

Greenberg. Interessava-lhes analisar o duplo uso das coisas: o uso elevado, consagrado pelo idealismo metafísico, e o uso baixo, rasteiro, utilizado por Bataille nos textos que publicou na revista *Documents*. Interessava-lhes romper com a oposição dialética entre modernismo e kitsch e rever a idéia greenberguiana da vanguarda como “um anjo vindo liberar a cultura de sua tentativa kitsch”, demonstrando que, desde sua origem, o kitsch jamais foi completamente estranho à arte moderna. Nesse sentido, não hesitaram em apontar o aspecto kitsch das telas rasgadas de fundo dourado ou de cores pastéis, de pedras e miçangas coladas, de autoria de Lúcio Fontana, ou afirmar que a maioria das obras de Fautrier deve seu tom patético muito mais a sua artificialidade do que a seu expressionismo declarado e que uma tela de Pollock, como *Full Fathom Five*, pode ser lida como um ovo estrelado.

Maria de Fátima Morethy Couto. A autora é mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp e doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Obteve bolsa de pós-doutorado da FAPESP de 1999 a 2002 para desenvolver pesquisa sobre a crítica de vanguarda no Brasil e nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960. Parte dessa pesquisa foi publicada recentemente pela Editora da Unicamp (*Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística*). É co-autora do livro *ABCdaire Cézanne*, publicado em 1995, em Paris, pela editora Flammarion. Escreveu diversos artigos dedicados à arte brasileira do século XX e à crítica de vanguarda do Brasil e do exterior. É professora de História da Arte do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp.

O EXÓRDIO DE UMA CULTURA URBANA NO BRASIL NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX: A LEITURA DAS IMAGENS PRODUZIDAS PELOS FOTOGRAFOS ITALIANOS PRESENTES NAQUELA ÉPOCA NO BRASIL.

Maria Pace Chiavari
paxjo@alternex.com.br

A produção de fotógrafos franceses, alemães e ingleses que trabalharam no Brasil inspirou inúmeras publicações; faltam, porém, estudos sobre os italianos que se espalharam por todo o país e deixaram uma importante documentação de sua passagem. Os nomes aportuguesados e a escassez de documentação tornam ainda mais difícil a precisa identificação de sua origem. Nos defrontamos com um problema similar em uma pesquisa realizada anteriormente sobre viajantes e botânicos italianos no Brasil, ao longo dos séculos XVIII e XIX ¹. Esta lacuna explica-se pelo fato de a Itália ter se tornado uma nação só em 1861, e ter sofrido um longo período de reestruturação interna que custou ao país o fenômeno das grandes emigrações do final do século XIX e início do século XX, cuja meta foi principalmente o continente americano, e para muitos, o Brasil. A recuperação da cultura produzida pelos italianos no exterior não foi até estas últimas décadas um objetivo prioritário do governo italiano.

A proposta desse estudo é estabelecer uma conexão entre a matriz cultural de origem dos fotógrafos italianos que se transferiram para o Brasil e a sua produção brasileira.

I

A entrada do Brasil na modernidade foi prenunciada pela chegada da fotografia no país (1840) e pelo aparecimento de uma cultura urbana que encontrava nessa invenção o seu mais significativo meio de expressão. Na Exposição Universal de Paris, em 1867, o Brasil estava presente e o seu melhor cartão de visita era constituído por lindas imagens fotográficas retratando o país, que se destacavam dentre os seus produtos tecnicamente mais avançados.²

Ao longo do século XIX o acelerado processo de industrialização determinou, tanto na Europa quanto no continente americano, um aceso debate sobre a construção do conceito de Estado Nação, baseado nas teorias econô-

¹ CHIAVARI, Maria Pace “*Conquistar o Brasil ou ser por ele conquistado?*” p.27 em “*Viajantes e naturalistas italianos - imagens do Brasil nos séculos XVIII e XIX*” catálogo da exposição homônima. Fundação Armando Álvares Penteado – Instituto Italo-Latino Americano. Roma, 2000.

² SCHWARCZ, Lília Moritz “*As barbas do imperador: D.PedroII, um monarca nos trópicos*” São Paulo : Companhia das Letras, 1998 p.397

micas de Adam Smith (1723-1790) retratadas na obra “A riqueza das Nações” (1776). Em relação ao processo de edificação da nacionalidade e a construção de sua imagem, o Brasil e a Itália, nos meados do século XIX, se alinhavam em posições muito próximas, ainda que as motivações históricas fossem diferentes.

Na obra de documentar, registrar e se autoconhecer a fotografia desenvolveu, em ambos os países, uma função muito importante na busca de uma identidade própria.

Antes de 1861 o nome “Itália” correspondia a uma simples configuração geográfica, formada por um conjunto de diferentes estados que para buscar sua unificação e independência lutaram num movimento, conhecido como *Risorgimento*. Após a unidade oficial (1861) foi ainda necessário um longo trabalho para que se alcançasse aquilo que o político, artista e escritor Massimo D’Azeglio sintetizou na seguinte frase pronunciada na época “Agora que a Itália foi formada resta fazermos os italianos”. O país procurou sair do ambiente provincial, fechado e reestabelecer contatos com as demais capitais europeias. Era preciso, portanto, se conhecer, se renovar, divulgar seu patrimônio histórico e artístico e por isso buscar uma nova linguagem.

A descoberta da fotografia foi noticiada na Itália em 1839 na revista “*Politecnico*”, de Carlo Cattaneo, com uma breve descrição do processo químico-físico, sem grande alarde nem comentários. O atraso com que a Itália começou a fazer parte do mundo industrial avançado foi o resultado das questões políticas antes mencionadas bem como da tradição cultural de antiga ascendência clássica já entranhada. No encontro com a nova civilização visual e suas técnicas a produção artística italiana se manteve fiel à estética tradicional, privilegiando como valor o conteúdo. Enquanto a França e a Inglaterra disputavam a paternidade da invenção, prevalecia na Itália a preocupação em otimizar a parte técnica, tirando o máximo proveito das propriedades da emulsão fotográfica. A finalidade era reproduzir e fixar formas, materiais, texturas com um grau de precisão que só um meio mecânico poderia oferecer. A fotografia ficava num território limite entre a ciência e a arte.

A França servia de modelo tanto para a Itália quanto para o Brasil pois era o país mais próximo, fornecedor de instrumentos e de fotográficas. As primeiras imagens técnicas que ilustravam o “*Bel Paese*” eram obras de fotografos estrangeiros. Daguerreótipos e calótipos, desde 1840, reproduziam a Itália monumental, assunto também privilegiado pela fixidade dos objetos. John Ruskin, contrário às formas de mecanização nos processos produtivos e artísticos, foi atraído pela perfeição das imagens fotográficas, característica indispen-

sável para o levantamento dos monumentos antigos³. As ilustrações realizadas pelos viajantes estrangeiros que percorreram a partir do século XVIII o itinerário denominado “grand tour”, atraídos pelo romantismo das ruínas romanas, condicionaram o olhar dos novos operadores que ainda viam a Itália como uma arqueologia permanente.

Não foi diferente para o Brasil. Mudou o itinerário, mas a relação estabelecida era parecida. Os artistas se aproximavam da realidade do mundo novo para ilustrar a grandiosidade das paisagens, para mostrar a alcançada harmonia entre a incipiente *urbs* e a natureza tropical obedecendo a noção de pitoresco da estética europeia. As motivações eram ditadas pela mesma cultura romântica, à época caracterizadas pela busca do exotismo. Desde a segunda metade do século XIX logradouros, igrejas, prédios institucionais, elegantes palacetes, de tradição colonial ou de feitura neoclássicas, passaram a fazer parte da iconografia brasileira evidenciando, assim, os privilégios jurídicos adquiridos definitivamente pelos espaços “civilizados” da cidade em relação aos “vazios” do mundo rural.

II

Por motivações e em níveis diferentes havia, entre o Brasil e a Itália, uma outra questão com a qual ambos os países se confrontaram ao longo da segunda metade do século XIX e o início do século XX: a da coexistência de diversas culturas. A miscigenação de culturas e etnias presente no Brasil desde o período da colonização, tornou-se um fenômeno de massa no momento em que, oficializada a imigração, foi permitida a entrada de um contingente de milhões de novos habitantes provenientes de diversos países. Na Itália verificou-se um fenômeno parecido após a unificação do país, quando populações que antes pertenciam a Estados diferentes passaram a fazer parte da mesma nação. A fotografia assumiu nos dois casos um papel importante de socialização e democratização. Uma vez reunificada, a Itália precisava constituir sua identidade visual. Era necessário registrar, inventariar, catalogar, classificar para conhecer, fazer conhecer e aproximar tanto as pessoas quanto os lugares. A fotografia dava vulto às multidões e a multidão tornava-se sujeito da própria história. Ela representava cidades, aldeias e paisagens longínquas que pela primeira vez assumiam a própria imagem.

Os interesses europeus em relação ao Brasil, país ora exaltado pelo seu exotismo, ora cobiçado pela nascente economia industrial em função da potencialidade de um mercado promissor, se refletiam na grande demanda de suas

³ BELLI, Gianluca *La fotografia e il restauro dell'architettura* em *Architettura e Fotografia la scuola fiorentina* catálogo da exposição homônima Università degli Studi di Firenze- Alinari, Firenze 2000 p.45

representações. Considerando a generosidade e a “objetividade” atribuída às “imagens técnicas”, a fotografia conseguia melhor satisfazer a curiosidade de um amplo público que desejava conhecer este país, mesmo que à distância.

Nesse período o cenário político e econômico do Brasil se destacava em relação aos outros estados da América do Sul. O sonho do imperador Pedro II, era o de transformar o país no ponto central da civilização do Novo Mundo⁴. O objetivo era o de fortalecer a unidade do Império, ameaçada por rebeliões internas e possíveis cisões. A aspiração romântica de dar ao país uma autonomia cultural foi associada por Pedro II a um projeto de cunho nacionalista capaz de consolidar o governo monárquico e enaltecer sua imagem no exterior.

No âmbito desse ambicioso projeto se situava o grande entusiasmo do monarca pela fotografia que chegara ao Brasil seis meses depois do anúncio oficial de sua invenção em agosto 1839.

O primeiro daguerreótipo produzido em 1840 pelo abade Comte, integrante de uma expedição científica na fragata franco-belga “Orientale”, não por acaso representa o Paço da Cidade (hoje Paço Imperial), um ícone este presente desde a colônia e localizado no antigo coração da cidade. A comparação com as representações anteriores do mesmo objeto, realizadas por pintores como Thomas Ender (1817), Chamberlain (1822), Debret (1834), William Smith (1832), mostra como a linguagem fotográfica conseguiu construir uma imagem singular capaz de aderir de forma mais direta e crítica à realidade. Os artistas anteriores reproduziram a cenográfica vista frontal que se descortinava para aqueles que chegavam do mar. Tal composição convencional se repetia desde os primeiros prospectos presentes nas antigas cartografias. A atenção do abade francês se concentrou sobre a composição do conjunto urbano onde o símbolo do poder civil sobressaía sobre o religioso, constituído pelos campanários das igrejas. A monumentalidade do Palácio, obtida pela visão lateral e pelo espaço vazio à sua volta, parece antecipar o desenho do monarca. Paul Valéry em “*Pensamentos maus e outros*” sugeria “O pintor não deve pintar o que vê mas o que verá”.

A divulgação de álbuns fotográficos que versam sobre as cidades, com suas arquiteturas monumentais e as construções ditadas pelas modernas tecnologias, ofereceu uma nova educação visual, fruto do conhecimento de países e culturas distantes. Estes verdadeiros dicionários de protótipos de arquiteturas e soluções urbanas, divulgadores dos valores artísticos nacionais, contribuem, de fato, para o desenvolvimento do ecletismo, tendência que conjuga e supera os

estilos tradicionais de cada país por experimentar, pela primeira vez, uma linguagem internacional.⁵

A motivação em estudar a construção da imagem fotográfica da paisagem urbana brasileira e de sua cultura, se justifica pelo fato de a fotografia ser capaz de interpretar espaços, estilos e comportamentos, em função do olhar dos seus operadores e da memória contida nesse olhar. Retratistas e paisagistas italianos se destacaram desde a segunda metade do século XIX dentre os pioneiros da visualização turística do país segundo um mapeamento realizado nos almanaques editados nas principais capitais brasileiras. Nas vistas das cidades por eles produzidas interessa evidenciar a conexão entre a matriz italiana e sua produção brasileira, seja ela dependente ou inspiradora de uma nova criatividade.

A seleção entre os fotógrafos italianos presentes no território brasileiro nessa época foi guiada por critérios ligados à qualidade artística e técnica alcançada e pelos temas tratados, símbolos de uma cultura urbana nascente e dos reflexos da transformação industrial em curso nos dois países.

Entre os italianos que chegaram nos anos de 1860 no Brasil, alguns eram contemporaneamente paisagistas e fotógrafos – como era comum na época –, considerando-se que os artistas, desde o século XVI, faziam uso de instrumentos ópticos na composição de seus quadros. Os cânones da tradição artística italiana e o afinado conhecimento das novas técnicas, podiam ser encontrados nas fotografias paisagísticas, a exemplo das realizadas por Camillo Vedani, um dos pioneiros desta arte e que, portanto, se inseria numa linha inovadora de ver a cidade. Desde 1853, Camillo Vedani havia se estabelecido no Rio de Janeiro, na Rua da Assembléia 76. A sua obra-prima é Praça XV, uma vista do Largo do Paço que data de 1865 e o revela entre os mais talentosos fotógrafos que retrataram o Rio de Janeiro. (ilustração 1) A impostação desta foto forneceu uma visão da praça até agora desconhecida. A fachada lateral do Paço vista em perspectiva se reduziu a uma simples cortina para emoldurar o quadro. A contraposição das linhas de fuga da fachada com as do traçado geométrico da praça, em forma de losango, determinou um resultado gráfico de grande modernidade. Existe nessa imagem a desmistificação dos clichés convencionais até então utilizados nas representações do poder constituído e a proposta de novos valores como sugere a importância atribuída ao logradouro, eleito como o principal personagem da cena. O corte assimétrico operado pela objetiva sobre a realidade, criou a diferença entre a visão de Vedani e as outras imagens mais

⁴ A Ilustração Luso-Brasileira 1858. “O seu Império[...] é hoje considerado o ponto central da civilização do Novo Mundo[...], salvo da anarquia que pouco a pouco devora os outros estados da América do Sul”.

⁵ Sobre o papel das revistas ilustradas na divulgação da arquitetura eclética no Rio de Janeiro ver: Claudia Thurler Ricci. *Construir o passado e projetar o futuro: a arquitetura eclética e o projeto civilizatório brasileiro*. Tese de doutorado em História Social. UFRJ, 2004

descritivas desse mesmo lugar – a atual Praça XV de Novembro – produzidas por outros fotógrafos estrangeiros, tais como Victor Frond, Augusto Stahl, George Leuzinger ou Marc Ferrez. A cidade parece ter sido redesenhada graças ao especial enfoque dado ao espaço urbano, pela introdução de um novo código visual que continha uma ética de ver. A feição final é determinada pelo imaginário do próprio autor através de uma seleção das imagens-recordações fixadas na sua memória.⁶



Ilustração 1: Camillo Vedani - *Praça XV* - Rio de Janeiro, 1865. (Coleção Gilberto Ferrez Instituto Moreira Sales)

A ausência de pessoas nas cenas era um hábito comum na fotografia italiana “monumental”, quase que para sublinhar a atemporalidade da arte. No caso da Praça XV as siluetas colocadas na cena eram simples adereços da cena urbana, utilizados para conferir uma idéia da escala de medida através da comparação das proporções. A escolha da cidade vazia, mais do que uma proposital indiferença à vitalidade da cidade, devia-se, neste contexto, aos longos tempos de posa necessários para os aparelhos daquela época poderem fixar com nitidez a imagem.

Vedani criou uma relação pessoal com o Novo Mundo. Através da câmara explorou os conhecimentos, a formação e o impacto nele causado pela diferente realidade, e traduziu todos esses elementos em visões, nas quais os novos monumentos da vida contemporânea adquiriram destaque. É o caso das

três fotos que constituem juntas um triptico, cujo tema era o *water front* do Rio de Janeiro, o qual abrangia a área compreendida entre o calabouço e o Convento de São Bento. A tomada escolhida pelo fotógrafo italiano se diferenciava dos panoramas produzidos pelos pintores naturalistas. O interesse do primeiro não era simplesmente estético. A composição foi estudada com a finalidade de mostrar, em primeiro plano, as mais importantes edificações recentes, relacionadas ao porto, como o trapiche Maxwell, o prédio do Lloyd junto ao cais e os armazéns em construção, capazes de ilustrar o desenvolvimento da cidade.

Camillo Vedani publicou dois álbuns com fotos de 23 x 32 cm.: um sobre o Rio de Janeiro e outro sobre Salvador de Bahia, um exemplar de cada se encontra na coleção do Instituto Moreira Sales. No acervo da Biblioteca Nacional constam também algumas dessas fotos.

As imagens das duas cidades seguiam os critérios e a qualidade técnica de fotos realizadas na Itália no mesmo período, onde a monumentalidade era um fator determinante. A linguagem de Vedani no novo mundo assumiu um tom mais moderno e solto, sem os traços daquela retórica celebrativa, limitada a enfatizar a edificação singular, sendo portanto desprovida de relação com seu contexto. Os assuntos tratados e o tipo de roteiro escolhido nos dois álbuns nos leva a crer terem sido o resultado de uma encomenda oficial.

O primeiro álbum compreende 15 vistas de Rio do Janeiro. Vedani percorreu o Rio de Janeiro e suas imagens definem um roteiro turístico, que parte da Praça XV com uma particular atenção ao porto, e nos conduz em direção sul, mostrando o Passeio Público, o Corcovado até o Jardim Botânico e a Floresta da Tijuca. Na direção norte, Vedani registrou a estátua de Pedro II na Praça da Constituição e a Casa da Moeda, até chegar ao Palácio Imperial de São Cristovão. O destaque oferecido em uma das fotos era o edifício do *New City Improvements*, próximo a Praça XV, o que pode sugerir uma das motivações dessa publicação. No álbum de Salvador, composto por 14 imagens relativas à cidade de Salvador de Bahia e seus arredores, Vedani usou a fotografia como fonte de documentação e retratou vistas de importantes construções da cidade – dentre as quais a Igreja do Bomfim, o Teatro São João, mais tarde Castro Alves (atualmente Secretaria do Estado) – bem como as estruturas da incipiente industrialização. Estações de ferro, pontes, estradas em pequenas cidades do interior tornaram-se novos pontos de referência da paisagem urbana. Encontrase em Florença, nos arquivos Alinari, uma ampla documentação fotográfica realizada nessa mesma época na Itália sobre temas analógicos: construção de indústrias, meios de transporte e infraestruturas em geral.

Além da identificação profissional de *Photographo Paisagista* e dos endereços para contatos, consta do cartão suporte das fotos de Camilo Vedani que ele também oferecia serviços também como professor de língua italiana e de

⁶ GOMBRICH, Ernst H. “*Norma e forma. Studi sull’arte del Rinascimento*”, Torino, Einaudi, 1973. p.170

desenho.⁷ A impositação de suas fotos mostra, um total domínio da visão espacial, um uso da perspectiva e um conhecimento do desenho geométrico muito apurado.

Nos primórdios, a fotografia atuava em espaços reservados à pintura e um claro exemplo disso é a imagem que retrata a Rua São Clemente, tendo ao fundo o morro do Corcovado. Verifica-se que obras de pintores (William Smyth em 1832 e Bernhard Wiegand em 1884) e também de fotógrafos (Gilbert Ferrez) utilizavam mesmo ponto de vista. O morro do Corcovado desde então passou a fazer parte da cultura urbana carioca como um dos principais ícones do Rio de Janeiro⁸.

O cenógrafo, artista e fotógrafo J. Léon Righini (mantendo a grafia da assinatura presente em seus quadros) levantou a questão sobre a relação entre arte e fotografia, tão viva na tradição italiana desde a invenção da câmara obscura. Chegando em Recife em 1856 ele transferiu-se no mesmo ano para São Luis e ele mudou-se dez anos depois para Belém. Em importantes museus e coleções particulares brasileiras encontram-se as belas pinturas a óleo de ambas as cidades por ele realizadas. Nos *Almanaques Administrativos* do Maranhão de 1859 a 1865 encontra-se o nome de L. Righini qualificado como pintor de paisagens e retratista fotográfico. Das fotos por ele realizadas até agora não se encontrou nenhum vestígio.

Uma importante documentação da evolução da cidade de Belém desde 1867 deve-se a Felipe Augusto Fidanza, que deixou numerosas imagens fruto dos 40 anos de vivência e de experiência como fotógrafo. Chegado em Belém em 1867, em concomitância com a visita do imperador Pedro II para as solenidades da Abertura dos Portos ao Comércio Exterior, o fotógrafo italiano, como um perfeito cronista, registrou a cidade ainda na sua imobilidade colonial, quando não existia nenhum monumento notável. Ele dedicou-se à fotografia até sua morte em 1904, podendo registrar o alcançado dinamismo da moderna “Petit Paris” – assim denominada devido à grande renovação sofrida durante o ciclo da borracha. Ao longo desses anos pode-se constatar na fotografia de Fidanza, além de um desenvolvimento das técnicas utilizadas, um amadurecimento da arte e da sua relação com a cidade e a sua cultura. Na imagem das Docas do Ver o Peso, Fidanza compôs o fundo com as velas dos barcos e a fachada do Mercado, colocando em primeiro plano as crianças e um cachorro. A habitual rigidez e estaticidade de documentação urbana atenuou-se e, diante

da vitalidade da cidade, o autor deixou aflorar uma sensibilidade ainda desconhecida nas ilustrações da época.

Na Biblioteca Nacional está conservado o *Álbum do Pará* ed. 1899–1902 onde as imagens fotográficas de Fidanza levam o observador a uma viagem no território desse estado tão variado. Gilberto Ferrez encontrou no relatório da “Exposição Artesanal e Industrial do Pará”, em 1895, palavras de apreço dirigidas por Inácio Moura indicando Fidanza como um dos excelentes fotógrafos desta Capital⁹.

No final do século XIX em São Paulo, dentre os proprietários de estabelecimentos fotográficos, 90% eram estrangeiros e destes 27% de origem italiana¹⁰. A maioria oferecia seus serviços como retratistas considerando a grande demanda desse gênero de fotografia por parte da colônia italiana instalada nessa cidade. Vale a pena destacar a obra de Vincenzo Pastore, originário de Potenza (Basilicata), e que chegou ao Brasil na década de 1890. Seu atelier foi anunciado no *Almanak Laemmert* em 1901 e seu nome e endereço registrados em *Il Brasile e gli Italiani*¹¹ como fotógrafo oficial da comunidade italiana. As imagens mais interessantes não eram as produzidas pelo seu trabalho oficial, mas as que constituíam o seu acervo pessoal. Assumem particular destaque as fotos dos meninos engraxates, jornaleiros, vendedores ambulantes e filhos de emigrantes, ligados a Pastore pela mesma origem. Nestas imagens, parece que o fotógrafo dialoga com suas personagens, retirando-as da condição humilde atribuindo-lhes, através do retrato, uma certa dignidade. A vivacidade e o dinamismo presentes nestas imagens são símbolos da modernidade. Os temas remetem longínquamente ao repertório iconográfico presente nas campanhas fotográficas produzidas pelo grupo Alinari para retratar a península italiana. Tais fotografias, na Itália, revelavam imagens desconhecidas à maior parte dos italianos, tais quais as de crianças que viviam e trabalhavam nas ruas de Nápoles da mesma maneira que os filhos dos emigrantes do outro lado do oceano¹². Numerosos foram os fotógrafos retratistas que chegaram ao Rio Grande do Sul, meta preferida pelos emigrantes italianos, atraídos por um mercado em contínua expansão. Dentre eles Luis Terragno se destacou por ter sido um dos pioneiros nessa região, na qual chegou por volta dos anos de 1853. O seu “Estabelecimento Fotografico da Caza Imperial”, além dos retratos, produziu as primeiras imagens dos principais edifícios de Porto Alegre. Apesar do estado precário de conservação, tais

⁷ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício no Brasil (1833-1910)* São Paulo: IMS Instituto Moreira Salles, 2002 p.315

⁸ CHIAVARI, Maria Pace *Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade-* em *A Paisagem Carioca* catálogo da exposição homônima MAM Rio de Janeiro 2000 p.72

⁹ FERREZ, Gilberto *Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc ferrez (1843-1923)* em Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n° 26 Rio de Janeiro 1997 p.320/327

¹⁰ KOSSOY, Boris *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: IMS Instituto Moreira Salles, 2002 p.27

¹¹ *Il Brasile e gli Italiani* Pubblicazione del Fanfulla, Firenze, R. Bemporad & Figlio Ed. 1906

¹² *Fratelli Alinari Fotografi in Firenze-* catálogo da mesma mostra. Firenze: Alinari 2003 icon. p.176-178

imagens constituem um interessante documento da arquitetura da época, e poderiam ser comparadas com as dos irmãos Ferrari, outros importantes paisagistas que produziram, após 1887, um álbum de vistas de Porto Alegre.

III

Com a unidade da Itália e a consequente eleição de Florença como capital do Reino (de 1865 a 1870) - pertencendo Roma ainda ao Estado Pontifício - coube à fotografia apresentar a capital do Reino, símbolo da recém criada nação, ao exterior mostrando sua nova arquitetura e seus espaços, os amplos *boulevard*, praças e jardins.

O plano de Pereira Passos para o Rio de Janeiro pode ter sido certamente mais modesto, mas compartilhava das mesmas ambições. Entre os fotógrafos incumbidos de documentar a “Paris nos Trópicos” e divulgar sua imagem, se destacaram os irmãos Musso. O álbum “*Les vues de Rio de Janeiro – Brésil*”, produzido por volta de 1910, (BN) representa um exemplo de encomenda oficial do governo federal. Sua singularidade decorre da comunicabilidade da ideologia através de imagens, conforme investigado em uma pesquisa anterior¹³. Este álbum, oferecia ao estrangeiro um passeio pelo Rio de 1910 que era bem diferente daquele mostrado por Camillo Vedani quase 50 anos antes, a comparação poderia ser o tema de um outro capítulo. As imagens fotográficas dos novos prédios institucionais da *Rio belle époque* realizadas pelos irmãos Musso mostram uma certa familiaridade (ilustração 2) com as fotos das novas arquiteturas italianas, como é o caso das de Florença e as de Roma que, a partir de 1870, assume a função de nova capital da nação.

A história urbana tem a capacidade de obrigar o historiador a sair dos territórios protegidos e procurar novos esquemas de leitura. A capacidade de ver através do olhar de outros, nesse caso dos fotógrafos, talvez nos leva a considerar a primazia da cidade imaginada sobre as diferentes formas assumidas pela arquitetura das pedras.



Ilustração 2: Irmãos Musso – em “*Les vues de Rio de Janeiro – Brésil*” album, Rio de Janeiro 1910, (Divisão de Iconografia - Biblioteca Nacional)

Maria Pace Chiavari. Graduada em arquitetura na Universidade de Florença, Itália (1970) D.E.A. de urbanismo pela Universidade de Paris VIII, França (1975). É pesquisadora associada ao LABHOI da UFF.

¹³ CHIAVARI, Maria Pace *O papel da fotografia na construção da imagem da cidade* em Anais XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro 2004 p.361