

# FOTOGRAFIA

## USOS E FUNÇÕES NO SÉCULO XIX

Annateresa Fabris (org.)

Solange Ferraz de Lima

Ricardo Mendes

Maria Cristina Wolff de Carvalho

Silvia Ferreira Santos Wolff

Vânia Carneiro de Carvalho

Margot Pavan

Helouise Costa

## SUMÁRIO

Apresentação.....	9
1. A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais	
Annateresa Fabris .....	11
2. O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso – I	
Annateresa Fabris .....	39
3. O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso – II	
Solange Ferraz de Lima .....	59
4. Descobrendo a Fotografia nos Manuais: América (1840-1880)	
Ricardo Mendes .....	83

5. Arquitetura e Fotografia no Século XIX  
 Maria Cristina Wolff de Carvalho  
 Silvia Ferreira Santos Wolff ..... 131

6. A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas  
 Annateresa Fabris ..... 173

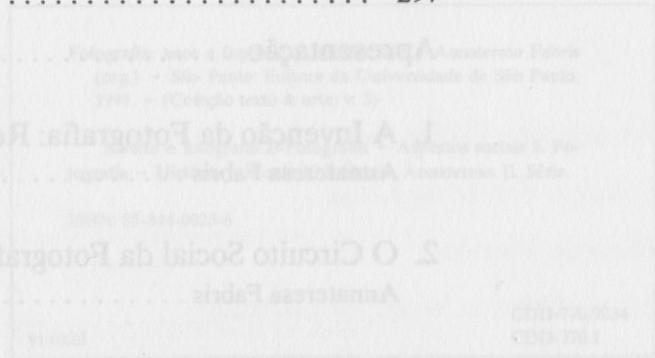
7. A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia  
 Brasileiras do Século XIX  
 Vânia Carneiro de Carvalho ..... 199

8. Fotomontagem e Pintura Pré-Rafaelista  
 Margot Pavan ..... 233

9. Pictorialismo e Imprensa:  
 O Caso da Revista *O Cruzeiro* (1928-1932)  
 Helouise Costa ..... 261

Fonte Iconográfica..... 293

Sobre os Autores..... 297



*[Faint bleed-through text from the reverse side of the page, including phrases like 'Repercussões Sociais', 'O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso - I', and 'O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso - II']*

## APRESENTAÇÃO

Pensar a fotografia não implica apenas refletir sobre um certo tipo de imagem ou sobre um sistema de trocas simbólicas. Tal reflexão requer bem mais, pois, desde o início, a fotografia demonstrou ser um agente de conformação da realidade num processo de montagem e de seleção, no qual o mundo se revela “semelhante” e “diferente” ao mesmo tempo.

Imagem de múltiplos significados, que se presta, por sua própria natureza, a enfoques diferenciados, a fotografia é abordada neste livro a partir de visões particulares, de microanálises, em grande parte fruto da disciplina de pós-graduação *A Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*, ministrada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no 1º semestre de 1989. A opção metodológica que guia o livro é clara e determinada, pois busca compreender o fenômeno em aspectos bem peculiares, a

partir de um certo tipo de trajetória, no qual a generalização cede lugar a análises precisas.

O livro articula-se em dois blocos específicos, alicerçados em dois eixos de relações – sociedade e arte. Para tornar o discurso particular mais claro, cada bloco é introduzido por uma análise da questão em termos mais amplos para que o leitor conheça o panorama antes de adentrar o universo do pormenor, no qual descobrirá novas possibilidades de visualização ou, pelo menos, um enfoque mais aderente ao assunto estudado.

A não-opção por uma circunscrição geográfica do fenômeno analisado é também proposital: deseja-se demonstrar o modo de expansão de uma estratégia de consumo icônico, que não conhece fronteiras ou barreiras e que acaba por determinar modalidades semelhantes de fruição em sistemas sociais diferenciados.

*O Caso da Revista O Cruzeiro (1928-1932)* ..... *Annateresa Fabris*  
Heloíse Costa ..... 201

Fonte Iconográfica ..... 203  
Sobre os Autores ..... 207

Pensar a fotografia não implica apenas refletir sobre um certo tipo de imagem ou sobre um sistema de trocas simbólicas. Tal reflexão requer bem mais, pois desde o início, a fotografia demonstrou ser um agente de conformação da realidade num processo de montagem e de seleção, no qual o mundo se revela "semelhante" e "diferente" ao mesmo tempo.

Imagem de múltiplos significados, que se presta, por sua própria natureza, a enfoques diferenciados, a fotografia é abordada neste livro a partir de visões particulares, de microanálises, em grande parte fruto da disciplina de pós-graduação "A Fotografia, Luz e Espaço" no século XIX, ministrada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo no 1º semestre de 1980. A opção metodológica que guia o livro é clara e determinada, pois busca compreender o fenômeno em aspectos bem peculiares, a

## 5. ARQUITETURA E FOTOGRAFIA NO SÉCULO XIX

Com tal ênfase centrada no século XIX, o presente estudo aborda os intercâmbios entre a fotografia – revestida de toda carga de significado – e a arquitetura. A arquitetura, por sua vez, manifesta-se de maneira diversa e múltipla, contribuindo para maior compreensão destas duas manifestações. Além disso, as trocas e interdependências entre artes visuais e fotografia são também evidentes, com estas artes vi-

visuais e fotografia, por sua vez, com sua história permeada pela evolução das técnicas e dos materiais. A arquitetura, por sua vez, manifesta-se de maneira diversa e múltipla, contribuindo para maior compreensão destas duas manifestações. Além disso, as trocas e interdependências entre artes visuais e fotografia são também evidentes, com estas artes vi-

*Maria Cristina Wolff de Carvalho*

*Silvia Ferreira Santos Wolff*

### *Uma História Recente*

A arquitetura é intensamente enfocada no período pioneiro da fotografia, quando a técnica incipiente exigia tempos de exposição prolongados, limitação à qual a estaticidade das estruturas arquitetônicas vinha de encontro, sem criar empecilhos. Também o fato de a arquitetura ser uma das faces pelas quais se podia registrar o mundo em sua diversidade cultural, motivou sua presença nas fotografias. Assim, raramente, a arquitetura foi considerada como uma manifestação que, por si, tivesse promovido a realização de fotografias. As ambigüidades e imprecisões em torno do assunto derivavam provavelmente dos múltiplos significados que a arquitetura possui e adquire ao longo do tempo. Além de produto artístico da

criação humana, a arquitetura também é o que a sua inserção no mundo lhe confere; ela é a cristalização de processos sociais, suporte de conteúdos simbólicos.

Por outro lado, o tema das relações entre fotografia e arquitetura é relativamente novo e está envolvido por preconceitos que apenas aos poucos vão sendo superados. Ainda recentemente, não eram reconhecidas como relevantes para estudos tanto a arquitetura do século XIX como a própria fotografia.

Com relação às restrições ao século XIX e sua arquitetura, manifesta-se Werner Szambien:

Até pouco distinguiam-se duas tipologias de monumentos: os bons e os do século XIX, para os quais as atitudes possíveis eram as de desatenção total ou a de uma atenção distraída e jocosa. "Aquele caro século XIX", o qual não interessava realmente e do qual fazia parte uma burguesia que havíamos aprendido a detestar graças a Balzac, Marx, Zola e Baudelaire<sup>1</sup>.

A fotografia, por sua vez, tem sua história permeada pela polêmica que suscitou no âmbito das artes visuais. Aí reside, talvez, um dos motivos de a história da fotografia concentrar uma atenção tão detalhada em seus intercâmbios com estas artes, em detrimento de outras. Além disso, as trocas e interdependências entre artes visuais e fotografia são mesmo mais evidentes que aquelas realizadas entre esta e arquitetura.

Num comentário sobre o primoroso acompanhamento fotográfico do projeto e construção da Ópera de Paris, realizado por Durandelle, Ulrich Keller ironiza a ênfase dada, até então, nos estudos sobre fotografia, apenas a temas cujas conexões artísticas fossem mais que evidentes:

... nus reclinados e carvalhos retorcidos tem sido por tradição considerados mais "artísticos" e temas mais relevantes<sup>2</sup>.

1. Werner Szambien, *Un XIX Secolo più Familiare*, in: Casabella, Maggio, 1984, p. 40.

2. Ulrich Keller, "Durandelle, the Paris Opera, and the Aesthetic of Creativity", in: *Gazette des Beaux Arts*, VIII: Ja-Fe, 1988, p. 109.

Que não haja quase nenhuma reflexão sobre sua representação fotográfica nos estudos específicos de arquitetura é ainda mais notável, já que a imagem fotográfica da arquitetura tornou-se fundamental para a percepção do espaço arquitetônico. Destaca-se que a arquitetura é hoje conhecida, divulgada e interpretada através de imagens fotográficas, assim como sua concepção é, em grande medida, condicionada por uma percepção, também fotográfica. E este, sem dúvida, é um fenômeno que remonta às origens da fotografia e às formas de sua veiculação no século XIX.

O presente estudo consiste numa abordagem preliminar sobre os intercâmbios entre a fotografia – revestida de toda carga de novidade com que se caracterizou sua invenção no século XIX – e a arquitetura que, no período, passava por redefinições substanciais. As reflexões nele contidas, apoiadas na limitada bibliografia sobre o tema, procuram explorá-lo nas suas várias faces. Pretende-se, assim, contribuir para maior compreensão destas duas manifestações e abrir caminho para posteriores desenvolvimentos que visem ao aprofundamento, ampliação ou mesmo correção das interpretações aqui ensaiadas.

#### *Arquitetura do Século XIX: A Difícil Conciliação*

As profundas mudanças ocorridas na sociedade européia traziam alterações em todos os aspectos da vida do homem do século XIX. Este, buscando sua própria identidade, recriando-a a cada momento, propicia nas artes um clima de pesquisa e inquietação que, na arquitetura, não encontra precedentes anteriores.

Esta arquitetura do século XIX afigura-se como um campo privilegiado para a compreensão de uma sociedade que, dividida entre o peso da tradição e a velocidade das transformações rumo ao futuro, buscava sua própria identidade e imagem. Esta arquitetura não ficou estranha ao impasse, nem à margem do processo através do qual a sociedade burguesa buscou afirmar-se; processo em que o passado aparece como uma referência permanentemente investiga-

da. Ao contrário, pode-se até dizer que a arquitetura desempenhou um importante papel na definição de valores e de plásticas que moldariam a sensibilidade estética desta sociedade.

O produto arquitetônico aparece, é visível; é espaço provido de dimensões funcionais e estéticas, que abriga as necessidades humanas exibindo as formas de suas aspirações, ao mesmo tempo que desperta novas ambições.

As novas hierarquias sociais geraram novas formas de morar: os palácios não se restringiam mais à aristocracia, sendo agora, em versões reduzidas, ocupados pela burguesia. Novos hábitos de lazer, como o turismo, o jogo e as diversões, geravam novos espaços como hotéis, balneários, teatros, cassinos e jardins públicos, dentre outros. Do mesmo modo, novos conceitos de educação, justiça e saúde pública, foram responsáveis pela concepção de edificações adequadas para estas atividades: escolas, presídios e fóruns, hospitais e asilos.

Para cada um desses edifícios foi necessário criar uma imagem, e o passado funcionou como um manancial de referências. Mais que isso, propiciava a busca de expressões arquitetônicas que, de alguma maneira, integrassem o presente com o passado; que possibilitassem, através de formas já conhecidas, a aceitação do novo. O principal impasse artístico deste momento resulta da questão da conciliação entre passado e presente, arte e técnica, e artesanato e reprodutibilidade industrial.

Esta perplexidade diante de um mundo em intensa transformação, com crise de valores refletindo-se nas questões arquitetônicas, está bem expressa em trecho de correspondência entre o escritor Prosper Mérimée e o arquiteto Viollet-le-Duc, ambos ligados à preservação do patrimônio histórico francês. Escreve Mérimée:

... não podemos formular hoje um princípio absoluto sobre nada, nem por consequência tudo reunir num sistema único. Nosso papel nas artes é difícil: nós temos uma infinidade de velhos preconceitos, velhos hábitos que se ligam a uma civilização que não é mais a nossa e, ao mesmo tempo, nós temos nossas necessidades, hábitos, conveniências modernas. Conciliar tudo isso me parece ter que beber todo o mar<sup>3</sup>.

3. Prosper Mérimée citado em: Françoise Choay, "Pensées sur la ville, arts de la ville", in: Georges Duby, *Histoire de la France Urbaine*, Tome 4, Paris, 1983, p. 162.

Originadas de diferentes perspectivas, enfoques e situações, configuram-se e tentam impor-se neste momento de transição, às vezes como dogmas, novas práticas e teorias arquitetônicas. Conflitantes e diferenciadas entre si expressaram com maior ou menor autenticidade, consistência e beleza, o intenso processo de mudança e renovação da arquitetura.

Uma corrente de teoria e prática voltadas para a produção artística de base artesanal é um dos resultados desse impasse levado a seus limites. Segundo esta visão, apenas o artesanato poderia salvar a arte, ameaçada pela produção em série e mecanizada. Na arquitetura, esse pensamento propiciou o avanço de procedimentos que se reportariam a técnicas e plásticas de diferentes períodos da Idade Média. O conhecimento dessas arquiteturas seria feito através do estudo de estruturas arquitetônicas que, aliás, subsistiam nesse momento.

A Idade Média, através de sua manifestação arquitetônica gótica, serviu, com distintas ênfases nos diferentes países europeus, como fonte de estudos e modelo para arquiteturas que pretendiam expressar, em maior ou menor grau, a identidade e genialidade das nações, seu sentimento de religiosidade, a verdade construtiva e a adequação técnica entre materiais e sistemas estruturais.

O inventário e reconhecimento deste patrimônio é feito através de estudos minuciosos, embasados em teorias distintas, representadas, entre outros, por Augustus W. Pugin e John Ruskin, na Inglaterra e Eugène Viollet-le-Duc, na França.

Além do gótico, outros períodos forneceram temas e plásticas para a arquitetura do século passado. A tradição clássica, por exemplo, estava na base da formulação teórica e da prática da arquitetura da École des Beaux-Arts de Paris, fundamental na formação de significativa parcela dos arquitetos europeus e americanos do século XIX. O conceito de “clássico” na perspectiva desta teoria era bastante amplo, englobando tanto a Antiguidade grega e romana, quanto a arquitetura produzida a partir do Renascimento.

Faz parte ainda do quadro de pesquisa por uma imagem plástica, que caracteriza a arquitetura do século XIX, a presença de elementos da arquitetura “exótica”. Ainda que sem um debate teórico que a justificasse, mas com muita intensidade, a arquitetura das colônias e países estranhos ao mundo europeu serviu de inspiração para a produção de formas e estruturas arquitetônicas, ligadas principalmente a atividades lúdicas, onde se permitia maior liberdade formal, maior fantasia.

Perpassa toda esta questão de formas, debates e pesquisa por um estilo representativo do seu tempo, uma nova estética. Com formas concebidas nos limites técnicos e estruturais dos novos materiais, uma arquitetura limpa e despojada é admitida para funções ligadas às necessidades da era industrial emergente. Armazéns, galpões e estufas; pontes, viadutos e estações ferroviárias; fábricas e mercados são os novos edifícios que introduzem a utilização de materiais como o ferro e o vidro, a partir dos quais novas formas podem expressar-se livres de referências conhecidas, embora nem sempre o façam. Esse descompromisso é possível por não serem, estes edifícios, considerados arquitetura; por não serem – em seu tempo – vistos como monumentos passíveis de expressar os desejos de ostentação da burguesia. Ainda assim, para obterem maior aceitação, precisaram muitas vezes recorrer a formas arquitetônicas tradicionais.

Estes mesmos sistemas estruturais baseados em conquistas tecnológicas estavam presentes na arquitetura produzida nesse mesmo momento. Nela, porém, estavam ocultos sob as formas ditas pela tradição.

A coerência interna de cada uma das linhas que conviviam naquele momento não transparece facilmente e, tampouco, as polêmicas dos contemporâneos pela primazia de uma delas. O que ressaltam são as incoerências, os excessos. Daí a esse complexo e diversificado quadro ser desqualificado por seu ecletismo irracional, apenas um passo. Passo esse, que abriu caminho para a crítica demolidora que a arquitetura moderna elaborou sobre esse momento.

A arquitetura do século XIX através de suas sutilezas, lógicas e irracionalidades, tentava superar a difícil transição de um tempo de transformações aceleradas, buscando referências e modelos ao seu redor. Nessa pesquisa contou com uma jovem e poderosa aliada, a fotografia.

### *A Fotografia e a Tradição do Desenho*

As preocupações e interesses da arquitetura em relação ao passado, em suas várias abordagens e correntes, aliados às possibilidades criadas pela técnica e indústria emergentes e ao interesse pelo conhecimento do mundo próprio ao homem do século XIX, propiciaram a abertura de um fértil campo de trabalho a ser explorado por fotógrafos. Os remanescentes da arquitetura medieval e da Antiguidade no continente europeu, os projetos urbanísticos que implicaram demolições e construções em áreas urbanas, as surpreendentes arquiteturas de povos e de culturas exóticas do Oriente e das colônias foram temas que, abordados pela fotografia, marcaram seu período pioneiro.

Os registros de arquitetura, feitos tradicionalmente através da representação em desenho, passavam assim a contar com o novo recurso da fotografia, quando se tratava de representar o existente. Por outro lado, a expressão do projeto de arquitetura, da idéia, da proposta a tornar-se realização, continuaria tendo no desenho seu meio essencial de representação o qual, por sua vez, não passaria ao largo das profundas modificações ocorridas no período estudado.

O desenho de arquitetura, já a partir de meados do século XVIII, sofreu transformações e adequações nos rumos de sua já longa trajetória, principalmente ao propor-se mais compreensível e atraente para um público mais amplo e menos sofisticado do que aquele a que até então se dirigira.

Na busca de maior verossimilhança na apresentação de edifícios existentes ou em projeto, os desenhos de plantas, cortes, fachadas, perspectivas e detalhes, iriam afastar-se da linearidade e seve-

ridade que lhes eram característicos. As pesquisas apontavam na direção de um desenho que criasse a ilusão de tridimensionalidade e de uma atmosfera real, intensificando-se a exploração de recursos como o uso de luz e sombras.

Representativo dessa busca de um desenho mais atraente é, na França, o desenho da École des Beaux-Arts, que permite numa mesma prancha agregar fachadas, cortes e plantas. Um desenho que enfatiza a plástica dos detalhes, que tem, inclusive, autonomia em relação ao projeto realizado. O desenho de arquitetura da Beaux-Arts pretende também ser artístico, buscando até espaço de exposição nos salões de arte.

Quando os fotógrafos passaram a interessar-se por assuntos arquitetônicos, a tradição manual de representação da arquitetura estava num de seus momentos mais dinâmicos. Os próprios fotógrafos freqüentemente tinham formação de desenho e, dividindo um público comum com os desenhistas, amiúde também dividiam a mesma maneira de aproximação do assunto. A área em que os fotógrafos poderiam superar os artistas gráficos era na exatidão das proporções e delineamento dos detalhes, ou no que o período definia como verdade<sup>4</sup>.

Ao desenho interessava, naquele momento, expressar a arquitetura com realismo, mas era a fotografia que detinha o recurso técnico de ser aquilo que se via como o duplo do real. Desse modo, as aproximações do objeto arquitetônico, pelas duas formas de representação, sofreriam influências mútuas. A fotografia, pela ausência de um léxico próprio e por estar no início de sua trajetória, iria estruturar-se incorporando elementos de linguagem característicos do desenho. Dentro de uma intenção de captar as estruturas com “objetividade” e em todas as suas dimensões, a abordagem do edifício, nas imagens fotográficas, se faz em composições cujo enquadramento, distância do objeto e ponto de vista do observador, remontam a desenhos de fachadas e perspectivas. Os desenhos de arquitetura, por sua vez, tentam com o auxílio do olhar forjado pela fotografia, aprimorar a expressividade e fidelidade de seus detalhes.

4. Cervin Robinson & Joel Hershman, *Architecture Transformed*, Londres, 1987, p. 4.

Se as relações entre o desenho de arquitetura e a fotografia não foram extremamente conflituosas, como a desta com as artes plásticas, o advento da fotografia como forma de representação da arquitetura não deixou de suscitar manifestações críticas e ressalvas.

### *A Crítica à Utilização de Fotografias de Arquitetura*

A possível complementaridade entre fotografias e desenhos, para a representação da arquitetura, foi reconhecida pelo arquiteto francês Viollet-le-Duc e inicialmente por John Ruskin, mais tarde um crítico resoluto desta “técnica”. Os dois manifestaram-se positivamente quanto às potencialidades da fotografia para o registro fiel de monumentos existentes.

Viollet-le-Duc enaltece as possibilidades da fotografia de revelar detalhes das estruturas e de fornecer documentos de estados sucessivos de obras em andamento:

A fotografia conduziu naturalmente os arquitetos a serem mais escrupulosos ainda em seu respeito pelos menores fragmentos de um conjunto antigo, a prestarem mais atenção à estrutura, e lhes forneceu um meio permanente para justificar suas operações. Nas restaurações nunca será demais, pois freqüentemente descobre-se no exame de uma prova fotográfica aquilo que não se havia notado sobre o próprio monumento<sup>5</sup>.

Para ele, na atividade de estudo e documentação, o desenho foi superado pelo realismo e fidedignidade da fotografia.

Com efeito, enquanto os arquitetos não dispunham mais do que meios comuns de desenhos, mesmo os mais exatos, como a câmara clara, por exemplo, lhes era bem difícil não cometer alguns esquecimentos, não negligenciar alguns traços pouco evidentes<sup>6</sup>.

Ruskin, dentre outras atividades, importante teórico da arquitetura do século XIX, fica fascinado com daguerreótipos de Veneza no princípio de sua carreira:

5. Eugène Viollet-le-Duc, “Restauration”, in: *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, s. d., p. 14.

6. *Idem*, *ibidem*.

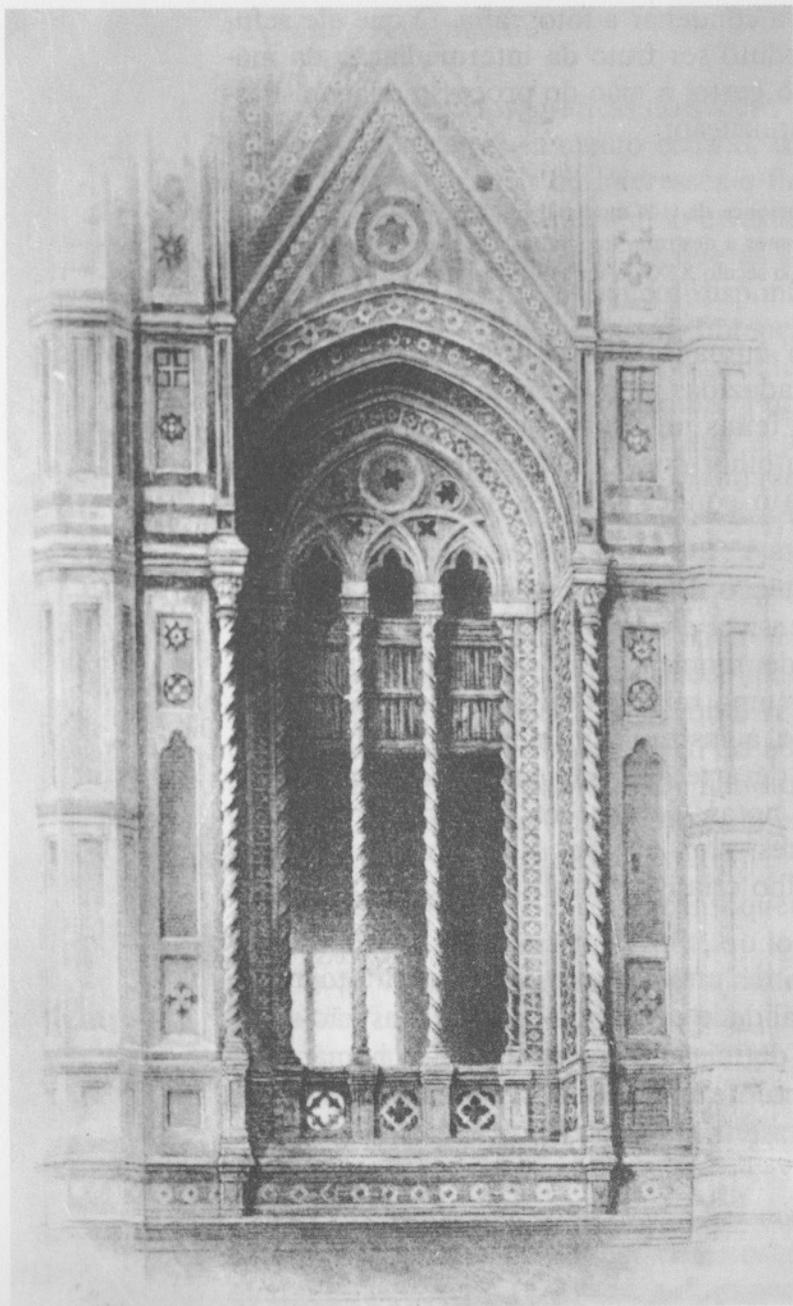
... em Veneza eu achei um artista francês produzindo pequenas pranchas impressionantemente boas, que continham, sob uma lente, o Canal Grande ou a Praça de São Marcos, como se um mágico tivesse reduzido a realidade para transportá-la para uma terra encantada. Os pequenos quadros custaram um Napoleão cada, mas, com duzentos francos eu comprei o Canal Grande de Salute a Rialto e carreguei-os em triunfo<sup>7</sup>.

Mais tarde, na esteira de sua irreduzível oposição à indústria, enquanto prejudicial à arte, é que se situam suas críticas à fotografia. Para Ruskin, apenas sob circunstâncias e condições corretas de criação e trabalho, seria possível conceber edifícios espiritualmente satisfatórios. Edifícios nos quais ele buscava isolar as qualidades morais e estéticas que, a seu ver, teriam ocorrido em certos períodos da Idade Média.

Essas idéias são desenvolvidas especialmente no livro *The Seven Lamps of Architecture (As Sete Lâmpadas da Arquitetura)*, que contém quinze ilustrações, desenhadas e gravadas pelo autor. Os desenhos de Ruskin neste livro não são meramente técnicos: são fruto de minucioso trabalho de elaboração; buscam expressar as sutilezas dos detalhes, as texturas, sombras e jogos de volumes; são desenhos que já incorporam nuances que a fotografia contribuiria para revelar. Dois deles efetivamente basearam-se em daguerreótipos, pois a idéia inicial fora a de ilustrar o livro com fotografias – perspectiva abandonada diante da perda de precisão informativa em zonas sombreadas de algumas imagens.

O que Ruskin pretendia mostrar da arquitetura antiga não era o rigor técnico, como Viollet-le-Duc. Era o detalhe feito manualmente, era a riqueza das texturas. Suas crescentes ressalvas à fotografia, inicialmente ligadas a restrições a seus limites informativos, passam a ser mais profundas que as ditadas pela identificação de algumas impossibilidades técnicas. Sua crítica deve ser entendida dentro de uma concepção de mundo que visava a recuperar a dimensão humanística da criação artística. Criação, por sua vez, essencialmente voltada para a natureza e espiritualidade. Nessa me-

7. John Ruskin citado em: Aaron Scharf, *Art and Photography*, London, 1974, pp. 96 e 99.



John Ruskin, *Detalhe do Desenho do Campanário de Giotto em Florença*, c. 1849.

dida é que Ruskin passou a condenar a fotografia. O que ele refutava era o fato de seu produto ser fruto da intermediação da máquina e, portanto, afastar o gesto, a mão do processo criativo. Passou assim a lamentar sua utilização:

... quase todo sistema e esperança da vida moderna fundamentam-se na noção de que se pode substituir com mecanismos a destreza, fotografias a pintura e ferro fundido a escultura. Esta é a crença principal do século XIX, ou sua infidelidade<sup>8</sup>.

Através do trabalho humano, das texturas cuidadosamente exploradas pelo olhar e traduzidas pelo trabalho manual, é que se conheceriam as estruturas feitas pelo homem ou pela natureza. O que Ruskin refutava era o olhar que a intermediação da máquina domesticou, inclusive para o conhecimento e a documentação da arquitetura.

O meio de representação de uma obra deveria ser por si só artístico, para ser compreensível e expressar seu vínculo com a autoria humana. A partir do momento em que sedimentou esta idéia, Ruskin passou a ter uma relação utilitária com a fotografia e definitivamente limitou-a a instrumento mecânico, sem possibilidade de atingir estatuto de arte. Quando muito a fotografia poderia ser um caderno de notas, de esboços para posterior realização de desenhos – estes, sim, capazes de comunicar toda a grandeza e carga de trabalho criativo das obras e da natureza que representavam.

“... eu lhes asseguro, de uma vez por todas, que fotografias não superam nenhuma qualidade ou uso das artes... Elas não superam nenhuma arte, pois a definição de arte é trabalho humano regulado por desígnio humano”<sup>9</sup>, afirmou Ruskin em sua aula inaugural em Oxford em 1870, quase trinta anos depois de extasiar-se com os daguerreótipos de Veneza.

8. *Idem, ibidem.*

9. *Idem, ibidem.*

### *O Quadro Fotográfico*

As imagens fotográficas do século XIX, nas quais a arquitetura comparece como elemento central, complementar ou acessório, foram obtidas a partir de interesses e finalidades diversos e dirigidas a um público bastante amplo e variado. Analisá-las exige o conhecimento das especificidades que as geraram: seus autores, suas motivações; os recursos técnicos disponíveis e empregados, as circunstâncias que envolveram sua obtenção e assim por diante, na medida em que estas condições específicas sempre estarão associadas à resolução final da fotografia. Por outro lado, a análise das imagens enquanto resultado formal e plástico é tarefa exaustiva. Sob pena de limitar-se à superficialidade da constatação das qualidades, imperfeições ou deficiências das imagens fotográficas, é necessário buscar o que lhes é inerente e as faz atraentes, singulares e obras às quais se atribui, muitas vezes, valor artístico.

Fotografia e arquitetura iriam interagir e estabelecer relações, a princípio ditadas pela acolhida ao invento, não como forma de expressão artística, mas como recurso inédito e fascinante, que tornava possível a reprodução do edifício sem a intermediação do artista. O sentido de realidade da fotografia era exacerbado pela ausência de uma intervenção explícita como a que os meios tradicionais de representação carregavam.

Pode-se dizer que, como consequência, as expectativas da arquitetura com relação à fotografia, ao longo do século XIX, teriam sido as de vê-la atender suas necessidades e anseios de ser adequadamente “reproduzida”. A tarefa primeira do fotógrafo, que condicionaria e marcaria sua aproximação do objeto arquitetônico seria, portanto, a de reproduzi-lo. Tarefa que fazia necessário um comprometimento seu com o objeto, condicionando sua percepção do edifício.

Para alcançar a reprodução fiel de seu objeto, o fotógrafo do século XIX precisou escolher criteriosamente o ponto a partir do qual a tomada seria realizada, a iluminação e os efeitos decorrentes

de luz e sombras. Essas condições eram consideradas associadamente àquelas impostas pela pouca mobilidade dos equipamentos e às limitações das emulsões químicas que fixavam o tempo de exposição. Uma única chapa demandava um esforço considerável e um conhecimento bastante amplo dos recursos técnicos à mão e, ainda, de seus efeitos no resultado final da imagem. A fotografiação do espaço interno da arquitetura, por exemplo, foi um passo duramente conquistado.

Num universo ilimitado de arquiteturas a serem fotografadas, o fotógrafo do século XIX trabalhou com diligência para construir suas imagens de acordo com o que entendia dever ressaltar: das vistas globais da paisagem, onde o edifício estava inserido, ao pequeno detalhe ornamental, é recorrente sua determinação em reproduzir e bem informar. Também no caráter dessas abordagens reside aquilo que distingue as fotografias de arquitetura do século XIX daquelas deste século. Nessas imagens mais recentes, uma mudança de sensibilidade e intenções, novas pesquisas e explorações visuais, farão das formas arquitetônicas pretextos para aproximações que não visem, necessariamente, ao edifício em si.

Na perspectiva do público do século XIX, olhar o edifício através da fotografia era entendê-lo em seu princípio formal e construtivo. Podia ser, também, visitá-lo. Essas possibilidades criadas pelo olhar atento do fotógrafo na escolha dos ângulos e enquadramentos do objeto arquitetônico, iriam apresentar o edifício de inúmeras maneiras.

Assim, nas chamadas vistas frontais, a exemplo da representação de fachadas em desenhos de arquitetura, o edifício é exibido com objetividade e extremo rigor, pressupondo um enquadramento em que qualquer distorção de proporções é evitada. São imagens que ressaltam, mais que a espacialidade tridimensional dos edifícios, os planos de uma única face, da fachada ao detalhe arquitetônico. Essas vistas intencionavam proporcionar a leitura exata e cuidadosa do que era retratado, induzindo ao reconhecimento do caráter fidedigno e até científico da reprodução.

Potencializando a dramaticidade e o movimento das massas e volumes arquitetônicos, as tomadas em perspectiva, numa outra forma de apreensão do objeto arquitetônico, iriam expor o edifício ressaltando sua condição de ser um corpo definido no espaço.

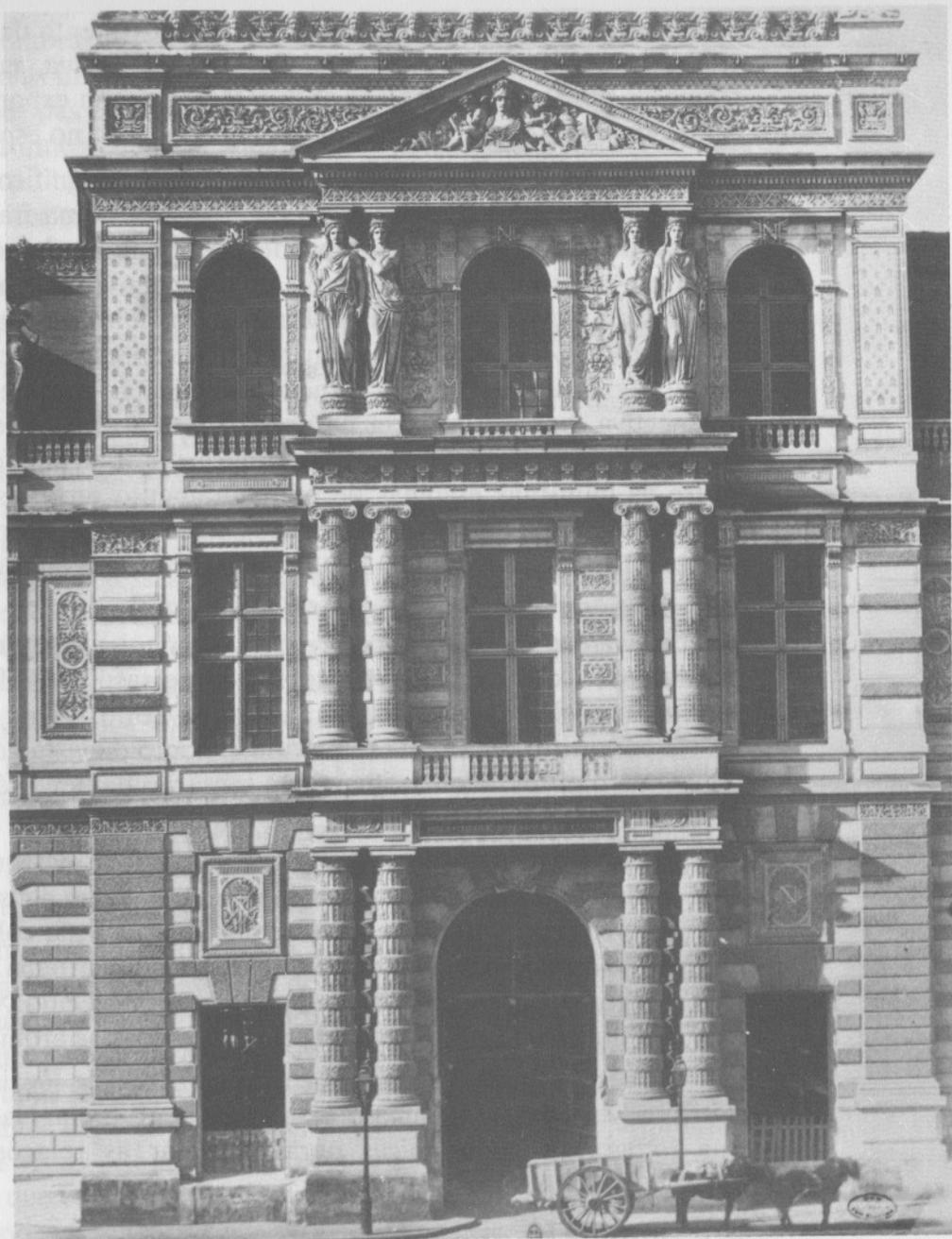
“A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes, reunidos sob a luz”<sup>10</sup>, disse Le Corbusier, numa frase que resume em grande medida aquilo que os fotógrafos do século XIX tentavam transmitir com fotografia em perspectiva. Se a arquitetura é, antes de tudo, esse jogo de volumes, a maneira mais apropriada de “reproduzi-la”, através de um meio de representação bidimensional, seria justamente destacando sua condição tridimensional. A perspectiva, por sua própria natureza, portanto, iria adequar-se à recriação da espacialidade arquitetônica na imagem fotográfica. Entre as múltiplas escolhas de enquadramento em perspectiva, o fotógrafo do século XIX privilegiaria aquelas que permitissem a compreensão mais global do volume arquitetônico retratado.

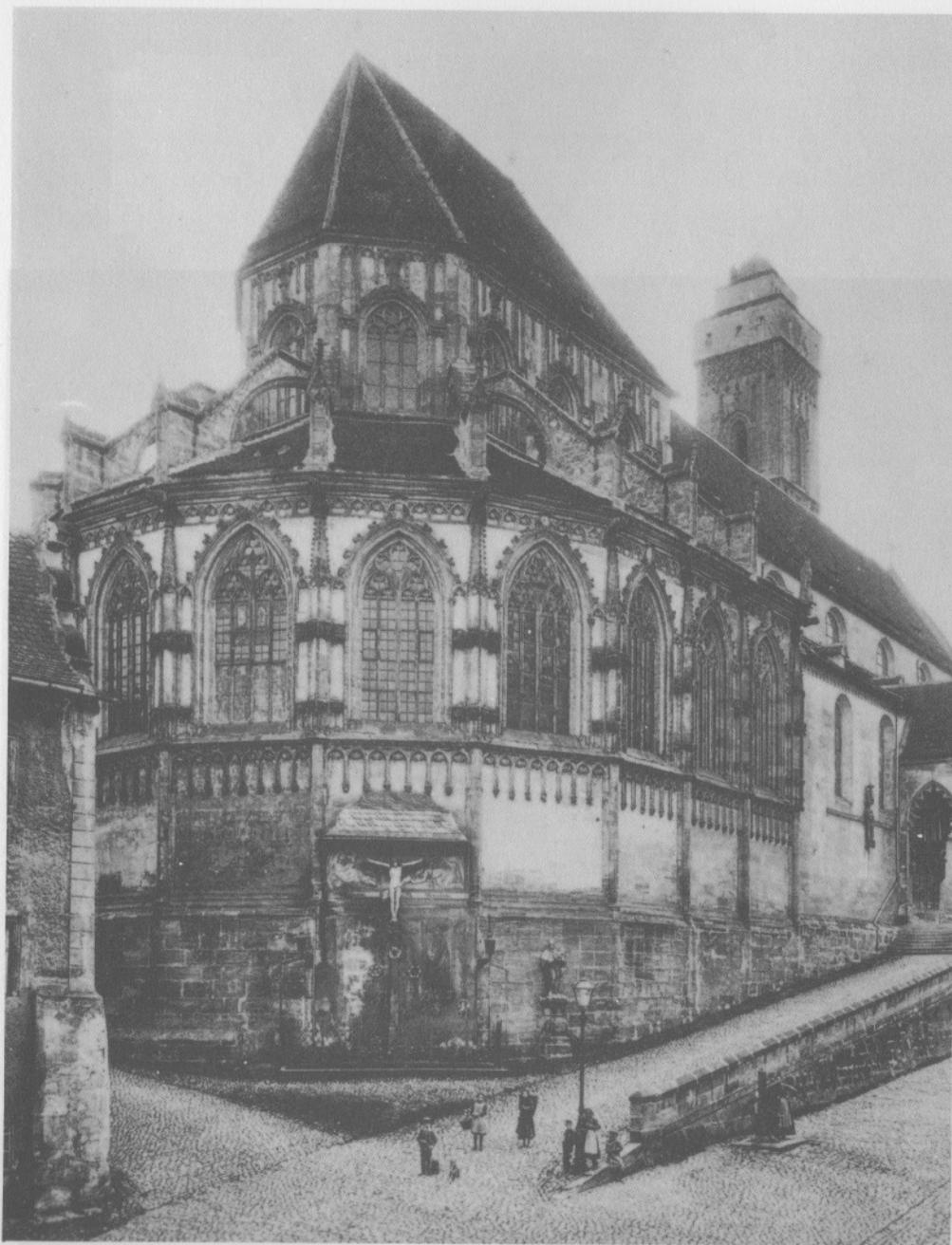
Explorar também a potencialidade própria das vistas em perspectiva em expressar a experiência real de ver o edifício, seria a garantia de êxito da ilusão de realidade dessas fotografias. Nesse sentido, o posicionamento da câmara no nível dos olhos de um pedestre permitiria recriar, na fotografia, o ponto de vista do visitante, induzindo o observador da imagem à sensação de penetrá-la e, conseqüentemente, de “estar” no espaço retratado.

Também nesse rumo caminharam as fotografias que enfocavam a paisagem urbana – aqui compreendida como construção em interação com o meio físico, que resulta de uma ação coletiva. Ora a partir do espaço das ruas, ora enfocando a cena urbana de maneira abrangente ou fragmentária, o fotógrafo do século XIX soube exprimir um momento da vida das cidades e de suas arquiteturas.

A cena urbana é muitas vezes fotografada de locais que permitissem visualizá-la de uma óptica externa, afastada. Nada melhor que fotografias panorâmicas para explicitar as relações que os

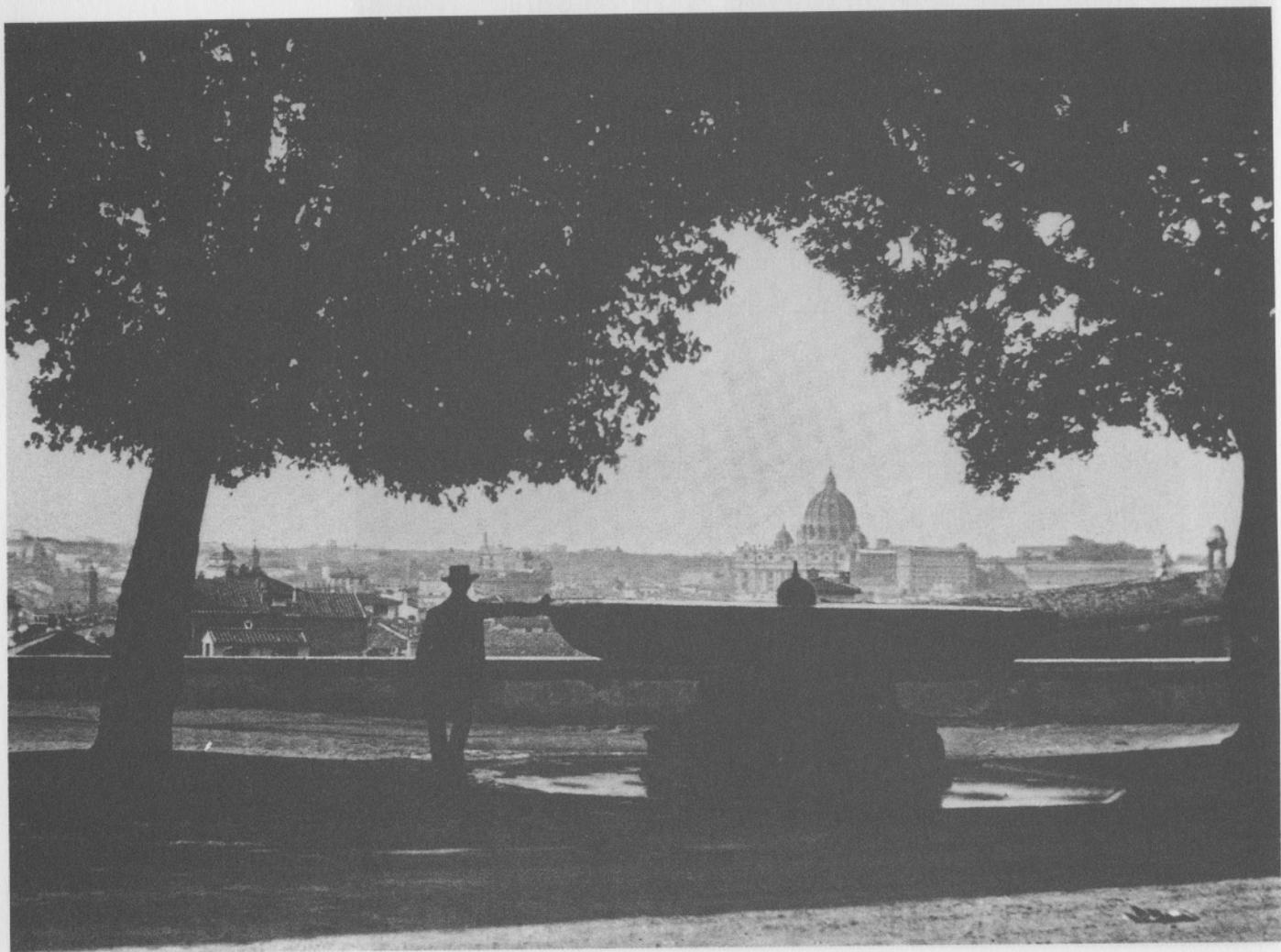
Edouard-Denis Baldus,  
*Entrada da Biblioteca Imperial  
do Louvre em Paris,*  
c. 1855-1857, Coleção da  
Bibliothèque Nationale, Paris.





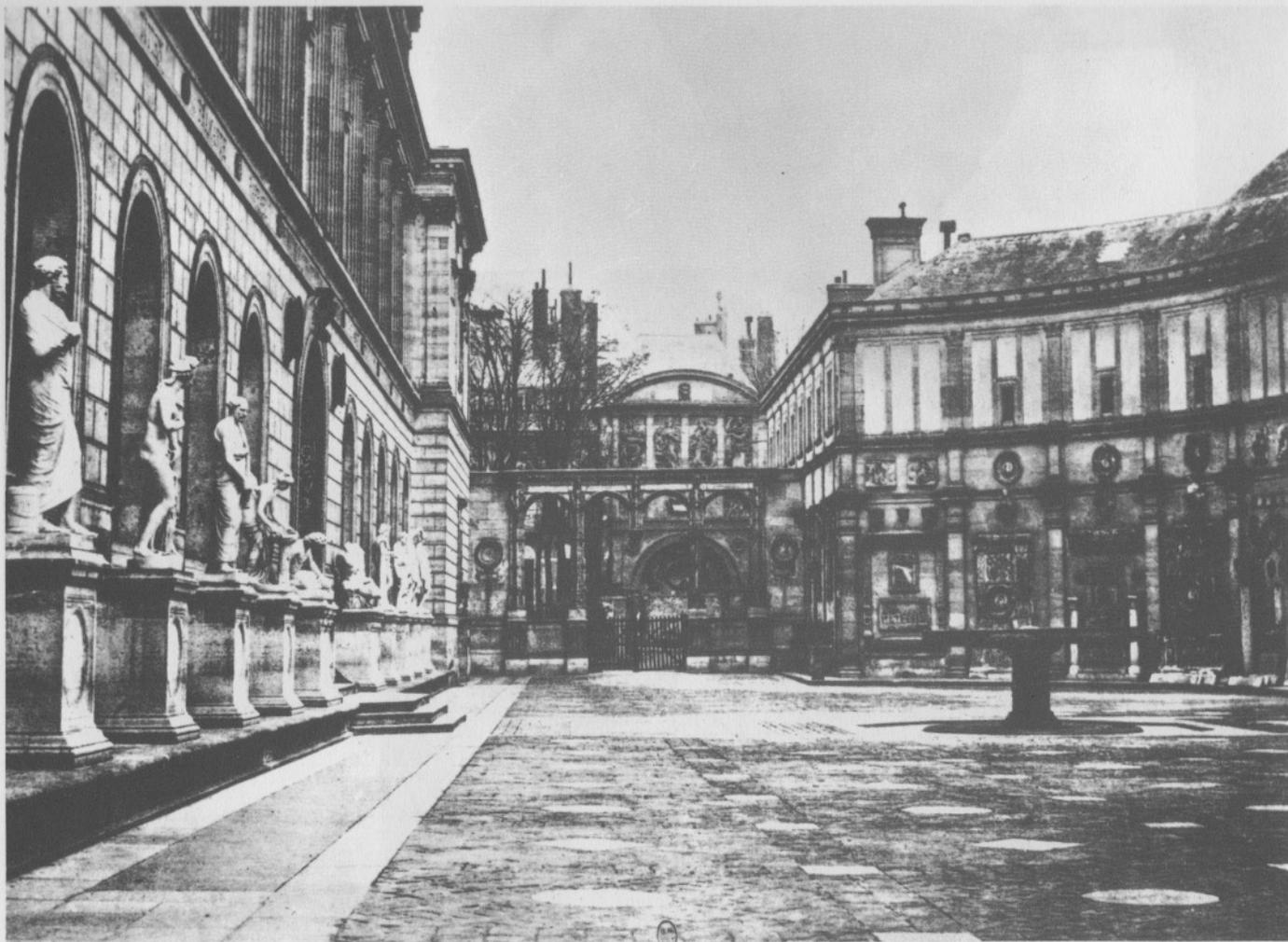
Constantin Samhaber,  
*Igreja Paroquial de Santa Maria  
em Bamberg, 1893,*  
Avery Architectural Library,  
Avery.

Robert MacPherson,  
*Vista de Roma*,  
c. 1859, Coleção Gernsheim.





Irmãos Alinari,  
*Palazzo Vecchio em Florença,*  
c. 1890.



Charles Marville,  
*Pátio da École des Beaux Arts em Paris,*  
1851, Coleção da Bibliothèque Nationale, Paris.

edifícios e os espaços públicos estabelecem entre si e com seus entornos; para enunciar o profundo nexos do espaço urbano, onde cada elemento é relevante e significativo da ação humana que constrói as cidades. Nessas vistas também se vê, muitas vezes, emergirem volumes arquitetônicos em toda a sua magnificência e monumentalidade que a vista a partir do local onde estes se encontravam certamente não permitiria abranger.

A escolha precisa dos elementos a serem incluídos ou omitidos das fotografias de arquitetura, fossem elas do edifício isolado, do detalhe arquitetônico ou de conjuntos, relacionava-se diretamente com as intenções do fotógrafo que pretendia guiar a percepção de quem visse a imagem. Junto com a arquitetura, a presença de pessoas, objetos, carros, animais, anúncios e, principalmente, o recorte da cena enfocada na fotografia, escondem e trazem consigo, simultaneamente, a postura do fotógrafo diante do quadro, sua ideação do que comunicar, do que fazer ver. O recorte que a imagem fotográfica pressupõe é, portanto, uma opção do fotógrafo, demonstrativa de sua capacidade de síntese e de criação. Sua fotografia é um juízo, um apelo, uma declaração a respeito da arquitetura.

### *O Arquiteto e o Universo Fotográfico*

O imaginário dos arquitetos do século XIX recebia informações de múltiplos meios de divulgação e veiculação. Revistas e manuais especializados dedicavam-se a publicar os desenhos de projetos considerados modelares. Nessas publicações não se utilizavam, ainda, fotografias, já que a impressão de imagens em grande escala limitava-se nesse período a litogravuras de desenhos, eventualmente coloridas.

Porém, não foi apenas através dos desenhos, divulgados nessas publicações, que os arquitetos tiveram acesso a imagens relativas ao exercício de sua profissão. Na *Revue Générale d'Architecture*,

revista de destaque na França do século XIX, por sua longevidade e participação intensa nos debates teóricos daquele momento, seu diretor, arquiteto César Daly, manifesta-se sobre a recente fundação de uma sociedade internacional de fotógrafos, em 1864. Mediante uma taxa anual, o associado poderia selecionar dez imagens arquitetônicas dentre as expostas na sede da própria revista, quando da publicação do anúncio. Refere-se também, no mesmo artigo, a uma sociedade, nos mesmos moldes, já existente anteriormente na Inglaterra<sup>11</sup>.

Ainda assim, não se pode dizer que se restringiram aos limites dos desenhos e fotografias especificamente de arquitetura, os referenciais de imagens dos arquitetos do século XIX. Como já foi dito, coincidiram os interesses dos arquitetos pelo conhecimento da arquitetura existente, especialmente do passado, e a curiosidade intrínseca do homem do século XIX. Muitos dos temas afeitos a satisfazer esta curiosidade: as viagens e missões exploratórias; os estudos de monumentos antigos e de culturas distantes, e as renovações e modernizações das cidades pertenciam, por excelência, ao campo da fotografia e também ao domínio da arquitetura. Temas que eram veiculados através de cartões postais, pranchas maiores com dimensões de telas ou estereoscópias. Eram colecionados por muitos, não apenas pelos arquitetos, mas estes, com certeza, incorporavam a seu “museu imaginário” esse conhecimento visual de uma arquitetura, possivelmente, jamais visitada.

Verificam-se assim as possíveis fontes de referência de imagens dos arquitetos do século XIX. Os projetos em sua dimensão técnica e artística eram apresentados através de desenhos primorosos em revistas especializadas, eventualmente em exposições. A arquitetura existente, se desenhada, era apresentada da mesma maneira e, quando fotografada, vendida em clichês grandes, ou até popularizada em cartões postais e estereoscópias.

11. César Daly, “Une société internationale de photographie d'architecture”, in: *Revue Générale d'Architecture*, vol. 22, Paris, 1864, p. 254.

Os cartões postais têm sido reconhecidos como fonte fundamental de divulgação e consolidação do gosto pela fotografia. Como as estereoscópias, enfocavam, em seus conteúdos, todo um rolário de temas caros a uma sociedade ávida por conhecimento, por novidade, por *status*. As estruturas arquitetônicas e urbanísticas comparecem reiteradamente nas fotografias do século XIX. Através das imagens “reais” e “vivas” de lugares até então inatingíveis, viajava-se, conhecia-se o mundo todo. Mais que isso, detinha-se esse recém-descoberto universo bem próximo, ao alcance da mão. No caso dos arquitetos somava-se, a essa aspiração, o interesse particular por conhecimento de um universo referencial, importante para o desenvolvimento de sua própria profissão.

A idéia de que arquitetos, além de serem, enquanto profissionais, consumidores de fotografias, eram também parte de uma sociedade que apreendia e incorporava a fotografia a seu cotidiano, é corroborada pelos seus retratos. Assim como seus contemporâneos – pintores, atores, juristas, professores, médicos –, os arquitetos não deixaram de se fazer fotografar em ambientações e cenários que evocassem suas práticas profissionais. Há exemplos de retratos de arquitetos que posam em seus estúdios, diante de suas mesas de trabalho, cercados por livros e compêndios e por utensílios e desenhos de arquitetura. Não é apenas pela sua possibilidade como instrumental útil de trabalho que a fotografia penetrou o cotidiano de arquitetos; eles também desejavam perpetuar sua própria imagem.

#### *Documentação Fotográfica*

Aquilo que podemos chamar de fotografia de arquitetura no século XIX não se limitou ao registro de monumentos de arquitetura consolidados, de obras já construídas. Outras vertentes crescentemente utilizadas referiam-se ao registro das fases de execução de novas obras, de obras existentes antes de serem restauradas e, também, durante este processo (como apontara Viollet-le-Duc), e, ainda, ao levantamento de detalhes construtivos.

Foi prática nas administrações públicas a encomenda de fotografias para obtenção de registros, a intervalos regulares, do andamento de obras contratadas. O caráter elucidativo e didático das fases de composição daquilo que viria a ser a obra completa, e a dissecação estrutural, são aspectos possibilitados pela documentação fotográfica que vinham de encontro às aspirações científicas do século XIX.

As fotografias eram também vistas como úteis para comprovação, mais concreta do que relatórios escritos, das fases de evolução de obras, de outra maneira objeto de longas e minuciosas descrições. Esses registros, além de seu uso essencialmente técnico, permitiam uma comprovação justa do emprego do dinheiro público e, ainda, serviam como potencial elemento de promoção da ação oficial. Fazem parte desse tipo de documentação as mais famosas fotografias de arquitetura em sua origem – os registros de Philippe Delamotte da reconstrução do Palácio de Cristal em Sydenham, em 1854, e os de Edouard Baldus da construção da nova ala do Louvre, no mesmo período. O acompanhamento de Louis-Emille Durandelle e de Hyacinthe-César Delmaet, por cerca de dez anos, das fases de construção da Ópera de Paris, a partir de 1861, também são desse tipo. São documentos essencialmente técnicos, de acompanhamento de obras em andamento.

Essas imagens têm tido hoje, não apenas seu valor documental, mas também o artístico, reconhecidos. Documentam a essência contraditória da arquitetura do século passado. No despojamento estrutural, oculto pela ornamentação, que se vê nas fotografias feitas por Durandelle e Delmaet da Ópera de Paris, percebe-se aquilo que caracteriza a arquitetura de transição do século XIX. Verifica-se o quanto seu processo construtivo estava afinado com as possibilidades técnicas contemporâneas, assim como também estão de acordo com a cultura arquitetônica do momento, seu posterior revestimento com ornamentação retórica e profusa.

Segundo Philippe Néagu e Jean-Françoise Chevrier<sup>12</sup>, as fotografias de Delamotte do Palácio de Cristal são as únicas imagens de época a revelarem o acontecimento arquitetural que essa construção representou. Enquanto os desenhos e pinturas prendem-se ao evento mundano que se desenrolou em seu interior, as fotografias dão conta da singularidade, leveza estrutural e transparência daquela que viria a constituir, mais tarde, a quintessência da linguagem do estilo internacional da arquitetura moderna.

Essas fotografias de acompanhamento de obras, de registro de detalhes, abandonam, enquanto composição, a pretensão de abarcar a obra inteira. São enquadramentos que buscam o detalhe, o singular, o específico. Resultam fotografias que prenunciam algumas composições abstratas do século XX. Os detalhes das estruturas de ferro, o paralelismo das vigas, os cortes, os jogos de luz e sombra, as transparências, são efeitos visuais novos que o tema sugere ao sistema de representação.

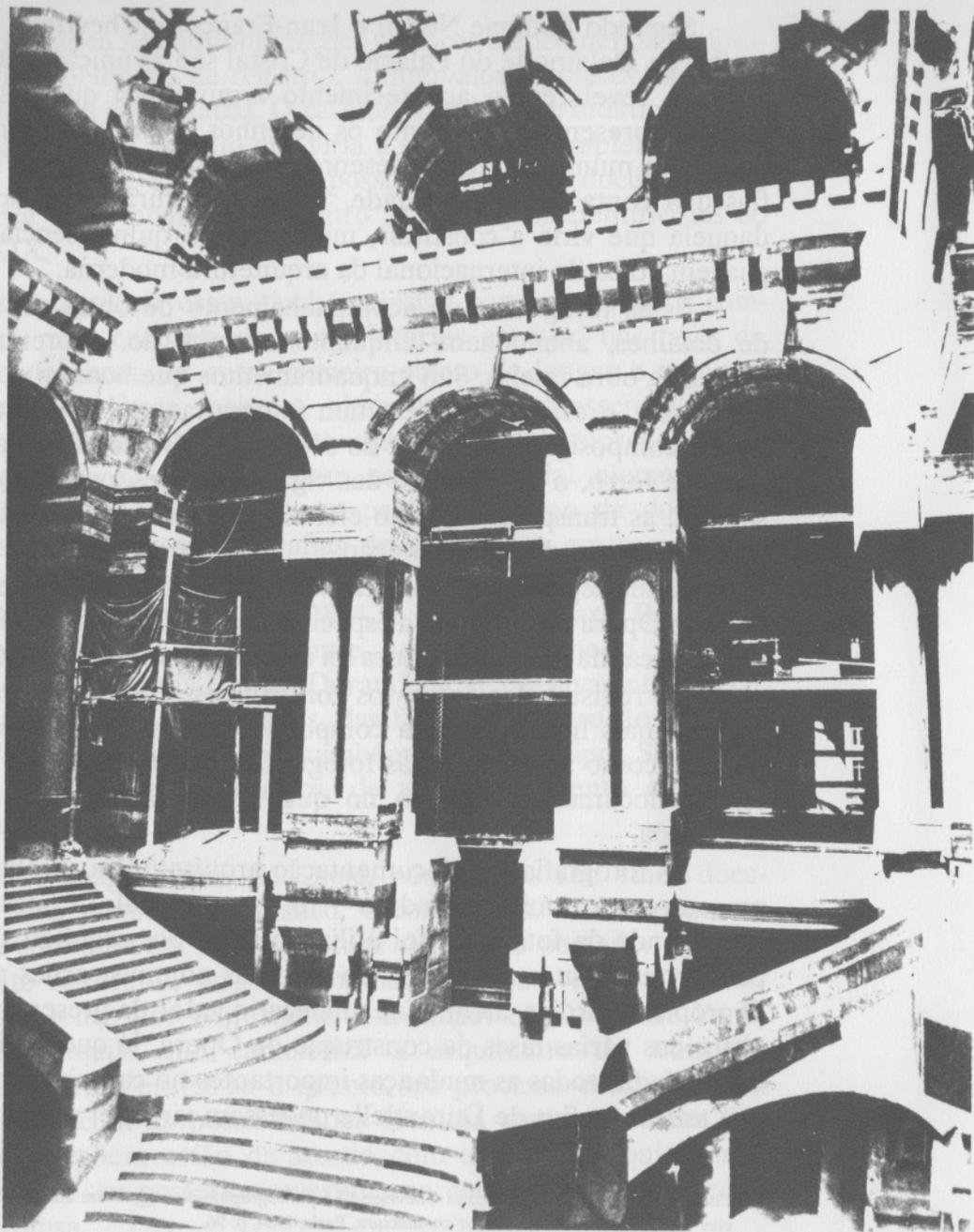
Ainda segundo Néagu e Chevrier, foi nas fotografias de Durandelle da Ópera de Paris que a especulação visual sobre as construções geométricas da nova arquitetura foi mais longe no século XIX.

No registro dos processos construtivos, a fotografia pode encontrar mais liberdade para compor-se de forma a ser hoje reconhecida como artística. Essas fotografias originavam-se de uma intenção documental, terreno no qual a arte tradicional não era ameaçada.

As fotografias de documentação arquitetônica revelam ainda um outro uso muito difundido – o promocional. O potencial de propaganda da fotografia foi utilizado tanto por arquitetos, quanto pelos contratantes das obras, no caso das administrações públicas. O próprio Garnier, além de reconhecer o valor de preservar um registro das várias fases da construção da Ópera, já que haviam sido fotografadas todas as mudanças importantes no canteiro, imaginava que as fotografias de Durandelle pudessem vir a ser utilizadas pos-

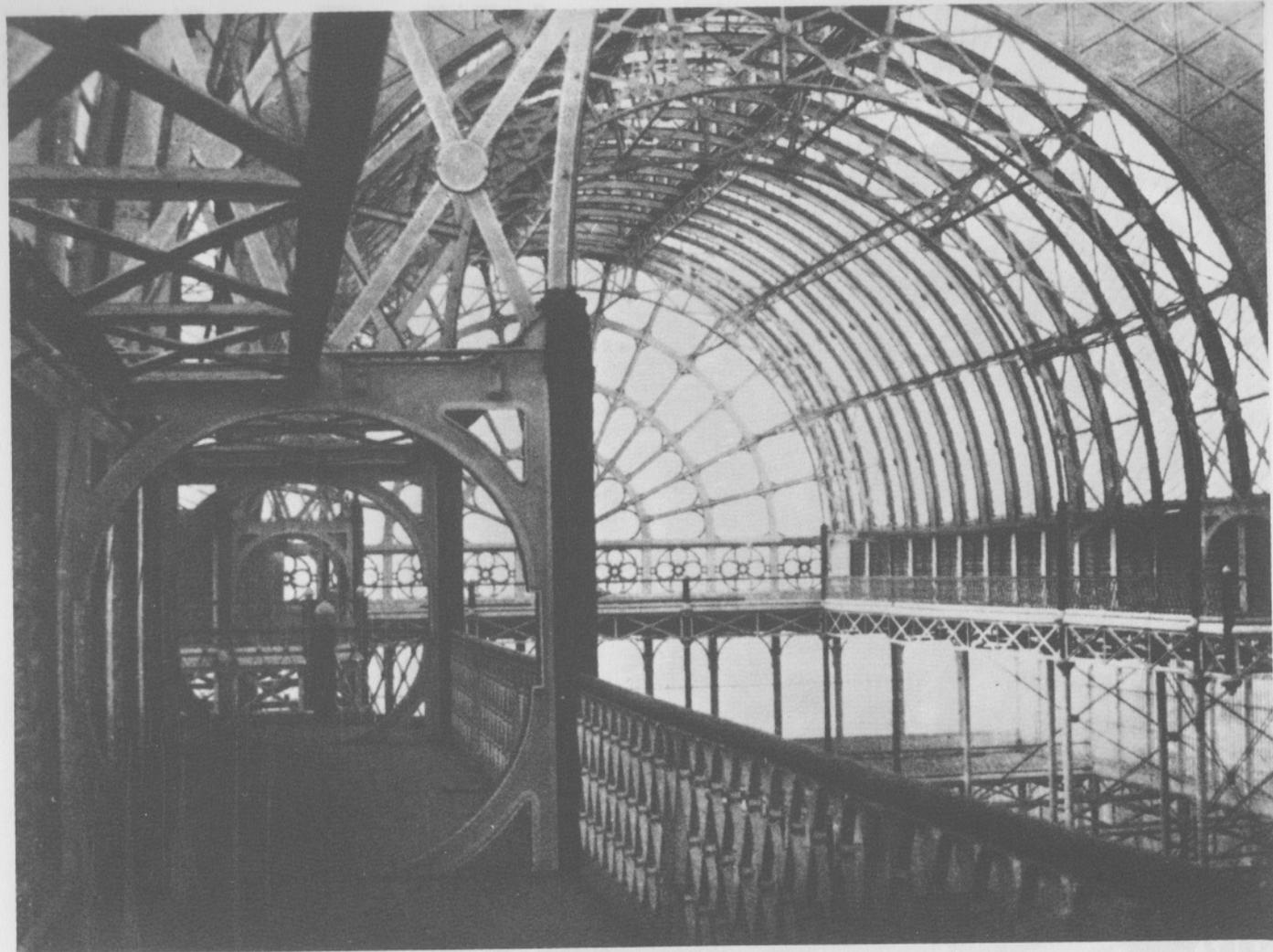
12. Philippe Néagu & Jean-Françoise Chevrier, "La photographie d'architecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles", in: *Images et imaginaires d'architecture*, Paris, 1984, p. 96.

Louis-Emille Durandelle  
e Hyacinthe-César Delmaet  
(autoria presumível),  
*Escadaria da Ópera de Paris*  
em Construção, c. 1865.





Adolph Braun,  
*Escadaria da Ópera  
de Paris, 1875.*  
Coleção da Bibliothèque Nationale,  
Paris.



Philip Henry Delamote,  
*Galeria Superior do Palácio de  
Cristal em Sidenham,*  
1854, Coleção Gernsheim.

teriormente em publicação sobre o projeto, como afirma Ulrich Keller, o que entretanto não chegou a acontecer.

A administração, por sua vez, com esse tipo de fotografia podia atender pelo menos a dois aspectos – o da divulgação de modelos, padrões de qualidade arquitetônicos e construtivos, e o de promoção e divulgação de sua ação.

As fotografias de inúmeras obras de intervenção urbanística e construção civil do século XIX, originadas de um caráter menos científico e documental, constituem os temas de incontáveis séries de cartões postais e estereoscopias. Não apenas a arquitetura consolidada, mas também os processos que culminaram em sua existência, são objeto de curiosidade e interesse geral.

As fotografias de arquitetura, enfim, prestaram-se bem a multiplicar o papel que a arquitetura abarca de, através de suas estruturas, ser um elemento divulgador de mensagens. Mais do que só abrigar variadas funções de atividade humana, os edifícios, através de suas formas, caracterizam-se como símbolos dessas mesmas funções. Quantas vezes a imagem de um prédio gravada ou desenhada não passa a ser a marca da instituição que nele funciona? Coube à fotografia ampliar esse potencial.

O Brasil, a despeito de especificidades e de um desenvolvimento da utilização da fotografia consoantes com a cultura local, não ficou à margem desse processo internacional, que relaciona fotografia, arquitetura e sociedade, no século XIX.

### *Fotografia de Arquitetura no Brasil*

Há um crescente interesse pela história da fotografia brasileira a partir de alguns trabalhos pioneiros que recuperaram, ao lado de documentos preciosos, o conhecimento de como no Brasil a invenção da fotografia encontrou pronta ressonância. Esses trabalhos identificaram ainda a simultaneidade de pesquisas ocorridas no Brasil e na Europa no período de invenção da fotografia.

Hercules Florence, pesquisador pioneiro no Brasil, teria sido, inclusive, o primeiro a utilizar internacionalmente o termo fotografia<sup>13</sup>. Afora isso, já em 1840, logo em seguida ao anúncio oficial da invenção de Daguerre na França, em 1839, foram realizados por Compté, capelão de um navio franco-belga, três daguerreótipos da Corte do Rio de Janeiro. Essas imagens foram adquiridas pelo imperador D. Pedro II, que se tornou posteriormente um grande incentivador de fotógrafos, cliente certo dos profissionais estabelecidos na Corte.

Muitas pesquisas, que buscam reconstituir passos significativos da história da fotografia no contexto da cultura brasileira, têm sido realizadas. São estudos que recuperam acervos, identificam profissionais e que traçam panoramas gerais sobre a participação da fotografia na história do Brasil. As fotografias, assim resgatadas, são analisadas em primorosos estudos por seu caráter pioneiro, por suas características técnicas e para a recomposição da imagem de um país que, muito transformado, não existe mais. As fotografias antigas, que enfocam as estruturas urbanas especificamente, têm sido fonte documental extremamente cara a arquitetos e preservacionistas; têm servido de fonte segura para a recuperação parcial dos destroços da ação predatória e demolidora do século XX e permitido, ainda, a compreensão de como se compunham determinados locais das cidades em alguns períodos. São interpretadas, assim, como um acervo de documentos úteis para a história social e da arquitetura, mas não propriamente da história da fotografia de arquitetura no Brasil.

Destaca-se que as observações a respeito de uma possível trajetória da fotografia de arquitetura no Brasil são essencialmente preliminares. Resultam de uma tentativa muito inicial de compreensão de como a arquitetura comparece como elemento da fotografia brasileira. Essas análises fazem-se sob a luz de interpretações já realizadas nesse sentido em outros países e, ainda, de observações de parte do acervo brasileiro já publicado.

13. Boris Kossoy, *Hercules Florence, 1833: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*, São Paulo, 1980.

### *Origem e Consolidação de uma Fotografia de Arquitetura no Brasil*

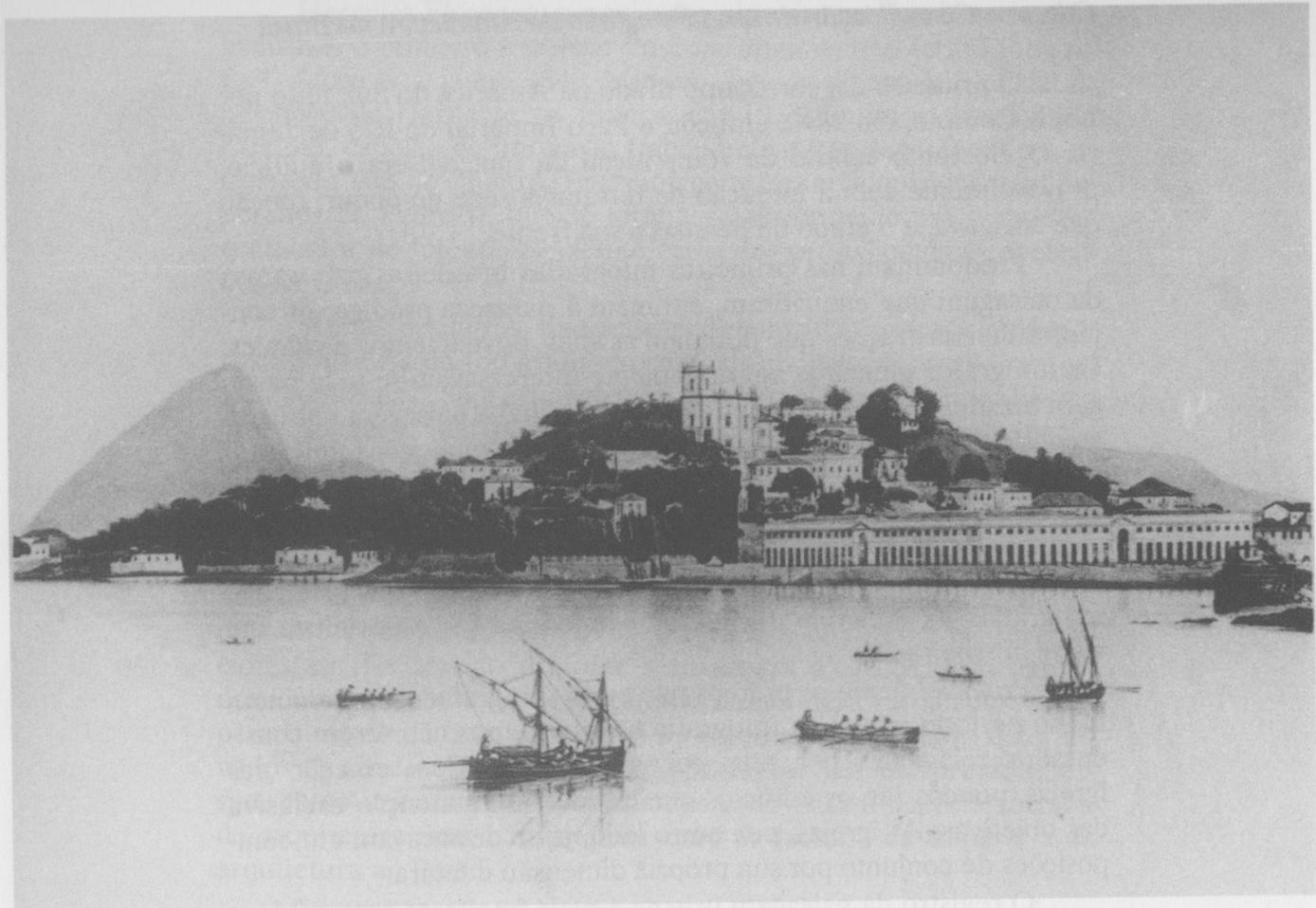
O primeiro daguerreótipo tirado na América do Sul, feito por Louis Compte, em 1840, enfocou o Paço Imperial do Rio de Janeiro. O elemento central da composição da imagem era o edifício, provavelmente com a intenção de retratar a sede do poder, função que abrigava, e o grupo de pessoas a sua frente.

Predominam nas primeiras fotografias brasileiras panoramas da paisagem que enquadram, em meio à natureza pródiga, os conjuntos de construções que definiam as vilas, povoamentos e cidades. Os fotógrafos pioneiros aparentemente interessavam-se pela paisagem brasileira de uma maneira ampla, na qual a paisagem natural e a construída pelo homem integravam-se em composições únicas. O casario, a vegetação e os recortes topográficos, eram elementos que se harmonizavam, retratando a paisagem brasileira de uma forma abrangente. Marc Ferrez, que se estabelece em 1865 na cidade do Rio de Janeiro, vinte e cinco anos após a realização das primeiras fotografias na América do Sul, autodenomina-se “especialista em vistas brasileiras”<sup>14</sup>.

Provavelmente os prédios não eram fotografados isoladamente, no período inicial da fotografia brasileira, por não serem considerados relevantes por seus contemporâneos. Com exceção das igrejas, poucos são os edifícios que mereceram a atenção exclusiva das objetivas. As igrejas, por outro lado, já se destacavam em composições de conjunto por sua própria dimensão e fatura.

O registro da paisagem urbana é mais freqüente para núcleos que, por sua dimensão, importância política ou beleza, sobressaíam-se dos demais. Assim, capitais desenvolvidas, como Salvador e Recife, por exemplo, foram muito fotografadas. Ouro Preto e Rio de Janeiro, também fotografados com muita freqüência, parecem ter constituído cenários ideais para se retratar a paisagem brasileira em belas composições que expressam a convivência feliz entre

14. Museu Nacional de Belas Artes, *Registro Fotográfico de Marc Ferrez da Construção da Avenida Rio Branco 1903/1906*, Rio de Janeiro, 1982, p. 4.



Victor Frond, *Paisagem do Rio de Janeiro  
com Outeiro da Glória*, 1858.  
Reprodução litográfica. Coleção GF.

construções e natureza. No caso específico do Rio de Janeiro, conjugam-se outros fatores, derivados de sua situação de sede da Corte e, portanto, local onde se concentra a vida política e mundana, e onde as novidades tinham maior possibilidade de serem absorvidas.

São Paulo, um acanhado povoado que começa efetivamente a desenvolver-se na década de 70, não foi muito fotografada antes disso. Destaca-se pelo seu pioneirismo, e pela singularidade em organizar cronologicamente seqüências de comparações fotográficas dos mesmos locais da cidade, o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. Seu trabalho constitui um riquíssimo acervo documental para os estudiosos da evolução urbana de São Paulo. Inicia suas atividades por volta de 1860 e as encerra em torno de 1890, momento no qual começa a atuar em São Paulo, Guilherme Gaensley, que antes trabalhara na Bahia. Gaensley conhece uma São Paulo mais bonita, urbanizada, e tem como selecionar ângulos que favoreçam a imagem de uma cidade moderna e cosmopolita.

As primeiras fotografias de prédios ou de segmentos urbanos em São Paulo revelam um caráter ligado a uma utilização mais evocativa, para além da documentação objetiva da arquitetura. Alguns anúncios de jornal de 1859 e 1864, identificados em exaustiva pesquisa sobre a fotografia em São Paulo<sup>15</sup>, permitem esse tipo de interpretação.

No *Correio Paulistano*, em 1859, aparece o seguinte anúncio:

Vistas fotográficas da academia em S. Paulo achão-se a venda no Bazar Paulistano n. 36. Aquelles srs. estudantes que desejarem levar para seus lares uma lembrança do lugar de sua vida academica acharão estes lindos quadros mui proprios para tal fim.

Embora fosse a arquitetura o elemento focalizado, a intenção primordial não era a de registrá-la enquanto tal. O objetivo mais imediato desta fotografia era evocar o que o edifício simbolizava para os alunos da Escola de Direito.

15. Paulo Cezar Alves Goulart, *A Fotografia em São Paulo / Anúncios e Notícias em Jornais e Almanques 1839/1900*, São Paulo, 1987/1988 (Consultas aos documentos organizados pela pesquisa diretamente com o autor).

As fotografias reproduziam ainda as vistas, da cidade, dos locais considerados monumentais e bonitos, e que destacassem, na vila acanhada, aquilo que de mais grandioso houvesse. São fotografadas vistas gerais, edifícios religiosos e ruas mais consolidadas, constituindo assim "... pela primeira vez rica coleção de bonitas vistas de S. Paulo para estereoscópios", conforme anúncio de 1864 no mesmo jornal.

O estudante de Direito levava em sua bagagem, para posteriores lembranças, a fotografia de sua escola – suja, mal conservada – não importa; os possuidores de aparelhos estereoscópicos olhavam as vistas das ruas de comércio, dos bairros, dos conventos, do Jardim da Luz, da casa de um cidadão ilustre.

Nessa, que poderíamos chamar de segunda fase da fotografia de arquitetura no Brasil, iniciada por volta de 1860, os edifícios já ocupam em muitas composições o foco central das imagens, sem dividi-los com igual peso com o entorno. Nesse período aparecem fotografias de prédios isolados, preexistentes como os acima referidos, ou prédios novos, recém-inaugurados.

As fotografias do Palácio Imperial de Petrópolis, o único construído por D. Pedro II, realizadas pelo fotógrafo Pedro Hess, em 1867, e a do Palácio do Governo da Bahia, por Mullock, em 1859-1860, são imagens que enfocam não apenas edifícios novos, mas edifícios de uma linguagem nova<sup>16</sup>. São formalmente ligados a correntes estéticas que incorporavam novidades estilísticas.

No Brasil, de edifícios de tradição colonial, composições dentro da estética neoclássica representavam o novo, a intervenção com impulsos progressistas, modernizadores.

Como já foi dito, a fotografia sempre esteve presente no registro do novo, daquilo que representasse transformação. No mesmo espírito foram fotografados não apenas edifícios, mas obras de grande porte. Esse tipo de registro de obras acabadas, ou de acompanhamento de obras públicas relevantes, só fez consolidar-se com

16. Gilberto Ferrez, *A Fotografia no Brasil 1840-1900*, Rio de Janeiro, 1985, pp. 89 e 127.

o incremento do ritmo de construções e modernização do Brasil. Prédios oficiais, fontes e chafarizes, praças, estátuas, novas avenidas, intervenções urbanas, demolições “saneadoras”, instalações de redes de transportes, tudo passou a ser registrado com frequência crescente, para culminar na virada do século numa intensidade proporcional ao ritmo das obras.

Aqui, como na Europa, essas imagens interessavam a todos. A população identificada com a construção do moderno, do progresso, as consumia em álbuns, estereoscopias e cartões postais.

Essas fotografias, quando registram edificações, buscam reproduzi-las fielmente. Os próprios edifícios, em suas características formais e volumétricas, induzem composições que melhor o expressem. A composição fotográfica mais recorrente na terceira fase da fotografia da arquitetura brasileira enfatizava as fachadas principais do edifício, em perspectiva. Também se utilizaram fotografias de enquadramento de fachada, semelhantes a desenhos de elevação e, mais raramente, vistas aéreas. As soluções de enquadramento, sugeridas à sensibilidade dos fotógrafos por cada edifício, eram aquelas que melhor revelassem suas formas.

Nessa fase, iniciada por volta do último quartel do século XIX, com o aumento do ritmo de construções no país, é que se consolida, afinal, no Brasil, uma fotografia específica de arquitetura.

A contratação desse tipo de registro, tanto podia ser iniciativa das administrações públicas, quanto dos próprios arquitetos, autores das intervenções. Em São Paulo, o mais famoso arquiteto ligado às administrações da virada do século, Francisco de Paula Ramos de Azevedo, fazia fotografar, uma por uma, suas obras – em geral, apenas quando prontas. Além de seu arquivo, constituído por negativos de vidro, conhece-se um álbum que sobreviveu do que pode ter sido uma série, que agrega algumas das mais monumentais construções resultantes de seu escritório. Mais que a imagem isolada de cada edifício, o conjunto de fotografias reunidas em um álbum é potencial peça promocional da excelência do arquiteto<sup>17</sup>.

17. Álbum “Views of buildings designed and constructed by Ramos de Azevedo, Architect. São Paulo, Brazil”. s.c.p.s.d. As fotografias são identificadas como Photographia artística O. R. Quaas. São Paulo, 46, Rua de São Bento, em frente à Rotisseria Sportsman.

Entre 1903 e 1906, no Rio de Janeiro, o já citado fotógrafo, Marc Ferrez, foi contratado para a realização de um trabalho de características muito específicas: o acompanhamento da obra de construção da Avenida Central no Rio de Janeiro. Foram fotografados desde os desenhos dos projetos até as construções concluídas, passando pelas demolições necessárias para sua implantação. As fotografias dos prédios concluídos são, possivelmente, o melhor exemplo de fotografias de elevação de arquitetura brasileira. Reproduzindo com requintes de exatidão os ângulos visuais dos desenhos das fachadas, também fotografados, leva-se ao limite a idéia do registro fotográfico da arquitetura. Supõe-se que – ora situado dentro de um prédio fronteiro, ora em andaimes de construção – Ferrez foi, ao longo do trabalho, instalando sua aparelhagem fotográfica para obter o distanciamento e altura necessários ao registro de fotografias virtualmente “iguais” aos desenhos. Organizadas em álbuns, as imagens permitem a comprovação de que o projeto, audacioso, havia sido realizado tal e qual fora planejado. E essa possibilidade de comprovar, através de imagens, a eficiência da administração, mesmo se não consciente, deve ter sido vislumbrada por seus comandatários<sup>18</sup>.

A mesma idéia de agrupar um conjunto de fotografias de fachadas, que orientara a feitura dos álbuns de Ramos de Azevedo e da Avenida Central, é utilizada em 1929 pelo governo paulista. Num álbum sobre edifícios escolares, buscam-se os melhores ângulos para, através da monumentalidade, divulgar uma imagem de qualidade da educação pública e das construções a ela destinadas<sup>19</sup>.

As imagens fotográficas também circulam, até com maior penetração, através de cartões postais e de imagens maiores, utilizadas como quadros. Mais tarde, já no século XX, são impressas em almanaques e revistas ilustradas, obedecendo por muito tempo, como vimos no exemplo das escolas paulistas de 1929, às mesmas intenções e aos mesmos esquemas compositivos.

18. Museu Nacional de Belas Artes, *op. cit.*

19. Álbum “Estado de São Paulo / Edifícios Escolares”, realizado para a “3ª Conferência Nacional de Educação, 7 de setembro de 1929”. s.c.p.s.d.

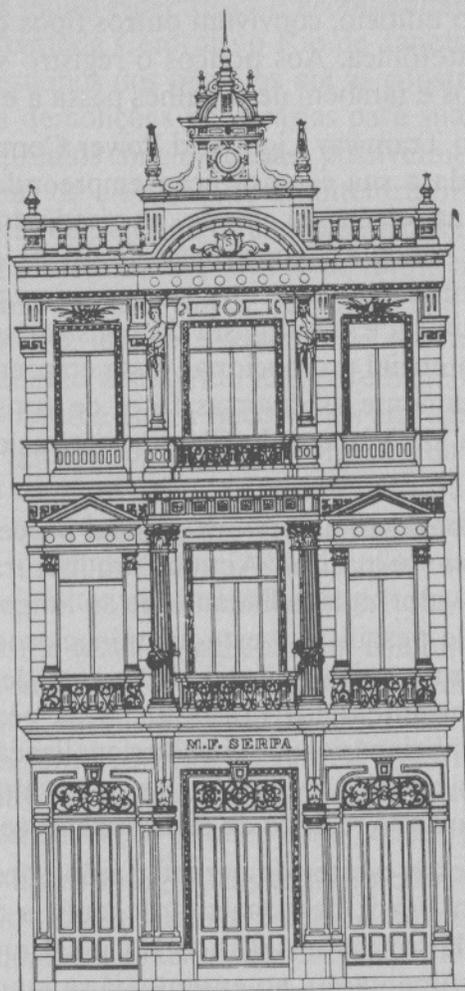
Nessa última prolongada fase da fotografia de arquitetura brasileira do século XIX, que vira consolidar-se o uso da fotografia de enfoque principal no edifício, convivem outros tipos de imagem de documentação arquitetônica. Aos poucos o registro sistemático de processos construtivos e também de detalhes passa a existir.

A “The São Paulo Tramway Light and Power Company”, por exemplo, fotografou toda a sua extensa ação empreendedora, que contribuiu para alterar as feições da cidade, na virada do século. A instalação de linhas de bonde e a construção de usinas eram fotografadas sistematicamente em documentos que parecem presididos, mais por um rigor arquivista e cientificista de registrar sua própria ação, do que por seu potencial promocional. Essa empresa também fez fotografar cuidadosamente as diversas fases de construção do prédio de sua nova sede, no Viaduto do Chá, durante as décadas de 20, 30 e 40.

O século XX também viu nascer um gradual processo de valorização da arquitetura vernácula. Aquela arquitetura colonial brasileira, que não fora valorizada isoladamente ao longo do século XIX, passa a ser alvo de pesquisas e estudos minuciosos. O movimento neocolonial, uma tentativa de estabelecimento de um estilo originado da tradição arquitetônica brasileira, e as pesquisas de Mário de Andrade, embrionários de institucionalização de um órgão de patrimônio nacional, são tendências que, valorizando o passado cultural, solicitavam o registro de seus remanescentes.

A fotografia com esse caráter de inventariação parece consolidar-se como prática no Brasil, bem mais tarde, após a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937. O germe desse tipo de documentação, no entanto, já se manifesta nas primeiras viagens de estudo da cultura brasileira realizadas por Mário de Andrade. Em meio a fotografias que revelam o caráter amplo de documentação antropológica e cultural de sua obra destacam-se, nas imagens que realizou em suas viagens a Minas Gerais em 1924, Amazônia em 1927 e ao Nordeste em 1928, exemplares muito claros de fotografias de arquitetura. Mário de Andrade per-

Marc Ferrez,  
 Fotografias de Desenhos  
 de Projetos Arquitetônicos  
 de Prédios da Avenida Central  
 no Rio de Janeiro, c. 1903.



Zitographia E. Bevilacqua & C.

Predio nº 116

PROPRIETARIO: MANOEL FERREIRA SERPA

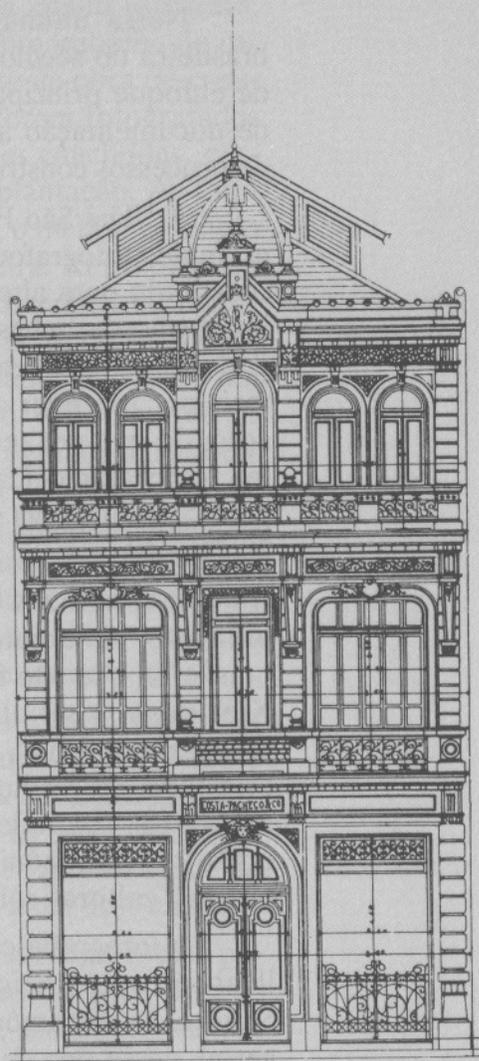
Arquitetos: Antonio Jannuzzi, Irmão & C.

Constructores: Antonio Jannuzzi, Irmão & C.

Frente: 10,00

Altura geral sobre sólo: 17,10

Maxima altura: 20,75



Predio nº 114

PROPRIETARIO: ANTONIO MARIA DA COSTA

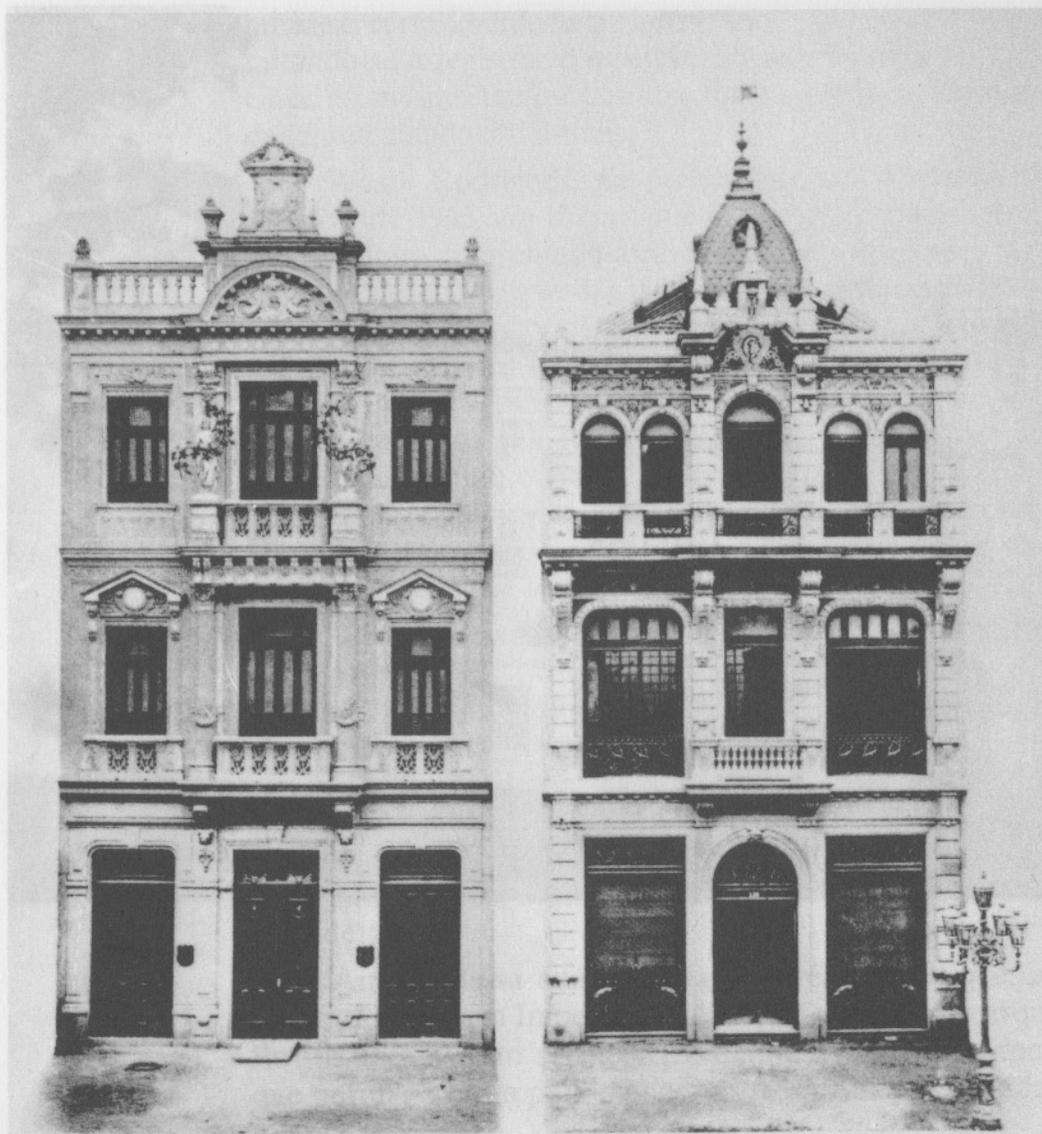
Arquiteto: A. Morales de los Rios

Constructores: Antonio Jannuzzi, Irmão & C.

Frente: 10,00

Altura geral sobre o sólo: 16,45

Maxima altura: 20,00



**PREDIO N° 116**

Proprietario: Manoel Verreiro Serpa

Arquitectos: Antonio Jannuzzi, irmão & C. Construtores: Antonio Jannuzzi, irmão & C.

Fronte: m. 19,92

Altura geral até o telhado m. 17,39

Máxima altura: m. 20,75

**PREDIO N° 114**

Proprietario: Antonio Maria do Costa

Arquitecto: B. Morales de las Rios Construtores: Antonio Jannuzzi, irmão & C.

Fronte: m. 17,39

Altura geral até o telhado m. 18,42

Máxima altura: m. 20,00

Marc Ferrez,  
Fotografias dos Prédios  
já Concluídos, c. 1906.



Mário de Andrade,  
*Igreja e Convento de São Francisco em Olinda*,  
1929, Acervo do IEB-USP, São Paulo.

mitiu-se certa liberdade nos desenhos que fazia da arquitetura, limitando-se a registrar o essencial através de detalhes ou vistas parciais, ao mesmo tempo que fotografou a arquitetura com objetividade, retratando-a fielmente<sup>20</sup>.

Wasth Rodrigues, no prefácio de seu *Documentário Arquitetônico*, de 1945, um importante inventário da arquitetura tradicional brasileira apresentado através de desenhos, comenta que “A coleção de desenhos, que ora publicamos, é resultante de apontamentos feitos, uns do natural, outros de fotografias, e reunidos em muitos anos de estudos e de viagens sucessivas pelo Brasil”<sup>21</sup>. Suas primeiras viagens a Iguape e Minas Gerais, diz ainda, haviam ocorrido em 1918. Consta que Ricardo Severo, grande incentivador dos estudos que geraram o estilo neocolonial, patrocinava artistas na pesquisa do patrimônio nacional e que seria ele o promotor, não apenas das viagens de Wasth Rodrigues, como também de excursões para documentação fotográfica do período colonial<sup>22</sup>.

Wasth Rodrigues utilizou as fotografias de arquitetura como “caderno de notas”, como apontamento auxiliar a seus desenhos de estudo arquitetônico. Já Mário de Andrade utiliza imagens de maneira diferente: às fotografias cabe o papel de reproduzir fielmente as estruturas arquitetônicas, ao passo que em dois de seus desenhos de igrejas, contemporâneos às fotografias analisadas, percebemos maior liberdade em relação aos modelos. Não que não sejam desenhos informativos, mas o são sem o recurso da reprodução fiel de cada detalhe.

Através dessa análise seria possível afirmar que, a partir da fotografia do Paço Imperial em 1840, a fotografia de arquitetura no Brasil, ao longo do século XIX, deitou raízes para procedimentos que permaneceram pelo menos nas três primeiras décadas do século atual.

20. Mec/Sphan/PróMemória, *Mário de Andrade: Cartas de Trabalho*, Rio de Janeiro, 1981.

21. José Wasth Rodrigues, *Documentário Arquitetônico*, São Paulo, 1975, p. 1.

22. Benedito Lima de Toledo, *Victor Dubugras e as Atitudes de Inovação em seu Tempo*, vol. 2, Tese de Livre Docência, São Paulo, 1985, p. 43.

## Bibliografia

- DREXLER, Arthur. *The architecture of the École des Beaux Arts*. Nova York, Museum of Modern Art, 1977.
- FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil 1840-1900*. Rio de Janeiro, Mec/Sphan/Pró-Memória, 1985.
- GERNSHEIM, Helmut. *The Rise of Photography 1850-1880 – the Age of Collodion*. London/New York, Thames and Hudson, 1988.
- HOFFENBERG, H. L. *Nineteenth-Century South America in Photographs*. New York, Dover Publications, Inc., 1982.
- KELLER, Ulrich. "Durandelle, the Paris Opera and the Aesthetic of Creativity". *Gazette des Beaux Arts*, VIII: Ja.-Fe. 1988.
- KOSSOY, Boris. *Cronologia da História da Fotografia no Brasil – Século XIX*. Folheto, s. d. *Monuments Historiques* nº 110. Photographie et architecture. Paris, Caisse des Monuments Historiques et des Sites, 1980.
- NÉAGU, Philippe & CHEVRIER, Jean-Françoise. "La photographie d'architecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles". In: *Images et imaginaires d'architecture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.
- ROBINSON, Cervin & HERSHMAN, Joel. *Architecture Transformed*. London, Massachusetts, MIT Press, 1987.
- RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. London, Century Hutchinson, Ltd., 1988.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. London, Pelikan Books, 1974.