

O ideal de metrópole moderna: entre o visto e o não-visto

Maria Eliza Linhares Borges
Prof^a Dept^o História/UFMG

Com o golpe de estado de Napoleão III, em dezembro de 1851, a França começa a viver sua “paródia de restauração do Império”ⁱ, para usarmos uma expressão de Marx. Dois anos mais tarde, o Barão E. Haussmann, homem afinado com os ideais neo-imperiais do Segundo Império, já se encontrava à frente dos trabalhos da reforma urbana de Paris. Sua concepção e execução deveriam colocar o saber de engenheiros, arquitetos, desenhistas, topógrafos, sanitaristas, paisagistas, dentre outros, a serviço da higiene pública, do comércio, das obras de infra-estrutura (rede esgoto, iluminação a gás, meios de transportes modernos), bem como da idealização de áreas de lazer, jardins e bairros destinados aos setores abastados. Caberia, ainda, à equipe de Haussmann estruturar o novo arranjo espacial de forma a preservar os monumentos da França imperial. A combinação de tais requisitos visava materializar uma versão atualizada da utopia urbana renascentista, ou seja, da cidade geométrica de forte apelo cenográficoⁱⁱ.

Os *boulevards* parisienses, criados no decorrer de reformas anteriores, foram ampliados com o objetivo de abrir o arco que contornava o centro da cidade. A eles foram conectadas avenidas e ruas largas destinadas não apenas a facilitar o fluxo de pessoas e mercadorias, como também atender às necessidades de uma política autoritária e policaresca interessada em controlar e disciplinar o fluxo populacional naquela cidade de um milhão e meio de habitantes. Para tanto, trabalhou-se, sem fôlego até 1870, quando o conflito franco-prussiano criou as condições para a instauração da Terceira República. Nos quase vinte anos de vigência do Segundo Império partes inteiras da cidade foram remodeladas. A relação de continuidade entre passado e presente foi, a nosso ver, um dos campos de força do projeto haussmaniano.

Ao integrar os marcos arquitetônicos da tradição imperial aos requisitos econômicos e sócio-culturais da modernidade neo-imperialⁱⁱⁱ, atribuiu-se ao par tradição/modernidade uma visualidade própria do ideal de cidade-espetáculo. A funcionalidade material deste

projeto foi tal que, a despeito das diferenças ideológicas, os urbanistas da Terceira República não tiveram quaisquer dificuldades para continuar a reforma urbana do Segundo Império.

Para os objetivos desta comunicação, importa ressaltar que a conjugação haussmaniana entre tradição e modernidade foi essencialmente ambígua e seletiva. Sua concepção de metrópole moderna tornou invisível o universo das práticas econômicas e sócio-culturais consideradas obsoletas pelos “otimistas pragmáticos”^{iv}, ou seja, pelos defensores de uma visão evolucionista e finalista da História. Uma parcela das fotografias do fotógrafo francês, Eugène Atget, feita entre 1899-1901 e dedicada aos pequenos ofícios, aos ambulantes, principalmente, sinaliza a persistência de uma outra articulação entre tradição/modernidade no interior da capital francesa^v.

Mas, por ora, fixemo-nos nos vínculos que o modelo haussmaniano apresenta com o ideal de progresso do século XIX. Seus elos permitem-nos refletir, de um lado, sobre a universalidade da fórmula haussmaniana e, de outro, sobre as razões histórico-culturais de seu sucesso. As evidências históricas nos lembram que no decorrer da *belle époque*, planejar e reformar cidades conforme a proposta haussmaniana tornou-se uma rotina fora dentro e fora da área do mediterrâneo^{vi}. Em pouco tempo, modelo de cidade-geométrica dos oitocentos adentrou as terras banhadas pelo atlântico, o pacífico e o índico. Observa Willi Bolle que, a partir daí, a nenhuma sociedade interessava estar fora do âmbito das metrópoles modernas^{vii}, uma vez que isso significava pertencer à periferia do mundo não industrializado e não civilizado.

Esta tese aplicada ao caso de São Paulo vem sendo partilhada por outros autores desde meados dos anos oitenta do século XX. Estudos de casos sobre o Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Franca, Porto Alegre, Florianópolis, dentre outros^{viii}, têm destacado aspectos diferenciados das ambigüidades da globalização do ideal de metrópole moderna. Nesta comunicação, interessa-nos refletir sobre o papel da fotografia enquanto produto e produtora de mecanismos de apropriação e divulgação dos códigos sócio-culturais representativos do ideal de metrópole moderna.

Cultura Fotográfica na era das Metrôpoles Modernas

Se hoje não há dúvidas de que a fotografia é um modo de suspender o tempo, isto é, de embalsamar a representação de um momento passageiro conforme a escolha de quem manuseia as lentes, o foco e o enquadramento de suas imagens; sabe-se, também, que sua natureza indicial e mecânica atribui-lhe, muitas vezes, o poder de confundir o real com sua representação. Não por acaso, a ela foi e continua a ser fartamente utilizada para persuadir o outro da positividade ou da negatividade de um modo de ser e de se comportar, de olhar e ser olhado.

Patenteada pelo governo francês em 1839, a fotografia não só tornou-se coisa pública^{ix} como também criou uma pedagogia do olhar. Além de funcionar como um antídoto contra a ameaça de anonimato e esquecimento que atormentava os indivíduos na modernidade oitocentista, ela também colaborou ativamente na construção da memória das nações. Lembremo-nos, por exemplo, que em 1851, portanto, no ano do golpe de estado de Napoleão III, o governo francês criou a Missão Heliográfica Francesa^x, cuja função era diagnosticar, via fotografia, o estado de conservação de seu patrimônio arquitetônico.

Algumas décadas depois, em fevereiro de 1894, no interior do Brasil, um decreto público promulgava e regulamentava a implantação da Comissão Construtora da nova capital do estado de Minas Gerais. Dentre seus departamentos figurava um Gabinete Fotográfico^{xi}. Além de documentar os projetos da construção da nova capital, a ele coube divulgar, dentro e fora do estado, no país e no exterior, as imagens fotográficas dos edifícios públicos, das praças, jardins, ruas e avenidas daquela que viria a ser a capital republicana de Minas Gerais.

Não há como negar, a noção de planejamento urbano da referida capital inspirou-se no modelo haussmaniano, bem como na experiência da cidade argentina de La Plata. Contudo, os estudos sobre a construção da capital mineira têm mostrado que, por determinação das elites dirigentes de Minas Gerais, a Cidade de Minas, posteriormente batizada com o nome de Belo Horizonte, não se propôs a usar o saber de seus especialistas

e técnicos para estabelecer uma conjugação visual do par tradição/modernidade. A articulação dos pólos deste par se deu no discurso político. À Belo Horizonte espacial, física, coube a função de simbolizar a cidade do futuro. Enquanto isso, Ouro Preto — capital da capitania e da província de Minas Gerais — transformou-se em santuário do passado^{xii}. Sua identificação com a Inconfidência Mineira atrelou, para sempre, a idéia de liberdade e de virtudes republicanas à ação das elites mineiras. Ora, a afirmação de um *continuum* histórico nas Minas Gerais residia na tese, defendida pelas elites locais, de que Belo Horizonte colocaria Minas Gerais na trilha do progresso. A partir dela fomentar-se-ia a indústria, a lavoura, a viação férrea e, com isso, seria promovida a tão desejada integração política e econômica de suas regiões^{xiii}.

O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da nova capital de Minas integrava, pois, o projeto de desenvolvimento regional das elites locais. A citação abaixo indica-nos claramente a percepção que a burocracia tinha da fotografia.

“... hoje, em todo o mundo civilizado, qualquer comissão, qualquer empresa, mesmo secundária, até os turistas, não dispensam em seus serviços um gabinete fotográfico que traduza ao vivo os trabalhos realizados. [...] Ora, nós que felizmente não somos selvagens [...], não poderíamos desprezar esses meios de vulgarização fácil e atraente, mormente tendo certeza de que é necessário e mesmo fatal o reclame que facilite a rápida povoação da nova cidade...”^{xiv}

Conforme as palavras do Dr. Cícero Ferreira, encarregado do referido Gabinete, à fotografia aliavam-se as idéias de civilização, de tradução ao vivo do real e, ainda, a de meio de vulgarização fácil e atraente, quer dizer, a idéia de publicidade.

Há muito, as imagens fotográficas eram assim identificadas. Na maioria das vezes, fotógrafos profissionais e amadores, oficiais e independentes, comungavam com a crença do potencial mimético, exato e persuasivo da fotografia. Afinal, não era ela um produto das inovações tecnológicas que, ao lado do telégrafo, da luz elétrica, dos modernos meios de transportes, vinham prometendo rotinizar e democratizar o consumo dos bens materiais e simbólicos existentes nas metrópoles modernas?

Retornando ao caso de Belo Horizonte, é importante assinalar que a empiria fotográfica permite-nos uma afirmação: a divulgação do perfil moderno desta cidade

transcendeu as fronteiras regionais e até as nacionais. Sabe-se que, entre 1894 e 1896, 17.100 estrangeiros, na maioria italianos, entraram na futura capital de Minas Gerais^{xv}. Dizemos futura porque sua inauguração ocorreu em dezembro de 1897.

Sintomaticamente, as fotografias que o passado nos legou, sobre a construção e os primeiros anos de vida da capital, mostram-nos, prioritariamente, cenas dos resultados da ação do investimento do poder público e dos empreiteiros privados. Este é, por exemplo, o caso das imagens da hospedaria dos imigrantes, dos vagões dos ramais da estrada de ferro, dos edifícios públicos, sobretudo da Praça da Liberdade onde foi instalado o complexo burocrático do estado, dos serviços de tubulação da rede de esgotos, etc,^{xvi}. Diante disso, pode-se afirmar que a natureza indicial da fotografia não deixou de mostrar a poeira e a precariedade de serviços na cidade em processo de construção, nem mesmo cenas de ruas pachorrentas e quase desertas. Contudo, há que se ressaltar o jogo entre visualidade e texto sabiamente explorado pelos cronistas locais. Enquanto a fotografia sinalizava o presente, os textos se encarregavam de anunciar os melhoramentos futuros. Simultaneamente, os recursos técnicos da fotografia permitiam que os produtores de cartões-postais escolhessem a melhor hora e o melhor ângulo dos fragmentos da modernidade e oferecessem uma visão positiva e animadora do presente.

Alguns dos principais fotógrafos que passaram pelo Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da nova capital foram, nas décadas posteriores, proprietários de estúdios fotográficos na cidade. Nesses, cartões-postais, álbuns da cidade e as famosas *cartes de visite* que padronizaram a pose da burguesia européia e das famílias patriarcais brasileiras cumpriram, cada qual com sua peculiaridade, o papel de divulgar os signos de uma cultura fotográfica comprometida com os códigos do viver moderno^{xvii}.

Uma realidade ao mesmo tempo próxima e diversa do caso de Belo Horizonte foi a da reforma urbana do Rio de Janeiro de Pereira Passos (1903-1906). O acervo de 30.000 fotografias de Augusto Malta — fotógrafo oficial da prefeitura da capital federal, entre 1903 e 1936 — hoje distribuído entre três instituições cariocas, mostra como este fotógrafo soube

aproveitar os recursos técnicos disponíveis na época para celebrar a reforma urbana e o dia a dia da vida naquela cidade capital^{xviii}.

Do alto dos prédios fazia as fotografias panorâmicas que, assim concebidas, valorizavam a representação de seus conteúdos, já as tomadas dos prédios que seriam demolidos, e também das cenas de rua e das obras, eram montadas com a câmera no nível da rua. De posse desses recursos, Malta construía imagens horizontais (dão idéia de estabilidade e uniformidade), verticais (onde as noções de movimento e ascensão social são mais evidentes); ou ainda, direcionadas à direita (com a localização das conquistas técnicas e sociais urbanas equilibradas e positivadas); à esquerda (quando seu objetivo era passar uma idéia negativa da cena fotografada) e ao centro (enquadrando, assim, o olhar do espectador)^{xix}. Estas técnicas garantiam-lhe maior ou menor visibilidade aos alvos almejados.

Com isso, queremos dizer que Malta não silenciou ou jogou no esquecimento os atores e as práticas sociais condenadas ou menosprezadas pelos códigos sustentadores do ideal de metrópole moderna, como ocorreu com os fotógrafos de Belo Horizonte. Ao contrário, suas representações fotográficas apresentaram a vida na capital federal com suas ambigüidades, desigualdades e exclusões sociais. A questão é que esses conceitos, na fotografia de Malta significavam outra coisa. Eram encaradas como exemplos de falta de higiene, de promiscuidade, de descompromisso com o trabalho disciplinado e racional.

Além disso é preciso ressaltar, ainda, alguns aspectos sobre o destino social de suas fotografias. As imagens positivas do cotidiano da cidade foram, geralmente, publicadas nas revistas ilustradas. Seus leitores eram formadores de opinião, como educadores, cronistas, profissionais liberais e empresários. Já nas fotografias onde as desigualdades e a exclusão sociais eram ressaltadas, eram destinadas a circular entre os empresários-parceiros financeiros das obras públicas. Visavam persuadi-los da urgência das reformas.

Impressão diversa tem-se diante de algumas imagens feitas por Lévis-Strauss na capital paulista da década de 1930. Imbuído da tese dos dois brasis, o estudioso francês buscou ângulos específicos para suas cenas de rua. Ele queria ressaltar a presença da

desigualdade e da exclusão sociais. Diferentemente do caso de Malta, nas imagens de Levi-Strauss, estes conceitos diziam exatamente o que neles está contido. Para exemplificar, numa dessas imagens vê-se um trecho de uma rua do centro de São Paulo onde um bonde (signo da modernidade) transporta inúmeros passageiros enquanto isso, na mesma rua, atrás e na frente do bonde, vacas e bezerros quase obstruem o movimento do bonde. Sabe-se que nessa época uma parte do consumo familiar de leite ficava a cargo de ambulantes e era feito *in natura*. Esta imagem exprime outra concepção das relações entre tradição e modernidade. Funciona como evidência e crítica social ao modelo de modernidade vigente na maior metrópole do país.

Embora o espaço físico reservado a esta comunicação não nos tenha permitido explorar detidamente os aspectos aqui apontados, cremos ser importante tecer algumas considerações sobre aspectos teóricos e metodológicos relativos ao uso da imagem visual na pesquisa em História. Mais especificamente, no estudo das relações entre cultura fotográfica e cultura urbana entre fins do século XIX e as primeiras décadas dos anos noventa.

Como indicaram os dados trabalhados, na chamada era das metrópoles modernas o encantamento produzido pelo ideal de progresso gestou modelos diferenciados de combinação do par tradição/modernidade. No caso específico do Brasil, a bibliografia hoje disponível indica que tal articulação foi, em grande parte, tributária de uma cultura oligarca e autoritária, portanto, pouco afeita à participação ativa da sociedade civil. Hoje muitos de seus desdobramentos ainda se encontram disseminados na realidade do país. Se o historiador-pesquisador pretende fazer falar seus documentos e, se escolhe privilegiar o documento fotográfico, é importante saber que assim como as fontes textuais e orais, também as visuais não são neutras. Permitem-nos conhecer algumas das intenções de seus produtores. Isso significa que por mais encanto que elas produzam, é importante cruzá-las com outras e dominar a linguagem das imagens, sob pena estarmos a ver nas representações fotográficas o que outras fontes nos diriam.

ⁱ MARX, K. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. IN:-. GIANNOTI, J.A. *Karl Marx – manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultura, 1974.p. 399 (Coleção Os Pensadores)

ⁱⁱ Lembra-nos Giutella que a utopia do urbano assentada no traçado geométrico, isto é, regular, data do Renascimento. Entre o barroco e o Iluminismo materializações deste ideal de cidade geométrica foram sendo executadas em meio a críticas de arquitetos, intelectuais e das corporações. Visto como desestabilizador das práticas sócio-econômicas tradicionais e destruidor da memória física da urbis medieval, somente nos anos oitocentos, com o avanço do capitalismo industrial, é que este o modelo de cidade geométrica encontrou as condições propícias para ser implementado. Ver: GUINTELLA, Vittorio. E. *La città dell'Iluminismo: l'idea ed il nuovo volto*. Roma: Studium, 1982. pp. 35/36.

ⁱⁱⁱ Enquanto os edifícios do Louvre, do Hôtel de ville, da Île de la Cité, da Sorbone, etc, revalorizam o antigo regime, os novos espaços, sobretudo as áreas da l'Opéra e de le Halles, celebram as pretensões imperiais e econômicas de Napoleão III. Cabe ressaltar que, diferentemente do modelo londrino, o modelo haussmaniano se caracterizou pelo centralismo do poder público. Enquanto em Londres o poder público apenas coordenou a implementação das reformas destinadas a adequar a capital inglesa ao ideal de cidade-capital e/ou de metrópole moderna, em Paris a participação dos empreendedores privados esteve subordinada à mão de ferro do poder público. Sobre essas questões, ver: ZUCCONI, G. *La città dell'Ottocento*. 2ed., Bari: Laterza, 2004. pp. 23-44.

^{iv} Expressão cunhada por José Murilo de Carvalho ao se referir a uma das categorias de republicanos no Brasil. Ver: CARVALHO, J. M de. Cidadania na encruzilhada. In:-. BIGNOTTO, Newton (org) *Pensar a República*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.117.

^v LE GALL, Guillaume. *Atget, Paris pittoresque*. Paris: Hazan, 1998.

^{vi} Embora algumas experiências nessa linha tenham sido anteriores à reforma haussmaniana (caso de São Petersburgo e de Nova Orleans, por exemplo), cabe ressaltar que o caso de Paris vem sendo considerado paradigmático exatamente por ter sido capaz de combinar todos os elementos integrantes do discurso sobre a modernidade, desde a higiene até a celebração dos monumentos históricos, criando assim uma "narrativa urbana" linear e finalista.

^{vii} BOLLE, W. Fisiognomia da metrópole moderna. 2ed., São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000. p.397

^{viii} Ver: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frentes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992; FERREIRA, Sérgio Luiz. *O banho de mar na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. Das Águas, 1998; MATOS, Maria Izilda S. dos. *Cotidiano e Cultura : História, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002; OLIVEIRA, Lúcia L. (org.) *Cidade: História e Desafios*. Rio de Janeiro: FGV/CNPq, 2002; ANDRADE, Luciana T. de. *A Belo Horizonte dos Modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004; FOLLIS, F. *Modernização Urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: UNESP, 2004, dentre outros.

^{ix} BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In:-. KOTHE, Flávio R. (org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p.219-240.

^x Sobre ela, ver estudo nosso em: BORGES, Maria Eliza Linhares. A missão heliográfica francesa e outras viagens. In:-. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.pp. 92-100.

^{xi} Ver: BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte — memória histórica e descritiva — História Média*. Belo Horizonte: FJP, 1996.p.32; 110; 130-131. (Coleção Mineiriana, 2ed., revisada)

^{xii} Ver: MELLO, Ciro F. B. de. A noiva do trabalho – uma capital para a República. In:-. DUTRA, Eliana R. de F. *Horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.p.13.

^{xiii} DULCI, Otávio S. *Política e Recuperação Econômica*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.p.41

^{xiv} BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte — memória histórica e descritiva — História Média*. Belo Horizonte: FJP, 1996.p. 313. (Coleção Mineiriana, 2ed., revisada). Apenas entre janeiro e abril de 1895, o gabinete fotográfico da Comissão Construtora da nova capital de Minas Gerais produziu 1.584 cópias fotográficas.

^{xv} BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte — memória histórica e descritiva — História Média*. Belo Horizonte: FJP, 1996.p. 347. (Coleção Mineiriana, 2ed., revisada).

^{xvi} Um estudo mais específicos sobre o referido Gabinete, encontra-se em: BARTOLOMEU, Anna Karina C. Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte – Gabinete fotográfico da CCNC, 1894-1897. *Varia História – Revista do depto de História/UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. n. 30.pp. 37-66.

^{xvii} Sobre o conceito de cultura fotográfica, ver: TURAZZI, Maria Inêz. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: MINC, 1998.v.27, p. 6-18.

^{xviii} Migrante nordestino e vendedor ambulante de tecidos e roupas feitas para uma freguesia burguesa, Malta é, ele próprio, uma evidência de que o ideal de progresso, ainda que excludente em sua base, criou bolsões de mobilidade social e de distinção social. Se a realidade não confirmasse a utopia, ainda que fragmentariamente, ela não se transformaria em imaginário. Porém, se é certo que este só tem sucesso quando encontra respaldo no real, também é verdade que ele, o imaginário, cria mundos, para usarmos uma expressão de Pierre Bourdieu.

^{xix} Sobre essas técnicas de Malta, ver: SILVA, Renata Augusta dos S. *Homens de "pequenas profissões": a fotografia na construção de representações sobre o trabalho ambulante na Cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: UFF, 1998 (dissertação de mestrado)