

A representação da grande Avenida e o sublime dos “melhoramentos urbanos” nas ilustradas *Fon-Fon!, Selecta e Para Todos...*

Cláudia Oliveira

Planejadores e reformadores urbanos, no início do século XX, percebiam a capital federal como um lugar cuja mobilidade e ordenamento estavam bloqueados e obstaculizados por uma cidade “arcaica”, que seguira um modelo de crescimento urbano desordenado: com ruas tortuosas e becos estreitos polvilhados por habitações coletivas – casas térreas e de cômodos, insalubres e infectas – propiciadoras das mais diversas doenças. O “Panorama do Rio de Janeiro” (fig. 1) executado por Victor Meirelles em 1855 já apresenta um espaço urbano denso, apertado entre os morros e o mar e preenchido por construções coloniais - um conglomerado de edificações que ofereciam à cidade um aspecto sufoconte e desordenado. Nas últimas décadas do século XIX, especialmente com o fim da escravidão, houve uma verdadeira explosão no número de habitações coletivas desde o ínfimo cortiço até as impossíveis casas de dormida.¹

As ruas estreitas, lamacentas e descalças² encarnavam um espaço urbano, cuja circulação parecia caótica. Aos olhos dos reformadores, a presença da população miserável e de trabalhadores ambulantes, que por elas circulavam, obstaculizavam e congestionavam tanto o tráfego de automóveis e de bondes, quanto o de pedestres. A imagem em grande ângulo da rua Municipal (fig. 2), fotografada por



fig.1



fig. 2

¹ BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1992. p. 181. (Coleção Biblioteca Carioca).

² VENÂNCIO FILHO, Paulo. Rio, cidade sensorial. In: CAVALCANTE, Lauro. *Quando o Brasil era moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Catálogo da exposição Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A cidade do Rio de Janeiro: do laboratório da civilização à cidade símbolo da nacionalidade*. Buenos Aires, 1998. p. 152. Trabalho apresentado no Seminário de História Argentina-Brasil em la Transición al siglo XX: de la consolidación de las nacionalidades a la construcción de proyectos civilizatorios.

⁵ CHIAVARI, Maria Pace. Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade. In: A PAISAGEM carioca. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000. Catálogo de exposição.

⁶ SENNETH, Richard. *Flesh and stone: the body and the city in western civilization*. London: Faber and Faber, 1994.

⁷ SANTOS, Afonso Carlos Marcos. Ciudad, civilización y proyecto em Rio de Janeiro (1808-1906). In: _____. *A cidade do Rio de Janeiro: do laboratório da civilização à cidade símbolo da nacionalidade*.

Augusto Malta em 1904, sugere um espaço urbano mais africano que americano,³ silvia no qual carroções, trabalhadores ambulantes e calçadas estreitas parecem impossibilitar o fluir ordenado de produtos e de mercadorias para a indústria nascente e para o novo comércio lojista.

No início do século XX é implementada uma política de reformas que vinha de encontro aos ideais de mobilidade e de ordenamento próprio aos novos tempos. Tais ideais converteram-se nas estratégias principais para a abertura da nova rede de avenidas, praças, jardins e bairros, bem como para a construção de novas edificações, as quais passaram a servir às atividades específicas – comerciais ou financeiras, lazer ou moradia – e a ter uma arquitetura uniformizada e ordenada.⁴ Como um espaço urbano moderno, a cidade buscava sistematizar-se, possibilitando o fluxo ordenado de suas populações, dos transportes coletivos e dos bens de consumo. Mobilidade e ordenamento tornaram-se as metas principais da nova política adotada pelos implementadores da modernização urbana no Rio de Janeiro.

Reformadores, engenheiros, médicos e cientistas, utilizando-se da metáfora da circulação, uniam o discurso médico e dos higienistas ao dos engenheiros, criando uma imagem geográfica para a cidade que parecia confundir-se com a imagem do corpo humano. As suas avenidas e ruas passavam a ser vistas como artérias e veias. A cidade tinha um coração: um espaço urbano central, para onde corriam e saíam as suas principais artérias, as quais constituíam as mais importantes diretrizes da expansão urbana.⁵ Os termos de um discurso eram evocados na utilização de outro, e os princípios da circulação e do movimento tornavam-se centrais nos debates sobre o novo desenho do espaço urbano no início do século XX.⁶

A partir de 1902 até a década de 1930, o governo municipal investe sobre a capital federal dando início a um violento processo de arrasamento do “Rio antigo” e de construção do “Rio moderno”.⁷ Buscavam redefinir as feições da cidade procurando “apagar da paisagem urbana tudo aquilo que, originário do passado colonial,

pudesse ser associado ao atraso”.⁸ A imagem da cidade “decadente” recaía especialmente sobre as áreas empobrecidas, cujas propriedades pertenciam às populações tradicionais ou às camadas trabalhadoras. Os “melhoramentos urbanos” tomavam os debates em torno da modernização e dominavam a paisagem da cidade que parecia, do dia para a noite, ter sido tomada por um intenso movimento de destruição e de reconstrução, ressaltando o contraste entre o “novo” e o “arcaico”.

⁸ *Ibid.*, p. 171.

Assim, a abertura de avenidas torna-se uma das principais estratégias na política de construção da cidade moderna. As avenidas deveriam encarnar o progresso e sobreporem-se às antigas ruas, simbolizadoras de uma imagem degenerativa da cidade. Nos novos tempos, ruas e avenidas eram lugares de passagem, e também de comunicação e transação de negócios: não se tratava apenas de criar uma imagem aprazível para a cidade, mas de criar uma representação que propiciasse a expansão da indústria, do consumo e do comércio. Este último passava a servir à massa ordenada de compradores, a qual tornava-se cada vez mais numerosa e fomentadora de um comércio moderno e mais lucrativo. Era imperioso que as ruelas “escuras e tortuosas” do passado se convertessem em grandes avenidas, acolhedoras de um comércio elegante e de um lazer educado. As novas ruas e avenidas deveriam encarnar os emblemas da “era republicana”.

As imagens criadas pelos fotógrafos para este conjunto de revistas ilustradas sobre a cidade “pós-melhoramentos urbanos” marcaram um novo padrão de descrição topográfica da cidade: mobilidade, ordenamento, aprazibilidade e monumentalidade tornaram-se os principais objetos do olhar do fotógrafo. A cidade emergia nas fotografias como um cartão-postal, tornando-se objeto de contemplação estética. Como emblemas da cidade, as fotografias associavam a nova paisagem urbana à condição de capital moderna, orgulhosamente sublime no seu papel de centro político e cultural da República emergente. A paisagem urbana em fotografia ia se encaixando em uma visão de modernidade que, ao desejar-se rompida

⁹ CHIAVARI, Maria Pace. Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro.

¹⁰ THÉZY, Marie de. *Marville, photographe de Paris: l'illustrateur et le photographe en ses débuts*. Paris: Éditions Hazan, 1994. p. 30.

¹¹ VENÂNCIO FILHO, Paulo. Rio, cidade sensorial, p. 163.

¹² ALL about Brazil. *The Tatler*, London, n. 342, Jan. 1908.

com o passado, buscava marcar a diferença entre este e o presente, apoiando-se na criação de uma paisagem que acentuava o magnífico e o monumental do novo. A imagem cartão-postal construída pelos fotógrafos de *Fon-Fon!*, *Selecta* e *Para Todos...* sobre a avenida Central e suas novas edificações parecia dar seguimento à tradição barroca portuguesa,⁹ encarnando um sentido do “maravilhoso”.

Os registros da “grande Avenida” e seu conjunto arquitetônico nas revistas ilustradas podem ser pensados como uma representação “sublime” do ambiente urbano em fotografia. Despertar o “sublime” através da monumentalidade – enfatizando o contraste na escala, despertando no expectador a sensação de grandiosidade do “novo” frente a decadência do “velho” – caracterizou uma das principais funções dessa produção fotográfica. O Rio de Janeiro, com seu novo mobiliário,¹⁰ surgia grandioso no seu papel de capital de uma nação moderna, país do futuro e aberto ao mundo industrial. Eram imagens construídas para circular tanto no Brasil quanto no exterior, como emblemas de uma nova Latino-América urbana.¹¹

A mensagem do governo brasileiro na propaganda “*All about Brazil*”¹² na ilustrada inglesa, *The Tatler*, de janeiro de 1908 (fig. 3), apresentava o país como uma nação de “*remarkable progress*”, “*great and wonderful*”. Do mesmo modo, a imagem panorâmica do “*le quartier de Botafogo*” em *L'Illustration* de 1907 (fig. 4) apresentava o bairro como uma área bucólica situada entre uma cadeia de morros com vegetação exuberante e o mar, recortada por uma nova rede de ruas e de avenidas com arquitetura uniformizada, praças ornamentadas com chafarizes e estatuária clássica, jardins ordenados e aprazíveis com banquinhos melancólicos e convidativos, evocando o pitoresco da moderna “cidade-maravilhosa”.

Um olhar seletivo operava sobre a paisagem, escolhendo, dentro desta, áreas e edificações que celebrassem os novos símbolos da modernidade. A fotografia tomava o lugar do desenho como forma de conhecimento da cidade e transformava-se em atividade exploratória pictórica na qual o Rio de Janeiro “caótico” das camadas trabalhadoras era retirado da representação, ou quando apresentado obe-



fig. 3



fig. 4

decia a convenções específicas. Parecia criar-se uma fotografia vistoriadora, um levantamento topográfico que revelava uma cidade elegante. Os fotógrafos iam construindo paisagens que capturavam o sentido de progresso da nação e a grandiosidade do presente, marcando, visualmente, a transformação de um tempo “arcaico” em um tempo “moderno”.



fig. 5

A “magnífica” Avenida Central (fig. 5) representada por Augusto Malta em 1907 – com suas torres, cúpulas, pináculos e minaretes coroando os seus telhados, ornatos em profusão, balcões e portas monumentais, elementos caracterizadores da multiplicidade estilística das construções ecléticas da época – encarna o sentido do moderno vivido pelos seus contemporâneos.

A avenida Central era a mais importante via de circulação no projeto de remodelação e embelezamento da cidade. Fundamental para a comunicação entre o Centro, a Zona Sul e a Zona Norte. Partia da Prainha – atual praça Mauá – e estendia-se até a rua da Ajuda, constituindo uma ligação de mar a mar. Assim, representava tanto na arquitetura quanto no seu traçado, a modernidade do novo espaço urbano. Materiais como o ferro e o vidro foram os seus principais elementos decorativos. A organicidade dos prédios destinados a abrigar logradouros específicos pareciam regulamentar o uso das edificações segundo critérios específicos.

Por outro lado, a nova Avenida foi responsável pela demolição de 641 casas de comércio e de aluguel. Rasgava uma área cujas referências históricas podiam ser encontradas em crônicas antigas da cidade do Rio de Janeiro, e que o viajante inglês George Barrington se referia em 1791 como “repleta de casas altas com balcões e baixas com gelosias [...]”. Residências de fidalgos e comerciantes que na

¹³ FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos (1531-1800)*. Rio de Janeiro: J. Olympio: EdUERJ, 1999. p. 195

¹⁴ AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editores, 1969. v. 2, p. 215 apud SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A Academia Imperial de Belas-Artes e o projeto civilizatório do Império. In: SEMINÁRIO 180 ANOS DE ESCOLA DE BELAS-ARTES, 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes, 1996. p. 135.

cidade vieram se instalar”.¹³ Em termos antiquaristas era local de extrema densidade histórica: as demolições aconteciam no berço da cidade, local onde estavam guardados exemplos da arquitetura colonial e da história da cidade.

Ao mesmo tempo em que era uma relíquia valiosa, se constituía também, na imaginação dos reformadores urbanos, em inferno de maus costumes. Pois, com as suas edificações “dos tempos coloniais” consideradas “aleijões” ou “monstruosidades de pedra e cal”,¹⁴ a área era vista como um espaço com passado problemático, que continuava a interferir no progresso asséptico da modernidade. Incrustada no coração da metrópole, nela deveriam se concentrar as atividades administrativas, comerciais, financeiras e culturais, e sobretudo, estarem inscritas as leis da ordem e os ideais econômicos, políticos, sociais e culturais do Rio de Janeiro moderno.

A reurbanização da área modificou por completo os hábitos da cidade. Sua influência no comércio foi decisiva pois, tanto na Avenida, quanto nos seus arredores, instalaram-se as melhores e mais *chics* casas comerciais. O antigo comércio cedia lugar às *new stores* com fachadas, vitrines e interiores elegantes. As *stores*, emprestando técnicas do teatro na exibição



fig. 6

de artigos, converteram-se em espaços mágicos diante dos quais a população consumidora parava, admirava e imaginava.

A imagem do elegante “Bazar Francez” (fig. 6) mostra ao público leitor do *Fon-Fon!* uma verdadeira *store* moderna. Azulejos hidráulicos, tapetes persas, paredes repletas de *souvenirs*, cadeirinhas e sofás de palhinha e vime, vasos e plantas ornamentais, parecem mesmo evocar a imagem de uma “Casa de Encantos”, como anuncia a sua propaganda. Do mesmo modo, a fotografia da “Casa Ma-

chado” (fig. 7) na *Para Todos...* de 1922 apresenta o estabelecimento em todo o seu requinte: assoalho de mármore e granito, cristaleiras guarnecidas com porcelanas, vasos da china e cadeirinhas *thoné* pareciam querer seduzir a massa compradora.

As fotografias iam se tornando argumentos poderosos na modernização da cidade, apresentando o novo comércio e a nova arquitetura da avenida como “um delírio burguês que se materializava nas fachadas revivalistas”.¹⁵ Pois, “a grandiosidade das construções das fachadas de estilo eclético nada tinham de aleatório. Dispostos ao lado de edifícios destinados a empresas nacionais ligadas ao comércio, à infra-estrutura, à recreação e ao consumo de produtos europeus de luxo, o bulevar representava as aspirações de ‘Progresso’ e ‘Civilização’ do país”.¹⁶

É neste espírito que em 1907, *Fon-Fon!* começa a publicar as suas

¹⁵ SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A cidade do Rio de Janeiro*, p. 66.

¹⁶ SHAPOCHNICK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da Vida Privada, 3).



fig. 7



fig. 8

séries sobre os “Melhoramentos Urbanos”. As imagens panorâmicas “Trechos edificadas da avenida Central” (fig. 8) parecem nos mostrar exemplos clássicos da construção da monumentalidade do

¹⁷ MEMÓRIA da destruição: Rio: uma história que se perdeu (1889-1965). Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas, Arquivo da Cidade, 2002. p. 19. Catálogo de exposição.

espaço urbano moderno em fotografia, criando uma “estética-espetáculo” que desperta para o sentido de deslumbramento.

Uma visão panorâmica construída de baixo para cima apresenta o “Quarteirão entre as ruas Sete de Setembro e Assembléia” (a primeira das duas imagens) em uma fotografia que mistura tonalidades na composição e acentua os objetos – as edificações e sua ornamentação – os quais elevam-se delicadamente na simetria de suas linhas. A presença dos prédios é grandiosa frente as figuras isoladas: estas, representadas em diminutas silhuetas, fazem com que

as edificações se tornem ainda mais salientes na paisagem, criando um lirismo pela sua presença quase etérea. Por outro lado, o contraste entre o preto e o branco – entre elas e o todo – sugere um sentido de solidão e de separação entre os indivíduos, os quais, com suas cabeças baixas, parecem caminhar interiorizados e pensativos, como pequenas figuras cortando a avenida oprimidas pela presença monumental das edificações ao fundo. Os prédios são apresentados em total



fig. 9

simetria: janelas, portas, fachadas são exibidos em seqüências de tons claros e escuros que auxiliam na construção do ordenamento e da monumentalidade.

Na segunda imagem (“Quarteirão entre a rua da Assembléia e S. José”) a Avenida quase se transforma em miragem que se perde em profundidade. A textura de suas paredes parece reluzir de tão nova, tornando-se ainda mais proeminente na imagem. Ao fundo, à direita, o fotógrafo deixa ver o telhado da estação circular da Companhia Ferro Carril da Jardim Botânico no prédio do Hotel Avenida, projetado pelo arquiteto Francisco Caminhoá, onde localizava-se a famosa Galeria Cruzeiro, espaço no qual “funcionavam lojas comerciais, bares e restaurantes muito freqüentados”;¹⁷ a qualquer hora do dia havia movimentação: trabalho, compras, passeios, negócios, encontros e diversões.¹⁸

Ao apresentarem a nova arquitetura como presença monumental, nas suas gradações de cinzas, contrastes de luz e de tons, e exibindo, paralelamente, a presença humana como objeto decorativo, criavam uma cenografia que exibia o espaço urbano mais como uma “fantasia” dos planejadores e dos reformadores que propriamente um espaço “real” ocupado pela população. São imagens que parecem traduzir um plano urbanístico, uma “realidade” teatralizada.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

A monumentalidade da nova edificação cria uma imagem na qual o todo se sobrepõe aos detalhes. Estes últimos, apresentados como traços diminutos e caricaturais, perdem-se no conjunto paisagístico que prima pelo ordenamento. Não há espaço para uma apresentação do indivíduo, sobretudo porque um detalhamento das figuras humanas poderia suscitar uma certa problematização do espaço urbano e, por consequência, da nova imagem da cidade moderna.

As duas imagens panorâmicas dos “Trechos edificadas da avenida Central” escondem uma série de detalhes que, postos em foco, colocariam frente a frente o indivíduo e a existência moderna, bem como os novos valores estéticos burgueses e as populações trabalhadoras e miseráveis que passaram a dividir o mesmo espaço urbano. Apresentariam ainda os resultados da expropriação e da segregação de certos segmentos sociais em detrimento de outros: os antigos habitantes dos prédios demolidos e os novos ocupantes das edificações suntuosas erguidas ao longo da grande Avenida. O *close* nos detalhes da primeira imagem (fig. 9) registra as populações que passaram a circular pelo novo centro moderno: grupos de trabalhadores, de burgueses e miseráveis dividem um mesmo espaço físico.

Observando a segunda porta do edifício na esquina da rua Sete de Setembro vemos uma figura que parece encarnar a absoluta degradação das condições de vida do proletariado urbano na época: um homem negro que, curvado sobre suas pernas, está absolutamente alheio à paisagem em torno. A sua presença na imagem cria no observador uma sensação de desconforto, pois o homem simboliza a própria exclusão. Ali sentado, na soleira da porta da moder-

¹⁹ SHAPOCHNICK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade.

²⁰ ARGAN, Giulio C. Cidade ideal e cidade real. In: _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 74.

na casa comercial, parece simplesmente não existir para os demais indivíduos que passam por ele. Parece não pertencer mais àquele espaço. Sua presença é estranha à Avenida. Deslocado, ali sentado num canto de porta, perdido no meio dos grupos de pedestres que circulam de um lado a outro, o homem parece exibir a consciência da expropriação de seu corpo e de sua alma. É parte do lumpem urbano.

Outras figuras caricaturais vão cortando a paisagem sem que, no entanto, se possa perceber a sua singularidade, pois os indivíduos tornam-se apenas manchas ornamentais na imagem. Em ambos os panoramas a Avenida está repleta de símbolos dos novos tempos: as mesinhas da *terrasse* e os táxis à esquerda dividem a imagem com os traba-

lhadores, com os postes ornamentais em ferro e as pequenas árvores de “pau-brasil” no meio da Avenida. Todos se conformam em elementos pictóricos que oferecem um sentido de prazer, de organização e de ordenamento. Em ambas as paisagens a câmera é posicionada para registrar uma idéia de organização e de ordenamento do espaço e das populações que por ele circulam.

O recurso mais utilizado pela fotografia para suscitar o sentido de monumentalidade são as vistas panorâmicas: paisagens amplas, abertas e aeradas que apresentam a cidade vista do alto e banhada por uma luz que permite que somente os seus marcos principais se tornem proeminentes, criando uma compreensão reductiva da paisagem.¹⁹ No entanto, os marcos vistos não são reconhecidos segundo a sua história, sua permanência no tempo e nas vidas dos indivíduos que habitam a cidade.²⁰ Catedrais e monumentos que encarnam a historicidade da cidade dividem a imagem com as edificações modernas. Mas entre elas não há uma diferença hierárquica, uma diferença qualitativa ou de valor histórico.²¹ Ao contrário, os marcos



fig. 10

antigos e os modernos aparecem em uma mesma categoria valorativa, porque o todo se sobrepõe ao detalhe.²²

No “Panorama do centro da cidade” publicado por *Para Todos...* em 1920 (fig. 10) as torres da igreja da Candelária, em segundo plano, à esquerda, estão escurecidas pela sombra e quase se apagam na grande visão que ressalta, em primeiro plano, uma paisagem industrial com suas paredes brancas e seus telhados regulares. Do mesmo modo as imagens “O Rio visto dos ares”, como a ponta do Calabou-

²¹ *Ibid.*, 75.

²² *Ibid.*

²³ CERTEAU, Michel de. Practices of space. In: _____. BLONSKY, Marshall (Ed.). *On signs*. Oxford: Basil Blackwell, 1985. p. 85.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.



fig. 11



fig. 12

ço (fig. 11) e o morro da Viúva (fig. 12), ambas do fotógrafo Kfuri – a primeira em *Selecta* de 1922, e a segunda em *Para Todos...* de 1929 – apresentam uma visão ampliada das grandes transformações urbanísticas, exibindo uma visão totalizadora do espaço urbano.

A visão panorâmica que por um momento os olhos descansam [...] transforma tudo em texturologia:²³ textos nos quais os extremos entre a pobreza e a riqueza, a mistura de estilos e classes sociais são apagados em detrimento de uma visão totalizadora do espaço.²⁴ Os prédios de ontem, já relegados ao passado, se perdem entre os novos edifícios que se erguem como barreiras bloqueando o espaço. No olhar de cima, “os corpos não estão mais possuídos pelos sons

²⁵ Ibid.

²⁶ LIMA, Lúcia de Meira. O Palace Hotel: um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro. In: CAVALCANTE, Lauro. *Quando o Brasil era moderno*, p. 61.

²⁷ Ibid., p. 83.

²⁸ Ibid., p. 92.

dos muitos contrastes do tráfico e da cidade”,²⁵ mas suprimidos pela monumentalidade do novo.

Assim, a avenida Central (“Um trecho da avenida Central”, fig. 13) representada em perspectivas amplas, claras e alongadas, sobre as quais o sol da modernidade parecia se espriaiar por sobre suas novas edificações, majestosamente representadas como emblemas do moderno, apontava para uma mudança nos padrões culturais. Pois, os novos edifícios, além de abrigar prédios do setor financeiro e comercial, bem como a burocracia governamental, acolheram também espaços culturais extremamente importantes para o universo artístico e intelectual da época.²⁶



fig. 13

Os clubes, os teatros, os jornais e hotéis da Avenida tornaram-se locais de promoção de eventos modernistas importantes no Rio de Janeiro. O Liceu de Artes e Ofícios, por exemplo, abriu espaço para o Primeiro Salão dos Humoristas em novembro de 1916, e também para os Salões da Primavera. Em frente ao Liceu ficava o Teatro Trianon que abrigou em 1921 a exposição de Vicente do Rego Monteiro. No Palace Theatre eram organizadas as conferências do *Fon-Fon!*. No saguão da Associação dos Empregados do Comércio, também aconteceram exposições; e nas marquises laterais, no andar térreo, localizava-se a confeitaria Alvear, ponto de encontro da elite, de artistas e de intelectuais. Na Policlínica do Rio de Janeiro, em frente ao Hotel Central, Cícero Dias realizou no *hall* de entrada a exposição que o tornou conhecido como “o pintor do imaginário”.²⁷ Participavam também da efervescente vida cultural da Avenida o Teatro Phenis e o Hotel Avenida – com a já mencionada Galeria Cruzeiro. E “até mesmo os “templos sagrados do academicismo” abriram as suas portas para as iniciativas de cunho moderno”.²⁸ A Escola Nacional de Belas Artes abrigou a exposição de arte alemã moderna em 1928; e a Biblioteca Nacional acolheu

o Salão dos Artistas Brasileiros reunidos em oposição à escola de Belas Artes.

A imagem do Palace Hotel (fig. 14) em *Selecta* de 1916 apresenta a edificação como uma das mais imponentes da Avenida, que passara a ser denominada Rio Branco em 1911 em homenagem ao barão. Uma *bird's eye view* constrói uma linha, cuja visão é criada a partir de um plano elevado que ressalta a grandeza da avenida de sua edificação: o olhar do fotógrafo apresenta a avenida e o prédio mais como espetáculo do que propriamente “realidade”. A experiência visual ao privilegiar o horizontal sugere um sobrevoar; embaixo, a avenida está praticamente vazia, e os raios do sol incidem sobre o hotel que na década de 1920 tornara-se o centro social do Rio de Janeiro.

Situado no quarteirão que concentrava o Jockey Club e o Clube Naval, após a sua abertura o Palace Hotel passou a receber hóspedes ilustres e a abrir seus salões para bailes e banquetes, recepções e chás. Nos anos 20 abrigou em seus salões as exposições de Sylvia Meyer em 1923; o Salão dos Novos, organizado pelo escultor Armando Navarro da Costa, em 1926; a exposição de Oswald Goeldi e do pintor russo, príncipe Gagarin, em 1921; a de Lasar Segall em 1928; e em 1929 as exposições de Cândido Portinari, em maio, e a de Tarsila do Amaral, em julho.

Fotografias “cartões-postais” como essas da avenida apresentam uma imagem do Rio de Janeiro que marcou um novo padrão de elegância e de riqueza material. Exibiram a cidade como uma capital moderna que se desejava em sintonia com os ideais culturais ocidentais. Assim, tomando como principais objetos o magnífico da nova edificação, o ordenamento da paisagem e também os novos



fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17

grupos sociais emergentes, a objetiva do fotógrafo centrava-se nos “melhoramentos urbanos” como expressões tanto da riqueza material da cidade quanto do público leitor da revista: o “conceituado negociante”, o “abastado capitalista”, “os príncipes da magistratura”, os grupos de bolsistas, os generais e senadores, os artistas, intelectuais e as damas elegantes. Os novos espaços tornaram-se lugares de circulação de “*pessoas gradas e importantes*”. Assim, o público leitor da revista é inserido nessa “paisagem cenário”, sendo sua imagem associada à da nova capital.

O conjunto de imagens do *Fon-Fon!* (fig. 15: “A magistratura e a política representadas pelo dr. Epitácio Pessoa e general Pires Ferreira”; e fig. 16: “general Pinheiro Machado e senador Antônio Azeredo”) apresenta a nova paisagem quase como um espaço particular a esses grupos sociais, os quais, por seu turno, se empenham na construção dos “melhoramentos urbanos” como símbolos do cultivado e do monumental. Pois ao tornarem-se celebrações da nova arquitetura da cidade, as imagens fotográficas associavam as transformações da capital a um certo “heroísmo” da burguesia republicana. As novas edificações eram exibidas como construções erigidas para receber uma comunidade política e econômica que incentivava os melhoramentos da cidade como uma forma de propaganda dos novos símbolos públicos e privados. Nesse sentido, os edifícios parecem encarnar os aspectos de uma nova cultura política, que tornava-se expressão dos novos grupos socioeconômicos, bem como de seu gosto e de seu estilo. São imagens que apresentam uma multidão de homens formalmente vestidos, os quais se encontram, se cruzam e se cumprimentam, circulam por entre os prédios, sentam-se nas confeitarias e bares, preenchem as inúmeras cenas de rua em retratos “instantâneos”, os quais se convertem em fotografias (fig. 17: “A política e a... polêmica”; e fig. 18: “Os príncipes da magistratura”) que celebram a importância econômica e política desses grupos sociais, os quais passaram a ocupar os novos prédios e as novas avenidas.

Esta discussão aponta para os caminhos através dos quais fotografias que, de início, podem se apresentar como simples registros de uma época ou como cenas topográficas não funcionando, de fato, como eixos de novos sentidos históricos, dados pelos seus contemporâneos. Os edifícios imponentes representam sentidos de identidade e de orgulho para os novos grupos sociais dominantes; as imagens apresentam a burguesia urbana no seu domínio, e parecem querer mostrar que a cidade moderna pertence à burguesia, pois qualquer outra figura parece ser apenas um elemento provisório dentro da cidade elegante. Edifícios monumentalizados se sobrepõem aos indivíduos e dividem o espaço, nas revistas, com retratos de grupos espalhados; estes, em tons de preto e branco, preenchem os espaços vazios e sugerem um ar austero à nova topografia da cidade. As figuras parecem formar coleções de homens elegantes andando por entre os prédios e estabelecimentos comerciais, sobrepostos aos tipos populares, como vendedores ambulantes e trabalhadores diversos. Através da circulação dos grupos pelo novo espaço urbano podemos identificar como os indivíduos se relacionavam entre si no espaço público: alguns descem e sobem a Avenida, param diante das vitrines elegantes, sentam-se nas *terrasses* modernas, sobem e descem dos tálburis, bondes e autos que percorrem a Avenida. Arquitetura e figura integram a cena urbana.

Uma linguagem pictórica vai sendo utilizada na construção de uma ordem visual que busca tornar aceitável uma certa mistura de classes sociais através do isolamento das figuras, as quais, retratadas em instantâneos, ficam mantidas à distância da multidão. Percebe-se, portanto, uma ansiedade no que tange a representação dessa mistura de classes sociais, que cresce com o desenvolvimento de uma linguagem política que força um novo tipo de reconhecimento e de representação dos indivíduos, os quais, nos “novos” tempos, são de-



fig. 18

²⁹ CHÃO da avenida. *Para Todos...*, 1927.

finidos e representados em imagens, segundo a sua classe social. O dr. Epitácio Pessoa é apresentado como um membro da burguesia dominante, assim como o senador Antonio Azeredo ou o general Pinheiro Machado ou o dr. Medeiros e Albuquerque. As imagens vão definindo um Rio de Janeiro construído para adequar-se à imaginação dos planejadores urbanos, dos produtores de imagem e da burguesia moderna. Nessa representação há uma clara identidade entre as “pessoas gradas” e os produtores de imagem na construção estética da cidade moderna. Pois beleza urbana sustenta-se, como vimos, na idéia apolínea do ordenamento.

Por outro lado, essas imagens não se definem de modo algum por coleções de “belas” ou “curiosas” paisagens, ou mesmo simples registros das novas edificações e grupos de pessoas. Elas conformam uma visualidade moderna, simbolizadora de uma visão eufórica do mundo em imagens: uma narrativa visual que acompanha a narra-

tiva escrita sobre a cidade. Ambas evocavam tanto as percepções individuais do fotógrafo e do cronista sobre a cidade moderna, quanto dos planejadores e reformadores urbanos. Entretanto, se na imaginação dos planejadores as avenidas desobstruíram o tráfego, na visão do cronista elas ofereciam um novo sentido e criavam novos espaços psicológicos.

A imagem “aspecto monumental da avenida Rio Branco, vendo-se o seu primeiro arranha-céu” (fig. 19), na *Para Todos...* de 1928, apresenta um olhar no qual o “magnífico” da avenida Central apresentado por Augusto Malta em seu panorama de 1907, parece ter “perdido” sua função para a grandiosidade de uma Avenida ainda mais idealizada. A monumentalidade do prédio parece querer metaforizar a grandeza da cidade



fig. 19

no final dos anos 20: surge como símbolo de uma arquitetura ainda mais moderna, a qual passou a ocupar a avenida nos anos 30 e a tomar, por consequência, o lugar da arquitetura eclética da “grande Avenida” de Pereira Passos. O olho passeia livremente pela imagem de cima para baixo, e para os lados, indiscriminadamente, e neste movimento a paisagem vai se abrindo ao espectador.

No final da década de 1920 Ronald de Carvalho descrevia a avenida Rio Branco como

infeliz pimpolho de Pereira Passos / Cratera immunda de civilizações perdidas! [...]. Civilizados índios – diplomatas antropofagos! / Pernas defeituosas de coristas de cabaret [...]. Peixeiros da cidade-Nova / Quitandeiros do Canal do Mangue / Manicures do Cattete / Filhas de família do Largo do Lapa / Coroneis aposentados com falencia nas fileiras / Gigolots cocainomanos / Matutos de Goyas e Niteroy [...] / Cafeeiros de Mococa e bananeiros de Cubatão [...] / Mineiros aparvalhados. / Meyer e Cascadura despejam as ultimas modas de Paris traduzidas para o Guarany [...] / O suburbio é quem nos sabbados dicta as modas domingueiras [...]. Infeliz chão da Avenida Rio Branco! / Rio Branco, ó ironia [...].²⁹

A imponente avenida Central parecia ter entrado para os arquivos da história da cidade, e o fotógrafo mais uma vez era chamado a apresentá-la como expressão de um espaço urbano que apontava para o futuro.

