artística, políticas e de mercado para fins de venda, encomenda e propaganda. As fotografais do porto são um ótimo exemplo de propaganda, os panoramas e postais são exemplos de fotografias para venda a um público maior de pessoas que não apenas empresas e governos.

³² Vale a pena lembrar que Raimundo Arrais (2010) comenta que antes da fotografia e das reformas a cidade era vivenciada por outros sentidos como a audição e o olfato. A proibição de certas práticas sociais e a circulação da fotografia foi construindo a possibilidade de criar uma cidade experienciada pela visão.

cidade nos novos tempos. Estas imagens certamente se enquadravam nos desejos de distinção que a elite local encenava ser.

As novas imagens em muito lembravam a Avenida Central no Rio de Janeiro feitas por Marc Ferrez e Cesar Augusto Malta pela escolha de ângulos que valorizassem o urbanismo geométrico das ruas e a fachadas ecléticas, sobretudo os edifícios de esquina cuja arquitetura tomava partido das esquinas para valorizar a volumetria do prédio. A fotografia do Marco Zero ainda lança olhar para um dos heróis da primeira república, o diplomata Rui Barbosa, símbolo da erudição brasileira da época (imagem 40). A Avenida Marques de Olinda ou o edifício da Faculdade de Direito, que aparecerão em cartões postais, são típicas imagens da cidade burguesa que circularam por esta época, todas podem ser visitas ao fim deste capítulo.



Imagem 46. Avenida Marques de Olinda, 1919. F. Du Bocage. 9,1 x 14 cm. Cartão Postal, Acervo Fundaj.

Estas cidades seriam penúltima configuração descrita por Romero (1999) e se enquadram no movimento de ir substituindo a “ideologia genérica da colonização”, movimento que vinha se constituindo desde o fim do séc XVIII. Desse modo as cidades

criollas, burguesas ou massificadas, formaram as ideias e ideologias e também se conformaram a elas e este movimento foi permitindo a criação a novas possibilidades de existência após o fim das colonizações. Nesse período as cidades que começam pouco a pouco a estabelecer o poderio político e econômico no final do XIX são decididamente o lugar de influência no mundo das ideias e imagens que circulam pelos vários países da região (ROMERO, 2009). Havana, Buenos Aires, Montevideu, Cidade do México, São Paulo, Rio de Janeiro a nível nacional em cada país, e dentro destes, outras teriam influências regionais como Recife e Salvador no nordeste brasileiro. Estas duas últimas tiveram influência importante como maiores cidades da monarquia ao lado da capital imperial, São Paulo apenas vai projetar-se na influência nacional na virada do XIX para o XX, quando deixa de ser a vila acanhada e começa seu caminho à metropolização, num processo acelerado de mudanças (TOLEDO, 2007; BRECIANI, 2018). Demolições, reconstruções e novas construções iam se somando no espaço da cidade e ao mesmo tempo que desapareciam com a paisagem colonial e imperial iam também se alargando pelo espaço físico. Em menos de 100 anos a São Paulo colonial estava irreconhecível e sumiu, desta velha cidade só podemos construir um imaginário a partir de raras imagens e do memorável documentário fotográfico que Augusto Militão de Azevedo fez da cidade (TOLEDO, 2007).

Saturnito de Britto, já mencionado urbanista brasileiro, acredita que a modernidade só pode produzir cidade planejadas e que este planejamento e ordenação trariam grandes benefícios ao bem comum. O urbanista vai projetar o saneamento de águas de Recife a partir de 1909, projeto que será sentido nas reformas urbanas. Britto tem uma visão bem clara do que deveria ser a cidade daquele momento em diante.

O crescimento da cidade não poderia ocorrer sem nenhum regramento, isto é, deveria ser guiado por um plano do ponto de vista técnico e artístico, defendia Britto. Quanto a esses dois preceitos: referente ao técnico estava o saneamento da cidade, escoamento das águas, ocupação do solo para garantir iluminação e ventilação das edificações e o funcionamento da cidade moderna; referente ao artístico, aliado ao técnico, uma vez que para o escoamento natural das águas era necessário seguir a topografia, o traçado da cidade, adequado ao perfil natural do terreno, seria dotado de qualidades pitorescas, retomando o

sentimento artístico. Esse, que, segundo Sette, não estava mais presente na construção das cidades. (FERRAZ. TACHETTO, 2015, p.92)

(...) toda a despesa feita com a higiene é em realidade uma economia; para o indivíduo ou para uma cidade, mais custoso que a moléstia só a morte... E não se esqueçam os intendentos (lá são os maires) e as municipalidades que, se não cuidarem da salubridade, próximo está o momento em que os seus eleitores (que, é bom não esquecer, diz o autor do artigo, são os seus leitores) poderão lhes pedir contas severas por não terem andado mais apressados e mais resolutamente no bom caminho. (FERRAZ. TACHETTO, 2015; p. 95)

Segundo Chalhoub (1996) “trata-se da crença de que haveria uma racionalidade extrínseca às desigualdades sociais urbanas”, e que deveria nortear então a condução não-política, competente e eficiente, das políticas públicas. Neste ínterim, se verifica também o surgimento da ideologia da higiene, a qual percebe uma associação entre classes pobres como perigosas, não apenas por apresentarem problemas para a organização do trabalho e manutenção da ordem pública, mas também por oferecerem o perigo do contágio de doenças. Este é um momento em que a cidade é pensada como organismo que poderia ser controlado por uma racionalidade técnica e para isso era imprescindível projetar planos urbanísticos para elas, não apenas antigas áreas já ocupadas por séculos e sem espaço urbano, mas urgentemente, era preciso planejar sua expansão urbana de modo técnico e racional. Nesse sentido Saturnino de Britto foi o grande destaque entre nós Suas ideias sobre um planejamento urbano que saneasse a cidade, permitisse a circulação de pessoas, promovesse a moralidade pública e o espírito republicano. Segundo ele a cidade deveria possuir lugares públicos comuns onde se encontrariam todas as classes sociais. Este pensamento não deve ter agradado muito as elites que desejavam construir espaços especializados de comércio, capital e lazer, longe da população pobre nacional e estrangeira, fosse branca, negra ou indígena (FERRAZ; TACHETTO, 2015, pp. 87-88).

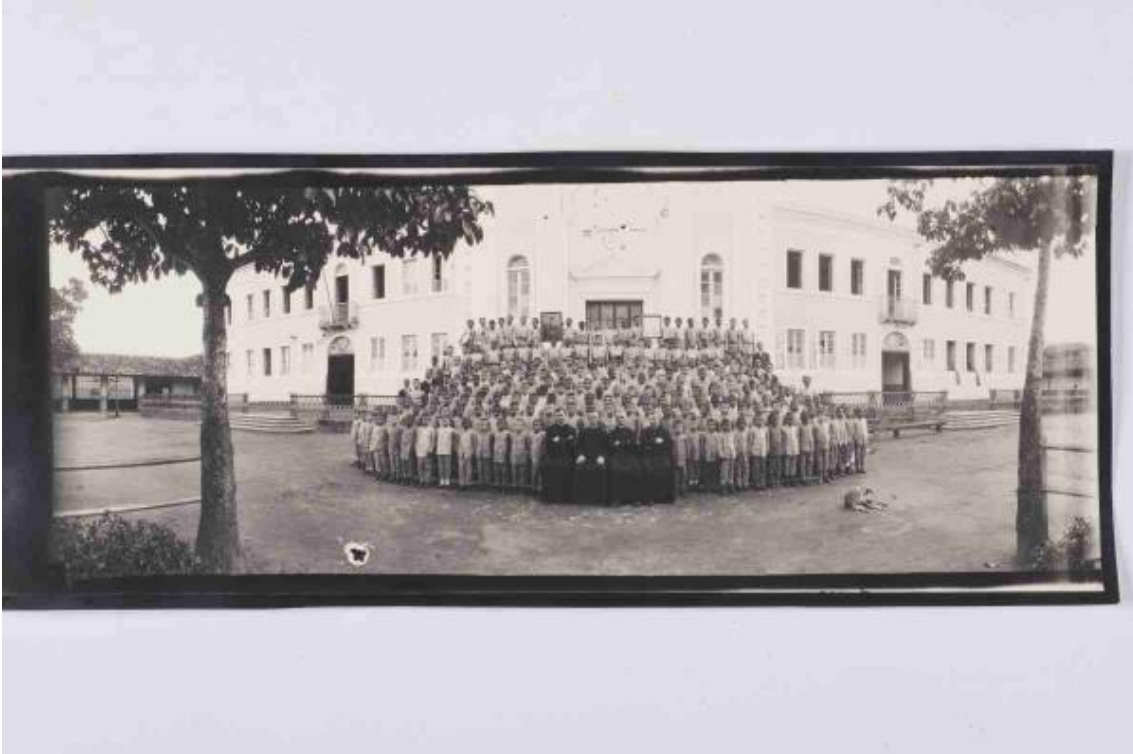


Imagem 47. Colégio dos Órfãos, 1904. Francisco Du Bocage. 11,0 x 30,0 cm. Coleção Fundaj.

Para os corpos não desejados restava o controle social que os colocava em lugares como prisões, asilos, hospícios e orfanatos. A fotografia do Colégio dos órfãos é um típico exemplo deste lugar, bem como do preciosismo estético de Bocage. O fotógrafo registra um ângulo que privilegia a simetria da cena. O peso central com o grupo humano e as portas principais do colégio atrás, nas laterais da foto há quase um efeito espelhado dos edifícios e das árvores no primeiro plano. Como no retrato do Sítio Estrela aqui também encontramos a hierarquia dos corpos, todos olham para o fotógrafo e à frente está o corpo de religiosos que se destacam pela idade, tamanho do corpo e vestimentas escuras. Podemos imaginar que uma imagem como esta gostaria de passar a idéia de controle social das crianças órfãs da cidade, que estavam sendo ensinadas a obedecer hierarquias ao mesmo tempo que seus corpos desapareciam do espaço público. Na Primeira República muitas instituições de controle social como cadeias, hospícios, hospitais gerais, colégios internos foram construídos, foi o período em que a caridade, geralmente católica, e o controle social se confundiram (NEVES, 2014). A Igreja Católica precisava reafirmar seu poder frente ao novo regime que simpatizava com ideias mais laicas e cientificistas, bem como a outras associações civis e religiosas ligadas à

maçonaria, aos protestantes e espíritas. No Nordeste a seca trazia muitos “flagelados” para viver nas cidades, e estes sertanejos somavam-se aos marginalizados urbanos das cidades, para os que não vão viver em cortiços ou mocambos era preciso criar espaços de exclusão e reclusão como o Colégio dos órfãos (NEVES, 2014).

Muitas fotografias de Bocage destacam edifícios de instituições de controle social como o Hospício ou a cadeia pública. Destacaria um postal que mostra o edifício da Faculdade de Direito. A princípio a imagem imponente de *L'École de Droit*, como está grafado no postal, poderia estar numa classificação de edifício escolares, ou de educação. A Faculdade de Direito de Recife foi fundada no pós independência junto com sua irmã de São Paulo (SCHWARCZ, 1993). Estas duas faculdades foram essenciais para formar bacharéis e constituir um conjunto de leis para a nova nação que nascia. Ambas tiveram papel importante para a formação de uma elite intelectual e política no país durante todo o século XIX³³. Nestes lugares foram criadas as leis de controle social, muitas delas inspiradas nas teorias raciais disseminadas por Nina Rodrigues, médico e cientista da Faculdade de Medicina da Bahia que era muito conhecido à época de Bocage (SCHWARCZ, 1993). Tais teorias terão impacto no controle sobre os corpos da população mestiça e negra, sertaneja e indígena do país, notadamente nas cidades. A circulação dos corpos e os usos dos espaços públicos e privados começam a ter maior regulação do poder público também por este motivo

³³ Algo que ainda perdura nos dias atuais, basta ver figuras da política paulista, pernambucana ou nacional que se formaram nas faculdades de Direito do largo São Francisco da USP ou da Faculdade de Direito da UFPE. Além de figuras da classe artística e intelectual, como José Celso Martinez Corrêa, celebrado ator e diretor de São Paulo que estudou na São Francisco, Ariano Suassuna estudou na faculdade recifense. A História destes dois lugares cria uma afetividade, talvez uma identidade, entre estas duas cidades.

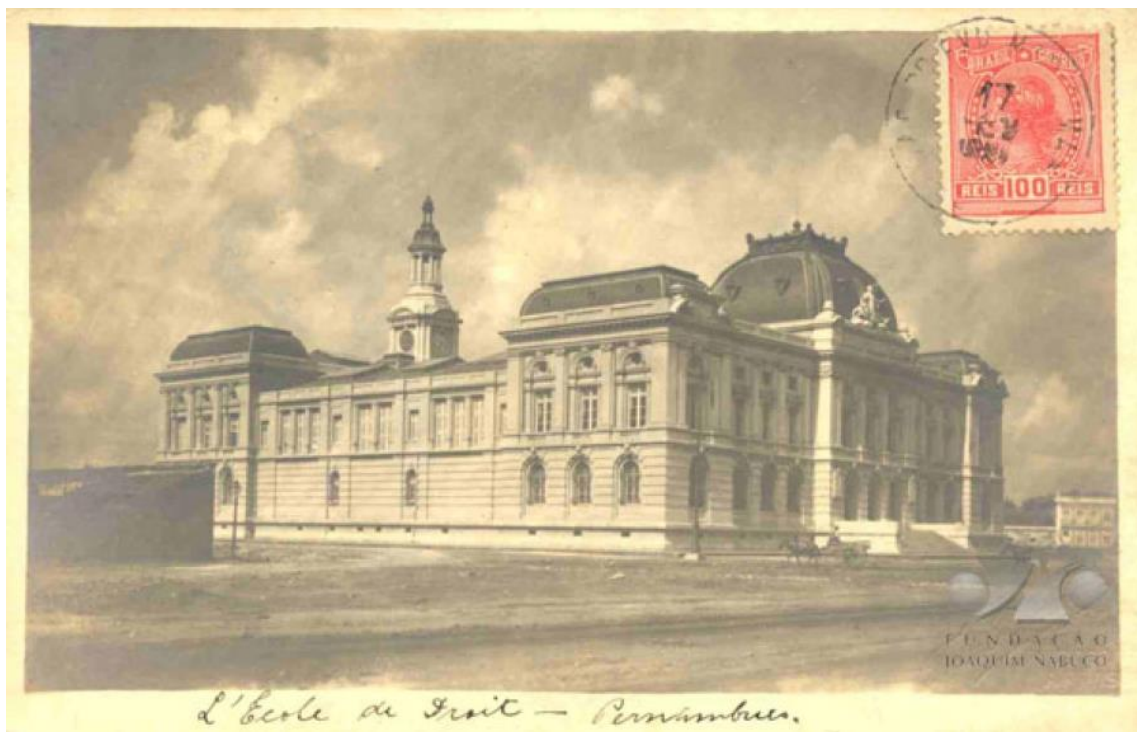


Imagem 48. Faculdade de Direito, 1919. F. Du Bocage. 8,9 x 14,0 cm. Acervo Fundaj.



Imagem 49. Mercado São José, 1905, Manoel Tondella. 13,0 x 18,0 cm. Acervo Fundaj.

Sabemos que o Mercado São José foi construído para acabar com a antiga feira da Penha, o “mercado de verduras ao ar livre”, este edifício deveria ajudara regular o comércio informal das ruas, bem como cobrar impostos dos vendedores (GUILLEN; GRILLO; FARIAS; 2010). Esta imagem também pode ser vista como exemplo de higienização do espaço público. No século XIX circularam imagens da feira da Penha. A imagem pode nos dar uma idéia da insalubridade do comércio popular, seus freqüentadores e vendedores á luz do dia devem ter sido considerados indesejáveis pelas elites, era preciso organizar e regular este comércio. O postal de Manoel Tondela mostra um elegante edifício cercado de gradil de ferro, espaço de uso restrito para quem pode pagar. Os postais de Tondela e Bocage retratam os mercadores ambulantes, os vendedores de rua e os mascates, figuras que ainda existirão simultaneamente à invenção destes mercados (ver capítulo 3).

3.2 A CRIAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO, AS IDEIAS E AS IMAGENS



Imagem 50. Panorama de Recife, 1855, Carl Frederick Hagedorn. 3,50 x 8,25 cm. Acervo IMS.

Arrais (2010) observa que as produções imagéticas do século XIX vão ajudar a construir ideias visuais dos espaços públicos das cidades brasileiras. O espaço público vai se tornando importante na cidade como lugar pedagógico na construção da moralidade, decência e civilização, estas imagens muitas vezes tentaram omitir aspectos dos lugares que retratavam, no caso do Brasil cenas cruéis da escravatura. Para Arrais o corpo das pessoas negras nos espaços públicos vai se tornando um problema na medida em que ele evocaria pelo menos dois obstáculos a civilização: a escravidão e a presença de uma raça inferior. Ainda que nem todas as pessoas negras fossem escravos sua simples presença evocava a escravidão e a teorias raciais. No Século XIX a escravização era tida como o grande mal nacional, não à toa o maior movimento social deste período foi o Abolicionista (SCHWARCZ, 2014), basta ver a Missa de Ação de Graças alguns dias depois da lei do 13 de maio (imagem 18). As fotografias e gravuras dos espaços públicos tentarão encenar a ideia de uma escravidão mais branda, menos violenta, ordenada e controlada, modo de ocultar a violência física e simbólica a que estavam acometidos os corpos de pele mais escura no país (MENEZES, 2018). Já outras imagens vão retirando do espaço público os corpos indesejáveis. Como alerta Raimundo Arrais (2010) as imagens executarão o desejo político das elites. Numa espécie de imaginação política imagética que antecipa os projetos do futuro. Era urgente construir e encenar espaços onde a sociabilidade poderia acontecer, espaços belos, com jardins, monumentos, águas e coretos, lugares de passear, ver e ser visto, lugar para sediar eventos sociais. A litogravura de Luiz Schlappriz (imagem 22) mostra o antigo pátio do Corpo Santo. Como já foi pontuado lugar do mercado de escravizados e do pelourinho. Contudo na gravura não observamos corpos negros. Pelas roupas e cor da pele vemos a encenação de um passeio público branqueado e elitizado Estes espaços começam a ser projetados por todo o século XIX em forma de passeios públicos praças, jardins e parques públicos e neles devem se ver representados os cidadãos de bem. Além da moralidade, estas novas áreas verdes planejadas teriam a função de sanear e melhorar a saúde pública das cidades. Belo Horizonte já nasce em 1895 com um grande parque que pudesse cumprir as funções higiênico-pedagógicas sugeridas por Arrais. Figueroa (2007) mostra como este processo foi se dando no país durante o século XIX e como Recife foi entrando neste movimento de “ajardinamento” da cidade e criação de praças públicas. A autora nos lembra que na

língua portuguesa o termo *praça* existe desde o século XIII originado do termo em latim *plage* e que era usado no sentido de *lugar público* ou *lugar em público*. Na República onde a ideia era construir um espaço público que pudesse ajudar a construir as noções de cidadania, os espaços públicos terão a tarefa pedagógica de ser exemplos de civilidade. Ou seja, era o lugar higienizado com relação às misérias humanas como a fome, a mendicância, a prostituição, o trabalho escravizado, o corpo daqueles que não deveriam estar ali. Espaços para as elites, as classes médias liberais e classes trabalhadoras já normalizadas em espaços econômicos e salubres como vila operárias. Jornalistas relatavam como haviam figuras na cidade que *desordenavam e molestavam* a cidade com a sua simples presença: prostitutas, bêbadas, vagabundos e seria bom que não circulassem pela cidade para que não chocassem as boas famílias (NASCIMENTO, 2016).

As fotografais de Bocage podem ser inseridas neste processo de criação do espaço público civilizado através das imagens. Em muitas de suas fotografias o que vemos é uma cidade ordenada, com calçamento nas ruas e calçadas, jardim com grades de ferro, monumentos, chafarizes.



Imagem 51. Praça do Campos das Princesas, 1875, Marc Ferrez. Acervo IMS.



Imagem 52. Monumento a Joaquim Nabuco, 1910. F. Du Bocage. 8,9 x 13,9 Acervo Fundaj.



Imagem 53. Sem título, 1895. Francisco Du Bocage. 12,2 X 17,2 cm. Acervo MAM-RJ.

4 OS POSTAIS DE BOCAGE E AS CONTRADIÇÕES DO PROJETO MODERNIZADOR

4.1 CARTÕES-POSTAIS, A PRIMEIRA GRANDE ERA DA IMAGEM

Neste último capítulo veremos como os cartões-postais de Francisco Du Bocage ampliam os temas de sua fotografia ao mesmo tempo em que tencionam os ideais de cidade modernizada, ou reformada da Primeira República. O postal se expande por toda América-latina no início do século XX e vai registrar as mudanças e permanências nas estruturas sociais das sociedades. A junção de texto e imagem e seu barateamento favorecem uma explosão de imagens que viajam o mundo e constroem imaginários compartilhados. Também aqui há um pequeno diálogo entre os cartões-postais de Bocage e Manoel Tondela, contemporâneo e conterrâneo que produziram grandes quantidades desse suporte material imagético em Recife.



Imagem 54. Avenida Beira Mar, 1906. Cartão Postal. Marc Ferrez. 28,4 cm x 37,5 cm. Acervo IMS.

Entre 1870 e 1910 o mundo ocidental viveu sua primeira grande *era das imagens* segundo Boris Kossoy (2016; p. 65). É neste período que o formato visual do cartão-postal se torna mais barato e acessível. Para termos uma dimensão do que Kossoy chama de *era das imagens*, em 1899 a Alemanha produziu 88 milhões de cartões, a Inglaterra 14 milhões e França 8 milhões. (Idem). No caso do Brasil entre 1907 a 1912 o correio coletou por volta de 57 milhões de cartões postais em todo o país (SOLITO, 2014). O postal de Marc Ferrez que abre este capítulo era o tipo de imagem que agradava as elites republicanas e deve ter circulado pelo globo. A bela imagem organiza visualmente as cenas naturais e civilizacionais do Rio de Janeiro. O jardim planejado convida ao caminhar tranquilo para apreciar a vista do Pão de Açúcar e o mar, ao mesmo tempo transmite planejamento urbano e salubridade. Como já discutido no capítulo 2, os jardins públicos eram vistos como lugar de sociabilidade pública da boa sociedade e portanto, símbolo de civilização. O regime republicano também queria rivalizar com a vizinha capital, Buenos Aires, que desde os anos 80 do século XIX vinha passando por grandes reformas urbanas e criara para si a imagem de cidade mais civilizada da América do Sul (Idem). Postais de Emilio Halitzky do Passeio da Recoleta também transmitiram a sensação de racionalidade sobre o espaço urbano através da imagem de um, também planejado e saneado jardim público portenho. Os postais vão ajudar a construir ideia de lugares de civilidade entre cidades latino-americanas para atrair capitais estrangeiros e prestígio internacional nessa fase do capitalismo industrial (ROMERO, 2008, p. 340). A Argentina, ao nascer do século XX era uma das nações mais prosperas do mundo. Luiz Alberto Romero (2006, p.15) conta que a posição de sétima economia nesse período atraiu para si investimentos na revitalização urbana de Buenos Aires e na construção planejada de La Plata. O Brasil vai concorrer com argentinos na busca deste investimento e logo construirá também uma nova capital em Minas gerais, Belo Horizonte, e tratará de reurbanizar os Rio de Janeiro. (ROMERO, 2008, p. 345)



Imagem 55. Passeio da Recoleta, 1885. Emilio Halitzky. Coleção Biblioteca Manoel Gonzales.

O barateamento dos postais e a reforma dos correios permitiu o uso livre de imagens pelos fotógrafos e tornou o postal um meio efetivo de comunicação entre nós latino-americanos (SOLITO, 2014). A junção entre textos curtos, mais informais que os de cartas, com a imagem garantiu uma revolução nas comunicações da época. Pela primeira vez era possível comunicar duplamente com a intersecção entre texto e imagem de modo massificado e as imagens puderam viajar milhares de quilômetros ao redor do globo. Trata-se da primeira experiência de uma *comunicação mobile* que produziu a primeira grande revolução da comunicação na modernidade. Se a modernidade é marcada pela mudança e pelo movimento, os postais poderiam ser entendidos como grande símbolo desta era: são texto e imagens em movimento, em circulação. Sua produção e circulação provocam mudanças e se movimentam pelo mundo (BÜSCHER, VELOSO, 2018). Se a invenção da fotografia permitiu uma produção numa escala nunca antes vista, será com o cartão-postal que estas imagens vão circular com enorme rapidez pelo mundo (idem). Este movimento é o que permitiu a era das imagens.

[...] com a introdução dos primeiros cartões-postais ilustrados, a imagem dividia espaço com a mensagem, enquanto a outra face era destinada ao endereço, no entanto cada vez mais a imagem é incorporada no postal ocupando assim uma das faces, em sua totalidade, firmando-se como frente,

sendo o endereço e a mensagem como verso. Como toda a euforia de um período, a imagem foi ganhando espaço e importância. (SOLITO, 2014)

Da gravura à fotografia até tomar um lado inteiro do postal, a imagem poderá percorrer o mundo em pequenos formatos de boa qualidade gráfica, quase sempre acompanhada de um texto. Era possível matar as saudades, mandar notícias, recados e construir novos imaginários sobre os lugares distantes do planeta, construía-se um grande imaginário compartilhado. Nesse sentido as imagens fotográficas de Recife puderam correr o mundo e construir o imaginário sobre uma cidade tropical entre rios, mar e pontes. Podemos imaginar como muitos estrangeiros, que vieram trabalhar nas reformas do porto ou na reconstrução do bairro do Recife Antigo, enviavam postais com carimbo F. Du Bocage para seus entes queridos na Europa ou no Sudeste do país. A empresa que construía o porto era francesa e a maior parte dos bancos que se instalaram após a reforma eram ingleses (LUBAMBO, 1991). A quantidade de estrangeiros na cidade era grande, ao ponto de existir, ainda hoje, um cemitério inglês protestante.

O cartão postal da avenida Alfredo Lisboa no bairro do Recife é um bom exemplo de imagem que deve ser vista como chamado ao capitalismo. Na fotografia se destacam os prédios dos bancos Ultramar, River Plate e Banco do Recife. Novos edifícios para endinheirados negócios em um espaço especializado para as elites. O ângulo escolhido lembra muito a imagens de fotografias realizadas da Avenida Central no Rio de Janeiro (FERREZ, 1976).



Imagem 56. Edifícios da Avenida Alfredo Lisboa, s/d. Francisco Du Bocage. 8,6 x 13,6 cm. Acervo Fundaj.

Era interessante que imagens destas mudanças profundas circulassem pelo mundo e a coincidência com o *Boom* dos postais ajudou a espalhá-las e a construir imaginários compartilhados sobre os novos lugares construídos do Brasil republicano. Ainda hoje estas imagens dos postais ajudaram muito a reconstruir memórias visuais dos projetos urbanísticos das cidades, quer seja de seus jardins e passeios públicos (SILVA, 2007; p.35) ou o ecletismo da arquitetura (SOTILO, 2014). Neles podemos encontrar as soluções urbanísticas adotadas pelo urbanista brasileiro Saturnino de Britto, grande pensador das cidades que teve 28 projetos executados pelos pais (FERRAZ, TOCHETTO, 2015, p.98). Buenos Aires deveria causar inveja nas elites brasileiras quando começaram a circular postais de uma cidade já reformada dentro das normas européias. Viviane da Silva Araujo nos diz que:

Somam-se a essas medidas, duas obras que reforçariam o apelo simbólico de um marco histórico não apenas da cidade de Buenos Aires, mas da nacionalidade argentina: a unificação da Plaza de la Victoria e da Plaza 25 de Mayo, com a demolição da Recova Vieja, em 1883, formando assim a atual Plaza de Mayo; além do projeto de construção de um moderno bulevar leste-oeste que ligaria a Plaza de Mayo e a Plaza Lorea (hoje, Plaza del Congreso): a futura Avenida de Mayo, inaugurada em 1894. (Araujo, 2014, p. 77)

O momento era propício para a exibição de suas realizações quando, em julho de 1885, o recentemente reeleito prefeito de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, encomendou a Emilio Halitzky – fotógrafo de origem húngara radicado na Argentina entre 1866 e 1896 – um álbum fotográfico que expusesse as principais realizações de seus mandatos como presidente da Comisión Municipal, entre 1880 e 1883, e como prefeito da Capital Federal, entre 1883, publicação levada a cabo durante *la administración del intendente* Torcuato de Alvear (1880-1885). As fotografias deveriam apresentar a nova configuração dos espaços urbanos reformados e os empreendimentos relativos à saúde pública, de modo que estes fossem identificados ao ideário de progresso almejado para a cidade. Desse modo, a produção do álbum pôde ser tomada como parte das estratégias políticas e culturais de construção de uma imagem positiva para essas intervenções urbanas.

Esse movimento citado acima é partilhado em muitos lugares do mundo atlântico. Lilian Andreza dos Santos pontua a importância do cartão-postal por uma coincidência histórica, qual seja a predominância do estilo eclético da arquitetura de muitas cidades européias e americanas, se dá justamente ao mesmo tempo que ocorre o *boom* na produção de cartões-postais. As por reformas urbanas ocorreram entre 1870 e 1930 (SANTOS, 2011; KOSSOY, 2016). Várias cidades latino-americanas, da América do Norte e da Europa passam por imensas reformas urbanas: na década de 80 do século XIX a Cidade do México e Buenos Aires; entre 1890 e 1920, São Paulo, Montevideú, Rio de Janeiro, Recife e Santiago. Além das reformas alguns países ainda construíram novos centros urbanos dentro das novas ideias de urbanismo, engenharia e arquitetura vigentes. Jose Luiz Romero define que é neste período também que ocorre o aburguesamento de várias cidades latino-americanas e estas cidades passam justamente por grandes reformas urbanas para se adaptar à ideologias burguesas de progresso e modernidade. Por todas estas cidades predominam projetos que se espalhavam através do urbanismo parisiense do barão de Haussman, cuja arquitetura espelhou-se, como já dito, no ecletismo, integrando elementos arquitetônicos de muitas épocas e estilos, notadamente os estilos e escolas ligadas à arquitetura europeia e também à mourisca e árabe, estas em menor escala (SOUZA, 2011).

O ajardinado vale do Anhangabaú de São Paulo com seu novíssimo teatro, a avenida Central do Rio de Janeiro com suas fachadas imponentes, o teatro Amazonas e

sua praça planejada em Manaus e o Mercado Ver o Peso de Belém do Pará eram imagens das melhorias urbanas que começavam a circular. Recife terá muitos postais do reconstruído bairro do Recife Antigo e das novas e modernas instalações da reforma do porto. As fotografias do bairro reconstruído do Recife Antigo mostram esta cidade eclética. O cartão postal do monumento à Joaquim Nabuco é um bom exemplo de monumentalidade eclética que se esperava de uma cidade na Primeira República. Contraditoriamente, o monumento ao famoso abolicionista, era o avesso das imagens das miseráveis condições de vida da população negra da cidade. População que habita as imagens de muitos postais de Bocage.



Imagem 57. Monumento a Joaquim Nabuco, 1905. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,9 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.

Os cartões-postais foram também responsáveis por trazer outros discursos sobre a cidade, discurso que muitas vezes eram conflitantes com as ideologias das elites da época. No caso de Recife os postais de Francisco Du Bocage e Manoel Tondela com imagens dos Mocambos mostravam uma outra cidade, cidade de barro, sem melhorias urbanas e com corpos de peles diferentes. A população mestiça dos sertões e a população negra urbana; os pobres nacionais que moravam em bairro alagados, feitos de barro sem qualquer pavimentação, luz elétrica ou planejamento urbano sofisticado. Eram os bairros que se construiu por saberes negros, por técnicas antigas e que não condiziam com a imagem de uma cidade modernizada da *Belle Époque*. Eram as pessoas que ainda usavam os rios em suas canoas como transporte, que comiam seus peixes e o usavam suas águas para lavar roupa. Eram os vendedores ambulantes, os mascastes, os trabalhadores e trabalhadoras comuns das cenas cotidianas da cidade.



Imagem 58. Vendedor de caldo de Cana, 1905. Cartão-postal. Manoel Tondela. 18,0 x 13,0 cm. Acervo Fundaj.

4.1.2 CARTÕES-POSTAIS DE FRANCISCO DU BOCAGE

Se existe uma certeza sobre as fotografias de Bocage é que elas circularam em cartões-postais. No site da Fundaj é possível encontrar muitos destes, alguns com dedicatórias e selos dos correios, o que nos permite datar o momento do seu envio e circulação. As imagens de Recife circularam pelo país e no exterior. É o que podemos intuir por um postal que tem uma dedicatória em inglês, poderia ser para a Inglaterra já que a cidade tem uma tradição de negócios com esse país. Há ainda hoje, como em Salvador e Rio de Janeiro, um cemitério dos ingleses no bairro de Santo Amaro. Algumas das imagens viraram verdadeiros postais de Recife no sentido de virarem ícones da cidade, como no famoso Marco Zero da cidade, um dos mais famosos pontos turísticos que hoje abriga os palcos de carnaval. Imagens como esta eram novíssimas e ajudaram a massificar a imagem de uma nova cidade e situá-la entre seus pares brasileiros e sul-americanas. Se os panoramas das demolições evidenciavam o trabalho de transformação do bairro, agora os postais do Marco Zero, antiga praça Rio Branco, evidenciavam a materialização de um novíssimo bairro do Recife Antigo. Estas imagens deviam recriar o imaginário daquele bairro antes visto como insalubre urbanamente atrasado com seus altos e esguios sobrados coloniais. As imagens reencenavam a Recife do nascer do século XX, agora com novas estéticas e símbolos, materializados pela reforma urbana.

O que notei nesses postais é que eles diferem muito das fotos da reforma do porto ou das demolições do bairro do Recife Antigo. Enquanto aquelas se apresentam em preto e branco e em grandes panoramas, as vistas dos cartões-postais em geral são menores e com temas cotidianos e *pitorescos*. Há uma tradição de produção de imagens pitorescas por estrangeiros que remete aos tempos coloniais e ainda nos anos 50 do século passado Gilberto Ferrez (1954) ainda utiliza deste termo para falar das fotografias e gravuras feitas sobre Recife. Também o famoso cronista da cidade, Mario Sette a eternizou como pitoresca em seu *Histórias de Arruar* (1978). O termo refere-se em geral ao que está ligado ao cotidiano da cidade, o dia a dia, cotidiano idealizado por olhares estrangeiros (BELUZZO, 1996). Mario Sette e Gilberto Ferrez parecem ver nestas imagens pitorescas um tom documental e no caso da fotografia a questão documental se faz mais presente uma vez que ela era vista como ato mecânico de captura do real (KOSSOY, 2016) e, portanto, a imagem fotográfica carregava em si o status de verdade: se a foto existe é

porque aquele momento/acometimento existiu daquele modo como foi apresentado pelo fotógrafo. Como prova definitiva (KOSSOY, 2016; SCHWARCZ, 2012; FABRIS, 2014). É claro que o que está na foto pode ter acontecido, mas nem sempre como verdade absoluta. No postal da rua dos Sete Mocambos as pessoas parecem olhar para o fotógrafo o que pode nos transmitir a ideia de que posaram para a foto, portanto poderia se tratar de uma encenação onde cada corpo ocupa um espaço previamente escolhido por modelos e o fotógrafo. Pousada ou não, a cena das casas de barro com telhados de palha e sua população pobre parece pitoresca ao olhar estrangeiro. Tondela e Bocage exploraram bem esta temática por ter boa aceitação entre seus consumidores.

Enquanto alguns postais possuem apenas imagens, outros vêm com textos, carimbos e legendas. Alguns vêm carimbados com *F. Du Bocage*. Grafias que ajudam a construir a potência destas imagens na medida que o postal se mostrava como novidade: juntar texto e imagem que viajavam. Hoje esta junção nos ajuda a entendê-los melhor, situá-los num contexto mais preciso, precisar temporalidades e circulações, apreender ideias, ler afetividades, apreender modismos. As legendas, talvez gravadas à mão (pela forma cursiva como se apresentam), ajudam a entender quais escolhas a imagem quer deixar em evidência, para onde deve se direcionar o olhar no momento da leitura. O olhar a imagem e o ler a legenda re-olham. Há, a meu ver, há neste gesto uma agência entre texto e palavra. Os cartões-postais abaixo permitem ver três pessoas à frente, duas pontes, o rio Capibaribe, o casario de fundo e muitas árvores. A legenda é “rua Aurora, Recife” e paradoxalmente o que menos se vê é esta rua que é composta por uma pequena faixa de chão no primeiro plano da imagem, formando uma linha que corta a imagem até se juntar transversalmente com a linha formada pela ponte. Aqui a legenda funciona como referência toponímica de um importante logradouro da cidade e não como índice do que é mais visível na imagem.³⁴ Já no postal da “Igreja e Convento do Carmo” texto e imagem criam uma simbiose. A imagem obriga a ver o templo e o texto reconfirma e funciona apenas como nomeador do lugar inequívoco: uma igreja e o convento do Carmo. O texto poderia mencionar o que a imagem evidencia: são ruínas, mas limitou-se a nomear o edifício. Os dois postais têm algumas coisas em comum, ambos possuem carimbo datado

³⁴ A rua Aurora era importante via da cidade e muitas das fotografias de Bocage foram certamente produzidas a partir dela, afinal era ali que se garantia importantes panoramas do rio Capibaribe e suas pontes, bem como vistas para os bairros de Santo Antônio e São José.

de “1905, Alemanha, Monique” e possuem uma impressionante presença de imagem e palavra complementada pela escrita de quem os enviou. A escrita é tecida nas bordas das quatro laterais e nos espaços em branco das imagens, talvez tomadas como espaços vazios que são possíveis de serem preenchidos pelas letras, talvez porque a necessidade de comunicar era muita. As escritas das bordas verdadeiramente emolduram as imagens de Bocage e as resignificam. A resolução não permite ler com precisão, mas é possível ver que elas explanam melhor que lugar é aquele, ampliando a polissemia das imagens. Também esta escrita obriga a rotação do postal criando novas perspectivas de vista da cidade, subvertendo os pontos cardeais geográficos, criando a materialidade do postal e reafirmando que não é uma imagem estática, é movimento.



Imagem 59. Igreja e Convento do Carmo, 1905. Cartão-postal. F. Du Bocage. 9,1 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.



Imagem 60. rua Aurora, 1906. Cartão Postal. F. Du Bocage. 9,1 x 14 cm. Acervo Fundaj.

Os dois postais podem ter sido mandados pela mesma pessoa, talvez uma alemã que vivesse em Recife por esta época e gostaria de compartilhar as imagens da cidade por onde ela experienciava a América do Sul. As pessoas que as receberam poderiam compartilhar com ela imagens do sul do equador e construir mentalmente um grande panorama de imagens de Recife e Olinda, uma remontagem que tentava apreender como deveria ser uma cidade do nordeste tropical brasileiro, suas paisagens, suas texturas, sua gente.

4.2 O POVO E A NATUREZA, ICONOGRAFIAS PERNAMBUCANAS



Imagem 61. Festa Popular, 1910. Cartão-Postal. Manoel Tondela. 18,0 x 13,0 cm. Acervo Fundaj.

Os cartões-postais de Francisco Du Bocage revelam também a gente pernambucana da Primeira República. Os órfãos, as lavadeiras, as famílias abastadas dos arrabaldes afastados, os canoeiros, jangadeiros, barqueiros e pescadores dos rios, as rendeiras, as lavadeiras do rio Capibaribe, os soldados em marcha militar, as crianças descascadoras de cocos, o cabeleireiro que tem seu salão de madeira na rua; os vendedores: de pães, de doces, de peixes agulha. Os pescadores do rio e do mar em suas jangadas, as lavadeiras em seus rios, os barqueiros que vão e vêm. Imagens de gente e de água, seus usos pra vida, para o trabalho, para o transporte, para a limpeza. Cidade rio-mar e sua gente. São as paisagens da natureza, os morros da Ilha de Fernando de Noronha, as praias dos arredores de Recife, os interiores próximos a antigos engenhos. Os trabalhadores da obra do porto, os empregados dos sítios, os cortadores de cana levando a produção em antigas carroças de madeira. Os moradores dos bairros elegantes da Madalena, os moradores de Mocambos em Coelhos, a população negra dos

mocambos, a arquitetura dos mocambos, sua técnica, seu processo de construção. Nesse sentido sua obra imagética se soma a de seu contemporâneo Manoel Tondela que também tem suas lentes voltadas aos *populares* da cidade, como no postal da cidade. Suas imagens aparecem quase como complemento às de Bocage para construir um panorama amplo sobre a polissemia do povo pernambucano daquela época: os nadadores do rio Beberibe, as pessoas em festas populares pelas ruas, as marchas cívicas, os casebres dos bairros históricos. Não cabe aqui aprofundarmos sobre a obra deste outro fotógrafo português, mas as similitudes são visíveis nos temas de seus postais.



Imagem 62. Arruado do Recife, 1910. Manoel Tondela. 18,0 x 13,0 cm. Acervo Fundaj.

Há outras cidades nos cartões postais de ambos: o arruado, os tetos de palha, as paredes de barro e madeira, o chão de terra batida, os rios sinuosos. Portanto os cartões postais oferecem uma variada gama de temas de pesquisa. Pode-se analisar e apreender os modos de vida, de trabalho, de moradia, de sociabilidade, a infância, as mulheres negras trabalhadoras, os usos dos rios. Pensando que a república surge no período pós-abolicionismo, as imagens dos postais dão pistas sobre a vida da população negra e podem ajudar a recontar histórias e trazer memórias do pós-abolição na cidade. Memórias

que talvez não serão encontradas em documentos oficiais de época. Lembro como o governo paulista ocultava a população pobre nacional, branca e negra das estatísticas oficiais do governo e como é possível, contudo recontar estas histórias através de fotografia da época, como percebeu Carlos José ferreiras dos Santos (2008), já comentado no capítulo 2. Como Santos, é possível trazer narrativas sobre a vida de outras gentes de Recife através destas fotografias, não tomando-as ao pé da letra, pois é preciso lembrar dos perigos das imagens. De todo modo as imagens garantem cenas interessantes, muitas vezes belas, de outras formas de existência na Recife da Primeira República. Bocage nos legou um verdadeiro documentário visual sobre Pernambuco desta época.

Postais são imagens que tradicionalmente viajam pelo correio, mas que também podemos entregar pessoalmente. No Correio central mandei uma vista da rua Aurora para minha avó Genoveva e uma dançarina de frevo para minha mãe Valdeci. Dois imaginários clássicos de Recife no presente, o alegre casario colorido de frente ao Rio Capibaribe e as cores presentes no movimento de roupas e gestos são encontrados em muitas bancas de jornal da cidade hoje em dia. Os postais de Bocage mostram uma cidade muito ligada ao já famoso pitoresco, cotidiano, quase etnográfico no sentido de descrição de hábitos e costumes. Mas não caímos neste erro que já citamos, muito ali pode ter sido fabricado e encenado através da construção dos imaginários. É uma imagem para acreditar, para transportar a quem a verá. Quem os recebe pode mentalmente viajar, criar imagens mentais sobre um lugar que desconhece, como uma forma de captar um pedaço de um microcosmos escolhida pelo fotógrafo. Com dedicatórias que ocupam os espaços em branco obrigando a pessoa que vai ler a ter que girar o cartão em suas mãos, subverte-se o único ângulo possível, aquele escolhido pelo fotógrafo. Imagens que cruzaram as fronteiras até Berlim, que têm dedicatória em francês, inglês, português. Elas contaram outras histórias, distintas das que gostariam as elites da primeira república. Imortalizaram gentes sem fama, trabalhos, sem glamour e bairros populares. Talvez ainda dentro de uma lógica dos tipos humanos, como já vimos nas fotografias de Augusto Sthal. Tipos exóticos que mostrariam como o Brasil ainda era o outro não civilizado, mestiçado. Ou talvez era agora apenas a constatação de um outro, a gente comum do dia a dia? Não

é possível saber qual o impacto destas imagens para quem as recebeu, são apenas especulações.

Pouco a pouco outra cidade vai se revelando nestes postais, em vez de um panorama do Mercado São José, exaltando sua bela arquitetura de ferro e vidro, espaço que veio disciplinar e higienizar os antigos mercados de rua (GRILLO, 2010), preferiu Bocage mostrar o detalhe, os produtos que eram vendidos nesse mercado, sua disposição pelo espaço. A palha, o barro, a madeira, materiais da feitura de panelas vasos, cestos, chapéus e vassouras, ao lado das paredes de metal do mercado em *art nouveau*. O exuberante e nobre edifício da revolução industrial europeia abriga os humildes materiais de produção manual local. As duas Recifes se encontram, a cosmopolita abriga o particular.



Imagem 63. Mercado São José, 1906. Cartão-postal. F. Du Bocage. 9,0 x 14,0 cm. Acervo Fundaj.

Os trabalhadores e trabalhadoras braçais e manuais: artesãos, cabeleireiros, coqueiros, não os do porto carregando pedras pesadas para as empresas e o governo, mas os que trabalham para si e para os seus, que vivem entre os seus, talvez perto de suas casas, os mocambos as palafitas, os lugares onde as pessoas se arrastam como caranguejos (CASTRO, 1984), locais que já hoje não existem mais. Trabalhos marcados

por marcadores sociais como raça, classe e gênero. Quem pesca, quem carrega peso, quem faz rendas e lava roupas? Interessante notar que o fotógrafo ganhou dinheiro com exotismo de imagens de personagens que estão à margem da sociedade no teatro capitalista do mundo, numa cidade que ia se aburguesando. Ao mesmo tempo nos legou imagens de gente sem fama, cujos nomes desconhecemos, mas sabemos que existiram e os postais dão dignidade à jovem rendeira que parece olhar longe sabendo quem é, que trabalhos exerce e como a vida é dura, mas é a vida possível, ou ao cabelereiro que parece se divertir enquanto exerce seu ofício. Estas imagens possibilitaram a permanência de uma outra Recife, a da vida pulsante dos que sobreviviam à margem da cidadania republicana. Os postais nos legaram espacialidades, costumes, gestos, sons, texturas, que não faziam parte dos cenários oficiais encomendados. A cidade negra, a cidade dos sertanejos imigrados do interior, a cidade habitada por outras lógicas de existência. Ambivalentes: ao mesmo tempo atestam a violência da exclusão, são também matérias visuais do passado que permite a nós criar outras histórias e trazer à tona as memórias que se tentou esconder sob oficialismos. As imagens garantem que memórias da população negra desse período possam ser revisitadas com seus modos de existir, de sentir, seus saberes de construir, de *artesanar*, de habitar, são alguns dos aspectos que podem ser investigados ao debruçar o olhar sobre elas.

4.2.1 OUTRAS MIRADAS

Outros Postais de Bocage podem ter contribuído e até mesmo iniciado a construir ideias visuais sobre Pernambuco, eternizando na imaginação nacional e estrangeira, imagens que hoje são tradicionais, como as vistas de Fernando de Noronha, o largo e edifícios do Marco Zero em Recife, as ladeiras de Olinda e as pontes sobre o Capibaribe. Não pretendo dizer que foram as imagens de Bocage que criaram nossa imaginação atual, mas certamente entram nesta tradição iconográfica pernambucana, sobretudo com as imagens do Marco Zero e de Fernando de Noronha. Não a toa, Fabiana Bruce nos lembra que Bocage ajudou a construir a imagem de Veneza brasileira (Bruce, 2015).

As imagens da natureza pernambucana são menos frequentes mas devem ter sido apreciadas na medida em que evocam a monumentalidade da natureza brasileira, tradicionalmente retratada desse modo na história da iconografia nacional. A ilha de

Fernando de Noronha aparece em alguns postais de Bocage, as praias e seus morros são captadas em sua imensa extensão. Os morros da ilha devem ter causado o mesmo impacto que as imagens das paisagens cariocas: imensos, pontiagudos, se destacando entre o céu e o mar, como o pão de açúcar na fotografia de Marc Ferrez que abre este capítulo. Contudo aqui é a natureza que reina soberana, exaltação da natureza nacional a partir de um ponto de vista pernambucano. A presença humana só é notada pelas evidências do navio. Evidências que nos ajudam a entender de onde deve ter sido tomado o ângulo para fotografar outra imagem de cartão postal de Noronha. No segundo postal *Morro do Pico* de 1895, temos uma ampliação do espaço capturado da ilha, portanto deve ter sido tirada com uma distância maior ou outra lente. Nela vemos os morros *Dois Irmãos* à direita e não há mais a presença do navio. Estas imagens podem ter sido tomadas enquanto Bocage viajava para outros estados. Há evidências de que ele viajou em navios para Bahia, Rio Grande do Norte e Maranhão³⁵. É possível o interesse em registrar a monumentalidade da ilha na Primeira República já que não encontrei imagens ou menções a elas na pesquisa iconográfica sobre o século XIX pernambucano. Caso a hipótese estejam certas é possível pensar que estes postais podem ter inaugurado uma tradição na fotografia sobre a ilha. Se forem as imagens mais antigas da ilha, elas poderiam agora ser vistas por mais olhos e deixar de ser da hegemonia do imaginário e memória dos marinheiros, pescadores e viajantes para se tornar algo imagem rotineira de quem vive em terra.

Ainda na linda da natureza, um curioso postal, pela sua raridade, é *Orquídea*, de 1906. Uma imagem que enquadraríamos na tradição da natureza morta. Tradição pictórica de plantas, frutas e animais que existe há séculos na pintura e que foi emulada pela fotografia do século XIX (FABRIS, 2011). Mais uma vez a flora local era retratada, esta sim, tradição de longa data, pela interessante imagem onde o contraste da luz tem grande importância na plasticidade da fotografia. Interessante notar o formato do vaso e que ele é pendurável. Esta foto indica como esta planta deve ter sido usada para decorar e tornar o ambiente mais aprazível com sua beleza, pendurada em algum cômodo da casa

³⁵ Segundo a Brasileira-Recife. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=recife>>. Último acesso em: 17/03/2019.

pelos moradores. A imagem revela não apenas a beleza de uma flor nativa mas modos de uso no cotidiano da vida recifense.

O contraste entre claro e escuro ainda aparece em outro postal como efeito magnífico sobre a paisagem. Em *Crepúsculo*, de 1920³⁶, Bocage sabe-se valer dos efeitos do sol e da contraluz, provavelmente por avanços tecnológicos da fotografia. Se a famosa luz de Recife, ou dos trópicos, tem sido representada como iluminadora, aqui é a sombra que anuncia novas formas da cidade, um novo olhar que produz silhuetas. A cidade lembrada pela aurora e agora crepúsculo. As palmeiras imperiais e as águas são um dos poucos indícios que poderiam revelar que cidade é essa, agora revelada pelo anoitecer.

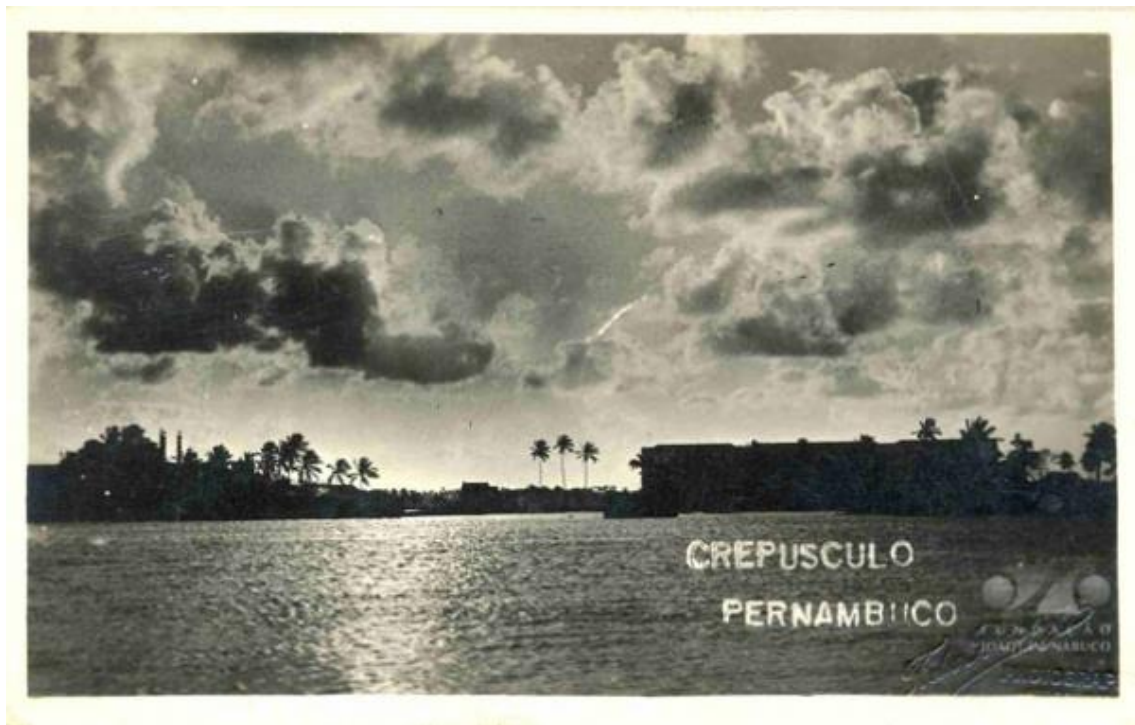


Imagem 64. Crepúsculo, 1920. Cartão-postal. F. Du Bocage. 8,8, x 13,9 cm. Acervo Fundaj.

³⁶ Bocage faleceu em 1919 e a fotografia está catalogada como sendo de 1920 pela Fundaj, talvez seja a referência da data do carimbo dos correios. Há outras imagens que datam da década de 30 e 40 e possuem esta explicação em suas fichas catalográficas.

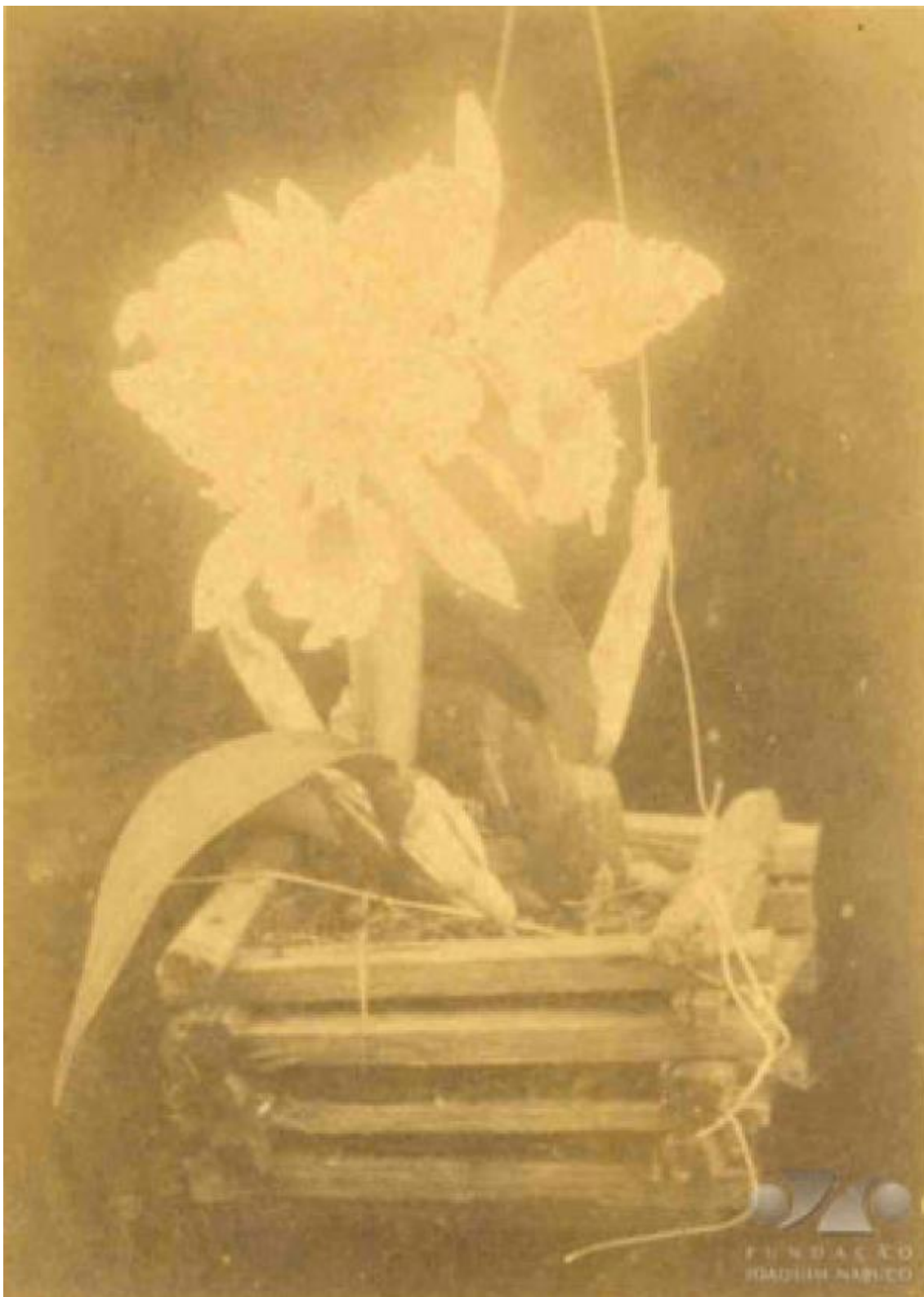


Imagem 65. Orquídea, 1906. Cartão-postal. F. Du Bocage. 13,8 x 8,7 cm. Acervo Fundaj.



Imagem 66. Fernando de Noronha, 1905. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,5 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.



Imagem 67. Morro do Pico, 1895. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,5 x 13,7 cm. Acervo Fundaj.

4.2.2 A CIDADE DOS MOCAMBOS

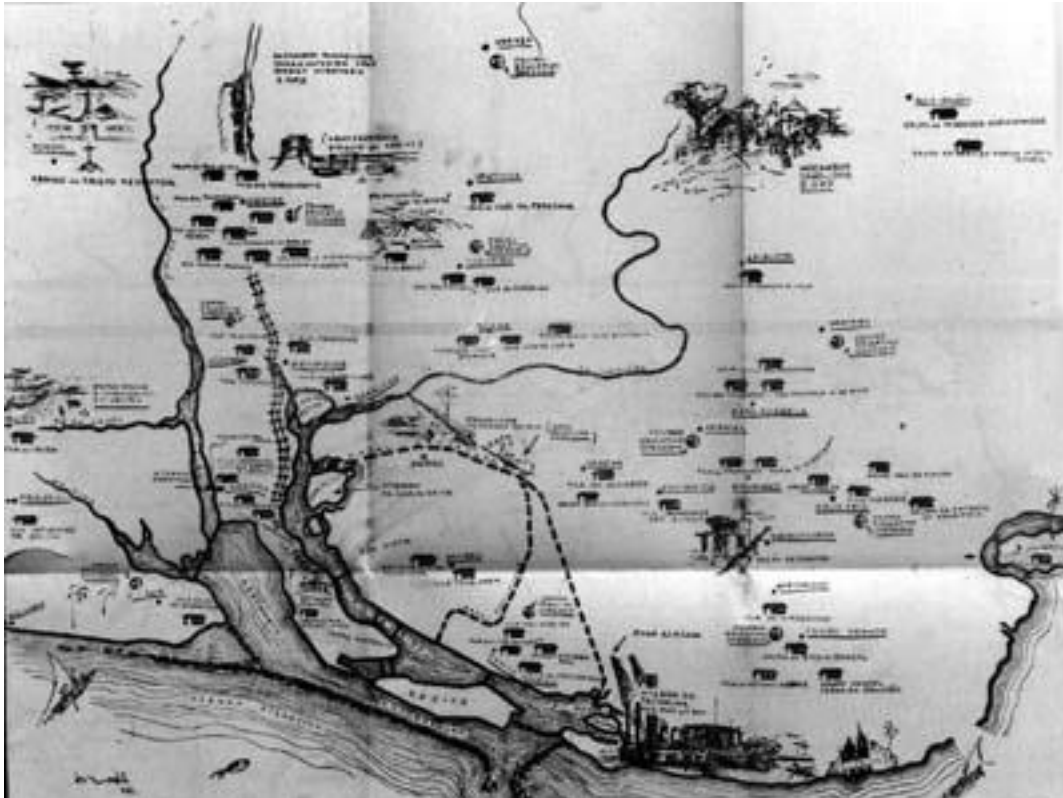


Imagem 68. Mapa da Liga Social dos Mocambos, 1932. Acervo Museu da Cidade do Recife.

Os Mocambos, aparentemente, não foram tão registrados por desenhistas, litógrafos e fotógrafos durante o século XIX. Nenhuma das 232 iconografias do século XIX editadas por Gilberto Ferrez (1954) retratam ou mencionam os Mocambos. Acredito que a explicação para isso é que provavelmente não eram vistas consideradas dignas para serem registradas e fazerem circular sobre a cidade. A maior parte das imagens trazem vistas dos bairros centrais ou dos engenhos, templos e casas grandes nos arrabaldes. Exaltam a cidade construída entre as pontes, o rio e o mar e, como já vimos, suas *melhorias urbanas*. Um levantamento feito por Albertina Lacerda mostra quais são os lugares diletos de alguns fotógrafos, e ali não está a periferia da cidade (Lacerda, 2014; p. 80). Portanto as fotografias de Bocage são documentos visuais valiosíssimos sobre estes lugares na história da narrativa sobre a cidade de Recife.

O mapa acima foi produzido nos anos 30 do século XX, a pedido da Liga Social dos Mocambos. Nele podemos ver o curso do Rio Capibaribe à direita e Beberibe à esquerda. Também é possível observar estradas e a Estrada de Ferro Caxangá. Mas o que

mais chama atenção são as várias casas desenhadas mostrando onde se localizavam os vários *mocambos* da cidade. O mapa deve ter servido para denunciar esta forma de moradia que foi condenada no estado getulista. Por esta época foi fundada a *Liga Social contra os Mocambos* que visava acabar com este tipo de ocupação da terra em Recife e arredores. Boa parte da população negra da cidade morava nesses lugares, habitações precárias em áreas menos valorizadas da cidade. Era ali que viviam os *13 de maio*, uma das maneiras como era conhecida população negra na época da Primeira República (SCHWARCZ, 2014; p. 343) e os sertanejos que fugiam da seca. Após o abolicionismo da escravização foram estes os lugares de vida e sobrevivência para a população negra e os mais pobres da população. Estes lugares foram perseguidos e destruídos ao longo do século XX. O Almanaque Pernambucano de 1942 registra a desapropriação da Ilha do Mel e a destruição dos Mocambos daquela área, e os “terrenos deveriam ser vendidos preferencialmente à Liga Social dos Mocambos” para que se construam casas populares, vilas para aposentados ou vilas operarias (ALMANAQUE PERNAMBUCANO, 2015).

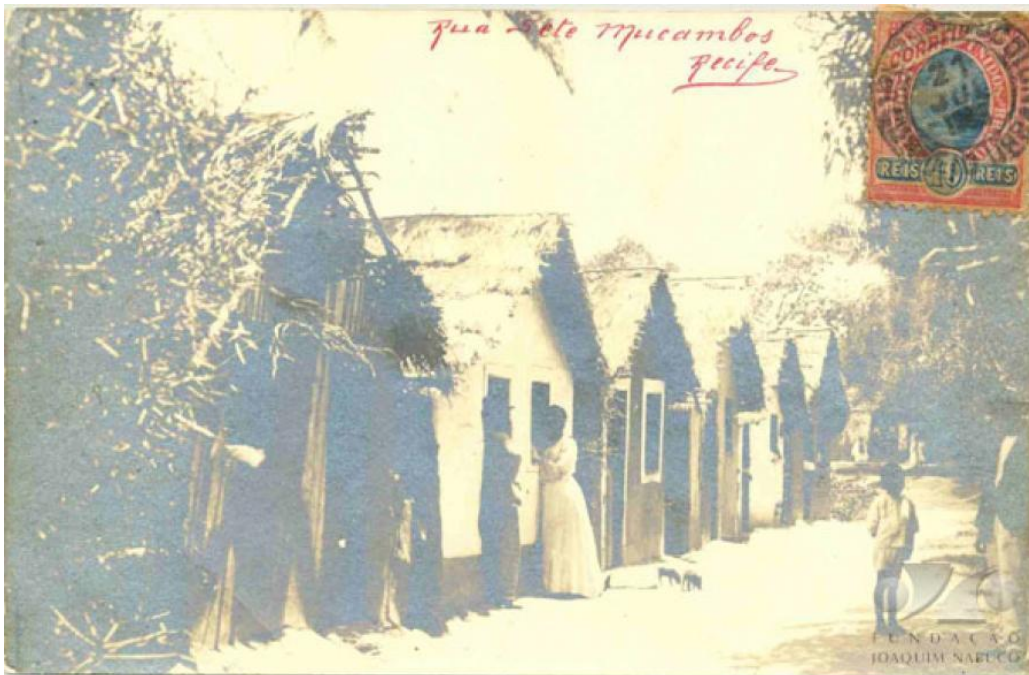


Imagem 69. rua dos sete Mocambos, Recife, 1910. F. Du Bocage. 9,1 x 14, 4 cm. Acervo Fundaj.

Em uma das pastas que abriga as fichas catalográficas do Museu da Cidade do Recife encontrei uma fotografia de Berzin sobre um mapa, provavelmente do período entre os

anos 30 e 40 do século passado, de uma das vilas construídas para abrigar pessoas que moravam nos antigos Mocambos relatadas por Sette (SETTE, 1978).

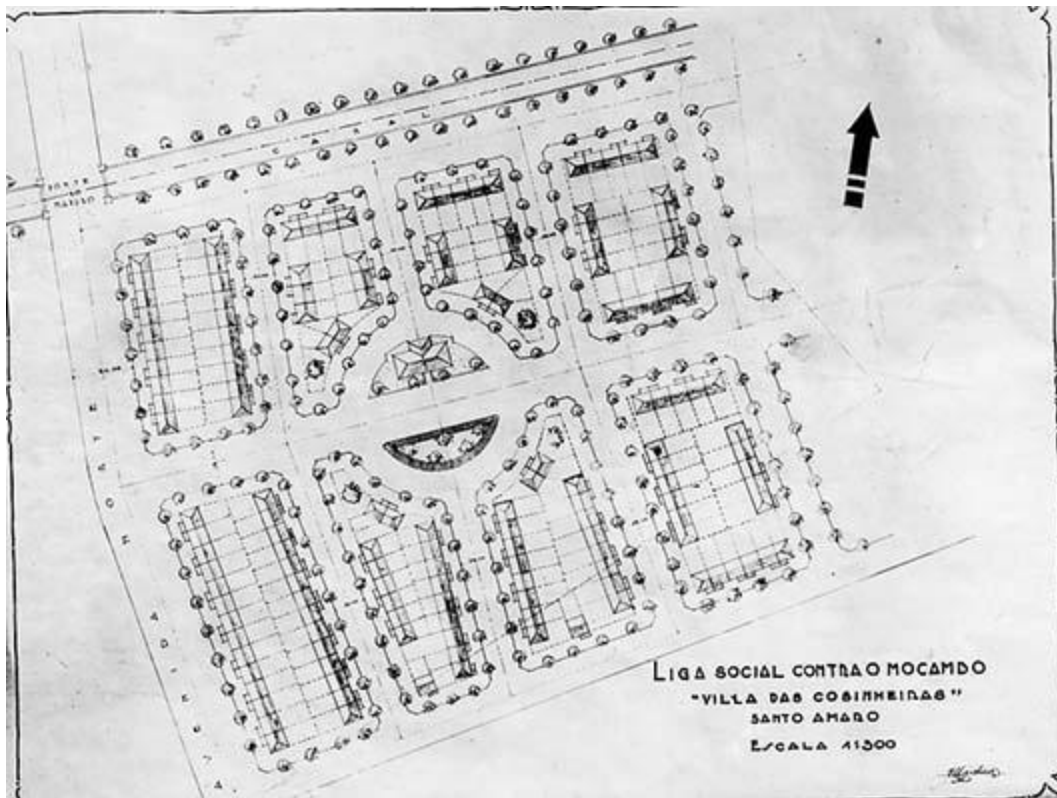


Imagem 70. Mapa da Liga Social contra o Mocambo, anos de 1930. Alexandre Berzin. Acervo Museu da Cidade do Recife.

Assim como os arredores da Igreja do Corpo Santo é possível que este lugar tenha se alterado. Um verbete online do Arquivo Público sobre a Liga Social contra os Mocambos informa que: “A Liga, depois reformulada em 1945 como Serviço Social Contra o Mocambo, derrubou 14.597 mocambos entre 1939 e 1945, enquanto 6.173 unidades foram construídas. Estima-se que $\frac{1}{4}$ da população total da cidade do Recife fora deslocada durante as ações do programa. Não é difícil perceber a enorme disparidade entre os despejos e as construções: para cada três mocambos demolidos, construía-se apenas uma casa. Assim, restaram cerca de 42.120 pessoas sem casa depois destas ações de cunho social³⁷.

Um exemplo deste tipo de postal é *a rua dos sete Mocambos* imagem curiosa porquê difere da cidade oficial das vistas e panoramas, das solenidades ou os retratos de

³⁷ Disponível em: <<https://www.comissaodaverdade.pe.gov.br/index.php/servico-social-contra-o-mocambo>>.Último acesso em: 07/07/2019.

família. Trata-se do local de moradia da população pobre da cidade. Leite (2009) afirma que muitos dos sobrados coloniais que desapareceram no bairro do Recife Antigo eram cortiços, lugar de moradia precária para a população empobrecida da cidade, é possível pensar que muitas das pessoas que moravam ali podem ter ido viver nos Mocambos. Gilberto Freyre já falou sobre essa relação espacial e social em seu livro, *Sobrados e Mocambos* (RESENDE, 2014), deixando um verdadeiro imaginário sobre estes lugares da cidade que foram desaparecendo. Enquanto casas grandes, alguma senzala e sobrados ainda podem ser vistos na cidade, o mesmo não ocorre com os Mocambos. Estes lugares tão mencionados por Freyre ainda podem ser visitados em Recife e os mocambos apenas revisitados em postais como este. As fotografias dos Mocambos têm caráter de rememoração dessas pessoas que viveram lá nesta espacialidade que não mais existe na cidade, ao contrário das casas de palafita, que também circularam em cartões-postais de Bocage e que ainda existem hoje. Nesses espaços é possível observar que a população negra é presente e a destruição desses locais deve ter causado um grande problema social para essas pessoas. Como atesta o verbete, a maioria das pessoas expulsa dos mocambos não encontraram abrigo nas novas vilas planejadas. A população negra se viu mais uma vez entre as fraturas urbanas provocadas pelo racismo institucional do estado. Portanto estas imagens testemunham a dupla exclusão na época da modernização e a exclusão futura que ainda virá décadas depois. Os postais preservam nestas imagens a memória das casinhas de teto de palha, modestas e de muitas cores, de chão de terra, provavelmente local de moradia dos trabalhadores do porto ou do sítio Estrela, todos registrados por Bocage. A cidade das pessoas comuns, com pouca cidadania e direitos, está nos relatos de Lima Barreto sobre essa época (SCHWARCZ, 2017). Pessoas que agenciavam sua vida numa sociedade com heranças do autoritarismo e violência de um recém-finalizado passado escravagista. Herança que pode ser sentida nos espaços da cidade e na cor da pele dos que habitam estes espaços. A imagem dos sete mocambos ainda faz pensar como a cor escura da pele se dissolve entre a cor escura da fotografia. Não se pode notar os traços das pessoas, suas feições do rosto são apenas manchas. Isso talvez se explique pela qualidade da foto ou a fotometria que fora criada para tons claros de pele (VELASCO, 2016)³⁸. Mas neste caso, talvez, este desajuste racista ajude a lembrar que a população

³⁸ Sob a luz tropical, racismo e padrões de cor na indústria fotográfica brasileira. Disponível em:

negra fora tratada como cidadãos de segunda classe, que seus direitos foram eclipsados no pós-abolição. Os tons dos mocambos e das pessoas tornam-se aqui um borrão só, sem rosto, sem identidade, sem cidadania.



Imagem 71. Mocambo no bairro dos Coelhos, 1906. Cartão Postal. F. Du Bocage. 9,0 x 14,0 cm. Acervo Fundaj.

Certamente a elite pernambucana não deve ter gostado da circulação dos postais dos Mocambos de Recife que foram feitas para outro mercado. O bairro de Coelhos ainda hoje possui palafitas, favelas e cortiços e é possível imaginar que boa parte da população se parece muito com as mulheres ao fundo com suas crianças. Os mocambos não existem mais. As casas simples evidenciam um saber de construção que talvez tenha se perdido. Nem só de melancolia vive esta imagem: as palmeiras, clássicas da cidade trazem a alegria da natureza e os homens das fotos parecem sorrir orgulhosos para o fotógrafo. Os gestos e semblantes podem ser vistos neste postal, parece que as pessoas estão a vontade em serem retratadas, pelo menos o homem à direita que sorri.

4.2.3 O RIO E O MOCAMBO



Imagem 72. Rio Beberibe, 1905. Cartão-postal. Manoel Tondela. Acervo Fundaj.



Imagem 73. Cais da Lingueta, 1905. Cartão Postal. F. Du Bocabe. 8,8 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.

O Rio Capibaribe certamente é um dos personagens mais queridos da cidade do Recife. Suas águas, seu percurso, sua ecologia e seus usos foram fartamente registrados deste o século XVI. Não carece aqui uma genealogia destas imagens, mas artistas já citados nesta dissertação já o registraram imagetivamente. Estas imagens nos ajudam a perceber a relação do rio com a cidade e como esta vai se transformando ao longo do tempo. Por exemplo, que as elites fizeram grande uso dele até o fim do século XIX (FERREZ, 1954), o que ao tempo de Bocage isso parece ter diminuído muito. As imagens dos postais mostram que são as classes populares que fazem maior uso do rio. O Rio nasce no interior de Pernambuco e atravessa quase toda a cidade do Recife. Foi usado como meio de transporte da economia do açúcar por séculos. Fazem parte da Liga os arrabaldes do interior aos bairros centrais e portuários: Recife Antigo, São José, Santo Antonio e Boa Vista. O mapa de 1875 mostra o percurso do rio até chegar ao Porto e encontrar-se com o oceano Atlântico. Na planta nota-se que as regiões mais habitadas são próximas ao porto, nos bairros listados acima, e ao longo do rio. Flavio Guerra (1978) observa que a maior parte dos bairros de Recife já eram ocupados nos séculos passados, tendo sua origem atrelada aos engenhos e igrejas, a maioria ao longo do rio Capibaribe (GUERRA, 1978. p. 08). Portanto seu uso como transporte de carga e pessoas é evidente. O rio liga o interior ao porto de Recife donde entram e chegam mercadorias, pessoas, notícias e ideias.

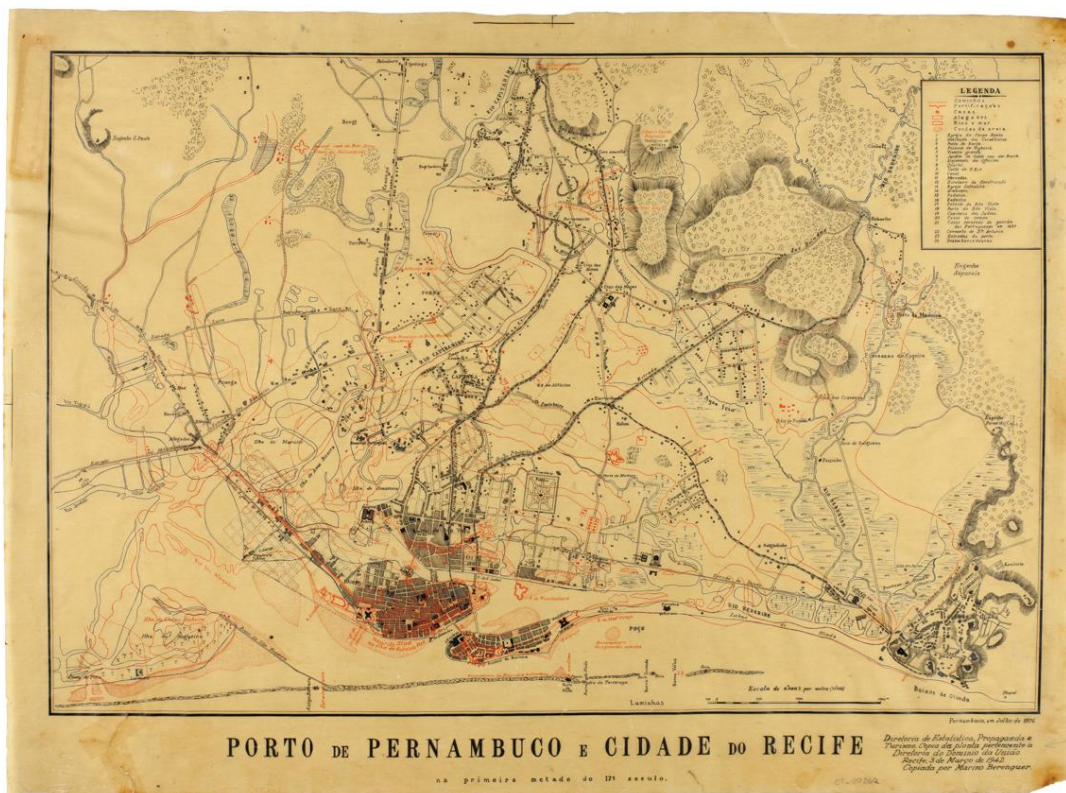


Imagem 74. Planta da cidade do Recife, 1875. Acervo Museu da Cidade do Recife.

Pelo Capibaribe, barcos deveriam levar os produtos e serviços das populações que viviam nos mocambos: as rendas e doces para vender nos Mercados de São José. Os peixes para vender no porto, as roupas lavadas e encomendas para as famílias mais abastadas. Era através deste transporte que talvez os moradores chegassem às missas e festas do Rosário dos Homens Pretos ou de nossa senhora do Carmo, padroeira da cidade, ambas no bairro de São José. Era remando contra o fluxo do rio que subia-se de volta para casa depois de um dia de trabalho, de oração ou de festa.

O cartão-postal do *Cais da Lingueta*, de 1905, mostra uma cena agradável: pessoas parecem descansar as beiras do Rio enquanto outros trabalham. A quantidade de embarcações evidencia o grande uso do rio pelos barqueiros e jangadeiros, personagens que aparecem em vários postais da cidade. Não se trata mais da Veneza dos postais que Bocage ajudou a immortalizar, é o rio sulamericano com seu povo.

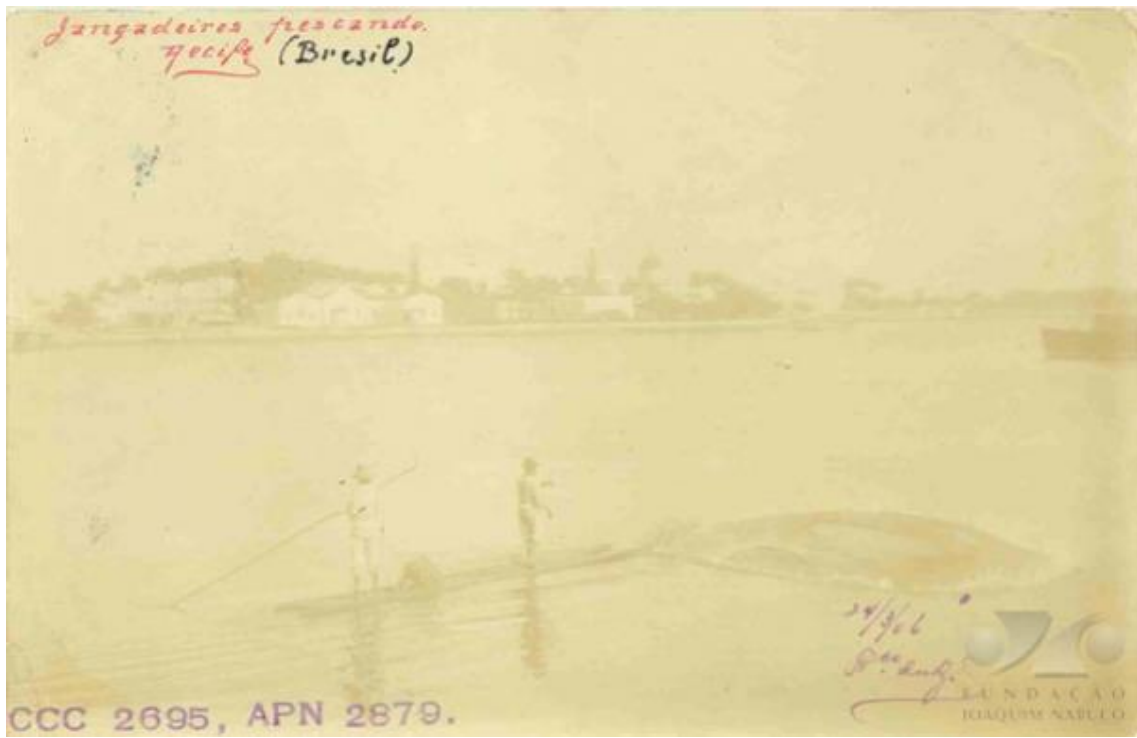


Imagem 75. Jangadeiros Pescando. Cartão-Postal. F. Du Bocage. 9,0 x 13, 9 cm Acervo Fundaj.



Imagem 76. Lavadeiras, 1906. F. Du Bocage. 9,1 x 14, 4 cm. Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

O cartão-postal que retrata as Lavadeiras traz à tona histórias interessantes. Ele viajou, provavelmente ao estrangeiro para dizer: “recebi sua carta e te visitarei mês que vem” (tradução minha). A visita do postal anuncia o que virá. A escrita em inglês dá indícios de que a pessoa que o recebeu poderia morar no Reino Unido já que a maior parte dos negócios ligados ao comércio eram feitos por ingleses e estes constituiriam a maior população estrangeira da cidade por esta época (LUBAMBO, 1991). No bairro de Santo Amaro ainda existe um cemitério inglês. A pessoa que recebeu o postal pode admirar o gesto confiante da primeira lavadeira que leva seu braço ao alto e está prestes a bater a roupa na pedra do rio, ainda verá que a cabeça baixa da lavadeira poderia ver seu reflexo no rio, vista que ela deve ter visto pela vida toda. Não é narciso que se reflete, são mulheres negras, ninguém morre, o trabalho garante a manutenção da vida, não é Grécia é África, ou afro-atlântico.

A linha diagonal que corta a foto separando a terra do rio faz caminhar os olhos e encontrar na cena cinco mulheres negras agachadas para lavar a roupa, era esta a cena que Bocage registrou. Nenhuma delas olha para a câmera e não é possível saber se a beleza da composição se deu por sorte do fotógrafo ou porquê elas posaram para a foto em gestos deliberadamente escolhidos. Todas elas têm a cabeça coberta por lenços, a primeira ostenta um chapéu de palha. Sua força corporal, o chapéu e o gesto abre o primeiro plano numa bela cena de trabalho cotidiano. Após o fim da escravização a maior parte da população negra se viu diante do impasse de não receber ajuda do governo que não indenizou aqueles corpos que por séculos foram despossuídos de si. Tão pouco viram sua vida fácil com a assumida liberdade. Agora libertos, sem nenhum pedido de perdão ou indenização, eram entregues à própria sorte tendo que encontrar meios de sobreviver num período em que começam os debates sobre o branqueamento da terra e a perseguição e proibição da cultura negra no espaço público (SCHWARCZ, 1993). Não que fosse novidade, como já vimos com Raimundo Arrais (2010), a questão do corpo negro no espaço público é debatida pelas elites deste a monarquia.

A imagem pode ser vista também como a dignidade do trabalho de pessoas que cantavam juntas a realidade de suas vidas, em minha memória escuto “vô lava rôpa pá minha sinhá, a saia branca vô ingomá” que não sei exatamente de onde vem, mas segue comigo por anos e lembro da canção *mão da limpeza* de Gilberto Gil.

Mesmo depois de abolida a escravidão
Negra é a mão
De quem faz a limpeza
Lavando a roupa encardida, esfregando o chão
Negra é a mão
É a mão da pureza

As mãos que lavam, que tocam as águas dos rios, as mãos que purificam, que trabalham e fazem com que a vida continue, as mãos que as tornam agora donas de si. As mãos que sabem trabalhar um saber legado e retransmitido num país que criou os quatinhos de empregada. A cena poderia estar no filme *O Som ao redor* (2012) quando a empregada negra, descalça, fala que aprendeu com sua mãe a passar e cuidar da casa. Trabalho de mulher negra, herança que marca questões de gênero e raça e que estão presentes ainda hoje. As mãos para cima são ainda gesto de levante, como lembrou Didi-Huberman em palestra realizada em São Paulo³⁹. Os manifestos vêm de manufatura, aquilo que é feito com as mãos. Desse modo o movimento negro de punhos em riste ou o movimento feminista com suas mãos em triângulos seriam a expressão deste ato. Ato libertador, ora de trabalho, ora de revolta. Emolduradas no postal, elas são os corpos que mostravam que parte da população negra vivia a beira de rios em casas de palafitas e mocambos sem as benesses da modernidade. Anne Cauquelin (2005) mostra que há uma diferença entre modernidade e moderno e que se aquela está ligada aos novos processos de produção do capitalismo industrial, esta é uma atitude frente a vida que abriu novas possibilidades de existência com corpos que não se submetem mais às tradições sociais e culturais. A Sociedade Recifense se modernizava sem ser moderna. A mudança era na forma, não necessariamente no conteúdo. Os novos planos urbanísticos e saneamento da água não eram capas de mudar velhos hábitos sociais como o racismo ou o patriarcado. Muitas mulheres pobres lavariam roupas anos depois nas torneiras que a modernidade trouxe com o encanamento da água, mas estes trabalhos continuariam sendo feitos

³⁹ Levantes. Disponível em:
<https://www.secsp.org.br/online/artigo/11440_LEVANTES+IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+D+E+LUTA>. Último acesso em: 07/07/2019.

majoritariamente por seus corpos femininos, mau remunerados, sem direitos e, em sua maioria, negros.

O povo dos mocambos é o povo dos rios, o rio garante a vida de modo complexo, garante a comunicação com o resto da cidade, permite trocar, escambar, comercializar, permite a festa, o banho, a purificação. Levar e trazer pessoas, mercadorias, ideias, bens materiais e imateriais. Aos poucos o trem, o bonde e automóveis vão retirando do rio o lugar principal de transporte. A demolição dos Cais vai impossibilitando seus usos pelos barqueiros, a nova cidade os quer longe. Contudo ainda hoje o rio é usado pelos moradores das casas de palafita no mangue sobrevivente de Recife, ainda hoje belos barcos e seus pescadores podem ser vistos pela cidade.



Imagem 77. O barbeiro, s/d. Cartão-postal. F. du Bocage. 13,8 x 8, 7 cm. Acervo Fundaj.



Imagem 78. Jangadeiros regressando da pesca, s/d. Cartão Postal. F. Du Bocage. 8,8 x 13, 8 cm. Acervo Fundaj.



Imagem 79. Embarcações do Porto, 1906. Cartão-postal. F. Du Bocage. Acervo Fundaj.



Imagem 80. Cortadores de cana, 1906. Cartão-postal. F. Du Bocage. 8,8 x 13,9 cm. Acervo Fundaj.



Imagem 81. A rendeira, 1906. F. Du Bocage. 13,8 x 8,7 cm. Acervo Fundaj.



Imagem 82. Vendedor de Pão. Cartão-postal. F. Du Bocage. 9,1 x 14,0 cm. Acervo Fundaj.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

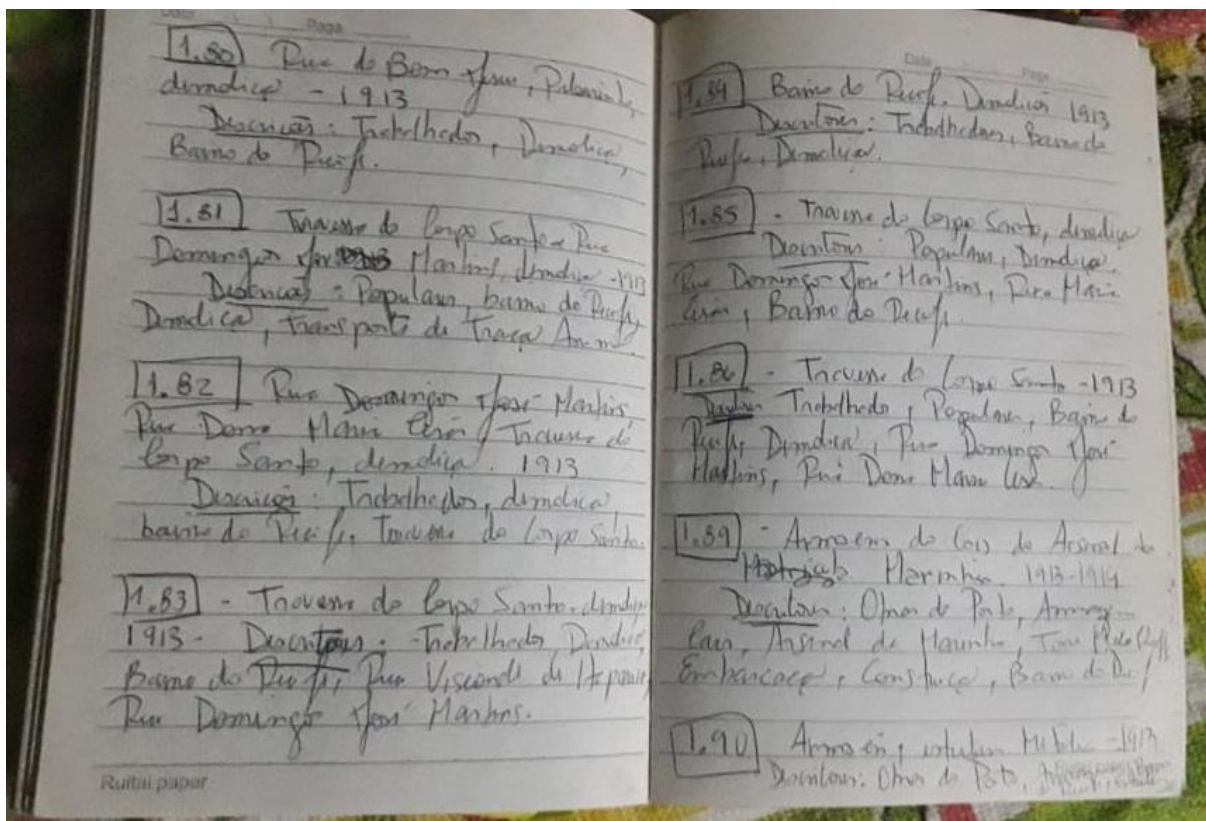


Imagem 83. Caderno de campo, 2007. Marcel C. Couto. Acervo pessoal.

Este ano é o centenário da morte de Francisco Du Bocage. A efeméride é feliz na medida em que esta dissertação deseja ajudar a entender melhor sua obra e sua vida. Sobre sua vida acredito que não contribui muito no sentido de levantar novos documentos ou fatos. De todo modo já no início do século XXI ele foi considerado um grande fotógrafo das paisagens urbanas recifenses por estes mesmos jornais. Mais um fotógrafo estrangeiro que adotou a cidade como sua, tinha estúdio no bairro da Boa Vista e durante quase 40 anos registrou o cotidiano da cidade, suas transformações e permanências. Suas fotografias do Porto e das demolições do Bairro do Recife Antigo devem ter circulado em relatórios empresariais ligados às obras e ao governo. A análise desta documentação, pôde revelar novas perspectivas sobre estas imagens. Suas fotografias mais famosas em sua época certamente foram as imagens que circularam em Postais. Fotos que até os anos 40 viajaram levando o nome de Bocage até que este caísse no esquecimento. Foi nesta época que o fotógrafo pernambucano Benício Dias começou a catalogá-las e doá-las ao

arquivo público municipal e posteriormente à Fundaj, nos anos 70 e 80. Sua atuação ajudou aos arquivos pernambucanos a guardar grande parte da memória visual da cidade e nos legou boa parte das obras conhecidas de Bocage. A maior parte das análises escritas sobre Bocage associam suas imagens á reformas do porto, ao par construção e demolição da cidade. Sempre enquadrado sua obra como grande documentário das paisagens urbanas da cidade, com suas vistas e panoramas. O mestre do Século XIX, como o enquadram os sites do IMS, Itaú Cultural, o MAM- RJ e Pedro Vasquez. Engraçado notar que esta alcunha parece ter surgido com a inserção de sua obra em museus cariocas. A hipótese é de que enquanto habitavam apenas instituições pernambucanas sua obra era obscurecida, sobre isso é preciso pesquisar mais. Mas as instituições cariocas parecem ter se valido de um recorte de suas fotografias junto aos textos de jornais de época para enquadrá-lo como um dos mestres das paisagens urbanas do século XIX. Vasquez (1993) ainda nos lembra que ele abriu um centro fotográfico e uma chapelaria. Seu neto nos lembra como também foi massagista jornalista. Isso nos indica que era um homem empreendedor. Moacir dos Anjos (2018) foi a único pensador que via nas fotografias de Bocage possibilidades de ir alem da representação. Suas análises de imagens pernambucanas, o que incluía três imagens de Bocage, ajudaram a pensar possibilidades de interpretação das imagens, interpretações que fugiam, talvez, às intenções do fotógrafo. Anjos viu nas fotografais do Bocage a permanência de hierarquias sociais marcadas pela cor da pele e da posição dos corpos na imagem. Aquilo que escapou ao olhar e intenção do fotógrafo ajuda a entender muito da sua época, este movimento de Moacir dos Anjos foi o que se tentou perseguir nessa dissertação. Os retratos de famílias, personalidades e de evento sociais, devem ter circulado em revistas e jornais ilustrados da época. Os retratos devem fazer parte de álbuns de família, algo a ser pesquisado. Como fotografou muitas instituições, estas podem conter arquivos com obras suas. É um mundo de possibilidades de pesquisa para além das instituições já mencionadas. Esta dissertação ficou devendo um capítulo apenas sobre os arquivos. Escolhas são feitas em um tempo apertado, e uma parte do imenso material da pesquisa deverá habitar futuros artigos e ensaios. Contudo algumas observações são possíveis.

Em Recife os arquivos do Museu da Cidade também colocam Bocage como documentarista das transformações da cidade. Os marcadores das fichas catalográficas

sempre trazem uma gramática ligada ao urbanismo, construção e demolição. Muitas fichas precisam ser atualizadas com a autoria de suas fotos, mesmo que sejam com o termo – atribuído a Francisco Du Bocage, notadamente as das demolições do bairro portuário. A análise comparativa entre as várias coleções, inclusive do acervo do museu, mostra que muitas imagens são comprovadamente de Bocage. O mesmo ocorre com a série de vistas de demolições da Fundaj. Todas comprovadamente de Bocage. A imagem do caderno de campo tem registrada a linguagem – logradouros, ruas, edifícios, demolição, construção, ponte, trabalhos nas obras. Ambas instituições possuem os acervos digitalizados, mas o Museu da Cidade cobra pela aquisição das imagens. Muitas pessoas vão até o Museu da Cidade para negociá-las. Não apenas para pesquisas acadêmicas, mas para obras de restauração de edifícios, regulamentação de imóveis, restauração de logradouros urbanos. Nesse sentido as imagens de Bocage podem ajudar muito. Já a Villa Digital da Fundaj disponibiliza boa parte do acervo digitalizado. Neste acervo destacam-se imagens outras de Bocage, notadamente seus inúmeros cartões-postais. As imagens de panoramas e vistas da cidade quando analisadas no detalhe podem relevar parte da história social da cidade, notadamente sobre a história dos trabalhadores destas obras. Também trazem as escolhas estético-políticas impressas nos edifícios das elites e isso possibilita perceber como gostariam de serem vistos naquela época. As imagens ainda possibilitam a pesquisa sobre como as transformações urbanas impactaram a vida e o cotidiano da sociedade, aspectos como a higienização, gentrificação, elitização, segregação espacial, análises tão caras ao urbanismo e geografia, podem ser analisadas nestas fotografias. Nos postais de Bocage temos fotografais com técnicas variadas como monocromado e albumina. Temos temas variados como natureza morta, paisagens da natureza. Cenas dos trabalhadores citadinos pelas ruas, rios, mocambos, mercados e centro da cidade.

Nos postais o importante são os detalhes. A partir deles pode-se pesquisar a vida do cidadão comum, aqueles e aquelas que não estão inscritos nos oficiosos monumentos e livros de história pernambucana. É possível pesquisar a história do período pós-abolição da escravização em Pernambuco na medida em que a população negra é fartamente fotografada em seu cotidiano. Muitas imagens são certamente pousadas e construídas, contudo há razões para acreditar que muitas foram tiradas espontaneamente. O trabalho, a

formação do espaço público, as relações sociais, todos temas que podem ser trabalhados a partir destas imagens. Não tive tempo para olhar bem todas as imagens, são mais de duzentos postais! Há muita coisa a ser vista ali. Bocage produziu postais entre 1895 a 1919, o que nos indica que esta foi uma prática de toda sua vida como fotógrafo em Recife. O mais antigo em circulação tem a data do carimbo dos correios de 1943. Os correios são outra instituição que deve possuir arquivos interessantes, porém não houve tempo hábil para pesquisar nesses acervos. Mais uma ideia para o futuro.

Sua obra deve ser vista como importante acervo visual sobre a Primeira República e seu estudo mais aprofundado garantirá certamente novas perspectivas sobre esta época. A Fotografia deste período é ainda pouco estudada em Pernambuco e há ainda muito o que fazer. Talvez por isso o nome de Bocage ainda seja pouco conhecido. Suas viagens pelo Nordeste devem ter produzido acervos em outros estados, se tal fato se confirmar ele poderia ser pensado como verdadeiro documentarista nordestino.

Como já mencionado muito do material pesquisado não entrou nessa dissertação, era urgente recortar e aprofundar alguns assuntos. Há um mundo inteiro material para o futuro. A vivência em Recife me ensinou o amor pelos arquivos e pela pesquisa, agradeço a Francisco Du Bocage, que hoje vive em arquivos de lá, por ter me convocado a reencontrá-lo décadas depois de seu desaparecimento.

A hipótese de que Francisco Du Bocage ajudou a criar um lugar chamado Recife se confirmou, contudo ele não criou apenas um lugar, mas lugares em Recife. Não se confirmou apenas a idéia de uma cidade modernizada para as elites, mas várias cidades. Lugares que complementavam ou destoavam da cidade reformada e ordenada. Os postais dos Mocambos e seus moradores trouxeram as contradições de um governo republicano que não garantiu direitos iguais. Estas imagens ajudaram a mostrar de modo ambivalente as permanências, as tradições, numa sociedade que quis se ver representada como civilizada e moderna. Estas imagens ainda criaram um lugar que guarda a memória do pós-abolicionismo, ajudando a reconstruir histórias da população negra e sernateja da cidade de Recife.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. Raça, classe e distribuição dos corpos. **Revista Zuum**. São Paulo. 2018. Acesso em 20/12/2018. Disponível em: <<https://revistazuum.com.br/colunistas/raca-classe-corpos/>>. Último acesso em: 22.07.2019.

ARAÚJO, Rita de Cassia Barbosa de; MALTA, Albertina Otávia Lacerda. **Benício Dias fotografias**. Recife: Cepe, 2015.

ARRUDA, Juliana Bandeira de; SÁ CARNEIRO, Ana Rita. A estética urbana no projeto de Saturnino de Britto (1887-1929). **Revista paisagem e ambiente**, São Paulo, v. 7, 2012.

ASSUNÇÃO, Gabriela Lira; DANTAS, George Alexandre Ferreira. Demolições, debates e tentativas de preservação: aproximações a partir dos casos de Salvador e Recife (1910-1930). **URBE: Revista brasileira de gestão urbana**. Natal, v.10, n. 02, mai/ago. 2018, p. 387-399. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/urbe/v10n2/2175-3369-urbe-2175-3369010002AO05.pdf>>. Último acesso em: 15.06. 2018.

BARBOSA, Andrea. **São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980**. São Paulo: Alameda, 2012.

BENJAMIN, Walter. Escritos sobre fotografia e sobre as cidades modernas. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política: obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOCAGE, Francisco du. **Porto de Recife - Construção do armazém**. 1910 circa. sp: 10,8 x 29,7 cm ss: 11,3 x 30,0 cm st:16,0 x 33,8 cm. Gelatina/ Prata. Instituto Moreira Salles. Disponível: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2053>>. Último acesso em: 02.07.2015.

BOOGAART, Erns van den. Uma colônia bem governada: as ilustrações de Frans Post para a história do Brasil holandês de Caspar Barleus. **Revista do instituto arqueológico, histórico e geográfico pernambucano**. Recife, n. 65, 2012.

BRUCE, Fabiana. **Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1952**. Recife: Massangana 2013.

_____. Entre fotógrafos, modernidade e fotografia no Recife do século XX, uma pesquisa. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA ORAL, 11., 2015, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em: <http://www.sudeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/9/1435714229_ARQUIVO_Recife_Fotografia_FabianaBruce_XI_ABHORJ.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. **O álbum de Berzin: coleções do Museu da Cidade do Recife e da Fundação Joaquim Nabuco**. Recife: Cepe, 2011.

CATARELLI, Margarida de Oliveira. IAHPG 150 anos: reflexões sobre uma trajetória. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, n. 65, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTE, Vanildo Bezerra. **Recife do Corpo Santo**. Recife: Fundarpe, 1972.

DANTAS, George A. F.; SOUSA, Rebeca G. de; MOREIRA, Barbara G. L. **Modernidades instantâneas: fotografia, cultura e transformações urbanas**. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO, 4. Arquitetura e Documentação, 2015, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

DE SÁ, Lucilena Antunes Correia Marques; VASCONCELOS, Tatiana Lima. A cartografia história da região metropolitana de Recife. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA, 1. Passado presente nos velhos mapas: conhecimento e poder, 2011, Paraty. **Anais...** Paraty, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/VASCONCELOS_THATIANA_E_S_A_LUCILENE_ANTUNES.pdf>. Último acesso em: 10.11.2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. São Paulo: Ymagó, 2015.
_____. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Tradução: Milene Migliano. Revisão: Cícero de Oliveira. Caderno de Leituras. Belo Horizonte: Chão da feira, n.47, jul. 2016. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf>. Último acesso em: 20.05.2018.

ESTELITA, JOSÉ. **Obras Completas**. Disponível em: <<http://www.urbanismobr.org/bd/documentos.php?id=248>>. Último acesso em: 09.11.2016.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1953.

_____. **Iconografia recifense do século XIX**. In: **Catálogo da exposição comemorativa**. Recife, Comissão Organizadora e Executiva Pernambuco, 1954.

_____. **Pioneer Photographers of Brazil 1840-1920**. New York: Center of Inter-American Relations, 1976.

_____. **Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife (1755-1855)**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

_____. **Velhas Fotografias Pernambucanas**. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.

FIGUEIRÔA, Aline de. **O projeto paisagístico dos jardins públicos do Recife de 1872 a 1937**. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3616>>. Último acesso em: 22/07/2019.

FOUCAULT, Michel. **Vida dos Infames**. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1993.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Olinda**: segundo guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Apresentação: Roberto DaMatta. Bibliografia: Edson Nery da Fonseca. Notas bibliográficas revistas e índices atualizados: Gustavo Henrique Tuna.1. ed. digital. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/livro-completo-sobrados-e-mucambos-gilberto-freyre-1.pdf>>. Último acesso em: 10.06.2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GUERRA, Flávio. **Velhas igrejas e subúrbios históricos**. 3. ed. Recife: Itinerário, 1978.

KOSSOY, Boris (Org.). **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Fotografia e história**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidade e ficções na trama fotográfica**.4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Iconografia paulistana do século XIX**. São Paulo: Capivara, 2003.

LIMA, Marcos Galindo; MALTA, Albertina Otávia Lacerda; PEREIRA, Albuquerque. Patrimônio em saís de prata: fotografais como fontes de informação em sistema memorial. In: CONFERÊNCIA SOBRE CULTURA, TECNOLOGIA E MEMÓRIA: estratégias para preservação e acesso à informação, 2013, Recife. **Anais...**Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2013. Disponível em: <http://www.liber.ufpe.br/ctcm2013/anais/files/2d.PSP_FFISM.pdf >. Último acesso em 10.11. 2016.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses do conceito de história. São Paulo:Boitempo, 2005.

LUBAMBO, Katia Vanderley. **Recife do corpo santo ao marco zero**: a reforma urbana do século XX. Recife:Cepe, 1991.

MARTINS, Carlos. (Org). **Panoramas**: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

MELO, Ricardo (Org.). **Almanaque centenário**: 1915-2015. Pesquisa: Ariadne Quintella e Albuquerque Pereira. Recife: Cepe, 2016. Disponível em: <<http://www.acervocepe.com.br/download/Book%20Almanaque.pdf> >. Último acesso em: 15.06.2016.

MENDES, Ricardo. **Pensamento crítico e fotográfico**. São Paulo: FUNARTE. 2013

MOREIRA, FERNANDO DINIZ. **A construção de uma cidade moderna**: Recife (1909-1915). Recife, 1994. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/1643/1617>>. Último acesso em: 12.11.2016.

NEVES, Frederico de Castro. Caridade e controle social na Primeira República (Fortaleza, 1915). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862014000100115>. Último acesso em: 22.07.2019.

PEDROSA, André; SCHWARCZ, Lilia. **Histórias mestiças, antologia de textos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PONCIONI, Claudia. **Pontes e ideias**: Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil. Recife: Cepe, 2010.

ROMERO, José Luis. **América Latina**: as cidades e as ideias. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.
_____. **O fotográfico**. São Paulo: Senac, 2005.

SCHWARCZ, Lilian; KOSSOY, Boris. **Um olhar sobre o Brasil**: a fotografia na construção da imagem da nação 1833-2003. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
_____; PEDROSA, Adriano (Org.). **Histórias mestiças**: catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
_____; STARLING, Heloisa. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARCZ, Lilian. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Revista Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, n. 02, v.04, p.391-431, out. 2014.
_____. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
_____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
_____. **O sol do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SETTE, Mario. **Arruar**: história pitoresca do Recife antigo. 3. ed. Recife: Cepe, 1978.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

SILVA, Alberto César Rodrigues. **Recife nas páginas dos jornais**: planejamento urbano e discursos sobre a cidade (1927-1933). Recife, 2014. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11609>>. Último acesso em: 10.11.2016.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo**: três cidades em um século. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO. Biblioteca da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. **Manual de normalização de trabalhos acadêmicos**. 2. ed. Guarulhos: Biblioteca da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012. 66 p. Disponível em: <https://www.unifesp.br/campus/gua/images/Biblioteca/manual_normalizacao_trabalhos_academicos.pdf>. Último acesso em: 19.08.2018.

VALENTIN, Andreas. **A fotografia amazônica de George Huebner**. Rio de Janeiro: Nau, 2012.

VASQUEZ, Pedro. Três mestres da fotografia brasileira no século XIX. **Acervo: Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 3-12. jan/dez. 1993.

VISÕES do Brasil, Século XIX - Artes Visuais: Entre o Olho e a Paisagem existe a Cultura. Palestra de Cláudia Valadão. Produção: Instituto de Artes da Unicamp. São Paulo: TV Univesp, 2012. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=hhChGN1Krnw&t=992s>>. Último acesso em: 10.11.2017.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. Frans Post e a topografia da Nova Holanda, 1637-1647. **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife, n. 65, 2012.

DO BAIRRO À CIDADE: REFORMAS URBANAS NO RECIFE ENTRE 1922 E 1926. Bruno dos Nascimento, 2016. Revista Porto, volume, 3, número 4, 2016. Pensamento Urbano de Saturnino de Brito – Revista Rico, 2015, v 2 Tochetto, Daniel; Ferraz, Célia. O urbanismo de Saturnino de Brito e as ressonâncias provocadas.