

O RIO DE JANEIRO DO FOTÓGRAFO ALBERTO DE SAMPAIO: AS IMAGENS DO PASSADO E A HISTÓRIA DE UMA CIDADE.

ADRIANA MARIA PINHEIRO MARTINS PEREIRA.

Mestrado em Memória Social e Documento.

Centro de Ciências Humanas - CCH

Universidade do Rio de Janeiro –UNIRIO.

Instantes, fragmentos do passado, histórias, tudo isso e muitas outras dimensões de nossa vida ficam eternizadas no suporte fotográfico. Cotidianamente estamos acostumados a olhar fotografias e revirar álbuns, mas apesar de tanta prática e hábito, subsiste algo de sua essência enigmática. Quando olhamos antigas fotografias é como se caminhássemos juntamente com o fotógrafo por lugares muitas vezes desconhecidos. Mas como decifrar essas imagens, se podemos embarcar nessa viagem imaginária tão facilmente, seduzidos por um sentimento de curiosidade provocado pela própria distância no tempo? As imagens congeladas em pequenas frações de segundo roubadas à eternidade, como dizia o fotógrafo parisiense Robert Doisneau¹, carregam inúmeras memórias, porém, convém lembrar o conjunto de opções técnicas, estéticas e mesmo ideológicas acionadas no momento da tomada de uma simples cena. Fotografar não é apenas olhar e registrar inocentemente, é também fazer “escolhas” de acordo com as possibilidades circunscritas numa determinada época.² Longe de serem uma representação fiel à realidade, as fotografias são imagens técnicas, produto de uma construção social historicamente determinada. Segundo Philippe Dubois, a contribuição mais importante dessa postura epistemológica consiste em pensar a fotografia como uma “imagem-ato”, ou seja, não é possível dissociar o resultado final do processo de sua “gênese”, incluindo tanto a recepção como sua contemplação³. Portanto, nessa perspectiva, torna-se necessário analisar o processo fotográfico, considerando-se a produção, circulação e consumo das imagens⁴.

Utilizaremos as fotografias neste trabalho, como documentos visuais, sob este enfoque. Nosso propósito é apontar algumas questões relacionadas com o contexto social e histórico da cidade do Rio de Janeiro em 1906, quando foi inaugurado o Palácio Monroe, a partir do olhar do fotógrafo amador Alberto de Sampaio, cujos registros situam-se entre 1888 e 1930. Para alcançar tal objetivo, dividiremos o texto em três partes: A primeira se refere ao processo de modernização das cidades na passagem do século XIX para o XX, e como a fotografia situa-se dentro desse cenário. Na segunda parte analisaremos a biografia do fotógrafo, e num terceiro momento, nos deteremos nos seus registros urbanos.

Cidade, fotografia e memória nos registros de Alberto de Sampaio

Como se sabe, a fotografia surgiu dentro de um rol de invenções, produzidas a partir da Revolução Científico-Tecnológica, chamada também de segunda Revolução Industrial. As transformações ocorridas puderam ser vivenciadas no espaço das grandes metrópoles do século XIX. Esse foi o período das reformas urbanas, inspiradas em grande parte, pelo modelo parisiense, como assinala Marshall Berman⁵. Os grandes bulevares abertos em Paris a partir da segunda metade do século XIX, se sobrepuseram às ruas de traçado medieval. Pessoas provenientes de classes sociais distintas tinham acesso às regiões remodeladas, constituídas por um sistema integrado de amplas ruas e praças. O advento da cidade moderna trouxe consigo áreas arborizadas, bem iluminadas e saneadas, mas, paradoxalmente, aqueles que haviam sido expulsos dessas mesmas áreas podiam agora circular pelos locais públicos mais privilegiados da época. Numa referência à Baudelaire, Marshall Berman⁶ destaca o sentimento de deslumbramento ou mesmo sedução, suscitado nos habitantes da Paris erguida a partir da reforma, porém, havia as visões formadas pelas regiões pobres e decadentes, próximas das áreas reformadas, mas completamente à margem da nova ordem social. Por esta razão este autor afirma que as contradições do indivíduo moderno se expressavam de forma mais veemente na cidade.

A fotografia atinge sua maioridade nesse contexto, da passagem do século XIX para o XX. Coube ao novo invento retratar desde a ânsia demolidora das reformas urbanas até paisagens e lugares exóticos, possibilitando a formação de um novo padrão de visualidade. Dentre os fatores relacionados ao sucesso alcançado pelas vistas urbanas, podemos destacar: o desenvolvimento das cidades; o barateamento dos custos de produção das fotografias com sua massificação e o crescimento do turismo. Foram retratados os edifícios, instituições e as festas que legitimavam a nova função da cidade, por fotógrafos profissionais e amadores ⁷. Para a historiadora Solange F. de Lima ⁸, as vistas urbanas expressavam a mais alta sintonia do fotógrafo e sua época, por representarem a conquista do espaço urbano pela burguesia, classe social que vivenciou de forma mais intensa as transformações do período. Ainda no mesmo sentido, para Annateresa Fabris ⁹, a fotografia foi o mais poderoso fetiche da burguesia do século XIX, pois representou a posse simbólica ou mesmo viagem imaginária dentro do espectro de possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias, permitindo a cada indivíduo montar seu próprio mundo.

No Brasil essas mudanças se processaram de forma contundente e não menos contraditórias. No final do século XIX, com a Proclamação da República e o fim da escravidão, novos condicionantes de feições capitalistas se instauraram na cultura e na economia do país. Com Rodrigues Alves na Presidência (1902-1906), inicia-se a grande reforma no Rio de Janeiro realizada pelo prefeito Pereira Passos, embora desde o final do século XIX já houvesse debates e discussões sobre a idéia de uma reforma urbana, a fim de sanear a capital federal. O Rio de Janeiro foi o palco das mudanças, pois era o principal centro financeiro, econômico e cultural do país, sendo desde os tempos da monarquia um “pólo civilizador” para as demais regiões brasileiras ¹⁰. Todavia, as epidemias de febre amarela conferiam ao Rio uma imagem nada agradável para os habitantes pertencentes às elites e conhecedores da outra face das cidades européias.

Modernizar o Rio de Janeiro significava mudar a estrutura e aparência física da cidade, aproximando-a das nações desenvolvidas pelo “atalho da europeização”, como destacou o historiador Jeffrey Needell ¹¹. Certamente, havia a necessidade de uma reforma para acabar com as epidemias e modificar o abastecimento de água e esgoto, porém, a pauta de questões superava apenas o interesse nos problemas sanitários. A transformação do espaço urbano visava, acima de tudo, trazer para a cidade novos conteúdos simbólicos. Dentro dessa concepção foi aberta a Avenida Central, onde foram construídos edifícios suntuosos com fachadas em estilo eclético originado da França. Na sua extremidade voltada para a zona sul, situou-se o imponente conjunto arquitetônico formado pelo Palácio Monroe (1906), Escola Nacional de Belas Artes (1908), Teatro Municipal (1909) e Biblioteca Nacional (1910) ¹². Desfiles, comemorações e festas oficiais passaram a acontecer na Avenida Central, uma simples rua, devidamente afrancesada, transformada numa espécie de “vitrine da nação” ¹³.

Vale lembrar o grande impacto social das obras sobre as camadas de baixa renda cujas residências situavam-se nas áreas afetadas pela reforma. Inúmeros cortiços foram demolidos e a população deslocou-se para os subúrbios ou morros próximos ao centro e zona sul. Essa foi a outra face das transformações, por uma lado, o embelezamento das regiões nobres da cidade e, por outro, grandes contingentes da população mais pobre sendo afastadas das áreas escolhidas para representar a “nova” capital do Brasil.

Alguns dos mais importantes fotógrafos da época registraram as demolições e os novos edifícios, como Augusto Malta e Marc Ferrez, profissionais cuja função era documentar visualmente o período, pois foram contratados pelo poder público para realizar os registros oficiais. É nesse contexto que Alberto de Sampaio começa a fotografar a face urbana do Rio de Janeiro, registrando as transformações ocorridas, mas com algumas diferenças importantes. Antes de destacar tal perspectiva, primeiramente, iremos nos deter em alguns aspectos da biografia desse fotógrafo, dentro do espaço social no qual ele estava inserido.

Alberto de Sampaio (1870-1931) nasceu no Rio de Janeiro, na antiga freguesia do Engenho Velho, atualmente o bairro do Rio Comprido. Passou sua infância, fez os cursos secundários e também iniciou sua atividade fotográfica em Petrópolis, cidade famosa por ser a residência de verão do Imperador D. Pedro II, e estância de veraneio predileta da aristocracia do período ¹⁴. Seu primeiro registro fotográfico foi realizado em 1888, quando ele tinha dezoito anos, no mesmo ano de seu ingresso na faculdade. A proximidade com a fotografia não era muito difícil para um rapaz cuja possibilidade de arcar com os altos custos dos equipamentos fosse correspondente ao interesse pelo aprendizado das técnicas. Embora não existissem cursos de fotografia, era comum para muitos profissionais ministrar aulas aos mais próximos e interessados ¹⁵. Se no Rio de Janeiro o mercado fotográfico crescera bastante, em Petrópolis, cidade predileta de veraneio da família Imperial, também não deixava a desejar, por lá circulavam todos os nomes consagrados do período, como podemos ver nos inúmeros registros ainda existentes dessa cidade ¹⁶. Não deve ter sido muito difícil para Alberto de Sampaio encontrar algum atelier no qual pudesse aprender ou trocar informações a respeito das técnicas fotográficas.

Em 1892 Alberto de Sampaio se bacharelou pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, e em 1895, a partir de seu casamento, continuou a morar em Petrópolis, onde nasceram e foram educados os seus oito filhos. De uma família de advogados, Alberto de Sampaio estava inserido no quadro das elites urbanas da segunda metade do século XIX. Foi por pertencer aos grupos sociais mais privilegiados que sua atividade fotográfica, em termos econômicos, pode se realizar por um período tão longo, por cerca de quarenta anos ininterruptos.

Contudo, sua atividade de fotógrafo amador foi possível, também, devido às inovações técnicas surgidas ainda na década de 1870, que tornaram a prática fotográfica acessível a outros setores da sociedade, principalmente, àqueles cujas possibilidades financeiras permitiam arcar com os elevados custos de produção. Na Europa já havia um número considerável de fotógrafos amadores e muitos deles estavam preocupados em realizar “fotografias artísticas”, aproximando-as da pintura. Esses “artistas”, geralmente provenientes da burguesia, interferiam na imagem com retoques, variação de lentes, enfim, manipulação de diversas técnicas. No Rio de Janeiro havia representantes desses grupos, reunidos principalmente em torno do *Photo Clube do Rio de Janeiro*, de 1910, formado exclusivamente por amadores ¹⁷. Não sabemos se Alberto de Sampaio participou de algum fotoclube, mas suas fotografias não se relacionam com as imagens produzidas pelo movimento pictorialista. A primeira fotografia de Alberto de Sampaio data de 1888, portanto, muito antes dos fotoclubes surgirem no Brasil. Nesse mesmo ano George Eastman lançou a câmera portátil Kodak, mais leve e com negativo em celulóide, facilitando enormemente a difusão da fotografia amadora. Mas Alberto de Sampaio, ao invés de usar a Kodak, preferia as máquinas de grande formato cujos negativos de vidro eram revelados em seu próprio laboratório ¹⁸. Dispondo dos melhores equipamentos usados por profissionais, além de dominar completamente as técnicas necessárias, podemos dizer que Alberto de Sampaio era fotógrafo amador apenas por não comercializar suas imagens e, principalmente, de acordo com o sentido etimológico da palavra, como um “amante” ou “entusiasta” da fotografia.

Mas que cidade é essa retratada por suas lentes? E principalmente, quais são as diferenças para as imagens do período? Em primeiro lugar, o retrato do Rio de Janeiro realizado por Alberto de Sampaio representa um olhar da burguesia sobre o espaço urbano, classe social a qual ele pertencia. Ora, tal questão se expressa claramente no fato de suas lentes focarem a cidade e todos os aspectos relacionados com a temática urbana somente a partir da Reforma Passos. O conjunto de suas fotografias, pode ser dividido em duas etapas distintas: 1888-1905 e 1906-1930.

Na primeira fase, entre os anos de 1888 e 1905, predominam fotos de grupos de pessoas e vistas de Paquetá. Uma fotografia de 1888 do bairro da Gávea dá início a essa etapa dos registros, na qual a pose, tão característica do século XIX, predomina. Em outras imagens a Baía de Guanabara foi, muitas das vezes, o cenário predileto das primeiras investidas. A partir de 1906 surgem outros temas para as suas fotografias, acompanhando, de certa forma, as

transformações ocorridas a partir da Reforma Pereira Passos (1902-1906). Como já ressaltamos, as vistas de cidades representaram a conquista do espaço urbano pela burguesia, e a mudança empreendida por Alberto de Sampaio está relacionada diretamente a esse fato. Surge assim, um novo fotógrafo, registrando o processo de modernização da cidade com diversas imagens do centro e zona sul, até 1930.

No entanto, neste trabalho iremos nos deter apenas nas imagens do momento da transição: são as fotografias da inauguração do Palácio Monroe em 1906, as quais marcam um duplo registro de mudanças, tanto da cidade quanto do olhar do fotógrafo. Aqui poderíamos citar Roland Barthes¹⁹, quando afirma ser mais importante na fotografia, o dedo ao acionar o dispositivo do obturador e não o olho, ou seja, por traz das opções realizadas no instante em que o fotógrafo registra uma cena através do “clic” fotográfico, residem vontades e desejos de perenização de um certo momento para o futuro. No mesmo sentido, podemos também afirmar que as fotografias de Alberto de Sampaio são documentos/monumentos de acordo com Le Goff, pois a mudança de sua temática não ocorreu fortuitamente, a mola propulsora foi a modernização da cidade. Para esse autor, o documento/monumento representa o "esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente- determinada imagem de si próprias"²⁰. Por todos estes motivos, torna-se fundamental não apenas estudar a imagem gravada na película do papel, mas principalmente, analisar as condições em que estes documentos foram produzidos.

Para uma melhor compreensão da temática em estudo, devemos entender em primeiro lugar, qual a importância do Palácio Monroe nesse contexto, e seu significado simbólico. Este edifício fora projetado originalmente pelo Coronel Marcelino de Souza Aguiar para ser o Pavilhão do Brasil na Exposição de São Luís que aconteceu em 1904 nos EUA, tendo sido condecorado com o “Grande Prêmio Medalha de Ouro”. Como sua estrutura era em ferro, o Palácio pode ser remanejado e reconstruído no Rio de Janeiro, para sediar a 3ª Conferência Pan-Americana, em julho de 1906. Aqui o edifício foi batizado de Palácio Monroe em homenagem a James Monroe, presidente dos EUA no período de 1817-1825, criador da doutrina que leva seu nome e da tão conhecida frase “a América para os americanos”. Apesar de ser uma referência arquitetônica à França, sua inauguração marcou fortemente a presença norte-americana entre nós, num momento cuja idéia de “civilização” era claramente denotada pela Europa e, sobretudo, Paris, mas os EUA já simbolizavam progresso material, representado pelo sistema capitalista no qual a República Brasileira almejava se integrar.

Ao lado desse Palácio existia um imenso edifício de três andares construído em 1748. Trata-se do Convento da Ajuda, situado no quarteirão atualmente formado pela Praça da Cinelândia. A República nascente almejava construir valores cuja representação estivesse relacionada com a importância do país no cenário internacional, como principal produtor de café do mundo. Porém, havia o desejo de substituir a imagem de um Brasil agrário por outra, moderna e cosmopolita, e as novas construções carregavam essa função simbólica. Portanto, edifícios como o Convento da Ajuda estavam fadados a serem demolidos, e em 1911, após todo o conjunto arquitetônico situado no seu entorno ter sido inaugurado ele fora destruído. Embora este Convento não esteja no enquadramento realizado pela maioria dos fotógrafos profissionais que retrataram as inaugurações ocorridas entre 1905 e 1906, dificilmente deixaria de ser visto ao lado dos novos monumentos; tanto pelo seu tamanho como pela localização geográfica. Contudo, diversas imagens de fotógrafos profissionais foram realizadas isolando-se os edifícios cujo simbolismo remetia às idéias de “civilização” e “progresso”, destacando-os da paisagem com feições coloniais ainda existentes na cidade. Um procedimento correto, pois o objetivo era atender à demanda da sociedade, tendo como resultado final a venda das fotografias. Vale ressaltar que o Convento da Ajuda foi devidamente retratado durante as obras de abertura da Avenida Central e construção do Palácio Monroe, no entanto, após as respectivas inaugurações, essas imagens ganharam outro sentido. Muitos fotógrafos se deslocaram no espaço geográfico da cidade para construir a narrativa da história desejada para o Brasil.

Mas a série de fotografias realizada por Alberto de Sampaio, 16 imagens, deixa entrever uma diferença. No seu enquadramento é possível perceber fragmentos do passado colonial imersos nos trechos da nova cidade “moderna”, com alguns personagens populares registrados em cenas urbanas. Não podemos distinguir os motivos que levaram Alberto de Sampaio a realizar tais imagens, tampouco é esse o objetivo da pesquisa. Porém, de acordo com Maurice Halbwachs²¹, memória e espaço mantêm uma relação de quase interdependência, pois é difícil modificar os elos estabelecidos entre os homens e as pedras de uma cidade, mesmo quando acontecem mudanças na estrutura urbana. A memória se apóia e se alimenta no espaço geográfico e visual no qual circulamos e vivemos. Com Alberto de Sampaio é possível fazer semelhante analogia, pois suas fotografias nos mostram como sua memória ainda estava impregnada de elementos do passado, embora seu foco estivesse exclusivamente direcionado para a modernização da cidade. Esse aspecto aparece na relação figura – fundo: nesse caso, o fundo é o Convento da Ajuda, uma espécie de cicatriz urbana do período; e a figura é o monumento, o Palácio Monroe, representando o presente e trazendo consigo o desejo de futuro para a classe social que vivenciava as transformações urbanas da *belle époque* carioca em sua plenitude. Na nossa leitura, a representação ocorreu de tal forma porque Alberto de Sampaio não comercializava suas fotografias, sendo o autor e principal espectador de seu trabalho.

O circuito social da fotografia como aqui estudamos se constitui pela produção, circulação e consumo da imagem. Vale ressaltar a importância dos registros de um fotógrafo amador para a análise histórica, pois o deslocamento nas duas últimas instâncias das formas de apropriação da imagem resulta em diferentes perspectivas para a própria composição espacial da fotografia. Além desses fatores, a relevância do conjunto de fotografias de Alberto de Sampaio se deve, principalmente, ao fato de suas imagens capturarem um momento de transformação da cidade do Rio de Janeiro. A influência européia se apresentava nos casarões ecléticos erguidos sobretudo a partir da Reforma Passos, e no gosto e costumes da sociedade de elite do período. Mas, embora ainda não houvesse as formas de propagação da cultura material norte-americana conhecidas no século XX, sua presença já havia sido deflagrada. Não é por acaso que a mais francesa das avenidas brasileiras do período terminava com um Palácio em homenagem a James Monroe, apontando simbolicamente para o futuro no qual as relações, sobretudo, de dependência, foram estreitadas e afinadas. Mas só restaram as imagens para contar essa história, o Palácio Monroe foi demolido em 1976. Curiosamente, de todos os edifícios na Cinelândia ele foi o único que não sobreviveu.

Portanto, a despreensão profissional de Alberto de Sampaio nos mostra um período já tão estudado sob uma ótica diversa. Uma cidade retratada a partir de sua transformação, um olhar apontando para um futuro desejado mas que não consegue esconder seu passado e sua memória, camuflados pela classe social que construiu em realidades possíveis o nascimento do moderno entre nós, cujo surgimento trouxe consigo as marcas de suas próprias mazelas e contradições, deflagradas e desenvolvidas no curso do século XX. São várias temporalidades subscritas em cada um desses documentos, num trabalho realizado anonimamente por um homem que além de fotógrafo pode ser considerado um cronista visual da cidade.

-
- ¹ DOISNEAU, Robert. Catálogo da exposição “*Mês internacional da fotografia*”. São Paulo:1993.
- ² MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese de Doutorado, UFF, 1990, p.16.
- ³ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus,1998, p.15.
- ⁴ MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: Fotografia e história, interfaces”. In: Revista *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996.
- ⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras,1987.
- ⁶ IDEM, Ibidem.
- ⁷ LIMA, Solange Ferraz de. "O circuito social da fotografia: estudo de caso II". In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- ⁸ IDEM, Ibidem.
- ⁹ FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998, p. 56.
- ¹⁰ ALENCASTRO, Luís Felipe de (org.). “Introdução. Modelos da história e da historiografia imperial.” In: *História da vida privada no Brasil*, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 , p. 10.
- ¹¹ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 70.
- ¹² SEVCENKO, Nicolau. "A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio". In: *História da vida privada no Brasil 3 - República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ¹³ SOUZA NEVES, Margarida de. “As vitrines do progresso”. In: *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, 1998.
- ¹⁴ NEEDELL, Jeffrey D . Op. Cit. Esta cidade funcionava como extensão para as práticas sociais das elites do Rio de Janeiro como “a mais completa realização possível da fantasia europeizante”, p. 178.
- ¹⁵ MAUAD, Ana Maria. Op. Cit.
- ¹⁶ VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. O Imperador D. Pedro II concedeu a diversos fotógrafos o título de “Photographo da Casa Imperial”, estimulando o desenvolvimento da fotografia no Brasil.
- ¹⁷ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE,1980.
- ¹⁸ Nesse aspecto podemos aproximar Alberto de Sampaio do movimento fotoclubista, pois ele não utilizava esse tipo de equipamento, assim como os fotógrafos que pertenciam a esses clubes. Ele preferia revelar e ampliar suas fotografias.
- ¹⁹ BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ²⁰ LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda,1986.(Enciclopédia Einaudi, vol. 1), p.103.
- ²¹ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. “Não é uma simples harmonia e correspondência física entre o aspecto dos lugares e das pessoas. Mas cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens, e quando analisamos esse conjunto, fixamos nossa atenção em cada uma de suas partes, é como se dissecássemos um pensamento onde se confundem as relações de uma certa quantidade de grupos”, p.132.