



A **paisagem urbana** nas
representações imagéticas do Recife
do século XIX

Mirela Duarte

orientação:
Ana Rita Sá Carneiro
Daniel de Souza Leão Vieira

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

*A paisagem urbana nas representações
imagéticas do Recife do século XIX*

Mirela Duarte

Orientadora: Profª PhD. Ana Rita Sá Carneiro
Coorientador: Profº Drº Daniel de Souza LeãoVieira

Recife
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

*A paisagem urbana nas representações
imagéticas do Recife do século XIX*

Mirela Duarte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco (MDU/UFPE) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Urbano.

Orientadora: Prof^a PhD. Ana Rita Sá Carneiro

Coorientador: Prof^o Dr^o Daniel de Souza Leão Vieira

Recife, fevereiro de 2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

D812p Duarte, Mirela Carina Rêgo
A paisagem urbana nas representações imagéticas do Recife do século XIX / Mirela Carina Rêgo Duarte. – Recife: O Autor, 2014.
165 f.: il.

Orientador: Ana Rita Sá Carneiro.
Coorientador: Daniel de Souza Leão Vieira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2014.
Inclui referências e anexos.

1. Planejamento urbano. 2. Recife – Séc. XIX. 3. Interpretação de imagens. 4. Paisagens. 5. Representação arquitetônica. I. Carneiro, Ana Rita Sá (Orientador). II. Vieira, Daniel de Souza Leão (Coorientador). III. Título.

711.4 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-10)



Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

Ata de Defesa de dissertação em Desenvolvimento Urbano da mestranda **MIRELA CARINA RÊGO DUARTE**.

Às 14h do dia 02 de setembro de 2014 reuniu-se no Mini Auditório 2 do Centro de Artes e Comunicação, a Comissão Examinadora de dissertação, composta pelos seguintes professores: Ana Rita Carneiro Ribeiro (orientadora) e Daniel de Souza Leão Vieira (co-orientador), Maria de Jesus Britto Leite (examinadora interna), Maria do Carmo de Siqueira Nino e Maria Angélica da Silva (examinadoras externas) para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: “**A PAISAGEM URBANA NAS REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS DO RECIFE DO SÉCULO XIX**”, requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Desenvolvimento Urbano. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Ana Rita Carneiro Ribeiro, após dar conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Pelas indicações, a candidata foi considerada _____. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar eu Renata de Albuquerque Silva, lavrei a presente ata, que será assinada por mim, pelos membros participantes da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 02 de setembro de 2014.

- Indicação da Banca para publicação ()

Profa. Ana Rita Carneiro Ribeiro
Orientadora

Profa. Maria de Jesus Britto Leite
Examinadora Interna/ MDU/UFPE

Prof. Daniel de Souza Leão Vieira
Co-Orientador/UFPE/
Antropologia e Museologia

Profa. Maria Angélica da Silva
Examinadora Externa/UFAL/
Arquitetura e Urbanismo

Renata de Albuquerque Silva
Secretária do MDU

Mirela Carina Rêgo Duarte
Candidata

Profa. Maria do Carmo Nino
Examinadora Externa/PPGL-Teoria da Arte/UFPE

Aos recifenses que olharam e
contemplaram o Recife oitocentista.

Agradecimentos

Nos últimos meses, enquanto trabalhei na escrita da dissertação, me dei conta de que esta pesquisa já tinha começado muito antes do meu ingresso no MDU e da definição do meu objeto de estudo. Talvez eu possa pontuar o início deste percurso no ano de 2006 quando entrei no Laboratório da Paisagem da UFPE como bolsista do Programa de Iniciação Científica, e tive um primeiro contato com os estudos da paisagem, dos jardins históricos e dos espaços públicos.

Desde então Ana Rita tem me orientado: nos três anos em que fui bolsista do Laboratório, no ano em que construímos o meu trabalho final de graduação, e nos dois anos e meio dedicados à pesquisa do mestrado. Tenho muito a lhe agradecer, e não só pelas orientações, mas também pela dedicação inspiradora que ela deposita no seu trabalho. À frente do Laboratório da Paisagem, como um maestro diante de uma orquestra, Ana Rita rege esta sinfonia acadêmica, e nós, orientandos, somos privilegiados de fazer parte desta harmoniosa fábrica de aprendizado.

No mesmo ano de 2006 quando entrei para o Laboratório da Paisagem, fui aluna de Lúcia Veras na disciplina de Iniciação ao Paisagismo do curso de Arquitetura e Urbanismo. Com ela tive o primeiro contato com uma paisagem empírica, aprendendo a ver e a tomar consciência dessa paisagem. Este ensinamento teve um poder enorme na minha formação, e por essa contribuição agradeço à Lúcia. Depois, tive a chance de fazer o mestrado enquanto ela concluía o doutorado também sobre a paisagem do Recife, e neste período aprendi ainda mais com ela.

No último ano do mestrado contei com a preciosa ajuda de Daniel Vieira, que me orientou junto a Ana Rita, me ensinando a olhar para as imagens, construindo um agradável ambiente de debate sobre paisagem, história e metodologia nas sessões de orientação, e sempre sugerindo leituras que preencheram algumas lacunas na minha compreensão sobre as imagens do ponto de vista da história. Sua contribuição engrandeceu o trabalho e por isso devo-lhe os sinceros agradecimentos.

Outras pessoas foram importantes ao longo deste caminhar e merecem minha gratidão: os professores do MDU, especialmente Virgínia Pontual que com a disciplina de História da Cidade descortinou um universo de conhecimento; Julieta Leite, que me aceitou como estagiária de docência na primeira turma da disciplina de Teoria de Paisagem, compartilhando comigo uma experiência que reverbera nesta dissertação porque me ajudou a redefinir o meu objeto de estudo; Os colegas de mestrado, Ana Sara Assis, Breno Borges, Geórgia Miranda e Giseli Amorim que estiveram sempre próximos, oferecendo bons momentos entre conversas, risos e cafés; E os funcionários dos Arquivos visitados, especialmente os da Biblioteca da FUNDAJ. Também agradeço ao CNPq pelo fomento da pesquisa.

Durante todo o mestrado pude contar com o suporte de três pessoas especiais na minha vida, a quem devo o meu mais carinhoso ‘muito obrigada’: a Guilherme, companheiro incentivador e compreensivo, caminhando comigo nos momentos fáceis e difíceis desta jornada, e aos meus pais que tornaram tudo isso possível simplesmente porque são a minha base e meu porto seguro.

Raramente vi representada com maior poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades da pedra acumulada [...] ¹

[...] podemos empezar a plantear la idea de la ciudad como un lugar que, al ser capaz de provocar sensaciones estéticas y sentimientos afectivos, reclama la capacidad de ser interpretado como “paisaje”. ²

¹ Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, 1863.

² Javier Maderuelo, *El paisaje urbano*, 2010.

RESUMO

Ao longo do século XIX o Recife foi representado em imagens, demonstrando que a cidade se apresentava aos olhos dos artistas que registravam suas impressões em pinturas, desenhos, litografias ou fotografias. Esta cidade, que não existe mais na sua materialidade de maneira íntegra, permanece nas imagens e configura o objeto deste estudo, que objetivou investigar a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife do século XIX a partir das representações imagéticas. Hoje, essas imagens constam em catálogos, arquivos e acervos diversos, além de ilustrarem livros sobre a história do Recife, sendo comum o entendimento de que elas apenas apresentam um cenário da cidade naquele momento da história. Ampliando esta interpretação, a pesquisa contextualiza a produção das imagens entre as décadas de 1820 e 1890, identificando seus autores e os pontos de visadas onde eles se posicionaram para registrar a cidade neste período. As análises mostram como os olhares dos artistas se lançaram gradativamente sobre a cidade, optando por registrarem com mais frequência a entrada do porto até 1840, para só depois revelarem o núcleo urbano do Recife e, por fim, se deslocarem com familiaridade pelos espaços públicos na segunda metade do século. Neste movimento de descoberta da cidade no âmbito das representações imagéticas, os artistas inscrevem no século XIX uma noção de paisagem urbana do Recife ao materializarem nas imagens experiências paisagísticas travadas com a cidade e compartilhadas entre eles, identificando o Recife neste período e decodificando a cidade como paisagem.

Palavras-chave: representação imagética, Recife, século XIX, paisagem urbana.

ABSTRACT

Throughout the nineteenth century Recife was represented in images, demonstrating that the city had the eyes of the artists who recorded their impressions in paintings, drawings, lithographs and photographs. This city that no longer exists in its material remains in images, and configures the object of this study aimed to investigate the construction of the notion of Recife's townscape from the nineteenth century considering imagistic representations. Today, these images are found in catalogs, files and various collections, and illustrate books of the history of Recife, with the common understanding that they only represent a scenario of the city at that time in history. Extending this interpretation, research contextualizes the production of images between 1820 and 1890 identifying its authors and viewpoints where they positioned themselves to record the city in the nineteenth century. The analysis show how the looks were cast gradually over the city, opting to register more often the harbor entrance until 1840, only to reveal the urban core of Recife and eventually move through public spaces with knowledge in the second half of the century. In this movement of exploring the city under the imagistic representations, artists illustrate the notion of Recife urban landscape in the nineteenth century by materializing on the images landscape experiences with the city and shared between them, identifying Recife in this period and decoding the city as townscape.

Keywords: Imagistic representation, Recife, nineteenth century, urban landscape.

SUMÁRIO

Um passo para a paisagem urbana.....	8
INTRODUÇÃO.....	11
1. PAISAGEM URBANA, HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO.....	19
1.1. A noção de paisagem.....	22
1.2. A noção de paisagem urbana.....	27
1.3. O método de investigação histórica da paisagem urbana.....	42
1.3.1. O objeto de investigação e o corpo documental.....	44
1.3.2. Os procedimentos metodológicos.....	50
2. O RECIFE REPRESENTADO NO INÍCIO DO SÉCULO XIX (1820 – 1840).....	57
2.1. As imagens produzidas por olhares estrangeiros.....	58
2.2. A paisagem da cidade portuária.....	68
3. O RECIFE REPRESENTADO NOS MEADOS DO SÉCULO XIX (1840-1860).....	71
3.1. As imagens da cidade e os melhoramentos urbanos.....	72
3.2. A paisagem da cidade melhorada.....	91
4. O RECIFE REPRESENTADO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX (1860-1890).....	94
4.1. As imagens dominam a cidade.....	95
4.2. A paisagem da cidade embelezada.....	113
5. A CONSTRUÇÃO DE UMA NOÇÃO DE PAISAGEM URBANA DO RECIFE.....	116
Três passos e 171 imagens para a paisagem urbana do Recife.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128
ANEXO: Caderno de imagens.....	133

Um passo para a paisagem urbana...

Paul: São todas iguais!

Auggie: Exatamente! Mais de 4 mil fotos do mesmo lugar: a esquina da Third Street com a Seventh Avenue às oito horas da manhã. Quatro mil dias seguidos em todos os tipos de clima. É por isso que eu não posso tirar férias. Eu tenho que estar lá todas as manhãs. Todas as manhãs no mesmo ponto e na mesma hora.

Paul: Nunca vi nada desse tipo.

Auggie: É um dos meus projetos. O que você poderia chamar trabalho de uma vida.

Paul: Maravilhoso. Mas não sei se entendi muito bem, quero dizer, como te deu a ideia de fazer esse projeto?

Auggie: Eu não sei. Simplesmente aconteceu. É a minha esquina, afinal de contas. É só uma pequena parte do meu mundo, mas também as coisas acontecem lá, assim como em qualquer outro canto. Isso é um registro do meu cantinho.

Paul: É algo impressionante.

Auggie: Você nunca vai entender se você não for devagar, meu amigo.

Paul: O que você quer dizer?

Auggie: Você está indo rápido demais. Você nem sequer olha para as imagens.

Paul: Mas elas são todas iguais!

Auggie: Elas são todas iguais, mas cada uma é diferente de todas as outras. Temos manhãs claras e manhãs escuras. Temos a luz do verão e a luz do outono. Temos dias da semana e de fim de semana. Tem pessoas de sobretudo e botas, e tem pessoas com camiseta e shots. Às vezes são as mesmas pessoas, às vezes são outras. Às vezes as diferentes tornam-se as mesmas e as mesmas desaparecem. A terra gira em torno do sol e cada dia a luz do sol bate sobre a terra de um ângulo diferente.

Paul: Ir mais devagar, hã?

Auggie: É o que eu recomendo. Você sabe como é. Amanhã e amanhã e amanhã, o tempo passa no seu ritmo lento.



Cena do filme *Smoke*. Auggie registra sua esquina.



Registros que Auggie coleciona no seu álbum.

O diálogo apresentado faz parte de uma cena do filme *Smoke* de 1995 dirigido por Wayne Wang e baseado num texto do escritor Paul Austen. O filme se passa no Brooklyn, em New York, e nesta cena o personagem Auggie mostra a seu amigo o álbum que chama “*life’s work*”, com registros fotográficos de um pedaço da cidade que faz parte da sua vida. São imagens que traduzem sua experiência diária de estar na cidade, olhar, admirar e registrar a cidade.

Para os homens que vivem num meio urbano, a cidade é o lugar de suas vidas. É para ela que direcionam sua atenção e seu olhar constantemente. Muitas vezes num exercício de contemplação, enxergando nela uma beleza, uma harmonia que os encanta. Mas quais são esses encantos que a cidade tem?

No livro *Paisagem Urbana*, Gordon Cullen diz que a cidade é um acontecimento emocionante¹, porque reúne pessoas, elementos construídos e elementos naturais criando um excedente de atrações que se relacionam incessantemente. Para Gordon Cullen, o sentido da paisagem urbana está na arte que emerge desse relacionamento estabelecido entre as pessoas, a natureza e as construções.

Sabemos que a cidade está materialmente fora de nós, que ela nos contém e nos carrega, mas quando a apreciamos é possível senti-la de alguma forma interiorizada, e a paisagem da cidade se faz presente em nossa consciência. Lembro da lição de Augustin Berque quando ele escreveu que “a paisagem não existe fora de nós, que também não existimos fora de nossa paisagem. É porque falar da paisagem é sempre um pouco uma auto referência”²...

Da janela da minha casa vejo a cidade do Recife. Apesar da aparente banalidade daquilo que se apresenta diariamente aos meus olhos, enxergo constantemente a beleza desta composição edificada pelos homens ao longo de muitos anos, “as majestades da pedra acumulada” da qual falou Baudelaire³. Aprendi a admirar essa beleza da cidade graças também aos fenômenos naturais aos quais ela está submetida: o movimento aparente do sol, que faz um passeio com a sombra das árvores e dos prédios ao longo do dia, a floração das árvores que obedece aos meses do ano, e as diferentes cores do céu que derramam sobre os edifícios novos tons a cada instante.

Ensaiei fazer alguns registros fotográficos nos dois últimos anos, mas não criei um álbum com 4 mil fotos como o de Auggie. Em vez disso, fui atingida por uma inquietação fundadora: a cidade não é algo recente, nem deve ser recente a experiência visual das pessoas com ela, o que indica que essa relação vem sendo travada ao longo da história.



Registros da minha janela entre 2013 e 2014.

¹ CULLEN, 2006, p.10.

² BERQUE, 1994, p. 27.

³ BAUDELAIRE, 2010a, p.58.

Sei que este lugar que hoje chamamos Recife existe habitado por seus povos primitivos desde os primórdios. A construção da cidade segundo os moldes ocidentais teve início só a partir do século XVI com a chegada dos primeiros colonizadores portugueses. Foi nesta época que aquela porção de terra passou a ser modificada e uma futura cidade começou a ser edificada e habitada, “carne e pedra” na expressão de Richard Sennett⁴, expandindo, alcançando limites cada vez maiores, e sendo animada por uma população crescente.

Do futuro onde me encontro hoje, no início do século XXI, me coloco questões sobre essa cidade, essa “ocorrência emocionante no meio-ambiente” com seu excedente de pessoas, elementos construídos e naturais que apreendemos como paisagem, como Gordon Cullen⁵ explicou. Deve ter existido uma época em que não se falava em paisagem urbana, e ainda assim esta cidade estava aqui, apresentando-se às pessoas que a povoavam em outras épocas, e sendo mediada por esses olhares do passado. Então, desde quando esta cidade é contemplada e compreendida como uma paisagem?

Para descobrir não preciso de um álbum com 4 mil fotos do presente, mas de um álbum com 171 imagens do passado.

⁴ SENNETT, 2008.

⁵ op. cit., p.10.

INTRODUÇÃO

Ao longo do século XIX a produção de imagens que traziam a cidade do Recife como tema central aumentou consideravelmente em comparação aos quatro séculos de colonização que antecederam esse período. Não significa dizer que o Recife não apareceu nas imagens produzidas em períodos anteriores, pelo contrário, a partir da colonização portuguesa, ainda no século XVI, o Recife passou a ser representado através de imagens, e também de cartografias e textos, por diversos sujeitos com o principal objetivo de criar dados que fornecessem uma visão do lugar em determinadas épocas, construindo uma interpretação da realidade para o conhecimento dos colonizadores.

Durante a colonização holandesa, no século XVII, essa interpretação da realidade foi pioneiramente construída no plano das artes pelas mãos de Frans Post, artista, pintor de paisagens, trazido por Maurício de Nassau em sua comitiva. Dentre suas obras, a gravura intitulada *Mauritiopolis* de 1647 apresenta, como tema principal, o casario do Recife e a entrada do porto que dava acesso à Cidade Maurícia¹ – ou *Maurits Stadt* de acordo com o título recebido em dezembro de 1639 (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.14) –, demonstrando que o olhar do artista voltava-se também para a cidade com suas edificações cercadas pelas águas, além das vastas cenas da natureza que este Novo Mundo oferecia à época.



Mauritiopolis [detalhe]. Frans Post. Gravura do livro de Barlaeus, 1647.

¹ A Cidade Maurícia restringia-se a nova urbe fundada pelos holandeses sobre a Ilha de Antônio Vaz (onde hoje se encontra o bairro de Santo Antônio), de acordo com o historiador Leonardo Dantas Silva (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.14). Já o Recife limitava-se ao território da península (onde hoje se encontra o bairro do Recife), a qual se ligava à Olinda através do istmo.

Depois da reconquista portuguesa ainda no século XVII, a produção iconográfica do Recife diminuiu, e, de acordo com Gilberto Ferrez (1984b), foi apenas no século XIX que esta produção foi retomada com maior intensidade, permitindo “acompanhar a evolução urbana do Recife, passo a passo, e isso com coleções de litografias extensas e bonitas, verdadeiros documentos históricos da vida da cidade” (op. cit., p.11).

Um marco histórico importante a ser considerado no contexto brasileiro do século XIX foi a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil em 1808, quando o país experimentou mudanças em seus contextos político, econômico, social e também artístico. A aproximação cultural com povos de outras nações intensificou-se graças à abertura dos portos e a consequente vinda de viajantes estrangeiros que produziram extensa iconografia cujo tema indissociável era a paisagem a partir das experiências vividas nas cidades ou nos arrabaldes (BELLUZZO, 1996). Na cidade do Recife, essa prática dos viajantes marcou o início de um período de fecunda produção de imagens da cidade a partir de distintas técnicas: desenhos, pinturas, litografias e fotografias.

Em 1821 o viajante inglês Augustus Earle desenhou o que se considera, nesta pesquisa, uma das primeiras representações imagéticas da cidade do Recife do século XIX que mostra, como tema central da imagem, alguns aspectos do seu núcleo urbano: uma cena que se passa na Rua da Cruz em frente ao Arco do Bom Jesus onde existia um mercado de escravos. Este foi um ponto de partida para a produção de muitas outras imagens ao longo do século XIX, quando a cidade do Recife foi o alvo dos olhares de artistas de várias nacionalidades, entre estrangeiros e também brasileiros, que na intenção de registrar a cidade produziram uma quantidade crescente de representações imagéticas, acompanhando o próprio crescimento e adensamento urbano da cidade neste período.

Ao longo do século XIX o núcleo urbano do Recife teve seus limites alargados, e o que um dia tinha sido uma pequena aldeia de pescadores instalada numa península abraçada pelo encontro das águas do mar com as águas dos rios Capibaribe e Beberibe, expandiu da península para a Ilha de Antônio Vaz, atravessando depois até o continente, também chamado de Boa Vista naquela época, e tornou-se uma cidade. O ano de 1823 é considerado um marco no processo de expansão do século XIX, pois neste ano o Recife foi oficialmente decretado *cidade* e, pouco tempo depois, capital da Província de Pernambuco, cujo título pertencia à Olinda anteriormente (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.20).

A partir de então, o Recife assumiu seu papel de principal centro portuário, comercial e administrativo da Província, vindo a receber, durante do século XIX, obras de melhoramentos

urbanos que dotaram a cidade da infraestrutura necessária para seu desenvolvimento, como calçamento das vias, reformas no porto, implantação de iluminação e transporte públicos, fornecimento de água encanada, entre outras medidas. Além disso, a cidade passou por processos de estetização, tanto do ponto de vista arquitetônico e urbanístico, com os regulamentos do Código de Posturas Municipal que buscavam padronizar as fachadas das edificações e ordenar as ruas da cidade a partir de critérios estéticos (SOUZA, 2002), quanto do ponto de vista paisagístico, com a criação de um Passeio Público, a prática de arborização dos cais e finalmente o ajardinamento de logradouros que se tornaram os primeiros Jardins Públicos da cidade a partir da década de 1870 (SILVA, 2010). Tudo isso contribuiu para o desenvolvimento e aformoseamento da cidade em expansão, oferecendo melhores condições para se transitar pelas ruas, praças e cais, e fruir das belezas da cidade.

Neste Recife do século XIX, foram os artistas viajantes da primeira metade do século que impulsionaram a produção das representações imagéticas que retratavam a cidade a partir do lançamento de um olhar estrangeiro na intenção de registrar os aspectos singulares do Recife. Com este gesto, deram início ao descortino de uma paisagem até então inédita: a paisagem da cidade do Recife, com suas edificações, seus espaços públicos, suas pontes, seu porto. Nesta época, além da natureza exótica e tropical típica da região do nordeste do Brasil, a própria cidade se apresentava aos olhos dos artistas que registravam suas impressões nas imagens que produziam.

Este Recife do século XIX permanece nas representações imagéticas e constitui o objeto de investigação desta pesquisa, colocado, portanto, no plano histórico. Sabemos que, hoje, as diversas imagens do Recife produzidas pelos artistas no século XIX constam em catálogos iconográficos, arquivos públicos, acervos particulares, além de ilustrarem diversos livros sobre a história da cidade do Recife, sendo comum o entendimento de que elas apenas apresentam um cenário da cidade em determinadas épocas.

Segundo Arrais (2004)², a historiografia recifense começou a ser formulada por historiadores, escritores e intelectuais no início do século XX, quando as diversas fontes históricas sobre o Recife, que incluíam documentos referentes ao século XIX, começaram a ser interpretadas lançando luz sobre o passado da cidade. Assim, foi possível fundar uma história política, econômica, social, sanitária, arquitetônica e urbana do Recife, que são contributos para a história da cidade. Nas narrativas desta história, as representações artísticas são utilizadas muitas vezes

² A citação refere-se ao capítulo 1 da obra, intitulado “A cidade escrita: O Recife do século XIX visto pelos escritores do século XX”.

para ilustrar o cenário da cidade do século XIX, apresentando os lugares onde se desenrolaram os fatos históricos e as práticas sociais, ou onde se imprimiram as ações arquitetônicas e urbanísticas que desenharam a cidade ao longo dos anos. Além disso, elas também foram estudadas isoladamente, como peças autônomas, ou seja, do ponto de vista da iconografia recifense, na qual se destaca o trabalho primoroso de Gilberto Ferrez (1954).

Entretanto, estas representações imagéticas da cidade não foram interpretadas na perspectiva de uma história da *paisagem urbana do Recife*, que compreende a noção de paisagem como uma aquisição cultural (BERQUE, 1994, 1997; ROGER, 1997), construída através das maneiras de ler e de representar o espaço em determinadas épocas por determinados sujeitos (CORBIN, 2001, p.11). Sob este viés da história da paisagem, as diversas representações artísticas produzidas tornam-se fontes de investigação de uma noção de paisagem culturalmente adquirida, conferindo a possibilidade de compreender a noção de paisagem urbana em sua historicidade.

Diante desta possibilidade, a pesquisa objetivou investigar a construção de uma noção de paisagem urbana no Recife do século XIX a partir das representações imagéticas. Com este objetivo em mente, logo nos deparamos com alguns obstáculos a serem superados: onde encontraríamos todas essas imagens? Seria possível dar conta de um acervo produzido ao longo de um século inteiro? E o que essas imagens nos diriam sobre a paisagem urbana? Se pudéssemos interrogar os artistas que as produziram para entender melhor como ocorreu a experiência paisagística que eles travaram com o Recife naquela época... Mas na impossibilidade de fazê-lo, teríamos que buscar as pistas fornecidas por suas produções artísticas.

Foram necessárias algumas visitas a arquivos públicos e a constante consulta a álbuns iconográficos para definirmos quais seriam as nossas principais fontes históricas, ou seja, quais representações imagéticas do Recife do século XIX utilizaríamos. A coleta culminou na construção de um extenso corpo documental formado por 171 imagens da cidade. Com este material em mãos, foi possível perceber que o destaque para a produção imagética do século XIX, que traz o Recife como tema central, situa-se principalmente no período entre as décadas de 1820 e 1890, ou seja, o período entre a declaração da Independência do Brasil e o estabelecimento da República, aproximadamente.

Ainda que esta pesquisa não tenha esses dois marcos históricos como únicos condicionantes da demarcação temporal – pois transbordam da realidade local para a esfera nacional e guardam estreita relação com acontecimentos políticos –, eles foram considerados na medida em que demarcam o período do Brasil Império, um momento importante para a formação cultural

brasileira, o que inclui a cultura da imagem produzida no país e apreciada e consumida tanto no Brasil como no exterior. Além disso, esses marcos coincidem com o momento em que se iniciou a produção imagética que representa a cidade do Recife no século XIX, ou seja, a década de 1820, e um momento de transição com a virada do século XIX para o século XX a partir da década de 1890³, quando a produção imagética que representa o Recife do século XIX se encerrou, o que é confirmado pelo catálogo “Iconografia do Recife: século XIX” organizado por Gilberto Ferrez (1954) e que guiou constantemente esta pesquisa.

Ao cotejarmos a produção das representações imagéticas do Recife do século XIX elaboradas entre 1820 e 1890 com a história da cidade, foi possível identificar três períodos que se distinguem entre si no que se refere às circunstâncias em que as imagens foram produzidas, as finalidades das produções, e também os diferentes contextos urbanos que a cidade vivenciava em cada um dos três períodos. Esta periodização tripartida conduziu a narrativa por meio de uma contextualização da produção das imagens em sua relação com desenvolvimento da cidade ao longo do século XIX, na intenção de lançar luz sobre o processo de construção de uma noção de paisagem urbana do Recife.

O primeiro período identificado tem início na década de 1820 e se estende até a década de 1840, abarcando uma produção imagética que ocorreu na primeira metade do século. Dentre as imagens coletadas, foram selecionadas apenas 13 imagens referentes a esse período, todas elas produzidas por viajantes estrangeiros com destaque para os ingleses, entre eles, Augustus Earle, Maria Graham e Charles Landseer que atuaram entre 1821 e 1825 quando passaram pela cidade em direção ao Rio de Janeiro.

De uma maneira geral, as imagens produzidas pelos artistas viajantes neste período nem sempre foram elaboradas a partir de uma finalidade específica, ainda que algumas delas tenham sido utilizadas para ilustrar relatos de viajantes publicados em livros no exterior, como o *Journal of a Voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823* de Maria Graham, publicado em Londres no ano de 1824. Às vezes desenhavam-se ou aquarelavam-se imagens simplesmente a partir da fruição das belezas e singularidades do lugar, e algumas dessas imagens ficaram muito tempo desconhecidas, guardadas nos cadernos pessoais dos artistas, a exemplo do

³ O marco da virada é colocado pela historiadora Angela Marques da Costa e pela antropóloga Lília Moritz Schwarcz no livro “1890 - 1914: No tempo das certezas”, da coleção “Virando séculos”, organizada pela Companhia das Letras. A escolha das datas que delimitam o período da virada se apoia no início do contexto da República - em âmbito nacional - e o discurso da modernidade em contraposição ao contexto da Monarquia então vinculada à escravidão e ao atraso institucional (COSTA & SCHWARCZ, 2000, p.66), se estendendo à 1914, ano em que, segundo o historiador inglês Eric Hobsbawm, termina o século XIX, num contexto internacional (op. cit., p.14).

precioso álbum de Charles Landseer, descoberto por um brasileiro na Inglaterra apenas no século XX (FERREZ, 1954, p.17).

No início do século XIX a cidade do Recife era ainda muito pequena e sua infraestrutura urbana era bastante precária, conforme os apontamentos dos próprios viajantes em seus relatos. Na apreciação da cidade, impunha-se diante dos olhares dos estrangeiros a sua condição de cidade portuária e a singular característica da entrada do porto naturalmente demarcada pela cadeia de arrecifes típicos da costa do nordeste do Brasil. Ao elaborarem as representações imagéticas em torno desta singularidade, os artistas estrangeiros descortinaram, neste período, uma paisagem da cidade portuária.

O segundo período identificado pela pesquisa refere-se aos meados do século XIX, entre as décadas de 1840 e 1860. Neste período não apenas a cidade aumentou em tamanho como também aumentou a produção de representações imagéticas da cidade, contando 42 imagens coletadas. O Recife tinha sido beneficiado com as primeiras obras de melhoramentos urbanos do século XIX graças às iniciativas do então presidente da Província Francisco do Rêgo Barros, o que contribuiu para que os olhares dos artistas se voltassem com mais interesse para o núcleo urbano do Recife na intenção de transferir aquela cidade melhorada para suas imagens.

Destaca-se, neste processo de produção das imagens da cidade, a elaboração de dois álbuns litográficos⁴ impressos na Alemanha e comercializados também no Brasil. O primeiro é de 1847 intitulado “Série de seis vistas de Pernambuco e seus arredores” (*VI Ansichten von Pernambuco und seiner Umgebung*), com desenhos de um artista anônimo litografados por W. Bässler, e o segundo de 1852, intitulado “Souvenirs de Pernambuco” com doze vistas do Recife desenhadas por Emil Bauch e litografadas por F. Kaus. Junto aos álbuns, o período é marcado também pelo início da produção de fotografias da cidade com a atuação do norte-americano Charles Fredricks que capturou o que se considera, nesta pesquisa, a primeira fotografia conhecida da cidade do Recife e a primeira imagem de uma rua da cidade, a Rua da Aurora, ambas de 1851. Soma-se a sua produção, o trabalho do recifense João Ferreira Vilela e do francês Augusto Stahl, fotógrafos também pioneiros na produção de imagens da cidade.

Além dessas representações imagéticas, o núcleo urbano da cidade foi registrado por outras imagens produzidas isoladamente, mas não menos importantes, como o famoso panorama do

⁴ A litografia é uma técnica de impressão inventada pelo alemão Alois Senefelder e patenteada por ele em 1798. O processo de impressão é definido pelo próprio Senefelder como um processo químico, pois se baseia essencialmente na repulsão entre óleo e água. Em linhas gerais, o desenho que se quer imprimir é transferido para uma pedra lisa especial com o auxílio de um lápis gorduroso cuja tinta será fixada na rugosidade da pedra, depois a pedra deverá ser umedecida e sobre ela deve-se aplicar a tinta litográfica que será repelida nas áreas molhadas e aderida à tinta do desenho. Finalmente, coloca-se uma folha de papel que é prensada sobre essa matriz, dando origem a uma ‘imagem gravada’, também chamada simplesmente de ‘litografia’ (LIMA, 2000).

Recife de Friedrich Hagedorn. Com os olhares voltados para o núcleo urbano do Recife, os artistas deste período apresentam em suas produções, uma paisagem da cidade melhorada nos meados do século XIX.

O terceiro e último período identificado abarca a extensa produção imagética da segunda metade do século XIX, precisamente entre as décadas de 1860 e 1890, que forma um conjunto de 116 imagens coletadas. Nesta época, o Recife foi embelezado com os primeiros jardins públicos que a cidade recebeu, e, além disso, continuou sendo alvo dos constantes processos de melhoramentos e de modernização do seu núcleo urbano, como a implantação dos bondes sobre trilhos e a renovação das antigas estruturas de pedra das pontes, substituídas por modernas estruturas de ferro.

Neste contexto, o direcionamento dos olhares dos artistas em torno da cidade intensificou bastante, e dentre as principais produções imagéticas deste período estão as diversas fotografias capturadas pelos brasileiros João Ferreira Vilela e Marc Ferrez, pelo francês Ducasble e pelos alemães Guilherme Gaensly e Moritz Lamberg. Junto a elas, destaca-se o importante trabalho de litografia artística empreendido pelo alemão F. H. Carls, que chegou no Recife em 1861, abriu uma oficina litográfica e deu início à produção do primeiro álbum com vistas da cidade impresso no Recife para ser comercializado entre a população local. Os desenhos foram elaborados pelo artista suíço Luis Schlappriz, e o álbum foi editado entre 1863 e 1865 com o título “Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte”. Mais de uma década depois, em 1878, Carls repetiu o empreendimento lançando o “Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes” com desenhos de colaboradores anônimos,⁵ impressos em cromolitografia. Na segunda metade do século XIX, a cidade do Recife, impregnada de beleza, “aformoseada” pelos jardins e convidativa aos passeios pelos seus espaços públicos, foi largamente apreendida pelos olhares dos artistas que transferiram recortes da cidade para as imagens, e descortinaram uma paisagem da cidade embelezada.

Agrupando as 171 representações imagéticas coletadas, e realizando as várias incursões na história da cidade para interpretar este “mosaico paisagístico”, percebemos que entre uma paisagem de cidade portuária, uma paisagem de cidade melhorada e uma paisagem de cidade embelezada costura-se uma história da paisagem urbana do Recife, que não se descola da história da cidade. Devemos nos lembrar que, como escreveu Rezende (2005, p.67-68), “a história da cidade está inscrita na sua paisagem e nas suas ruínas, no silêncio aparente das construções mais antigas e no murmurar das testemunhas que, não só viveram na cidade, mas quiseram conservá-la através dos seus escritos”, ao que poderíamos acrescentar que quiseram conservá-la também por meio de

⁵ O processo se assemelha ao da litografia, com a diferença de que, com este método, as imagens são impressas em cores.

suas expressões artísticas depositadas nas imagens, graças aos olhares atentos daqueles que souberam apreciar a cidade.

Foi por meio destes olhares atentos que conseguimos investigar a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife do século XIX, e para apresentar a história desta construção, a dissertação foi organizada em cinco capítulos. O primeiro propõe um mergulho na teoria sobre a noção de paisagem e a noção de paisagem urbana, preparando o leitor para compreender, também, como foi construído o método de investigação histórica da paisagem urbana utilizado nesta pesquisa. Neste capítulo inicial também estão descritos os procedimentos metodológicos adotados para que a utilização das representações imagéticas na análise através da história fosse viabilizada. Na sequência, o segundo, terceiro e quarto capítulos apresentam os três períodos percorridos para descortinar a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife, mostrando a cidade representada no início, nos meados e na segunda metade do século XIX, tendo como eixo a contextualização da produção das imagens, a identificação dos autores e seus deslocamentos pela cidade. E para finalizar a narrativa, o quinto capítulo reúne algumas conclusões alcançadas depois de atravessarmos um século carregando 171 imagens em busca da paisagem urbana.

1.

*Paisagem urbana, história e
representação*



L'Avenue des Champs-Élysées, voitures et promeneurs. Constantin Guys, século XIX.

O conhecimento da história da humanidade mostra que as cidades são invenções muito antigas. Sua construção é uma prática que tem pelo menos cinco mil anos, sendo possível compará-las com um palimpsesto⁶ por conter e relatar, de maneira acumulativa, a história de cada sociedade “na medida em que todo espaço novo que é edificado dialoga com o espaço preexistente” (SCHERER, 2002, p.85-86). Entretanto, a noção de paisagem urbana é uma invenção humana relativamente recente, nascida da experiência de contemplação e representação da cidade enquanto paisagem.

Para situar a noção de paisagem urbana na história, é preciso, antes, compreender a própria noção de paisagem, fundada através de um processo que passou por uma gênese quando o homem “recortou” a paisagem da natureza criando uma natureza-representada na pintura de paisagem (SIMMEL, 2011). Desde então, para a maioria dos povos ocidentais a paisagem tornou-se um sinônimo de natureza ou de uma pintura da natureza, a exemplo do que diz a assertiva de Joachim Ritter (2011, p.105) para quem a paisagem “é natureza que se torna esteticamente presente no olhar de um contemplador sensível e sentimental”, ilustrando a associação entre paisagem e a natureza contemplada pelo homem.

No texto seminal intitulado *Filosofia da Paisagem* de 1913, Georg Simmel esclarece esta associação ao mesmo tempo em que revela uma distinção fundamental entre natureza e paisagem, pois apesar do objeto paisagem ter surgido do recorte da natureza através da pintura, o que justifica a associação, para Simmel “a natureza não tem porções, ela é a unidade de um todo, e no instante em que se lhe retira qualquer coisa esta deixa pura e simplesmente de ser ‘natureza’ no seio dessa unidade sem limites” (SIMMEL, 2011, p.42). Segundo o autor a natureza é a “base material” (op. cit., p.42) para a paisagem que por sua vez, sendo uma “secção da natureza” (op. cit., p.43), se afasta do conceito de natureza como unidade indivisível e torna-se uma nova unidade fechada em si, mas que “não obstante, permanece vinculada sem contradição ao todo da natureza e à sua unidade” (op. cit., p.44).

⁶ O tema do território como um palimpsesto “continuamente escrito e redesenhado” (CAUQUELIN, 2007, p.94) é explorado por André Corboz no texto *Le territoire comme palimpseste*, de 1983.

Ainda que exista o vínculo associativo, sabe-se que a paisagem não é a própria natureza, mas uma noção edificada através do olhar do homem a partir do momento em que se desenvolveu “a sensibilidade para a específica formação ‘paisagem’ (...) que permitiu pela primeira vez recortar a paisagem da natureza” (op.cit., p.43), se manifestando através da arte pictórica. Neste sentido, não há paisagem se não houver o homem para ver, sentir e representar construindo-a culturalmente, pois sem este recorte da natureza proposto pela ação humana o que existe é apenas a natureza fluida e indivisível, segundo o entendimento em Simmel (op. cit.).

Num debate contemporâneo que busca ampliar o sentido da paisagem em sua associação com a natureza – ou com a predominância de elementos naturais abarcados pelo olhar de quem contempla – para refletir também sobre sua relação com o organismo cidade, Maderuelo (2010) coloca que “a paisagem é uma construção mental que cada observador elabora a partir das sensações e percepções que apreende durante a contemplação de um lugar, seja este rural ou urbano” (op. cit., p.575). Para este autor, da mesma forma que a paisagem não é a natureza em sua essência, a paisagem urbana também não é a cidade, e sim “a imagem que dela se destila” (op. cit., p.575) a partir dos olhares que os homens lançam sobre ela. Desta forma, o debate sobre a paisagem urbana parte de uma reflexão sobre a relação dos homens com a cidade, num momento em que a noção de paisagem já fazia parte da sua cultura.

Para tratar da paisagem urbana nesta pesquisa, a abordagem da própria noção de paisagem não se apoia naquelas já conhecidas e difundidas como gênero pictórico, pela História das Artes⁷, ou como morfologia do meio ambiente⁸ e aspecto visível do espaço⁹, pela Geografia, mas como uma noção construída culturalmente no decorrer da história, para a qual o olhar do observador desempenha um papel fundamental, pois “constitui um instrumento de mediação entre o real físico e concreto e a capacidade perceptiva que acende o conhecimento e a imaginação” (FERRARA, 2002, p.73).

A partir desta ideia pretende-se compreender a noção de paisagem urbana também como uma construção cultural, tornada possível a partir do momento em que, através de uma visão estética “que associa as características notáveis de cada região a uma beleza peculiar” (SERRÃO, 2011,

⁷ Dentre as contribuições de diversos autores, destaca-se a obra de Kenneth Clark, *Landscape into art*, de 1949, na qual fornece uma história geral da pintura de paisagem no ocidente. Sem recorrer à periodização habitual estabelecida para estudar as artes plásticas, estabelece novos tipos de categorias para dar coerência histórica à paisagem como um gênero autônomo na História das Artes.

⁸ Entendimento que deu início aos estudos da paisagem pela Geografia no final do século XIX e que ganhou amplo campo de estudo e divulgação nos Estados Unidos do início do século XX com os estudos de Carl Sauer e a publicação do artigo *A morfologia da paisagem* em 1925.

⁹ Definição colocada pelo geógrafo Milton Santos a fim de diferenciar os conceitos de paisagem e espaço: “Assim, temos, paralelamente, de um lado, um conjunto de objetos distribuídos sobre um território, sua configuração geográfica ou sua configuração espacial e a maneira como esses objetos se dão aos nossos olhos, na sua continuidade visível, isto é, a paisagem...”, no texto de *Espaço e Método*, de 1985.

p.15), o homem pôde identificar a cidade como paisagem, atribuindo-lhe o adjetivo “urbana” (CHENET, 1994). Nesta identificação, destaca-se a superação de uma contradição existente entre duas noções até então antagônicas, conforme aponta Françoise Chenet (1994), por designarem condições distintas do mundo apreendido: “paisagem” e “cidade”, a primeira comumente associada com a predominância de elementos naturais e a segunda entendida como um produto da ação dos homens.

Maderuelo (2010) destaca que os olhares lançados sobre as cidades, investigados através da história ocidental principalmente nas representações imagéticas, acompanham a trajetória cultural dos homens desde o fim da Idade Média. Mas apesar da experiência de representação de cidades remontar a este período, foi apenas a partir da Revolução Industrial, e com mais intensidade ao longo do século XIX, que a cidade passou a ser interpretada pelo homem ocidental como paisagem urbana, o que aconteceu alguns séculos depois da noção de paisagem ter-se associado mais fortemente à ideia de natureza.

1.1. A noção de paisagem

Existe um consenso entre vários autores de que a noção de paisagem se estruturou culturalmente para o homem ocidental no período do Renascimento, por volta dos séculos XV e XVI na Europa, tendo a pintura como principal instrumento para a expressão desta noção, e o advento da perspectiva como a técnica que tornou esta expressão possível nas artes pictóricas ocidentais. Diante desta nova interpretação da realidade espacial, o homem criou a palavra “paisagem” para designar o novo gênero pictórico autônomo, e nas diversas línguas europeias esta designação surgiu alguns anos depois do início da elaboração das pinturas de paisagem (BERQUE, 1994, p. 23).

No ocidente, segundo supõem alguns autores, um dos registros mais antigos da palavra paisagem, *landscap*, aparece na Holanda no final do século XV “num contrato de 1485 para um retábulo da igreja de Saint-Bavon, em Haarlem”, conforme explicação de Mérot (2009, p.07). Para Serrão (2011), a designação do gênero pictórico vem do alemão *landschaft*, que “está atestado num contrato de 1484 para designar o tema específico de um quadro, vindo progressivamente a abranger todo um gênero artístico especializado” (op.cit., p.14). Na disseminação posterior pelas línguas latinas formou-se um novo sentido para a palavra: “o aspecto geral de uma porção de território que se oferece à vista de um observador” (op.cit., p.14), a exemplo do português “paisagem”, introduzido nos dicionários de língua portuguesa apenas no século XVI, “usado tanto no sentido imediato de imagem pintada (...) como metaforicamente enquanto perspectiva do

mundo” (op.cit., p.14), conjugando, assim, duas acepções até hoje bem difundidas: a de paisagem real e a de paisagem representada.

No caso da civilização oriental, Berque (1997) localiza a gênese da noção de paisagem no século IV. O autor explica que isso aconteceu no sul da China entre o período dos Três Reinos e a Dinastias Sui a partir da experiência de Xie Lingyun, “o primeiro poeta paisagista propriamente dito” (op. cit., p.19) que soube apreciar esteticamente a natureza nos seus retiros e passeios pelas montanhas, atribuindo o sentido de paisagem à palavra *shanshui*, que significa “as montanhas e as águas”, nas suas poesias. No século V, a palavra foi associada à pintura quando Zong Bing escreveu o *Hua shanshui xu* (Introdução à pintura de paisagem), o primeiro tratado de pintura de paisagem que se conhece (op. cit.).

Considerando essas investigações, entende-se que a noção de paisagem para o homem passou por uma gênese podendo ser pontuada num dado momento da história, o que significa que esta noção não existiu “nem sempre e nem em todo lugar” (BERQUE, 1994, p.15), tratando-se de uma “aquisição cultural” (ROGER, 1997, p.7). Esta constatação tem grande suporte na pesquisa de Berque (1994) que traz contribuições relevantes ao sugerir a existência de civilizações paisagísticas e outras não paisagísticas, ou seja, que não trazem na sua cultura manifestações que expressam a noção de paisagem.

Para possibilitar a investigação histórica sobre a cultura dessas civilizações, a fim de desvendar sua condição paisagística ou não paisagística, Berque (op. cit., p.16) estabeleceu quatro critérios essenciais a serem investigados:

1. Se elas possuem uma ou mais palavras para dizer paisagem;
2. Se elas possuem uma literatura, oral ou escrita, que descreva paisagens ou cantem a sua beleza;
3. Se elas possuem representações pictóricas de paisagens;
4. Se elas possuem jardins para fruição da paisagem.

Portanto, a existência de algum desses critérios ou do conjunto dos quatro, na cultura de uma civilização, define se ela é paisagística ou não. Cauquelin (2007) sugere, por exemplo, que a civilização grega da antiguidade não foi uma civilização paisagística por não apresentar formas de representação dessa noção, não existindo nem mesmo uma palavra para dizer “paisagem” em grego antigo. Já a civilização europeia, de acordo com diversos autores, completou a existência dos quatro critérios em sua cultura apenas no século XVI quando já praticavam a elaboração de

jardins¹⁰, já possuíam a tradição da descrição oral e escrita das belezas da paisagem, já tinham elaborado o gênero pictórico cujo tema central era a paisagem, e possuíam a palavra em diversas línguas para nomear essa aquisição cultural: *landschap*, *landschaft*, *landscape*, *landskap*, *landskæl*, *paisaje*, *paisagem*, *paesaggio*, *paysage*. Um caso ilustrativo dessa nova aquisição cultural através da pintura na Itália do século XVI foi o inventário feito em 1530 para a *Tempestade* de Giorgione (Figura 1), no qual consta a seguinte descrição do quadro: “uma pequena paisagem sobre tela com a tempestade, a cigana e o soldado” (MÉROT, 2009, p.07), confirmando a denominação do novo gênero pictórico, mas também do próprio objeto de arte.



Figura 1: A tempestade. Atribuída a Giorgione, 1508. Gallerie dell'Accademia, Veneza, Itália.

Berque (1994) defende que a China e a Europa foram as únicas civilizações que desenvolveram em sua cultura as quatro formas de representações que as caracterizaram como civilizações propriamente paisagísticas. Entretanto, há argumentos de outros autores para a inclusão da Roma antiga como uma terceira civilização que foi também paisagística (MÉROT, 2009, p. 180; MENESES, 2002, p.64; ROGER, 2000), antes mesmo da China, considerando que, segundo Roger (2000), por volta do século I ela foi “a primeira sociedade de paisagismo na história da humanidade” (op.cit., p.34) por já possuir jardins de deleite, representações pictóricas a exemplo dos Afrescos de Pompéia (Figura 2), representações literárias, como as Bucólicas e Geórgicas de Virgílio que

¹⁰ O jardim, para a civilização ocidental, é a primeira e mais antiga forma de representação paisagística, pois “recua aos primórdios da civilização humana, como uma das expressões mais antigas da relação homem-natureza” (SILVA, 2010, p.23).

exprimiam a apreciação das belezas paisagísticas, e a palavra *topia* que para o autor designava aquilo que hoje chamamos paisagem.



Figura 2: Afrescos de Pompéia do século I d.C. Museo Archeologico Nazionale, Nápoles, Itália.

Esses estudos sobre as civilizações paisagísticas e sobre a gênese das suas concepções de paisagem mostram de que maneira a paisagem, entendida como uma noção humana culturalmente construída, pode ser investigada em sua historicidade. Significa dizer que, “considerando o homem e a paisagem como indissociáveis, podemos afirmar que a paisagem tem história, que ela pode ser objeto de conhecimento histórico e que essa história pode ser narrada” (MENESES, 2002, p.36).

Na constituição histórica da noção de paisagem europeia a partir do século XV – que foi difundida entre outras culturas fora da Europa e se estendeu até a atualidade – o papel desempenhado pelo olhar dos homens sobre a natureza, bem como a sua capacidade de tradução desta realidade visual através da arte, contribuíram para a fundação de uma nova compreensão desta natureza enquanto paisagem. A teoria proposta por Alain Roger (1997) enfatiza o poder da arte na fundação desta noção de paisagem, já que, para este autor francês, um *pays* se torna *paysage* através do processo da *artialização*¹¹. Significa dizer que, para emergir das artes, a noção de paisagem para o homem partiu “do lançamento do olhar direto sobre o mundo” (BESSE, 2006, p.02), fixando-o na tela através da expressão artística na medida em que “o desenho em perspectiva modificou radicalmente a visão do espaço autorizando essa construção cultural” (CORBIN, 2001, p.34).

Este processo se desenvolveu no ocidente em dois contextos culturais europeus que possuíam maneiras diferentes de experienciar o mundo e diferentes esquemas compositivos para representá-lo: os Países Baixos e a Itália Renascentista. O primeiro, pautado na experiência empírica e na observação, e a segunda baseada na narrativa dos clássicos e na religião cristã

¹¹ Trata-se de um neologismo a partir da palavra arte, que Alain Roger toma emprestado do texto *Sur des vers de Virgile* de Montaigne, que o utiliza em outro contexto (ROGER, 1997, p.16).

(SILVA, 2011, p.75-76; MADERUELO, 2013). Apesar das diferenças, essas duas culturas europeias foram as grandes responsáveis pela construção da noção de paisagem ocidental através da arte. Joachim Patinir, pintor flamenco, é atualmente considerado por muitos estudiosos da História das Artes como o primeiro paisagista ocidental, por ter pintado as primeiras “paisagens autônomas” ainda no século XVI (Figura 3), ou seja, a paisagem ocupando o quadro em sua totalidade sem usar o artifício da veduta (ou janela), estratégia comum entre os artistas da época, segundo Roger (2000), como o italiano Lorenzo Lotto no quadro Retrato de um cavalheiro de 1530 (Figura 4).

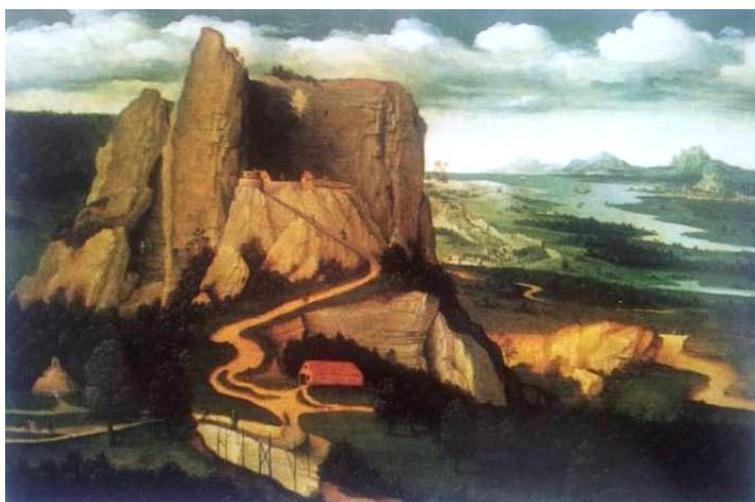


Figura 3: O êxtase de Santa Maria Madalena. Joachim Patinir, 1512/15. Kunststhaus, Zurique.



Figura 4: Retrato de um cavalheiro. Lorenzo Lotto, 1530. Galleria Borghese, Roma.

Mesmo que os artistas que atuaram entre os séculos XV e XVI tenham se utilizado diferentes estratégias compositivas, ressalta-se a expressão artística, a intenção e o gesto que revelaram a paisagem enquanto noção fundada por eles através da arte. A abordagem de Roger (1997) embasada na *artialização* é pertinente para o entendimento da paisagem como construção cultural, ou seja, construção humana, uma vez que parte de uma compreensão antropológica do fenômeno (MÉROT, 2009, p. 11) ao considerar que o homem é quem transforma uma região (*pays*) em paisagem (*paysage*) através do seu gesto artístico.

Para Roger (1997), além deste gesto artístico incidir indiretamente, ou *in visu*, sobre o *pay*, ao transpor a realidade percebida para uma tela através da pintura, também pode incidir diretamente sobre a terra, ou *in situ*, na composição de jardins, constituindo uma outra forma de transformar uma região em paisagem através da arte. Portanto, para este autor, tanto os jardins quanto as pinturas são representações artísticas necessárias para se demonstrar o emergir da noção de paisagem, em concordância com os quatro critérios colocados por Berque (1994) que, com exceção das representações linguísticas, também evocam produções artísticas.

Essas representações elaboradas pelos homens ao longo do tempo carregam consigo a possibilidade de interpretar a paisagem como uma invenção humana passível de ser “datada e analisada” (ROGER, 2000, p.33), o que coloca o objeto “paisagem” no campo da história, podendo ser investigado a partir de sua historicidade. Partindo desta ideia, interessa compreender de que maneira a noção de paisagem se atrelou à noção de “urbe”, passando a ser entendida como paisagem de cidade e designada “paisagem urbana”.

1.2. A noção de paisagem urbana

As representações iconográficas de cidades foram elaboradas ao longo da história tanto quanto as de natureza, ou do campo, e muito antes que os homens começassem a falar de paisagem urbana (MENESES, 2002, p.46; MADERUELO, 2010). Hoje entendemos que a formulação e a difusão de um conceito de paisagem urbana avançam para o século XX, e o estudo proposto pelo inglês Gordon Cullen no livro *Townscape (Paisagem urbana* na edição portuguesa) de 1959 trouxe contribuições significativas para o debate.

Nesta publicação, o autor lança pioneiramente uma discussão sobre o que ele chama “uma arte da paisagem construída” (CULLEN, 2006, p.195), abordada a partir da análise dos fenômenos visuais e perceptivos que a cidade oferece ao observador inserido no ambiente urbano. Para Cullen (op. cit., p.9), a cidade desperta emoção e interesse em seus habitantes ou visitantes, pois “um conjunto de edifícios adquire um poder de atração visual a que dificilmente poderá almejar um edifício isolado”, e em sintonia com os elementos naturais como as árvores e os corpos d’água, o conjunto “sugere a possibilidade de se criar uma arte diferente (...), uma arte do relacionamento, tal como existe uma arte arquitetônica” (op. cit., p.9-10).

Nussaume (2010) aponta que, seguindo uma tendência geral, “ao longo do século XX a utilização da expressão ‘paisagem urbana’ se generalizou”, e com mais intensidade a partir do início dos anos 1980 quando “um conjunto de publicações começam a valorizar a expressão ‘paisagem urbana’ nos seus títulos” (op.cit.), ampliando o debate inclusive com investigações sobre a história da noção de paisagem urbana. Para entender a construção desta noção na história, um dos caminhos possíveis parte da compreensão da maneira como os homens empreenderam uma aproximação visual com as cidades ao longo dos séculos, utilizando-se das suas representações como fontes históricas capazes de fornecer as pistas para desvendar este processo.

Neste sentido, Maderuelo (2010) elabora uma investigação histórica dos “olhares sobre a cidade”, através das imagens artísticas produzidas, a fim de discutir o emergir da noção de paisagem urbana para a civilização ocidental. Segundo este autor, a cidade foi percebida e representada ao longo da história tanto quanto a natureza, ainda que esta última estivesse sempre mais associada à ideia de paisagem. Interpretando sua investigação, significa dizer que a *artialização in visu* do ambiente urbano não associou, a princípio, a cidade à noção de paisagem, a qual seguiu nomeando quadros com predominância de cenas de natureza, que constituíam os “recortes da natureza”, como explica Simmel (2011). Entretanto, as representações artísticas que trazem a cidade como tema central, perpassam o período em que o homem produziu essas pinturas de paisagem.

Maderuelo (2010) coloca que as primeiras imagens de cidade do ocidente apareceram nos afrescos do fim da Idade Média, nos quais não aparecia uma cidade específica, mas uma representação simbólica segundo a qual aquela sociedade compreendia o território humanizado, a exemplo do afresco pintado por Lorenzetti entre 1337 e 1340 (Figura 5). Na interpretação de Jakob (2013, p.59), essa foi a primeira representação artística que esboçou a “natureza trabalhada pelo homem, a partir de um ponto de vista eminentemente urbano”, e, para alguns autores, pode ser interpretada como a primeira representação de paisagem da história do ocidente (ROGER, 2000, p.34; MADERUELO, 2010, p. 577).



Figura 5: Os efeitos do bom governo na cidade e no campo. Ambrogio Lorenzetti, 1337/40. Palazzo Pubblico di Siena, Italia.

Avançando para os fins do século XV é possível observar, através da pintura do artista alemão Albrecht Durër, especificamente algumas de suas “aquarelas e guaches de juventude” (ROGER, 2000, p.36), uma outra forma de olhar e representar as cidades. Em algumas destas suas aquarelas, o artista se preocupou em registrar os aspectos de uma cidade específica, como a vista que elaborou da cidade de Innsbruck em 1494/95 (Figura 6), inclusive preocupando-se em diferenciar o aspecto do céu (Figuras 7 e 8), além de registrar as edificações, as torres, a muralha, o pátio do castelo.



Figura 6: Innsbruck do norte. Albrecht Durër, 1494/95. Graphische Sammlung Albertina, Viena.



Figura 7: Pátio do Castelo de Innsbruck (sem nuvens). Idem.



Figura 8: Pátio do Castelo de Innsbruck (com nuvens). Idem.

Sobre este tipo de registro, Maderuelo (2009) menciona o surgimento, nesta época, de uma necessidade de se criar “vistas de cidades que as distingua de outras e as caracterizem por meio da forma das muralhas, as torres de suas igrejas e a magnificência de seus monumentos” (op. cit., p.158). Tal demanda, guarda estreita relação com o desenvolvimento da cartografia e a necessidade de localizar as cidades num território representado, e com uma nova forma de olhar o mundo e representá-lo neste período, que por sua vez decorre também da expansão ultramarina e a descoberta de novas terras, incluindo a América, ou Novo Mundo. Assim, foi preciso “gerar sistemas de representação que dessem conta do encontrado” pois, “para trafegar por aquelas terras e mares, reconhecendo portos, realizando investidas militares e operando o comércio (...), para dar notícias sobre as terras, e para que se estabilizasse o sistema colonial através da demarcação de fronteiras, era preciso imobilizar o visto através do desenho” (SILVA, 2011, p.52).

No século XVII os Países Baixos se destacavam no campo da produção cartográfica graças ao desenvolvimento tecnológico e científico marcado inclusive pela invenção e uso de instrumentos que ampliavam a capacidade do olhar, considerando-o um “condutor da vontade de experimentar e descrever o mundo” (op. cit., p.63), a exemplo da câmara escura e do telescópio. Além disso, eles já dominavam a técnica da gravura que facilitava a impressão e divulgação do material produzido. Dentre as produções cartográficas da época destaca-se o *Theatrum Orbis Terrarum* editado em 1570, um trabalho que apresenta “mapa-múndi, seguido das cartas da Europa, Ásia, África e América e representações de vários países” (op. cit., p.54), e teve grande aceitação na época em que foi produzido, recebendo várias edições inclusive em outras línguas.

No mesmo período foi editado, de 1572 à 1680, o *Civitates Orbis Terrarum*, que viria consagrar o gosto por vistas de cidades ao apresentar “um vasto compêndio formado por 360 imagens gráficas, distribuídas em seis volumes, representando 546 cidades” (op. cit., p.56) do Oriente, da África e da América do Sul, ainda que elas possuíssem o tamanho de pequenas vilas, além das cidades europeias, a exemplo da vista de Lisboa (Figura 9), que na explicação de Silva (2011, p.57)

“se apresenta em sua frente aquática, tendo em primeiro plano seu porto movimentado, por trás do qual surgem colinas revestidas por edificações assobradadas, com suas torres e seus telhados vermelhos”.



Figura 9: Vista de Lisboa, *Civitates Orbis Terrarum*, 1572.

Maderuelo (2009) explica que nesta época “centenas de gravadores e desenhistas ficaram famosos com a reprodução de vistas topográficas de cidades que eram reconhecidas facilmente pelas silhuetas que definiam as ameias de suas muralhas, as torres ou a presença do castelo dominando os morros” (op.cit., p.158). Em muitas publicações, estas vistas de cidades vinham associadas às cartas e eram editadas em pranchas de tamanhos iguais, conformando uma estratégia compositiva que, ao mesmo tempo em que padronizava as representações, identificavam as diferentes cidades diferenciando umas das outras.

Algumas das primeiras representações que mostravam a incidência do olhar holandês sobre o Novo Mundo foram editadas nas oficinas especializadas na produção de material gráfico, como a da família Visscher que editou em 1630 o trabalho do cartógrafo Golijath que esteve no Brasil e elaborou cartas e vistas do Recife, na época, colonizado pelos holandeses (SILVA, 2011, p. 68). Na vista que acompanha uma destas cartas observa-se o Recife visto do mar (Figura 10) que, numa estratégia compositiva que se assemelha em alguns aspectos com a vista de Lisboa do *Civitates*, apresenta em primeiro plano a frente aquática e algumas embarcações na entrada do porto da cidade, que é demarcada pela linha de arrecifes e o pequeno Forte do Picão, e em segundo plano as edificações sob a denominação de “povo”.

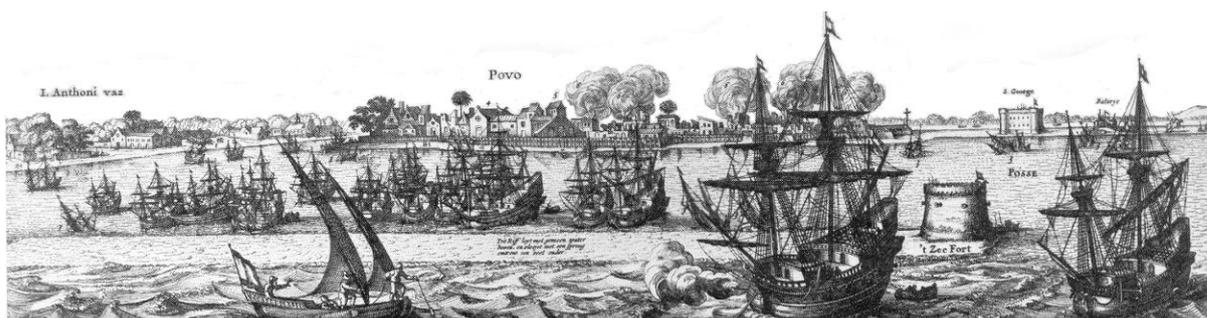


Figura 10: Vista do Recife no detalhe da Carta de Recife e Olinda de autoria de Golijath, gravada por Visscher, 1630.

As cartas ilustradas com vistas de cidade eram produtos bastante comercializados nos Países Baixos, que no século XVII se destacava como “o principal centro editorial da Europa” (SILVA, 2011, p. 66). Além da produção, ressalta-se que existia um intenso consumo local desta produção, o que veio a popularizar os mapas dotando-os do “estatuto de objeto popular” (op. cit., p.72) ao invadirem o espaço doméstico sendo instalados nas residências neerlandesas como objetos de decoração que também “permitiam a seus possuidores viajarem através da imaginação e conhecer o mundo sem necessidade de sair de casa” (MADERUELO, 2013, p.305).

Este tipo de instalação é observado nas pinturas da época, a exemplo da tela de Cornelius de Man de 1654 na qual se observa a presença da carta do Recife produzida por Golijath em 1648 e que apresenta, junto ao mapa, duas vistas da cidade (Figura 11). Segundo Maderuelo (2009), não são apenas os mapas que se tornam objetos domésticos nesta época, mas as próprias vistas de cidades “se tornarão independentes dos mapas e se converterão em gravuras autônomas que se penduravam na parede como quadros” (op. cit., p.158).

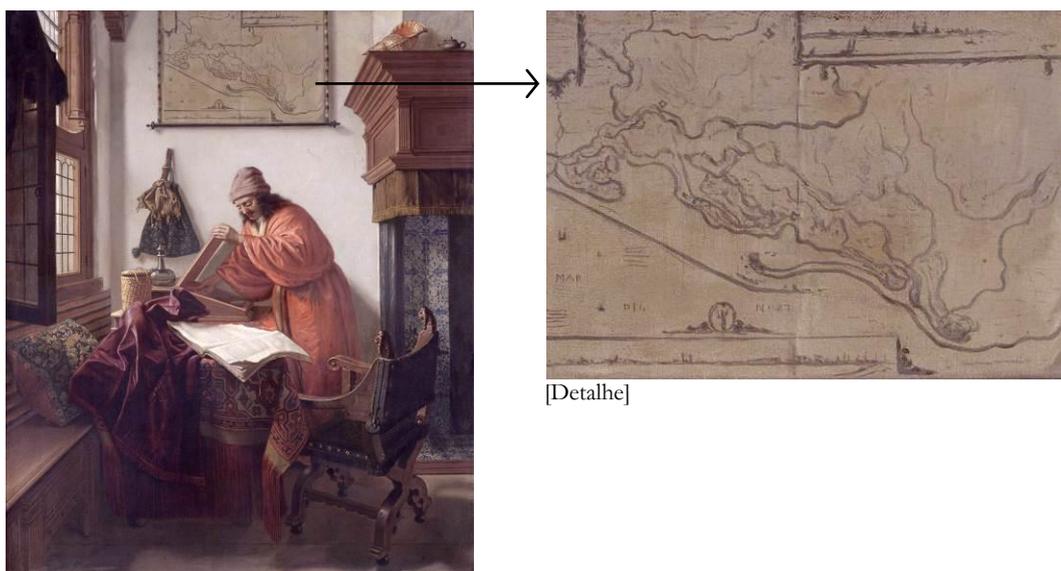


Figura 11: *A scholar in his study*. Cornelius de Man, 1654.

Além da cartografia e das gravuras com vistas de cidades, os Países Baixos se destacavam também na produção de pinturas. Hoje, alguns autores situam o surgimento da noção de paisagem através da pintura neste período e nesta região, nascida da habilidade de pintores muitos deles de Harleem, “cidade de paisagistas” na expressão de Maderuelo (2013, p.298), que no século XVII experimentou um momento de prosperidade cultural e econômica (op. cit.). Neste contexto, inserem-se os pintores que, entre os temas trabalhados, produziram pinturas de cidades.

As cidades do norte se destacavam por seu desenvolvimento urbano em comparação com o restante da Europa que ainda era bastante rural (SILVA, 2011, p. 92). No século XVII já tinham desenvolvido o correio, a iluminação urbana, sistema de combate ao fogo, canalização das águas e

pavimentação de praças e ruas principais cuja limpeza era cultivada, pois para esta cultura “o belo e limpo são quase sinônimos” (op. cit., p.96). Além disso, as cidades cresciam reguladas por leis municipais.

Com um olhar habituado a ver o ambiente trabalhado pela ação do homem, os artistas pintavam as cidades. Maderuelo (2013) refere que foi Esaias van de Velde, artista de Amsterdã, quem pintou “o que se considera o primeiro quadro a óleo que apresenta uma vista urbana de um lugar concreto da Holanda” (op. cit., p.299). Trata-se da vista de Zierikzee de 1618, que mostra a cidade a certa distância graças ao esquema compositivo que apresenta a frente de água em primeiro plano (Figura 12). Segundo Maderuelo (op. cit) este quadro tornou-se um modelo para outras pinturas, entre elas a Vista de Delft de Vermeer datada de 1660/61 (Figura 13), que na análise de Silva (2011) aproxima-se “de uma tradição que vinha das grandes conquistas cartográficas da transição do século XVI e XVII, com suas bordas de água no primeiro plano garantindo a distância necessária para a observação, ao modo do olhar do marinheiro.” (op. cit., p.109).



Figura 12: Vista de Zierikzee. Isaias van de Velde, 1618. Museu Staatliche. Berlin.



Figura 13: Vista de Delft. Vermeer. 1660/61. Real Galeria de Pinturas de Maurishuits, Haia.

Atribui-se aos artistas do norte o desenvolvimento desta vista em perfil nos processos de representação que elegeram as cidades como objeto de interesse. Mas também se utilizou outras estratégias de composição para representar as vistas internas que apresentavam cenas das cidades holandesas “mostrando a azáfama do quotidiano” (SILVA, 2011, p. 99). Um exemplo é o trabalho do pintor holandês Gerrit Berckheyde nos vários quadros em que registrou a Praça da Igreja de Saint-Bavon em Harleem animada por personagens, como na tela de 1673 (Figura 14).



Figura 14: *La place du grand marché à Haarlem vers l'église Saint-Bavon*. Gerrit Berckheyde, 1673. Musée des Beaux Arts de Lyon, França.

No século XVIII desenvolveram-se outros códigos de composição artística para representação de vistas de cidades nas pinturas. Nussaume (2010) aponta que neste período o termo “urbano”, em oposição ao termo “rural”, já era comumente empregado em língua francesa, e Françoise Choay (1985, p.54) destaca que o próprio conceito de “cidade” já não era mais interesse restrito aos eruditos. No campo das artes, a cidade continuou sendo representada, e Maderuelo (2010) aponta um descolamento do centro de produção artística para a Itália onde se destacou o trabalho dos “pintores *vedutistas* venezianos”. Esses pintores elaboraram as famosas *vedutas*, definidas por Maderuelo (2010, p. 587) como um “gênero pictórico que tem como objetivo representar com fidelidade fotográfica as cenografias urbanas”, pois apresentam vistas panorâmicas de cidades ricas em detalhes arquitetônicos. Neste sentido, o autor menciona o pintor Bernardo Bellotto como um grande realizador do trabalho de vedutismo, a exemplo da tela em que apresenta uma vista de Varsóvia em 1773 (Figura 15).



Figura 15: Vista de Varsóvia. Bellotto, 1773. Muzeum Narodowe, Varsóvia, Polónia.

O panorama, que desde o século XVIII havia-se tornado sinônimo de uma representação cujo grau de visibilidade fosse mais abrangente e com informações mais detalhadas, no século XIX recebeu outra acepção, passando a nomear uma “sala circular fechada lateralmente, com uma

entrada subterrânea que conduzia o visitante a uma plataforma situada no centro da sala”. A experiência que este panorama tornou possível apenas no século XIX é descrita por Müller (op. cit.):

Nas paredes laterais, dispunham-se uma série de quadros, que, unidos, davam a impressão de ser uma única pintura circular, iluminada por uma abertura no teto. Ao andar pela plataforma, o visitante podia contemplar a representação de uma paisagem de grandes dimensões, ou de uma cidade, nos mínimos detalhes (op. cit., p. 134).

Para Maderuelo (2009, p.170-171), o panorama consistia num “tipo de entretenimento” que desenvolveu no público o gosto pelas vistas de cidades no século XIX, e acabou por representar um “passo definitivo na consolidação de uma visão paisagística”. Isto porque, sendo uma “mídia ótica” dirigida ao público, no entendimento de Müller (2007), contribui para a modificação da maneira de organizar o olhar em relação à cidade ao apreendê-la em unidade através da imagem circular, permitindo “observar e vivenciar a cidade de modo bastante mais completo do que as imagens dos quadros isolados” (op. cit., p.134).

No mesmo período em que o panorama se popularizou, teve início o desenvolvimento da técnica da fotografia, que também tomava a cidade como o objeto para o qual o olhar se direcionava. Um exemplo desta relação entre “fotografia” e “cidade” foi a experiência de Daguerre, que a partir de 1838 fotografou diferentes perspectivas de Paris tomadas da janela do seu estúdio “com a finalidade de chamar atenção para o seu invento” (MADERUELO, 2009, p.175), e mostrando que se tratava de uma invenção da cidade desenvolvida e aprimorada ao capturar vistas da cidade, como a fotografia (na época ainda chamava-se daguerreótipo) que tirou do Boulevard du Temple em 1839 (Figura 16).



Figura 16: O Boulevard du Temple em Paris. Fotografia de Daguerre, 1839.

A fotografia acabou por se popularizar tanto quanto o panorama, e segundo Müller (2007), ambos promoveram uma mudança significativa no modo de perceber e representar a realidade no contexto do século XIX. Num momento em que cidades como Paris e Londres cresciam bastante

e se tornavam as primeiras metrópoles do mundo, o panorama apresentava em unidade uma imagem que a nova escala da cidade só deixaria o observador apreender a partir de um ponto de mirante ou com o auxílio desse recurso visual. Por outro lado, a fotografia apresentava a cidade fragmentada nas imagens incitando o olhar a compreendê-la como uma unidade através das partes, identificando suas ruas e edificações para diferenciá-la de outras cidades. Além disso, serviu a “expedições fotográficas” ao redor do mundo para compor álbuns com vistas de cidades, a exemplo do que já havia sido empreendido com gravuras na publicação do *Civitates Orbis Terrarum* no século XVII (MADERUELO, 2009, p.176).

Ainda segundo Müller (2007), a mudança na percepção e representação da realidade no século XIX terão consequências na arte, ou seja, no fazer artístico. Para este autor, as novas formas de representar a visibilidade das cidades através das vistas urbanas características do panorama e da fotografia perpassam, por exemplo, o modo como o poeta Charles Baudelaire olhava para Paris e traduzia este olhar através da poesia (op. cit., p. 133). Entretanto, a referência visual mais evidente do poeta é a pintura que menciona em seus textos, e não o panorama e a fotografia¹² cuja influência sobre sua forma de olhar a cidade seguiu velada.

Baudelaire foi um cidadão urbano por excelência que viveu o século XIX com intensidade e soube fazer uma leitura do seu tempo exprimindo-o através dos seus poemas e analisando-o nos seus textos sobre a pintura e a modernidade. Através dos seus escritos, foi quem apresentou o “novo momento na história do olhar” (MÜLLER, 2007, p. 134), que ganhou vulto na “Paris, capital do século XIX” na expressão de Walter Benjamin, uma cidade que crescia em tamanho, modificava em estrutura com as obras empreendidas pelo prefeito Haussmann, e era tomada pelas multidões através das quais se deslocava o *flâneur*¹³, personagem baudelariano.

A cidade era o objeto de interesse de Baudelaire tanto quanto a paisagem, assunto que explorou nos seus textos enquanto crítico de arte. Por esta razão, é Baudelaire que nos apresenta o que Françoise Chenet (1994) coloca como uma superação da contradição existente entre as noções de paisagem e de cidade, a primeira mais associada à natureza e a segunda à ação do homem. Esta superação é uma conquista do século XIX, e pode ser apreendida através dos ensaios de

¹² O texto de Adalberto Müller se concentra na ambiguidade da posição de Baudelaire em relação à fotografia, pois, apesar de seu “comentário agressivo à fotografia na abertura do *Salon* de 1859”, ele tinha como grande amigo o fotógrafo Nadar, quem buscava inserir a fotografia no domínio da arte, e deixou-se fotografar por ele desenvolvendo uma “forma de reflexão que contradiz algumas das teses do seu ensaio sobre a fotografia” (MÜLLER, 2007, P.132).

¹³ O dicionário francês Larousse de 1905 traz a seguinte definição para o ato de flunar (*flâner*): Passear à deriva, sem objetivo; ir de um lado a outro perdendo tempo. (Sob consulta online). Portanto, o *flâneur* é o sujeito que realiza esta ação, muito mencionado nos textos de Charles Baudelaire.

Baudelaire sobre pintura de paisagem e sobre a modernidade, bem como de suas poesias que comumente adotavam a cidade como tema central.

Para Kern (2010, p.12), “o texto mais contundente de Baudelaire sobre pintura de paisagem é sem dúvida o *Salão de 1859: A paisagem*”, e com ele tem-se uma primeira aproximação com o entendimento de Baudelaire no que se refere à paisagem e à cidade. No ensaio, o autor critica muitos dos artistas paisagistas, que expuseram suas pinturas de paisagem no Salão de 1859, por conta da ausência de imaginação e sentimento nas suas obras: “alunos de mestres diversos, pintam todos muito bem, e quase todos esquecem que um local natural tem apenas o valor que o sentimento verdadeiro do artista nele sabe colocar” (BAUDELAIRE, 2010a, p. 51-52). E mais adiante completa: “Sim, a imaginação faz a paisagem (...), mas por que a imaginação fugiu do ateliê do paisagista?” (op. cit., p.57).

Além da imaginação e do sentimento, Baudelaire sente falta do próprio homem e suas construções nas pinturas que analisa: “se lembre que o homem, como diz Robespierre, que cuidadosamente fez suas humanidades, jamais vê o homem sem prazer” (op. cit., p. 58), e neste sentido aponta dois gêneros pictóricos que faltam nos Salões:

Não são apenas as pinturas de marinhas que estão faltando, um gênero, no entanto, tão poético! (não tomo por marinhas os dramas militares que se desenrolaram na água), mas também um gênero que chamaria de bom grado de paisagem das grandes cidades, isto é, a coleção das grandezas e das belezas que resultam de uma poderosa aglomeração de homens e de monumentos, o charme profundo e complicado de uma capital que envelheceu, com o passar dos anos, nas glórias e nas atribulações da vida (BAUDELAIRE, 2010a, p. 58).

Diante da inexistência do tema “cidade” nas obras expostas no Salão de 1859, Baudelaire menciona o trabalho em gravura de Charles Meryon que teve a oportunidade de conhecer em outra ocasião. Trata-se de “uma série de estudos em água-forte a partir dos pontos de vistas mais pitorescos de Paris”, o qual o poeta elogia da seguinte forma:

Raramente vi representada com maior poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades da pedra acumulada, os sinos mostrando com o dedo o céu, os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas colunas de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, aplicando sobre o corpo sólido da arquitetura sua arquitetura atualizada, de uma beleza tão paradoxal, o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor (op. cit., 58-59).

Como conclusão, Baudelaire assume seu gosto pelas representações de cidades em detrimento das pinturas de paisagem expostas no Salão de 1859, e se critica os pintores por não expressarem sentimento e imaginação, é porque no século XIX parece ser mais apropriado exprimi-los através de imagens da cidade. Para Baudelaire os “paisagistas são animais muito herbívoros” (op. cit., p.59).

Os processos de industrialização e urbanização vividos no século XIX haviam transformado cidades como Paris e Londres em grandes centros urbanos, modificando suas estruturas e também a experiência dos cidadãos aglomerados em multidões. Na Londres do século XIX, o poeta e escritor Edgar Allan Poe explorou o tema das grandes cidades industrializadas em seu conto “O homem das multidões” de 1840¹⁴. O narrador do conto encontra-se num café de onde observa, através da janela, o movimento de pessoas que se deslocam em multidão nas ruas da Londres industrial, que era a maior e mais adensada cidade de então. A curiosidade em relação ao deambular de outro personagem que passa várias vezes de um lado para o outro, leva o narrador a segui-lo para entender seu comportamento (POE, 2001, p.392). A *flânerie* passa a ser dupla e é a essência mesma do texto, que ilustra a ideia de Benjamin (1994, p.191) para quem “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*”, estando o *flâneur* inebriado pelo prazer de se achar em uma multidão.

Assim, na grande cidade do século XIX dois aspectos surgem como alvo de interesse dos artistas que buscam representá-la. Primeiro, sua nova escala, que incita o surgimento de novos artifícios para transpor a cidade para a imagem, como o panorama circular ou a fotografia (MÜLLER, 2007; MADERUELO, 2009), mas também as pinturas dos artistas que se posicionam em vários pontos de vistas para apreender a beleza da cidade, como Baudelaire observou nas gravuras de Charles Meryon (Figura 17). Segundo, a vida na cidade, que para ser imobilizada em imagens seria preciso agir como um “pintor da vida moderna”, cujo método é explicado e elogiado por Baudelaire no ensaio de 1863 através da obra de Constantin Guys, “grande amante da multidão e do incógnito” (BAUDELAIRE, 2010b, p.87).

Contrariamente ao que Baudelaire havia observado nos pintores de paisagem no salão de 1859, Constantin Guys “admira a eterna beleza e a surpreendente harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Ele contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou golpeadas pelos fortes raios de sol” (op. cit., p.92). Para Baudelaire (2010a, p.60) a escolha do tema representado na pintura faz parte do gênio do artista, o que significa que o prazer pela cidade precisa estar interiorizado no artista para fecundar na sua arte, e, no entendimento do poeta, Constantin Guys na condição de exímio *flâneur* é quem melhor expressa a vida moderna da cidade do século XIX através do olhar que encontra em meio a multidão a substância para sua arte, como mostra a tela intitulada “Na rua” (Figura 18).

¹⁴ Charles Baudelaire se refere a esse conto no ensaio “O pintor da vida moderna” de 1863 chamando-o de “um quadro (na verdade é um quadro!) escrito pela mais poderosa pena dessa época” (BAUDELAIRE, 2010b, p.89).

A multidão é seu domínio (...) [Constantin Guys] entra na multidão como em um imenso reservatório de eletricidade. Podemos assim compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida. É um eu insaciável pelo não eu, que, a cada instante, o apresenta e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre insaciável e fugitiva (BAUDELAIRE, 2010b, p. 91-92).



Figura 17: Pont-au-change. Charles Meryon, 1854. Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Figura 18: Na rua. Constantin Guys. Musée d'Orsay, Paris.

Os temas citadinos abordados nas pinturas de Guys são apontados no ensaio de Baudelaire sobre o pintor da vida moderna, e entre eles destacam-se: as festas, o clube e as solenidades, ou “espaços entulhados de figuras humanas”; a figura do dândi e seu ar frio; as mulheres e as moças a passearem nas aleias zebreadas de sombra e de luz dos jardins públicos, ou nas galerias imensas de Paris; as carruagens em trote acelerado, os incidentes dos esportes, das corridas, das caçadas, dos passeios nos bosques; as *ladies* orgulhosas, as frágeis *misses*. Tudo isso deve compor a obra do pintor da vida moderna para traduzir suas impressões sobre o cotidiano das grandes cidades, e, como parte do seu método, ele deve utilizar-se de croquis e de esboços, como fez Constantin Guys, quem elaborou o que Baudelaire chamou de “esboço perfeito” (BAUDELAIRE, 2010b, p.100).

A modernidade de Guys revela-se duplamente. Na abordagem à fugacidade de seu tempo e na maneira fugaz de realizar o desenho que, em traços rápidos, sem perder o volume, a luz e a sombra, permanece em estreita consonância com a ideia da passagem e do efêmero. O esboço e o *croquis* são, nesse sentido, os perfeitos tradutores dessa nova maneira de representação da vida moderna.” (DIAS, 2010).

Para Baudelaire (2010b), nos esboços perfeitos o “singular artista exprime ao mesmo tempo o gesto e a atitude solene ou grotesca dos seres e de sua explosão luminosa no espaço” (op. cit., p. 101), o que só com o método do pintor da vida moderna seria possível exprimir, a exemplo das Figuras 19 e 20.



Figura 19: Reunião de numerosos personagens. Constantin Guys. Museu do Louvre, Paris.



Figura 20: Carruagens e caminhantes na Avenida dos Campos Elísios. Constantin Guys. Musée Carnavalet, Paris.

Na capital do século XIX, as cenas da cidade não poderiam mais ser representadas segundo os códigos compositivos que vigoravam, por exemplo, na Harleem do século XVII, mas sim segundo estratégias que se adaptassem à nova realidade, captando o sentido da efemeridade própria século XIX: o rabisco, o esboço, a gravura são exemplos apresentados por Baudelaire. Para o poeta, o que fazia de Guys um pintor da modernidade era sua capacidade de traduzir a essência do momento contemporâneo já que ele “procurou por toda parte a beleza passageira, fugaz, da vida presente” (BAUDELAIRE, 2010b, p.127), e ao pintá-la soube “tirar o eterno do transitório” (op. cit., p.94): “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, e a outra metade é o eterno e o imutável” (op. cit., p.94).

Ainda que Guys não tenha sido o único nem o primeiro “a ilustrar a vida elegante de Paris e de Londres, com os passeios em carruagens, os bailes e óperas, as corridas de turfe, a fervilhante vida dos aristocratas e burgueses” (KERN, 2010, p.15), foi ele quem apresentou um conjunto de temas e motivos que “aos olhos de Baudelaire, configurou-se como excelente exemplo da essência da vida e dos interesses modernos” (op. cit., p.15). De certa forma, compreende-se que a maneira como Constantin Guys olhava para a cidade estava em sintonia como a maneira como Baudelaire também olhava: o tema da cidade fazia parte do gênio destes dois artistas, e é possível perceber como, através inserção de imagens da multidão, do *flâneur*, das mulheres ou da rua na sua poesia, “as palavras de Baudelaire parecem traduzir em poema os desenhos de Guys, ou vice-versa” (DIAS, 2010).

Neste sentido, foi o próprio Baudelaire, e não apenas o pintor da vida moderna que ele nos apresentou, quem soube traduzir a cidade enquanto paisagem. Françoise Chenet (1994) coloca que, da mesma forma como a associação entre paisagem e natureza é historicamente situada no século XVI, a “aparição subversiva da cidade na paisagem” (op. cit., p.27) que conduziu à formulação da noção da paisagem urbana pode ser situada no século XIX graças à publicação, em 1857, de um poema sobre a cidade que Charles Baudelaire intitulou *Paisagem*.

Este poema, que inicialmente apareceu numa revista sob o título de *Paisagem parisiense*, é o primeiro de uma série de outros poemas sobre a cidade reunidos no *Quadros parisienses*, e em 1861 foi incorporado à segunda edição do livro *As flores do mal* (CHENET, 1994, p.35). É possível visualizar uma imagem da cidade no seguinte trecho do poema *Paisagem*:

“As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E os vastos céus a recordar a eternidade.

É doce ver, em meio à bruma que nos vela,
Surgir no azul a estrela e a lâmpada à janela,
Os rios de carvão galgar o firmamento
E a lua derramar seu suave encantamento.” (BAUDELAIRE, 2012, p.305).

Baudelaire tinha um olhar contemplativo voltado para a cidade. Apreciava a cidade numa experiência paisagística, ou seja, da maneira como outros homens apreciavam os campos bucólicos. Não significa dizer que jamais a cidade havia sido apreciada neste sentido – e as aquarelas de Dürer do século XV ou as pinturas de cidades neerlandesas no século XVII nos fazem supor o contrário – mas que com ele a experiência travada com a cidade pode ser qualificada como “paisagística” porque coube ao século XIX a decodificação da cidade enquanto paisagem, na medida em que ela se tornou alvo do interesse artístico ao mesmo tempo em que se passou a utilizar as expressões “paisagem da cidade” e, finalmente, “paisagem urbana”, para se referir a esta nova interpretação da realidade construída no plano das artes.

A primeira ocorrência que se conhece da expressão “paisagem urbana” consta na Advertência que precede o início do romance *Bruges-la-Morte* do escritor belga Georges Rodenbach de 1892 ¹⁵ (CHENET, 1994, p.27; JACKOB, 2013, p.189):

Neste estudo passional, nós quisemos também, e principalmente, evocar uma Cidade, a Cidade como um personagem essencial, associado aos estados da alma, que aconselha, dissuade, determina como agir. (...) Isso é o que nós desejamos sugerir: a Cidade orientando uma ação; suas **paisagens urbanas**, não apenas como telas de fundo, como temas descritivos arbitrariamente escolhidos, mas ligados aos próprios acontecimentos do livro. É por isso que importa, já que esses conjuntos de Bruges colaboram com as aventuras, as reproduzir igualmente aqui, intercalados entre as páginas: cais, ruas desertas, casas antigas, canais, béguinages, igrejas, (...) a fim de que, aqueles que nos leiam suponham também a presença e a influência da Cidade, experimentando o contágio das águas, sentindo, por sua vez, a sombra das altas torres deitadas sobre o texto (RODENBACH, 2005, p.5) (grifos nossos).

A aproximação entre as noções de “cidade” e de “paisagem”, evidenciada no poema *Paisagem* de Baudelaire e ilustrada em imagem por artistas como Charles Meryon e Constantin Guys, culmina no aparecimento da expressão escrita por Rodenbach, o que poderia ser considerado como um

¹⁵ O livro associa texto e imagem, sendo ilustrado com 35 fotos atribuídas à oficina *Maisons Lévy & Neurdein*.

estágio final do longo processo que conduziu à formulação de uma ideia de paisagem urbana na cultura ocidental, desde as primeiras representações iconográficas de cidade, no fim da Idade Média, até o século XIX. Neste ponto do debate é possível afirmar que a cristalização da “noção de paisagem urbana” antecipa a formulação de um “conceito de paisagem urbana”, sendo tal afirmação sustentada pela confrontação entre os períodos (considerados por esta pesquisa) em que se iniciou uma maior difusão do debate sobre a paisagem urbana, no âmbito acadêmico, com a publicação do *Paisagem urbana* de Gordon Cullen nos meados do século XX, e a cristalização da noção, que parece remontar ao século XIX depois de um longo período de construção.

Considerando a colocação de Chenet (1994), para quem a invenção da paisagem urbana está historicamente situada no século XIX, e que hoje pode ser entendida como uma noção culturalmente adquirida graças ao desenvolvimento de uma sensibilidade para apreciar a cidade enquanto paisagem, cumpre ressaltar o papel dos artistas neste processo, pois foram eles que souberam realizar uma interpretação das cidades no plano das artes, transpondo-a para suas representações artísticas. Remetendo-nos à teoria de Roger (1997) é possível afirmar que a cristalização da noção de paisagem urbana decorreu principalmente do processo de *artialização in visu* da cidade.

São as diversas representações imagéticas de cidade, elaboradas pelos artistas ao longo do século XIX, que revelam o que hoje pode-se chamar “consciência de paisagem urbana”, pois elas mostram, para além da cidade que se representa, o gosto do artista pela cidade e o seu olhar por trás da representação, que enquadra e seleciona elementos da cidade, e *artializa* essa realidade percebida (a cidade) atribuindo-lhe um sentido (de paisagem).

Esta compreensão contemporânea da noção de paisagem urbana como uma construção cultural operada pela *artialização in visu* da cidade e historicamente situada no século XIX, contribui para alargar o tradicional enfoque paisagem como uma noção associada à natureza. Se durante séculos os artistas criaram “recortes” da natureza e os transformaram numa unidade autônoma chamada paisagem, como foi tão bem explicado por Simmel (2011), a partir do século XIX eles souberam também criar “recortes” da cidade e transformá-los numa unidade que Baudelaire já chamava de “paisagem da cidade” e que, hoje, interpreta-se como paisagem urbana.

Objeto	←	O artista	→	Representação	Período
Natureza	←	O olhar O recorte A <i>artialização</i>	→	Paisagem	Século XV – XVI
Cidade	←	O olhar O recorte A <i>artialização</i>	→	Paisagem urbana	Século XIX

Esquema 1: Ilustração do processo de construção da paisagem e da paisagem urbana.

1.3. O método de investigação histórica da paisagem urbana

A definição do método que conduziu esta pesquisa partiu da discussão teórica sobre a noção de paisagem como uma construção cultural, passível de ser situada na história, e cujo processo de construção é operado segundo o que Roger (1997) chama de *artialização*. Tendo esta compreensão como base, a fundamentação teórica mostrou como a noção de paisagem urbana pode ser entendida também como uma construção cultural historicamente situada e operada pelo gesto de *artialização* da cidade que resulta na sua representação. Neste sentido, destaca-se a função da representação nesta construção cultural.

Por representação entende-se o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída e dada a ler por diferentes grupos sociais (CHARTIER, 1990). A representação não é a realidade na sua essência e sim uma interpretação da realidade, pois nela o real assume um novo sentido para tornar-se “uma imagem presente em um objeto ausente” (op. cit., 1990, p.21). Argumenta-se que a cidade, percebida e *artializada* pelos artistas a partir do século XIX, assume um novo sentido nas representações, evocando a possibilidade de ser interpretada como paisagem urbana.

Tendo em vista esta possibilidade, houve um estímulo para se construir um método que guiasse e justificasse a investigação histórica da paisagem urbana, tendo como fundamentação a trama teórico-metodológica proposta por Berque (1994), que aborda a noção de paisagem na história através dos quatro critérios que se manifestam como expressões dessa noção nas civilizações paisagísticas. Alain Roger (2000) interpreta esses critérios como formas de “representação” elaboradas pelo homem (Esquema 2), ao afirmar que, segundo proposição de Berque (1994), os critérios para a existência de paisagem são: “1) Representações linguísticas: uma ou mais expressões para dizer paisagem. 2) Representações literárias orais ou escritas, cantando ou descrevendo as belezas da paisagem. 3) Representações pictóricas tendo por tema a paisagem. 4) Representações de jardins” (ROGER, 2000, p. 33-34).



Esquema 2: Esquema metodológico baseado na teoria de Augustin Berque interpretada por Alain Roger. Fonte: A autora.

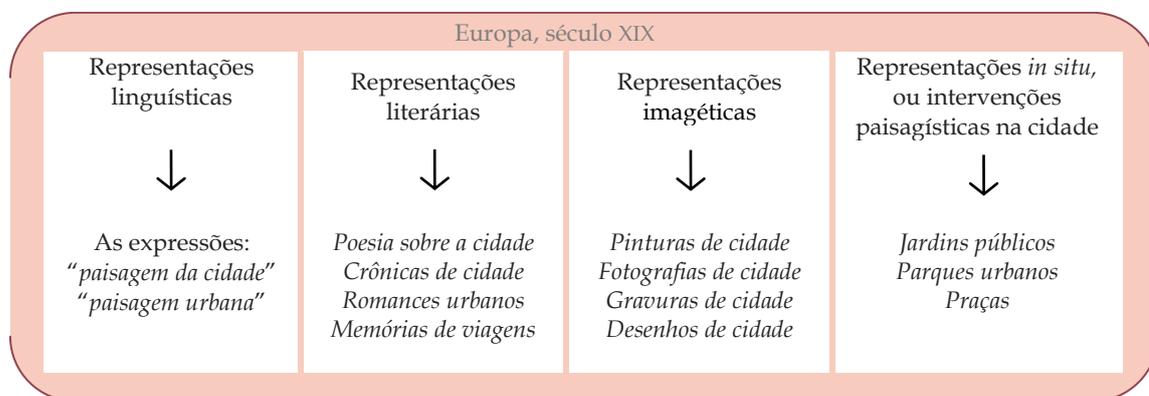
Considerando esta interpretação de Roger (2000) sobre os critérios colocados por Berque (1994), compreende-se que a noção de paisagem pode ser abordada em sua historicidade e representatividade, ou seja, enquanto uma noção que se cristaliza ao longo da história ao ser

representada através das palavras e das artes pictórica, literária e paisagística. Na fundamentação teórica foi demonstrado de que maneira a noção de paisagem pôde ser investigada a partir dos quatro critérios de representação que se manifestaram nas civilizações paisagísticas oriental no século IV e ocidental no século XVI (BERQUE, 1994), reforçando o viés histórico na abordagem da noção de paisagem.

A identificação dos quatro critérios de representação é um procedimento metodológico desenvolvido por Berque para a investigação da noção de paisagem em sua historicidade, e, nesta pesquisa, fundamentou a investigação da noção de paisagem urbana. Neste sentido, houve uma reflexão acerca da possibilidade de interpretar os critérios de representação a partir da relação homem/cidade, expressa nas representações que fundaram uma noção de paisagem urbana ocidental a partir do século XIX na Europa graças à aproximação entre as noções de *paisagem* e de *cidade*. Portanto, propõe-se que as representações a serem identificadas na investigação da noção de paisagem urbana sejam as seguintes:

1. Representações linguísticas: as expressões *paisagem da cidade* ou *paisagem urbana*;
2. Representações literárias, para descrever a *paisagem da cidade* ou a *paisagem urbana*;
3. Representações imagéticas, que tenham a *paisagem da cidade* ou a *paisagem urbana* como tema;
4. Representações *in situ*, ou intervenções paisagísticas *na cidade*.

Um esclarecimento importante que diz respeito à adaptação metodológica de investigação da paisagem em relação à cidade refere-se à necessidade de substituir o termo “representações pictóricas” por “representações imagéticas”, já que na experiência travada entre os homens e a cidade a partir do século XIX, outras formas de expressão visual passaram a mediar esta relação, especialmente a fotografia¹⁶. O Esquema 3 a seguir ilustra a adaptação e aplicação, propostas nesta pesquisa, do procedimento metodológico para a investigação histórica da noção de paisagem urbana:



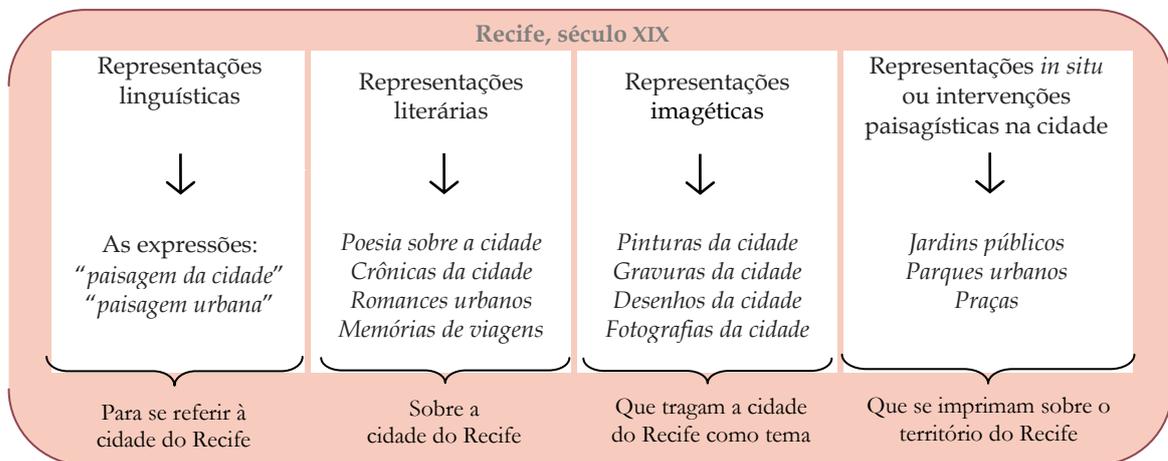
Esquema 3: Esquema metodológico para investigação da noção de paisagem urbana. Fonte: A autora.

¹⁶ Sobre a estreita relação entre a fotografia e a cidade neste período ver: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, sob a organização de Annateresa Fabris.

1.3.1. O objeto de investigação e o corpo documental

A partir desta formulação metodológica, cuja aplicação pode se estender à investigação da paisagem urbana de cidades diversas, considerou-se a cidade do Recife enquanto realidade a ser investigada (Esquema 4). Considerando que se trata de uma investigação histórica, o recorte temporal foi situado no século XIX, o que se justifica tanto na fundamentação teórica quanto nas questões de ordem empírica.

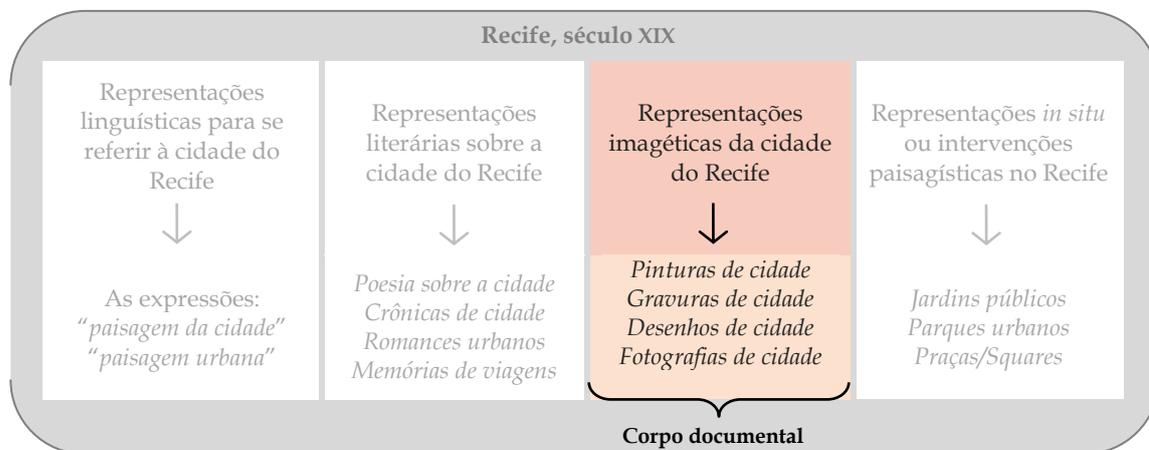
Teoricamente, sabe-se que a noção de paisagem urbana ocidental foi constituída em estreita relação com os olhares lançados sobre as cidades oitocentistas na Europa (MADERUELO, 2009), e a adoção do recorte temporal na pesquisa sobre o Recife se deve ao entendimento de que esta noção se expandiu para o Brasil graças à troca cultural e artística entre os continentes naquele momento, em decorrência, também, da presença dos viajantes estrangeiros do século XIX (BELLUZZO, 1994), o que contribuiu para a constituição de uma noção de paisagem das cidades brasileiras, dentro e fora do Brasil. Já do ponto de vista empírico, considera-se o fato de que, oficialmente, o Recife deixou de ser uma vila e tornou-se uma cidade instituída através de Decreto Oficial no início do século XIX, mais exatamente no ano de 1823, e, portanto, uma investigação sobre sua paisagem urbana se tornaria mais coerente ao utilizar-se dos critérios de representações a partir deste marco temporal.



Esquema 4: Esquema metodológico de investigação histórica da paisagem urbana aplicado à cidade do Recife. Fonte: A autora.

Sem desconsiderar a importância dos quatro tipos de representação na composição de uma trama complexa para investigação da noção de paisagem urbana recifense, enfatizou-se a relevância do terceiro critério (Esquema 5) – as representações imagéticas da cidade do Recife – já que a sua produção foi bastante intensa e diversificada ao longo do século XIX, quando o Recife foi pintado, desenhado, fotografado por diversos artistas a partir dos olhares e dos gestos artísticos que *artializaram* [*in visu*] a cidade nessas imagens. Neste sentido, “o Recife nas representações

imagéticas do século XIX” foi definido como o objeto de estudo, para o qual as diversas imagens serviram de fontes históricas de investigação formando o corpo documental da pesquisa.



Esquema 5: Definição do objeto histórico de investigação e do corpo documental da pesquisa. Fonte: A autora.

A eleição de apenas um dos critérios – as representações imagéticas – para construir o corpo documental da pesquisa deve-se a duas questões, uma de ordem metodológica e outra de ordem teórica. Em relação à primeira questão, entende-se que cada uma das quatro formas de representação constitui um universo formado por fenômenos de ordens distintas que requerem instrumentos metodológicos próprios de análise, e por essa razão, recomenda-se que os materiais referentes a cada tipo de representação devam compor corpos documentais distintos (BAUER & AARTS, 2002). No que se refere à questão de ordem teórica, confrontou-se as teorias propostas por Augustin Berque e Alain Roger considerando o ponto de convergência, ou seja, no que elas concordam e se complementam (Esquema 6).

Neste sentido, foi possível identificar que, dos quatro critérios propostos por Berque (1994), dois dialogam com as reflexões propostas por Roger (1997) sobre o processo de *artialização* que transforma uma região (*pays*) em paisagem (*paysage*): o critério da existência de representações pictóricas de paisagem dialoga com a *artialização in visu*, e o critério da existência de jardins para fruição da paisagem dialoga com a *artialização in situ*.



Esquema 6: Pontos de convergência entre as teorias de Augustin Berque e Alain Roger. Fonte: A autora.

No ponto em que há convergências entre os pensamentos dos dois teóricos, abrem-se dois caminhos para a investigação da paisagem: a partir das imagens e a partir dos jardins. A escolha em utilizar as imagens como material de investigação em detrimento dos jardins justifica-se na própria escolha do recorte temporal e territorial: no Recife do século XIX a produção imagética que traz a cidade como tema central teve início no mesmo período em que o Recife foi decretado cidade, na década de 1820, enquanto que a elaboração dos primeiros jardins públicos da cidade neste século avança para a década de 1870 (SILVA, 2010).

Apesar do corpo documental da pesquisa ser composto apenas pelas representações imagéticas do Recife produzidas ao longo do século XIX, as outras formas de representação, como a literária e a paisagística, são eventualmente utilizadas e mencionadas ao longo do trabalho – ainda que não sejam formalizadas dentro de um corpo documental que necessitaria de instrumentos de análise próprios – pois auxiliam na composição do contexto de uma época em que as próprias imagens foram produzidas.

Outro esclarecimento se refere à opção de abarcar técnicas diferentes de representações imagéticas – pinturas, gravuras, desenhos, fotografias – num mesmo corpo documental, o que guarda estreita relação com a teoria em Roger (1997) sobre a *artialização “in visu”*, ou seja, “através da mediação do olhar” (op. cit., p.16), na qual interessa o olhar do artista por trás das imagens, que se direciona para o objeto escolhido, enquadra e seleciona as visadas, para então materializá-las em imagem através da técnica escolhida. Para Roger (op. cit., p.21) a beleza dos lugares, que inspira admiração, vem “da arte, que, através do nosso olhar, *artializa* a terra em paisagem”. Desta forma, eliminar uma das técnicas contribuiria para a incompreensão do fenômeno.

Sabe-se que, ao formular a teoria da *artialização*, Roger (op. cit) utiliza como suporte a questão da arte e da produção artística, a partir do que se supõe a atribuição do título de artistas para os autores das imagens produzidas através da *artialização in visu*. Neste sentido, considerou-se que tanto as pinturas quanto os desenhos, gravuras e fotografias que formam o corpo documental desta pesquisa foram produzidos por artistas, assim reconhecidos pelos estudiosos da iconografia e da história brasileira, como Gilberto Ferrez (1954; 1988) e Ana Maria Belluzzo (1994). Sobretudo os fotógrafos do século XIX, que podem não ter sido reconhecidos como artistas no tempo em que exerciam seu ofício, receberam esse reconhecimento por parte dos especialistas do século XX, especialmente Gilberto Ferrez (1988), cujo estudo confirmou o papel desses fotógrafos no campo das artes visuais brasileira.

Na introdução do livro *Velhas Fotografias Pernambucanas*, por exemplo, Gilberto Ferrez (op. cit, p.9) reforça o viés artístico do ofício dos fotógrafos do século XIX ao explicar o conteúdo do livro: “Este trabalho reúne o resultado do trabalho de vários artistas que, ao longo de 39 anos, de 1851 a 1890, registraram em fotos aspectos da paisagem urbana, natural e humana de estado de Pernambuco” (grifos nossos). Além disso, muitos fotógrafos daquela época trabalhavam em conjunto com outros profissionais como os pintores, e estes, por sua vez, trabalhavam com gravadores na elaboração de litografias, e os gravadores também recorriam aos desenhistas, formando-se, portanto, uma rede de profissionais artistas encarregados na produção de imagens:

Em 30 de junho do 1858 chegaram ao Recife dois fotógrafos, Adolf Schmitt e Germano Wahnschaffe, como noticiou o *Diário de Pernambuco* que logo a seguir, em 23 de setembro, publicou o seguinte anúncio: “Estabelecimento fotográfico de Augusto Stahl & Companhia avisam ao respeitável público desta cidade que acabam de fazer contrato social com os Srs. Adolfo Schmidt, químico fotógrafo, e Germano Wahnschaffe, artista pintor, ambos recentemente chegados de Hamburgo. A nova razão: Stahl, Schmidt & Companhia esperam merecer a mesma confiança que a antiga...”. (FERREZ, 1988, p.13).

Além dos artistas-fotógrafos trabalharem em conjuntos com outros artistas, muitas vezes seus trabalhos eram expostos para apreciação do público e dos técnicos especializados das comissões julgadoras nas Exposições Nacionais, o que reforça o reconhecimento artístico deste ofício:

Em 1855 o artista-fotógrafo Augusto C. Stahl, estabelecido à rua da Imperatriz nº 12, com a firma Stahl & Cia., remeteu trabalhos seus para a Exposição Nacional de 1861. No catálogo da exposição lê-se: “Os Srs. Stahl & Cia. ofereceram onze quadros, entre os quais a comissão julgou dignos de atenção de VV. EEExs. o da cachoeira de Paulo Afonso e o retrato de Exmo. Sr. Dr. Antonio Marcelino Nunes Gonçalves, digníssimo Presidente da Província (...)”. Os trabalhos foram tão apreciados que obtiveram “menção honrosa por seus trabalhos de halotipo”. (...) João Ferreira Vilela mandou fotos para a mesma exposição, e outras anos depois. (FERREZ, 1988, p.13-14) grifos nossos.

Colocados tais esclarecimentos sobre a definição do objeto de investigação e a escolha das representações imagéticas para compor o corpo documental da pesquisa, tem-se, em resumo, que esta pesquisa histórica foi desenvolvida a partir de três etapas metodológicas básicas:

1. Definição do corpo documental, ou *corpus*, colocado por Barthes como “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade, e com a qual ele irá trabalhar” (BAUER & AARTS, 2002, p.44);
2. Análise do corpo documental, a partir de procedimentos metodológicos de análise definidos em sintonia com o tipo de material que se quer trabalhar: as representações imagéticas;
3. Interpretação do material analisado, em concordância com o referencial teórico utilizado na pesquisa sobre a noção de paisagem urbana.

Para definir o corpo documental, foram necessários dois procedimentos: a coleta das imagens do Recife produzidas no século XIX num primeiro momento, e a seleção de algumas dessas imagens num segundo momento. As tarefas cumpridas na construção do corpo documental desta pesquisa, na intenção de torná-lo homogêneo e sincrônico, estão descritos a seguir:

1º MOMENTO - Coleta das imagens:

- Pesquisa nos Arquivos físicos e digitais das Instituições:
 - BIBLIOTECA NACIONAL (Rio de Janeiro);
 - INSTITUTO MOREIRA SALLES (Rio de Janeiro);
 - MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO (Recife);
 - MUSEU DA CIDADE DO RECIFE (Recife);
 - FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (Recife);

- Consulta a publicações que reproduzem as imagens (Álbuns iconográficos):
 - *Iconografia do Recife século XIX* (Gilberto Ferrez);
 - *Velhas Fotografias Pernambucanas* (Gilberto Ferrez);
 - *O Recife de Emil Bauch – 1852* (Gilberto Ferrez);
 - *Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755 – 1855* (Gilberto Ferrez);
 - *Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte, 1865* (Gilberto Ferrez);
 - *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes: 1878* (Paulo Bruscky);
 - *Atlas histórico-cartográfico do Recife* (José Luiz Mota Menezes);

- Esgotamento ou saturação da coleta.

2º MOMENTO - Seleção das imagens: O processo de seleção eliminou uma série de imagens dispensáveis para a pesquisa por não identificarem o núcleo urbano do Recife, por não se comprovar a localização da visada, ou por representarem visadas exclusivas com apenas 01 exemplar ao longo de todo o século. Em resumo, foram eliminadas:

- Representações de edificações isoladas (1/2);
- Representações de elementos isolados: embarcações, mobiliários, frutas, flores (3/4);
- Representações dos arrabaldes da cidade do Recife (5/6);
- Representações dos tipos humanos e costumes populares (7/8);
- Representações ditas do Recife, mas com localizações imprecisas (9/10/11);
- Representações com visadas exclusivas - 01 exemplar em todo o século XIX (11/12).

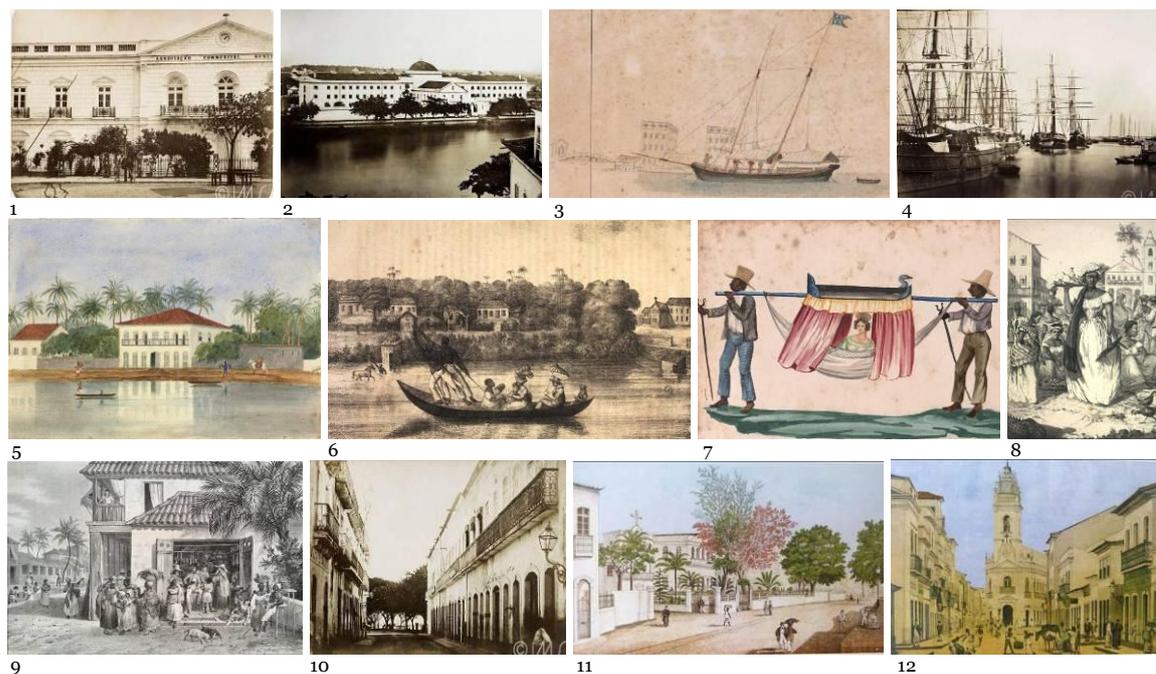


Figura 21: Conjunto exemplificativo dos tipos de imagens coletadas e não incluídas no corpo documental da pesquisa¹⁷.

A necessidade de eliminar as representações com localizações imprecisas e com visadas representadas apenas uma vez ao longo de todo o século XIX se deve à definição dos procedimentos de análise das imagens (item 1.3.2 a seguir) que partiu, num primeiro momento, da identificação de regularidades nos temas centrais das representações imagéticas a fim de agrupá-las por tema, e, posteriormente, da localização das visadas em mapa. Portanto, a inserção dessas representações imagéticas dentro do sistema de categorização definido foi inviabilizada por não ser possível agrupá-las junto a outras e nem localizá-las em mapa.

Além das imagens coletadas, que somam aproximadamente 300 imagens (das quais se eliminou mais de uma centena restando 171 imagens), outras foram identificadas em publicações antigas, mas não foram localizadas para coleta. É o caso, por exemplo, dos três desenhos a lápis atribuídos a Ladislau Netto no *ANNAES da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro* (1881) intitulados “Vista da cidade do Recife, tirada da torre do Arsenal de Marinha, chamada Malackoff, olhando para oeste”, “Arsenal de Marinha e norte (entrada) do Porto de Pernambuco, vista tirada da torre do mesmo Arsenal” e “Arsenal de Marinha e sul do Porto de Pernambuco, vista tirada da torre do mesmo Arsenal”, datados de 1860. Apesar de serem referenciados no catálogo de iconografia

¹⁷ Referências das imagens: **1.** Associação Comercial do Recife. Fotografia de Moritz Lamberg. 1880/85. Acervo do Instituto Moreira Salles. **2.** Casa de Detenção. Fotografia de Moritz Lamberg. 1880/85. Acervo do Instituto Moreira Salles. **3.** *Schonner Mariquinhas*. Desenho de H. Lewis. 1848. Acervo da Biblioteca Nacional. **4.** Porto. Fotografia de Moritz Lamberg. 1880. Acervo do Instituto Moreira Salles. **5.** *Mr. Bery House Rio Capibaribe*. Desenho de artista desconhecido. 1845. Acervo da Biblioteca Nacional. **6.** *Negroes impelling a canoe with the vara, and scenery at Ponta de Cho* (Ponte Uchôa). Desenho de James Henderson. 1821. Acervo da Biblioteca Nacional. **7.** Tipivao: Pernambuco. Desenho de H. Lewis. 1848. Acervo da Biblioteca Nacional. **8.** Grupo de negros (em frente da Igreja de S. Gonçalo). Desenho de Luís Schlappriz. 1865. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. **9.** *Venta a Reziffé*. Desenho de Rugendas. 1835. Acervo da Biblioteca Nacional. **10.** Rua do Recife. Fotografia de Moritz Lamberg. 1880. Acervo do Instituto Moreira Salles. **11.** São José. Cromolitografia de F. H. Carls. 1878. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. **12.** Pátio do Terço. Cromolitografia de F. H. Carls. 1878. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco.

do Recife de Gilberto Ferrez (1954) como desenhos jamais encontrados, eles não foram considerados nesta pesquisa, pois sua existência não se confirmou.

Finalizada a coleta e a seleção das representações imagéticas do Recife do século XIX, ficou definido o corpo documental da pesquisa. A Tabela 1 a seguir apresenta a síntese do conteúdo que constitui o corpo documental, o qual se apresenta ordenado em Anexo ao final do trabalho.

Tabela 1: Síntese do conteúdo do corpo documental da pesquisa. Fonte: A autora.

Autor/artista	Ofício*	Técnica utilizada	Qtd. de img.	Ano
Augustus Earle	Pintor de paisagens, costumes e retratos	Desenho/gravura	1	1821
Maria Graham	Artista amadora	Desenho - sépia	1	1821
Charles Landseer	Desenhista, aquarelista e pintor	Desenho	4	1825/26
Emeric Essex Vidal	Aquarelista amador	Pintura - aquarela	1	1827
Secretan	Desenhista, litógrafo	Desenho/litografia	1	1827
R. Schmidt	Pintor	Pintura - aquarela	1	1826/32
Anônimo	-	Desenho	1	1836/1839
Anônimo	-	Pintura - aquarela	1	1840
Anônimo	-	Desenho/litografia	2	1840
W. Bäessler	Litógrafo	Desenho/cromolitografia	6	1847
H. Lewis	Desenhista	Pintura - sépia	1	1848
Charles Fredricks	Artista-fotógrafo	Fotografia	3	1851
Emil Bauch	Pintor de paisagem e retratos; litógrafo	Pintura/cromolitografia;	10	1852
Friedrich Hagedorn	Pintor de paisagens, aquarelista; litógrafo	Desenho/litografia	3	1855
A. Ridoux	Litógrafo	Desenho/litografia	3	1859
Augusto Stahl	Artista-fotógrafo	Fotografia	14	1855/1859
Alphonse Besson	Litógrafo	Desenho/litografia	1	1860
João Ferreira Vilela	Artista-fotógrafo	Fotografia	11	1855/1870
Manuel Ricardo Couto	Desenhista	Desenho/litografia	1	1864
Luís Schlappriz	Desenhista e gravador	Desenho/litografia	15	1865
Guilherme Gaensly	Artista-fotógrafo	Fotografia	5	1870/1885
Marc Ferrez	Artista-fotógrafo	Fotografia	9	1875
F.H. Carls.	Gravador	Desenho/cromolitografia	26	1878
Ducasble	Artista-fotógrafo	Fotografia	1	1883
Moritz Lamberg	Artista-fotógrafo	Fotografia	47	1858 - 1885
Telles Júnior	Pintor paisagista	Pintura - óleo sobre tela	1	1886
Anônimo	-	Gravura	1	1889
Total de artistas			Total de imagens	Período de abrangência
27			171	1821 - 1889

*A definição do ofício da maior parte dos 27 artistas consta no apêndice do livro de Ana Maria Belluzo (1994, p.178) com notas biográficas sobre os artistas; no caso dos fotógrafos utilizou-se a definição proposta por Gilberto Ferrez (1988); no caso do artista Telles Júnior, a definição de pintor paisagista foi atribuída pelo historiador Oliveira Lima (1914); e nos casos restantes considerou-se a informação colhida em bibliografias diversas.

1.3.2. Os procedimentos metodológicos

A fim de analisar nosso objeto (a cidade do Recife representada nas imagens do século XIX) utilizando as representações imagéticas coletadas e organizadas no corpo documental, a pesquisa seguiu um conjunto de procedimentos tendo como base a observação empírica das próprias imagens ao coletá-las e selecioná-las, e a referência metodológica sobre análise de imagens

segundo Loizos (2002). Considerando a necessidade de lidar com um *corpus* bastante extenso, o autor pontua três tarefas básicas para sistematizar o processo analítico com imagens: 1. Exame sistemático do *corpus* de pesquisa; 2. Criação de um sistema de anotações para categorizar o material; 3. Análise propriamente dita da informação colhida, examinada e categorizada.

A partir dos três procedimentos sugeridos, o corpo documental desta pesquisa foi organizado e analisado da seguinte forma:

Procedimento 1: Exame sistemático do *corpus* de pesquisa.

Foram observadas empiricamente as regularidades ou recorrências nos temas principais das 171 imagens coletadas. O agrupamento das imagens por semelhança resultou na identificação de seis temas básicos nas representações imagéticas do Recife do século XIX, sejam eles:

1. Arrecifes/Porto;
2. Cais;
3. Pontes;
4. Largos/Pátios;
5. Ruas;
6. Vistas gerais.

Procedimento 2: Criação de um sistema de anotações para categorizar o material.

Partindo da identificação dos temas, o que já constituiu a primeira etapa da criação de um sistema de anotações, a categorização dos materiais foi finalizada com o agrupamento das imagens referentes a cada tema de acordo com sequências distintas de representação (por exemplo, dentro do tema 2 - cais - identificou-se quais os cais representados, desdobrando o tema em quatro sequências. Ver Tabela 2 adiante). As imagens foram ordenadas por autor e por período, da década de 1820 à década de 1890, distinguindo três períodos dentro deste recorte temporal.

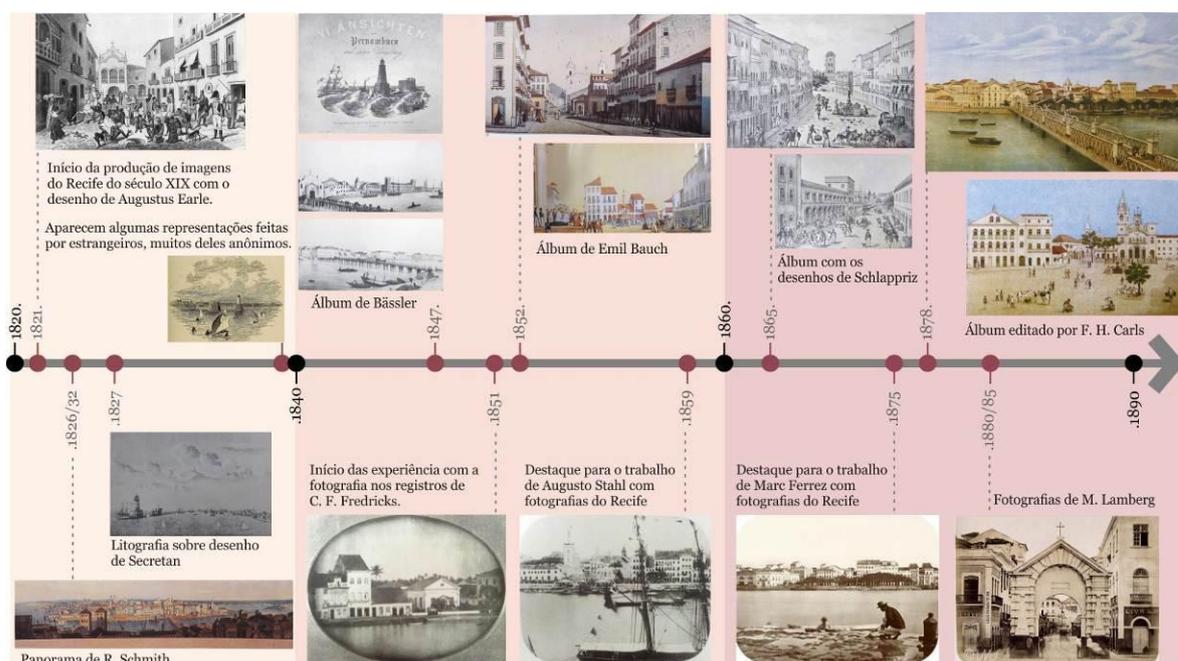
A análise em três tempos foi necessária na medida em que a observação das imagens e a informação sobre as circunstâncias das suas produções mostraram distinções em três contextos históricos:

1º Período: da década de 1820 à década de 1840 – Refere-se a um período da primeira metade do século, que teve baixa produção imagética. As representações eram feitas por viajantes estrangeiros a partir de suas observações *in loco* e não necessariamente com uma finalidade específica, mesmo que algumas vezes fossem usadas para ilustrar os relatos de viajantes publicados em livros no exterior.

2º Período: da década de 1840 à década de 1860 – Refere-se aos meados do século, um período em que aumenta a produção imagética e é marcado pelo início da produção de fotografias da cidade. Dois álbuns litográficos com imagens do Recife são produzidos por estrangeiros para fins de comercialização, e destaca-se a atuação dos fotógrafos no Recife.

3º Período: da década de 1860 à década de 1890 – Refere-se à segunda metade do século, um período em que se alarga a produção de representações imagéticas da cidade, com ênfase na produção fotográfica. A indústria tipográfica local já se encontrava bem estabelecida, o que contribuiu positivamente para as produções de álbuns litográficos impressos em Recife e comercializados entre a população local.

O Esquema 7 a seguir ilustra, em ordem cronológica, a produção de algumas das representações imagéticas que compõem o corpo documental da pesquisa, marcando o recorte temporal adotado e a divisão dos três períodos analisados. Consta na Tabela 2 mais adiante o quadro-base utilizado para ordenar o material coletado segundo os temas e as sequências que as imagens representam, o autor que produziu, e o período da produção.



Esquema 7: O recorte temporal da pesquisa e sua divisão em três períodos. Fonte: A autora.

Procedimento 3: Processo analítico da informação colhida.

De posse do material ordenado e categorizado, o processo analítico se desdobrou com a finalidade de compreender para quais elementos do Recife os olhares dos artistas se voltavam com maior interesse em representá-los, identificando algumas preferências visuais dos autores das imagens ao longo do século. Além disso, interessou também entender o posicionamento das

visadas que os artistas capturaram e a relação entre os elementos representados nas imagens e o desenvolvimento da cidade, ou seja, de que forma a expansão e as modificações do núcleo urbano do Recife foram acompanhados pelos olhares desses artistas em suas representações ao longo do tempo. Esses dados foram obtidos a partir de duas análises:

- Uma análise quantitativa, que transformou em dados numéricos o conjunto de representações imagéticas referentes a cada sequência listada na Tabela 2 adiante.
- Uma análise morfológica, com a localização das visadas em mapas culminando na elaboração de três mapas com a síntese da análise referentes a cada recorte temporal.

A análise morfológica utilizou como base a “Planta da Cidade do Recife e seus Arrabaldes” de 1875 (Figura 22). O trecho referente ao recorte espacial da pesquisa foi redesenhado (Figura 23) a fim de facilitar a produção dos mapas que acompanham a análise.

Entretanto, considerando que ao longo do século XIX a morfologia urbana do Recife sofreu alterações por conta do adensamento e da expansão do seu núcleo urbano, a análise buscou distinguir os três períodos nos mapas produzidos, utilizando como referência o “Plano do Porto e Praça de Pernambuco e seu contorno Meridional e Ocidental” de 1827 (Figura 24) para alcançar uma aproximação morfológica no mapa referente ao período de 1820 a 1840 (Figura 27), e a “Planta da cidade do Recife e seus arrabaldes” de 1855 de autoria de Mamede Ferreira (Figura 25) para o período de 1840 a 1860 (Figura 28), mantendo o mapa do período de 1860 a 1890 (Figura 26) de acordo com a planta de 1875 (Figura 29).

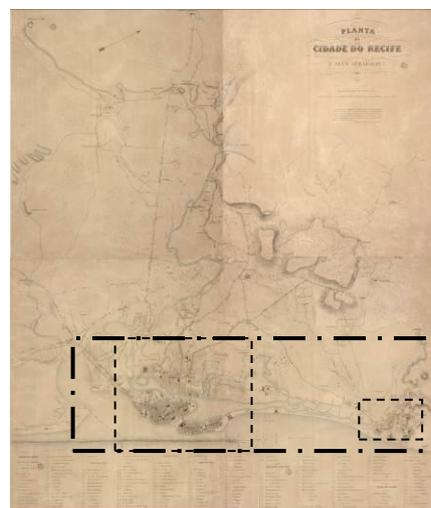


Figura 22: Planta da cidade do Recife e seus arrabaldes. Repartição de Obras Públicas. 1875 [com demarcação do recorte territorial desta pesquisa]. Fonte: Biblioteca Nacional.

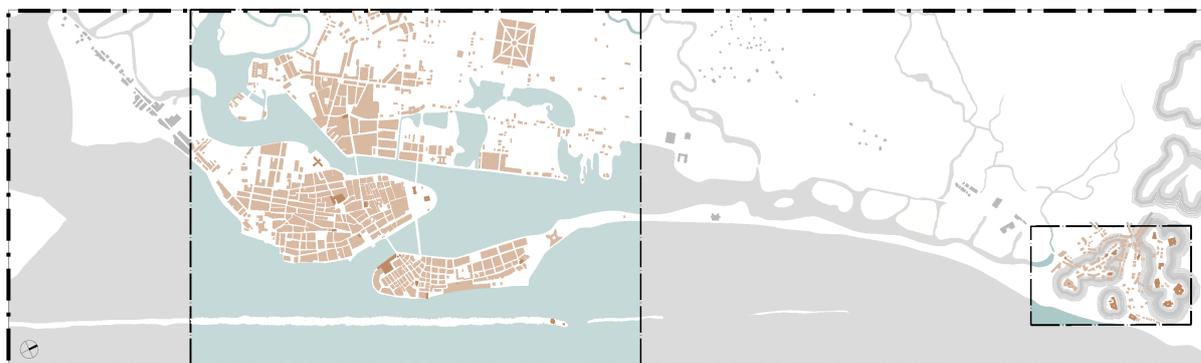


Figura 23: Recorte territorial da pesquisa digitalizado sobre a base original de 1875, com demarcação das áreas específicas da análise morfológica abrangendo Recife e Olinda. Fonte: A autora.

Os principais elementos urbanos do Recife desta época, como edifícios públicos, igrejas, pontes, largos, pátios, ruas e cais que aparecem nas representações imagéticas do Recife ou que são mencionados ao longo do texto estão demarcados no mapa a seguir (Figura 30):



Figura 30: Recife e Olinda em 1875, com localizações de edificações e logradouros mencionados ao longo do trabalho. Fonte: Planta da cidade do Recife e seus arrabaldes, Biblioteca Nacional.

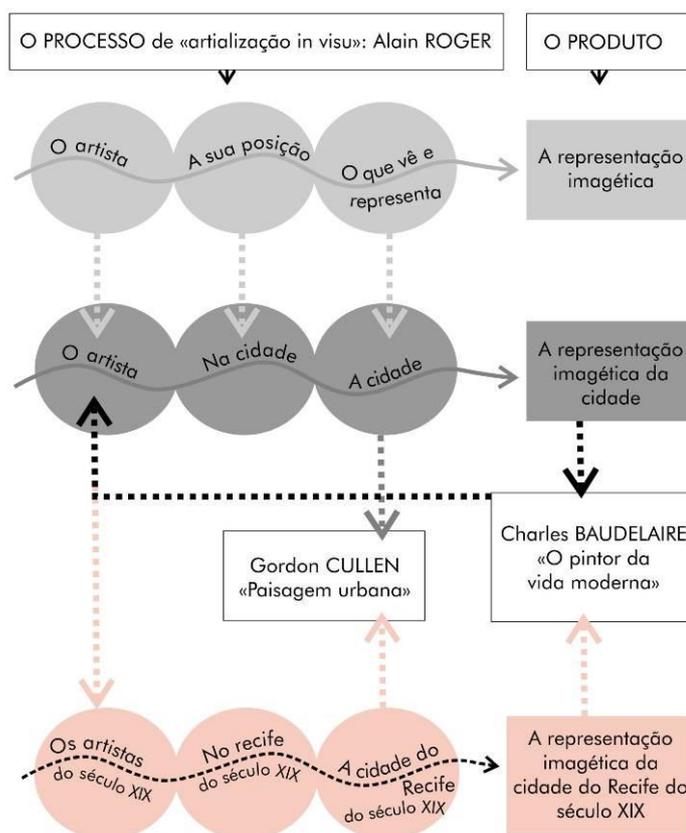
Ao longo dos capítulos de análise, as imagens do corpo documental foram inseridas e indicadas em pequenos recortes do mapa através da sinalização da visada, a exemplo da Figura 31 a seguir. A diferença entre os temas que as imagens representam, dentre os seis temas definidos, é indicada pela cor da sinalização conforme legenda da figura. Foram especificadas seis cores distintas para os seis temas que categorizam as representações imagéticas, com a finalidade de facilitar a identificação da imagem localizada em mapa pela análise morfológica com a imagem localizada na tabela pela análise quantitativa.



- LEGENDA:
1. Sinalização amarela – Tema 1: Arrecifes/ Porto
 2. Sinalização laranja – Tema 2: Cais
 3. Sinalização lilás – Tema 3: Pontes
 4. Sinalização verde – Tema 4: Largos / Pátios
 5. Sinalização rosa – Tema 5: Ruas
 6. Sinalização vermelha – Tema 6: Vistas gerais

Figura 31: Exemplo da indicação das visadas ao longo do capítulo analítico. Fonte: A autora.

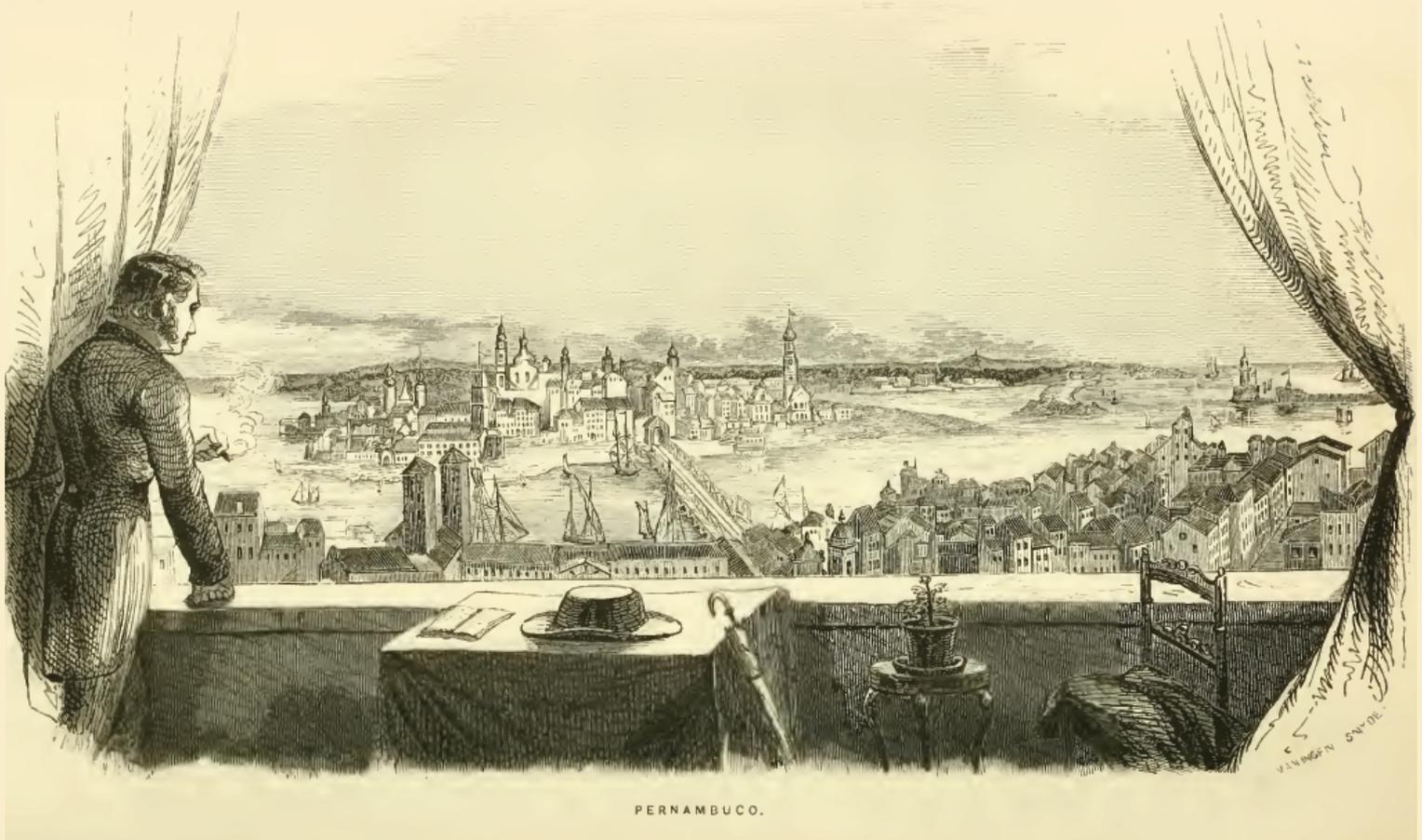
Após uma contextualização histórica da produção das imagens e a realização das análises morfológicas e quantitativas, os resultados obtidos mostraram quais espaços da cidade foram abarcados pelas representações imagéticas e com que intensidade, possibilitando chegar a deduções sobre os posicionamentos dos olhares dos artistas em relação à cidade e as suas preferências visuais ao escolherem os temas a serem representados. Assim, foi possível compreender de que forma estes artistas apreenderam o Recife ao longo do século XIX e apresentaram, através do gesto de *artialização in visu* da cidade, a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife. O suporte teórico que possibilitou interpretar este processo de *artialização* através do produto, ou seja, das representações imagéticas, no sentido da paisagem urbana, consta no Esquema 8 a seguir:



Esquema 8: Desenho da relação entre teoria e empiria. Fonte: A autora.

2.

*O Recife representado no início
do século XIX (1820 - 1840)*



Pernambuco. Anônimo, 1840.

2.1. As imagens produzidas por olhares estrangeiros¹⁸

No início do século XIX, a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil marcou um momento de aproximação cultural com povos de outras nações, intensificada graças à abertura dos portos e a chegada de muitos viajantes estrangeiros. A cidade do Recife tinha um dos portos mais movimentados do país, e devido a sua importância àquela época, o historiador Leonardo Dantas da Silva¹⁹ afirma que “com a abertura dos portos, o Recife passou a ser parada obrigatória dos viajantes estrangeiros. A sua paisagem passou a ser descrita, com maior frequência, nos seus relatos e livros de viagens, cheios de impressões e descrições pormenorizadas de cenas de nossa vida urbana” (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.19).

Neste contexto recifense, os escritos sobre o Recife deixados por Henry Koster, na publicação *Travels in Brazil* de 1816, e por Tollenare, em suas *Notas Dominicais* de 1816 a 1817, abrem um conjunto de discursos dos viajantes nos primeiros anos do século XIX. Nos registros das suas impressões sobre o Recife, é possível identificar como eles apreendiam e descreviam os elementos naturais e construídos do Recife: *os arrecifes*; *a península* onde estava edificada a freguesia de São Pedro Gonçalves ou simplesmente Recife; *o istmo* interligando o Recife à Olinda; *a Ilha* que antes havia sido chamada de Antônio Vaz e depois Santo Antônio, posteriormente abarcando também São José; *o continente* onde estava a freguesia da Boa Vista; *os rios* Capibaribe e Beberibe e *as pontes* colocadas sobre as águas para interligar as partes da cidade; e finalmente as presenças marcantes *do mar* extenso diante da cidade, e *do porto* cuja entrada era naturalmente demarcada pela cadeia de arrecifes.

Na perspectiva do historiador especialista na história do Recife, Leonardo Dantas da Silva, “a imagem do Recife, cortada pelos rios, com suas pontes e a muralha de arrecifes como a deter a fúria do mar, sempre fascinou a todos que chegam a esta cidade.” (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.23). Foi a partir deste fascínio que o viajante inglês Henry Koster descreveu na publicação de 1816 sua primeira aproximação visual com o Recife a partir da sua chegada pelo mar no ano de 1809:

A costa é baixa e, conseqüentemente, não pode ser vista vindo do mar, senão a uma certa distância. Aproximando-nos distinguimos, um pouco ao norte, a colina sobre que está situada a cidade de Olinda (...). Em seguida se encontra a cidade do Recife que,

¹⁸ As imagens inseridas sem legenda no corpo do texto a partir deste capítulo constam, em maior tamanho e melhor resolução para apreciação mais detalhada, no caderno de imagens em ANEXO, acompanhadas dos dados completos sobre cada imagem (autor, título, técnica, ano, dimensões, acervo de origem e obra que a reproduz).

¹⁹ No texto intitulado “O Recife, várias visões” no Estudo Introdutório do livro organizado por ele e Mário Souto Maior: O Recife: quatro séculos de sua paisagem.

surgindo sobre o banco de areia muito baixo, parece sair das ondas. (...). Ainda não era meio-dia. O mar estava calmo. O sol brilhava com todo seu esplendor, e tudo que nos cercava tinha um aspecto agradável. Todas as casas eram branquiadas a cal. O sol, ferindo-as com seus raios, dava-lhes um brilho faiscante. (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.79-80).

Foi a partir de observações semelhantes que o viajante francês Louis-François de Tollenare registrou a vista de Olinda e Recife a partir da embarcação na sua chegada por mar alguns anos depois que Henry Koster, em 1816:

Na manhã do dia 13, apenas o sol nascente iluminara a costa interessante que ia nos acolher, já os nossos olhos ávidos descobriam as suas particularidades. À nossa direita se elevava a bonita cidade de Olinda (...). O olhar seguia à distância a longa e estreita península de areia que liga Olinda ao Recife; ela se destaca sobre a costa como uma extensa fita branca, atrás da qual se erguem os cabeços das montanhas do país; a sua cor azulada indica que estão afastadas e que, entre ela o mar, medeia uma grande planície! Distingua-se os dois fortes do Buraco e do Brum sobre a península, e após o do Picão, construído na extremidade não submersa do célebre recife de pedra ou molhe natural (...); o mar quebra ali com violência, e dentro do molhe, que aparece como uma linha negra, os navios se acham em sossego junto à cidade. (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.92-93).

Assim que desembarcavam no Cais da Alfândega, os olhares dos viajantes estrangeiros, que a partir da embarcação ainda no mar identificavam a colina de Olinda e a planície do Recife protegida por seu porto natural, eram logo conduzidos para dentro do núcleo urbano que neste período conformava uma pequena vila dividida em três bairros bem caracterizados por sua condição geográfica: a península (Recife), a ilha (Santo Antônio), o continente (Boa Vista). Para Maria Graham, a localidade era singular, e no seu diário ela escreveu em 1821 a seguinte descrição sobre o Recife:

Fica em diversos bancos de areia separados por angras de águas salgadas e pela foz de dois rios de água doce, ligados por três²⁰ pontes e divididos em igual número de bairros: Recife, acertadamente chamado, onde estão as fortificações, o arsenal e o comércio; Santo Antônio, onde estão o Palácio do Governo, as duas igrejas principais (...); E Boa Vista, onde moram os comerciantes mais ricos. (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.123-124).

Esses elementos naturais e construídos, que já permeavam as descrições dos viajantes nas primeiras décadas do século XIX e que caracterizavam tão bem o Recife desta época, começaram a aparecer também nas representações imagéticas produzidas por alguns dos estrangeiros que passaram pelo Recife. As primeiras imagens da cidade no século XIX começaram a ser produzidas mais precisamente a partir da década de 1820, pouco depois de terem-se iniciado os registros em textos. Portanto, foi a partir desta década que o Recife experimentou um momento singular no que se refere à produção das representações imagéticas que marcaram a cidade durante todo o século XIX.

²⁰ Na verdade existiam apenas duas pontes: a ponte do Recife entre a península e a ilha, e a ponte da Boa Vista entre a ilha e o continente.

Neste período, os viajantes estrangeiros começaram a elaborar desenhos e pinturas que traziam o Recife como tema central a partir das suas experiências travadas com o lugar. Mesmo que antes de 1820 eles tenham representado aspectos diversos da vida nos trópicos – mais comumente os tipos humanos como escravos, pescadores, sertanejos etc., e outros elementos considerados exóticos aos olhares estrangeiros como jangadas, frutas e flores (Figura 32) – é entre as décadas de 1820 e 1840 que se identificam os registros imagéticos pioneiros na representação dos aspectos da cidade do Recife do século XIX.

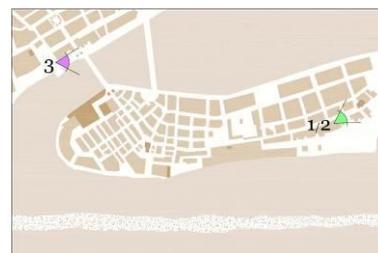


Figura 32: Conjunto de imagens produzidas pelos viajantes (H. Lewis, Charles Landseer, Henry Koster, anônimo e Charles Landseer, respectivamente) representando elementos exóticos: negras, sertanejo, jangada, mangaba e flor de algodão.

Oficialmente, foi em dezembro de 1823 que o Recife conquistou o foro de cidade através de Carta Imperial, e em fevereiro de 1827 de capital da Província de Pernambuco por Resolução do Conselho Geral (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.20), possuindo, neste período, uma população estimada em aproximadamente 25.000 habitantes (op. cit., p.19). Nesta época, o território municipal do Recife se resumia às freguesias de São Pedro Gonçalves (ou Recife), de Santo Antônio, da Boa Vista, formando estas três a cidade propriamente dita, e também a freguesia de Afogados. No ano de 1833 anexaram-se ao município as freguesias da Várzea, de Jaboatão, e parte de São Lourenço, mas o núcleo da cidade permaneceu o mesmo (op.cit., p.20).

Até o ano de 1837, quando se iniciou o governo de Francisco do Rego Barros – um governo que marcou a história da cidade, liderado pelo “homem que na sua época mais fez em favor do progresso urbano e social do Recife” (GUERRA, 1973, p.13) –, o Recife era uma “cidade quase rústica, de população minguada” (op. cit., p.27), as ruas estreitas e sem pavimentação, suas calçadas de barro ou seixo, e marcada pela ausência de serviços como iluminação pública, água encanada e saneamento. Apesar da sua condição de cidade portuária se destacar no território brasileiro graças a sua “localidade singular, adequada para o comércio” como observou Maria Graham em 1821 (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.123), o núcleo urbano da cidade, constituído por suas ruas, seus largos e pátios, além dos cais, dos prédios e das pontes, encontrava-se ainda em estado precário se comparado, por exemplo, à capital do Império, Rio de Janeiro, ou a cidades europeias que eram as referências principais da maioria dos viajantes estrangeiros.

A quantidade de representações imagéticas que trazem o núcleo urbano do Recife em sua temática central é pequena entre as décadas de 1820 e 1840. Apesar das descrições nos textos dos viajantes conterem informações pormenorizadas sobre a cidade, contam-se apenas três imagens que retratam seus aspectos urbanos enquanto tema central. A primeira delas ilustra o diário de Maria Graham e guarda estreita relação com suas anotações acerca do sistema escravocrata que vigorava no país e, em particular, a situação encontrada no Recife: trata-se de um desenho elaborado pelo artista inglês Augustus Earle e que tem como legenda *Gate & Slave market at Pernambuco* (1).



1

A inglesa, que havia chegado ao Recife em de 1821 a bordo da fragata *Doris* comandada pelo seu marido, o capitão Thomas Graham, teve seu diário publicado em Londres no ano de 1824 com o título de *Journal of a Voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. Na obra, o seguinte trecho se refere à imagem citada:

Não tínhamos dado cinquenta passos no Recife quando ficamos inteiramente perturbados com a primeira impressão de um mercado de escravos. Era a primeira vez que tanto os rapazes quanto eu estávamos num país de escravidão, e por mais que os sentimentos sejam penosos e fortes quando em nossa terra imaginamos a servidão, não são nada em comparação com a visão tremenda de um mercado de escravos. (apud SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.127).



2



3

Segundo análise de Ferrez (1954), a imagem de Augustus Earle é uma “viva e interessante cena passada na Rua da Cruz, no Recife, onde achava-se, então, localizado o mercado de escravos. A gravura é também importante pelo detalhe das construções e, em particular, do Arco do Bom Jesus, que vemos no fim da rua” (op. cit., p.15), o que confirma sua importância iconográfica na representação do Recife na primeira metade do século XIX. Apesar de Maria Graham ter utilizado esta imagem para ilustrar seu diário publicado em Londres, ela mesma, que era uma artista amadora, também elaborou um desenho tendo como elemento central o Arco do Bom Jesus, eliminando, no entanto, a cena do mercado de escravos, e intitulou *North Gate of Pernambuco from Mr. Stewart's varanda* (2).

A terceira imagem em que aparecem os aspectos urbanos do Recife data de 1826 e trata-se de um desenho a lápis produzido pelo artista inglês Charles Landseer, intitulado *View of Olinda from bridge*

of Pernambuco (3), no qual se vê em primeiro plano o Arco de Santo Antônio e um esboço da ponte do Recife, com a colina de Olinda ao fundo. Conforme explicação de Ferrez (op. cit), esse e outros desenhos compõem um álbum elaborado pelo artista entre os anos de 1825 e 1826 quando esteve no Brasil na comitiva do embaixador inglês Charles Stuart.

O álbum, considerado “magnífico” por Gilberto Ferrez (op. cit., p.17), contém um total de 345 desenhos a lápis, pena, sépia e aquarela distribuídos em 125 páginas, tendo sido descoberto apenas no século XX na Inglaterra, onde foi adquirido por colecionador brasileiro. Apesar da grande quantidade de imagens produzidas pelo artista, poucas representam o Recife especificamente, e apenas uma delas mostra uma parte do núcleo urbano da cidade, a *View of Olinda from bridge of Pernambuco*.

Por outro lado, os textos dos viajantes trazem descrições nas quais exprimem alguma admiração ao longo de passeios pela cidade, para além das críticas ao sistema escravocrata e à falta de infraestrutura urbana de uma maneira geral, o que demonstra que esses estrangeiros desfrutavam, de alguma forma, das belezas do lugar, a exemplo do trecho das *Notas Dominicais* de Tollenare, ainda em 1817, em que narra uma rápida experiência durante passeio na Ponte da Boa Vista:

A ponte que conduz de Santo Antônio à Boa Vista serve de passeio durante as belas noites deste clima; é guarnecida de bancos; o panorama que dali se descortina é encantador; ao norte vê-se a cidade e os pitorescos oiteiros de Olinda; ao sul o rio Capibaribe, o aterro dos Afogados e também o oceano; (...) no horizonte as ligeiras jangadas, com as suas velas triangulares, são os joguetes das ondas agitadas. (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.96).

A inglesa Maria Graham, ao passar pela mesma ponte, experimenta uma admiração semelhante e escreve que “Não pode haver nada mais belo no gênero do que o vivo panorama verde, com o largo rio sinuoso através dele, e que se avista de cada lado da ponte, e as construções brancas do Tesouro e Casa da Moeda, os conventos e as casas particulares, a maioria das quais com seu jardim” (op. cit., p.126). E numa perspectiva semelhante à observação registrada pelo francês Tollenare alguns anos antes, descreve a experiência dos passeios noturnos, comuns no bairro da Boa Vista, a partir de um olhar romântico e sensível à contemplação das belezas do mundo:

O calor do dia contém muita gente dentro de casa todo o dia. A tarde e a noite tornam-se os momentos preferidos para passeios. Ao voltarmos pela Boa Vista encontramos muita gente gozando como nós o ar livre, e vagueando sem ter o que fazer diante dos reflexos das casas brancas e das árvores que se balançavam dentro d’água, enquanto os vagalumes, voando de arbusto em arbusto, pareciam fragmentos de estrelas descidos para adornar o luar. (op. cit., p.139).

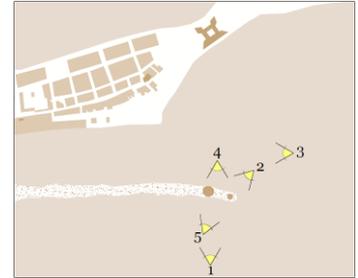
Portanto, enquanto os olhares dos viajantes registravam nos seus textos muitas das particularidades do Recife, a exemplo da função de ponto de encontro que a Ponte da Vista exercia na ausência de um Passeio Público, os artistas dessa época, também viajantes estrangeiros,

não exploraram suas habilidades para registrar os aspectos urbanos do núcleo da cidade em grande quantidade entre as décadas de 1820 e 1840, concentrando sua produção no registro de vistas gerais e, sobretudo, dos aspectos portuários que eram marcantes no Recife.

A localização da cidade junto ao mar, protegida da fúria das ondas pela cadeia de arrecifes, conferia ao Recife uma vocação de cidade portuária diante da imensa frente marítima. A chegada dos estrangeiros, sempre pelo mar, proporcionava-lhes um primeiro contato visual com os elementos que mais caracterizavam esta vocação principal: o farol da Barra e o forte do Picão, colocados sobre a extremidade norte dos arrecifes que guardavam as embarcações em segurança no porto, compunham um conjunto que foi bastante apreendido nas imagens da década de 1820 até a década de 1840.

O diplomata inglês James Henderson, que chegou ao Recife em 1819, escreveu que o porto do Recife estava, à época, entre as maravilhas da natureza: “Um arrecife, ou cadeia de arrecifes, que se estende (...) paralelo e não muito distante da praia, em nenhum outro lugar parece tanto como uma obra de arte feita pelo homem, quanto aqui.” (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.109). E exaltando a sua utilidade prática, para além da sua beleza, acrescenta que “o oceano ocasionalmente agitado, encontra como limite para suas ondas violentas e furiosas o recife, não causando o menor distúrbio às águas do porto, com a espuma de suas ondas, proporcionando um agradável frescor, assim como um interessante espetáculo para as casas situadas na praia” (op. cit., p.109).

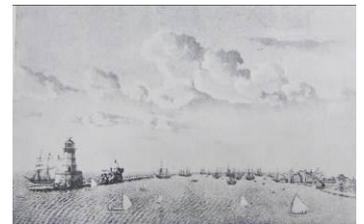
Este interessante espetáculo encenado constantemente pelas águas do mar e os arrecifes, demarcava a entrada da cidade, bem sinalizada pela presença do farol, do forte e das embarcações: era o porto do Recife, registrado pelo artista inglês Charles Landseer (1); pelo marinheiro inglês Emeric Essex Vidal (2), pelo viajante suíço Secretan (3), e também por desenhistas anônimos (4/5). As imagens



1



2



3



4



5

apreendidas por eles, em maior número quando comparadas às imagens do núcleo urbano do Recife, demonstram que as características portuárias da cidade se impunham nessa época.

A predominância do transporte marítimo no deslocamento entre o Brasil e os países da Europa e América do Norte reforçava a visão marcante do Recife a partir da mar. Foi neste sentido que se produziu mais comumente imagens da entrada do porto, além da vista geral a partir do oceano, a exemplo do desenho elaborado por Charles Landseer e intitulada *View of Arrecife from sea*, na página a seguir, muito semelhante à imagem apresentada na página anterior, desta vez sem a jangada e as figuras humanas, permitindo avistar os elementos da cidade, sobretudo o Farol.

Nos textos dos viajantes, esta vista a partir do mar também é bastante recorrente. O reverendo norte-americano Daniel Parrish Kidder esteve no Recife entre o final da década de 1830 e o início de 1840, e escreveu na sua publicação de 1845 – reeditada e aumentada em 1857 com o título de *Brazil and the brazilians* (apud SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992) –, que “Vista do mar, a cidade de Pernambuco oferece aspecto singular. O terreno onde se assenta é plano e muito pouco acima do nível do mar. As casas alvacentas, construídas na praia, parecem surgir do meio das ondas.” (op. cit., p.149).

Quase que contemporâneo a este olhar, destaca-se o registro escrito da experiência de Louis-Léger Vauthier, o engenheiro francês que chegou ao Recife no ano de 1840 para trabalhar no governo de Francisco do Rego Barros, com a incumbência principal de projetar um teatro para a cidade: o Teatro de Santa Isabel. Vauthier demonstra encantamento ao ver a cidade do Recife ao longe, a partir da sua embarcação, nas primeiras horas da manhã no dia da sua chegada, e escreve em seu diário:

Dia 8, grande dia! Dia de grandes fadigas e grandes emoções. De manhã, ao raiar da aurora, vimos a costa a duas milhas de distância, desde o cabo de Santo Agostinho até muito além de Olinda. Aspecto pitoresco de Pernambuco: casas brancas, com os telhados emergindo da verde vegetação. Estava longe de imaginar esse cenário gracioso. O sol, ao levantar-se, tingiu de âmbar a paisagem, de modo muito pitoresco. (PONCIONI, 2010, p.83).

Esta impressão perpassa a primeira metade do século XIX marcando definitivamente este período. Ela aparece tanto nas apreensões imagéticas da cidade portuária, como nos textos dos viajantes, destacando-se a semelhança na descrição do diário de Vauthier em comparação ao de Maria Graham ainda em 1821:

(...) pensava estar bem preparada para ver Pernambuco. Mas não há preparação que evite o encantamento de que se é tomado ao entrar neste porto extraordinário. Do navio, ancorado a três milhas da cidade, vemos os navios ancorados além do recife contra o qual o mar se quebra continuamente. (...) Passamos pelo porto através de barcos de todas as nações, com a cidade de um lado e o recife de outro (...). Ficamos

assaz surpreendidos com a beleza da paisagem. As construções são bastante largas e brancas, a terra baixa e arenosa, salpicada de tufos verdes de vegetação e ornada de palmeiras. (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.124-125).

Além da vista geral contemplada a partir do mar, outras imagens foram elaboradas na intenção de apreender a cidade do Recife a contento. A cidade muito plana, que se deixa ver do mar apenas com uma certa proximidade, é representada do alto: seja no descortino a partir da colina de Olinda, que foi desenhado por Charles Landseer (2) em 1826 e também aquarelado por artista anônimo (3) em 1840; seja na apreensão a partir do topo da casa dos comerciantes ingleses *Crabtree Heyworth & Cia* à Rua do Amorim no bairro do Recife (5). Este último é “o documento mais impressionante que temos do Recife no princípio do século XIX, graças à fidelidade e minúcia com que estão desenhados todos os edifícios e acidentes geográficos da cidade”, segundo análise iconográfica de Ferrez (1954, p.21). Foi elaborado por R. Schmidt entre os anos de 1826 e 1832, e posteriormente copiado e modificado por autor anônimo (4) para ilustrar o livro publicado por Kidder nos Estados Unidos.

Daniel Parrish Kidder também descreve em seu livro outra vista a partir de “magnífico mirante” localizado no sétimo andar da casa do Sr. Ray que ficava fronteira ao mar:

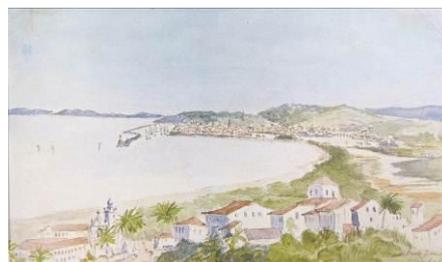
A vista que daí se descortinava era ampla e extremamente interessante. É esse, precisamente, o lugar que todo estrangeiro deve procurar, indo ao Recife, para ter uma impressão exata da cidade e seus arredores. Olhando deste ponto, o forasteiro contemplará com interesse a vasta baía de Pernambuco. (...) está quase sempre repleta de jangadas que, com suas largas velas latinas emprestam à cena encanto especial. (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.151).



1



2



3



4



5

Além desta, seu texto também traz uma interessante descrição da vista a partir de Olinda, contemplada depois da travessia do Recife para Olinda através do Rio Beberibe numa canoa, como era comum na época, e “no frescor da manhã que era deveras agradável” (op. cit., p.59):

Das eminências de Olinda o viajante olha como que de uma torre para o oceano verde cujas ondas se engalanam de espuma, quer se quebrem elas contra os arrecifes rochosos do litoral, quer deslizem mansamente sobre as areias da praia; depois, estende o olhar para a cidade rival, orgulhosa de sua prosperidade e de seu comércio. (op. cit., 1992, p.159).

O engenheiro francês Vauthier, que guardava o hábito de visitar os arredores de Recife a cavalo, segundo as descrições dos longos passeios que escreve em seu diário, vai mais de uma vez à Olinda durante sua estadia de seis anos no Recife. Em outubro de 1840, depois de seu primeiro contato visual com a cidade do Recife (a que ele se refere algumas vezes como “Pernambuco”) do alto da colina de Olinda, escreve em seu diário: “Linda vista para um daguerreótipo, quando eu tiver tempo.” (PONCIONI, 2010, p.111). Em outra ocasião registra que “A vista de Olinda é muito pitoresca. (...) Do alto do morro, vê-se o litoral que se prolonga para o norte, verde, frondoso e acidentado. A vista de Pernambuco é também muito pitoresca deste ponto” (op. cit., 2010, p.126).

Apesar de contarem-se poucas imagens produzidas entre as décadas de 1820 e 1840, sobretudo em comparação à produção imagética das décadas seguintes até o final do século XIX, essas primeiras representações conhecidas²¹ do Recife oitocentista expõem, principalmente, o caráter portuário da cidade construída sobre bancos de areia pouco acima do nível do mar. A partir de uma síntese desta análise chega-se a dedução de que o tema “arrecifes/porto”, e mais precisamente uma sequência de representações que trazem o foral da Barra e o forte do Picão em destaque, sugere uma preferência visual no direcionamento do olhar dos viajantes e seu posterior gesto de registrá-los nas imagens a partir de técnicas distintas.

A página a seguir apresenta de forma resumida as análises quantitativa e morfológica que foram elaboradas e a dedução a que se chegou, fomentando uma discussão sobre a paisagem da cidade portuária no item 2.2 adiante.

²¹ Considerando-se que podem existir, ou ter existido, outras imagens do Recife desta época que não sejam conhecidas na atualidade. Um exemplo é o caso dos registros de Vauthier, pois sabe-se que, além do diário, o francês possuía um caderno de poemas e um caderno de desenhos, documentos que nunca foram localizados (PONCIONI, 2010, p.113), mas que em muito poderiam contribuir para os estudos da paisagem recifense na primeira metade do século XIX.

2.2. A paisagem da cidade portuária

A dedução a que se chegou a partir das análises morfológica e quantitativa, expressa um aspecto peculiar do Recife no início do século XIX, conforme observado ao longo da contextualização da produção das imagens entre 1820 e 1840: a cidade do Recife era, essencialmente, uma cidade portuária. Para os viajantes estrangeiros, que chegavam ao Recife pelo mar, a paisagem avistada a partir da embarcação já apresentava a maior singularidade daquela cidade plana protegida pelos arrecifes, que era a entrada do seu porto devidamente sinalizada pelo farol da barra e o forte do picão posicionados dentro do mar sobre os arrecifes.

Ainda que a pequena cidade encantasse alguns viajantes estrangeiros em seus aspectos típicos de uma província brasileira, a condição precária da sua infraestrutura urbana não atraiu os olhares da maioria dos artistas que se encarregaram de representar o Recife em imagens, com exceção de Augustus Earle e Maria Graham que fixaram o Arco do Bom Jesus e o Mercado de escravos, e Charles Landseer que esboçou o Arco de Santo Antônio com a ponte do Recife e a colina de Olinda ao fundo. Segundo Belluzzo (1994, p.98), o viajante estrangeiro do século XIX busca o exótico, e na sua experiência ele “olha a paisagem natural e observa o homem”, mais que outros aspectos dos lugares visitados.

A beleza que os estrangeiros enxergavam na precária cidade do Recife apenas era traduzida pela vista panorâmica, seja aquela registrada por R. Schmidt do topo da casa dos comerciantes ingleses na Rua do Amorim utilizando-se da técnica do panorama circular, seja no descortino que a colina de Olinda oferecia, ou na vista apreendida a partir da embarcação ainda no mar, possibilitando ver o conjunto da cidade imersa em meio ao ambiente ainda bastante natural, formando o que muitas vezes eles chamavam de paisagem pitoresca. Na apreensão da paisagem brasileira pelos viajantes, “determinados modos de apreciação do universo europeu do século XIX se casaram com estímulos da topografia, da geografia, da vegetação” (BELLUZZO, 1994, p.11), e, no Recife, o descortino proporcionado por estes pontos de mirante possibilitava este estímulo visual. Além disso, “como as cidades brasileiras eram ainda pequenas, elas se prestavam muito bem à realização de panoramas de todo o conjunto urbano, o que era dificultado pelo crescimento das cidades europeias” (op. cit., p.62).

Os viajantes da primeira metade do século tinham o costume de apontar os aspectos que eles chamavam “pitorescos” na apreensão das belezas dos lugares visitados. Para Belluzzo (op. cit.), a inglesa Maria Graham é quem melhor “traduz os anseios de uma geração de viajantes identificada

com a busca do pitoresco” (op. cit., p.20), pois o seu olhar já era educado pela pintura de paisagem e criava imagens prévias que agiam no momento da percepção do mundo sensível, a exemplo do que escreveu sobre a paisagem de Olinda:

Fiquei surpreendida com a extrema beleza de Olinda, ou antes, dos seus restos, porque agora está num melancólico estado de ruína. (...) os conventos, a catedral, o palácio episcopal, e as igrejas de arquitetura nobre, ainda que não elegante, colocam-se em pontos que poderiam ser escolhidos por um Claude ou um Poussin; (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.129).

E mais adiante: “Era uma tarde fresca e o sol estava bastante baixo para dourar as copas das palmeiras e outras árvores altas que se erguiam com as suas sombras escuras na luz suave e pura, produzindo um efeito que o próprio lápis de paisagem de um Ticiano não conseguiu fixar” (op. cit., p.139). Assim, na descoberta das novidades do ambiente estrangeiro tão apreciado por sua beleza pitoresca, a natureza se apresentava muitas vezes como uma ‘paisagem pictórica’ aos olhos dos viajantes que viam o mundo, também, através do conhecimento previamente adquirido pela própria pintura de paisagem²².

Nas primeiras décadas do século XIX foi comum que esses viajantes estrangeiros, na condição de artistas, traduzissem a cidade do Recife nas imagens que produziram, a partir dos modos de apreciação que lhes eram próprios. Buscaram apreender a cidade principalmente através de vistas panorâmicas que dessem conta da unidade do conjunto, e identificaram, neste conjunto, o aspecto singular ou as características próprias do local: “Autêntico representante da civilização nos trópicos, caberia ao viajante captar, através de seus olhos de conquistador, todas as potencialidades daquele estado de ‘pura natureza’. Olhos que devem registrar todas as singularidades com relação a outras terras percorridas” (DANTAS, 1992, p.59).

Foi neste sentido que o próprio mar, na condição de mirante, se destacou como o principal responsável – seguido da colina de Olinda – pelo descortino que apresentou o Recife como uma cidade essencialmente portuária, cuja singularidade foi capturada pelos olhares dos estrangeiros e *artializada in visu* nas representações imagéticas produzidas. Da embarcação, o artista viajante apreendia a cidade, pequena como um povoado, diante da imensidão do mar, e numa certa proximidade encontrava uma cena que impressionava a todos eles: os arrecifes contendo a fúria das ondas, protegendo a cidade e definindo naturalmente a sua principal porta de acesso na entrada do porto.

²² Sobre esse assunto Jean-Marc Besse escreveu um interessante ensaio sobre a viagem de Goethe à Itália nos fins do século XVIII: “Vapores no Céu. A Paisagem Italiana na Viagem de Goethe” in BESSE, 2006, p.43-60.

A gentileza prestada por este elemento natural formado pela cadeia de pedras protetoras que demarcava a porta da cidade era devidamente apontada pelo farol da barra e pelo forte do picão, formando o conjunto singular e representativo do Recife que foi escolhido como preferência visual traduzindo em imagem a paisagem da cidade portuária na primeira metade do século XIX.

3.

*O Recife representado nos meados
do século XIX (1840 - 1860)*



Pernambuco. H. Lewis, 1848.

3.1. As imagens da cidade e os melhoramentos urbanos

A cidade do Recife, por volta da década de 1840, vivenciou um momento de melhorias em sua infraestrutura urbana graças à gestão do então presidente da Província de Pernambuco, Francisco Rêgo Barros, o Barão da Boa Vista, futuro Conde da Boa Vista. A partir deste período, quando a cidade recebeu os primeiros melhoramentos urbanos no século XIX, considerado pelo historiador Vanildo Bezerra Cavalcanti (1977) um momento de verdadeira transformação equivalente à nassauviana ocorrida no Recife três séculos antes, as imagens da cidade passaram a representá-la de outros pontos de vistas para além de sua característica portuária que predominou nos anos anteriores.

A partir da década de 1840 a cidade do Recife começou a tornar-se mais agradável para se andar, conhecer e retratar. As razões que contribuíram para tal situação têm origens ainda na década anterior quando a cidade tornou-se objeto de preocupação estética do ponto de vista arquitetônico e urbanístico em 1830, com a campanha empreendida pelo engenheiro militar João Bloem, um alemão contratado como “Encarregado da Architectura da Cidade”²³. Foi de sua iniciativa a elaboração de um Edital com regras para edificação do casario da cidade, no qual se observa o interesse em ordenar a cidade a partir de critérios estéticos, ao estabelecer, por exemplo, a altura dos edifícios, definir as medidas de portas e janelas, e tornar obrigatória a colocação de platibandas com calhas e cornijas nas edificações (SOUZA, 2002, p.185). Além deste documento, em 1831 foi redigido o Código de Posturas Municipais que, entre outras coisas, normatizava o alinhamento de ruas e edificações (op. cit., p.186).

Posteriormente, durante a gestão de Francisco do Rêgo Barros entre os anos de 1837 e 1844, propõem-se novas “Determinações de Arquitetura, Regularidade e Aformoseamento da Cidade” no *Livro das Posturas da Câmara Municipal do Recife – 1839/1840*, sobretudo para instruir na padronização das ruas, tornando-se referência para as novas atitudes de ordenamento da cidade (GUERRA, 1973, p.56; SOUZA, 2002, p.187). Além das preocupações com a aparência e a estrutura das edificações, as novas posturas incidiam também sobre a configuração urbana determinando as larguras de ruas e calçadas, e os tamanhos dos novos quarteirões. No caso dos trechos da cidade já construídos, o Livro das Posturas também trazia uma determinação “dispondo que, nas ruas já edificadas, cujos prédios não se afastassem consideravelmente da simetria determinada

²³ De acordo com o Manuscrito “Correspondência da Câmara Municipal do Recife ao Presidente da Província de Pernambuco” de 12 de agosto de 1830 (SOUZA, 2002, p.184).

nessas posturas, o cordeador regularia os novos edifícios por aqueles que, a juízo da Câmara, mais se aproximassem desta simetria” (SOUZA, 2002, p.192).

Nestas Posturas Municipais vigorava a intenção de tornar a cidade regular, principalmente através da homogeneização das fachadas dos edifícios em prol do “aformoseamento”, proporcionando também um controle da cidade em expansão. Além do crescimento e adensamento da cidade, os limites geográficos do município também aumentaram em 1843 quando, através de Lei Provincial, a freguesia do Poço da Panela e parte da freguesia da Boa Vista foram separadas de Olinda e incorporadas ao Recife (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p.20). A partir de então o município passou a ser formado pelas freguesias de São Pedro Gonçalves (Recife), Santo Antônio, Boa Vista, Afogados, Poço da Panela, Várzea, Jaboatão e parte de São Lourenço, sendo as três primeiras a área urbana, ou a cidade.

As posturas municipais passaram a determinar o aspecto visível que a cidade começou a adquirir no momento de desenvolvimento que marcou o governo de Rego Barros. Para Guerra (1973, p.37), “era a preocupação já de ir transformando aos poucos o Recife numa cidade neo-européia, com o predomínio da regularidade e da simetria”, considerando que a formação do Presidente da Província numa Universidade em Paris, bem como sua educação europeia e as suas tradições aristocráticas tiveram um papel fundamental nas suas escolhas em prol do progresso social e do desenvolvimento urbano.

Segundo Souza (2002, p.186), “o interesse de tornar o Recife uma cidade moderna, dotada de infraestruturas de serviços urbanos e com oportunidades para o desenvolvimento de uma vida cultural e social, inseria-se entre os projetos de Rego Barros”, e para atingir esse objetivo o Presidente trouxe da França uma equipe de seis engenheiros para os serviços de obras públicas da Província (GUERRA, 1973, p.55), dentre os quais se destacou o papel do engenheiro Louis-Léger Vauthier como Inspetor de Obras Públicas de Pernambuco; e da Alemanha trouxe 195 operários especializados em diversos serviços, sob a direção do engenheiro Augusto Kersting, a fim de “melhorar e modernizar a mão de obra na Província” (op. cit., p.87). Foi desta forma que, entre os anos de 1837 e 1844, sua gestão conseguiu alcançar os ideais de melhoramentos urbanos em toda a Província, mas especialmente na cidade.

Neste período a vida urbana do Recife se modificou na medida em que as condições urbanas da cidade melhoraram. Além disso, houve a contribuição da influência da cultura francesa sobre a população, que aumentou bastante desde os tempos de D. João quando os “francesismos” ou o “afrancesamento”, como diziam os críticos da época, começaram a se disseminar no Brasil entre

as elites. Na cidade do Recife “as ruas centrais iam-se enchendo de casas comerciais com nomes franceses”, abria-se “Colégio francês no Recife para meninas e moças”, “*Restaurant Français* no Cais da Lingueta” (op. cit., p.99; p.101), entre outros estabelecimentos que atraíam a população e animavam a vida do centro urbano.

Outros estrangeiros também povoavam a cidade do Recife nesta época, quando se contavam aproximadamente 50.000 habitantes em 1840 (REZENDE, 2005). Além dos técnicos franceses e dos operários e artesãos alemães, havia os portugueses que desde os tempos da colonização se destacavam nas atividades comerciais, e também os ingleses que nesta época dominavam boa parte dos negócios da cidade, já que “exploravam os serviços de utilidade pública” contratados por Rego Barros (GUERRA, 1973, p.109) como, por exemplo, a Companhia do Beberibe que fornecia água encanada à cidade através dos chafarizes instalados em praças e ruas, a Pernambuco *Gas Company* que canalizava o gás utilizado na iluminação pública em substituição da antiga luz de azeite (op. cit., p.110, 130), e os serviços de transportes coletivos em diligências (ou ônibus puxados por animais) trazidas por Thomas Sayle em 1841 (op. cit., p.104, 110; SILVA, 2010, p.48-49).

As principais obras de melhoramentos dirigidas pelos engenheiros franceses que aconteciam na cidade eram: a construção de um Teatro; os reparos nas pontes do Recife e da Boa Vista; as reformas nos antigos edifícios públicos como o Convento da Madre Deus transformando-o no edifício da Alfândega e o Erário Público em Palácio Presidencial; a edificação do Cais do Arsenal da Marinha no bairro do Recife; e a construção e arborização do Cais do Colégio (ou do Ramos) no bairro de Santo Antônio, o qual recebeu bancos voltados para o rio e a designação de Passeio Público (SILVA, 2010, p.52), o primeiro do Recife. Além disso, as casas receberam números, as ruas foram oficialmente nomeadas, partes da cidade começaram a receber o plantio sistemático de árvores, e foi instalada uma biblioteca pública. Também foram iniciados os estudos para a localização de um cemitério público (que resultaria no Cemitério de Santo Amaro algum tempo depois do fim do governo do Barão da Boa Vista), as providências para o levantamento da Casa de Detenção, e de mais uma ponte (GUERRA, 1973, p.130), a terceira que a cidade receberia.

Além dessas melhorias impressas na cidade, outras atingiam também os arrabaldes, sobretudo a construção de diversas estradas que facilitavam o acesso à Olinda, Paudalho, Vitória de Santo Antão, Apipucos e Caxangá, tendo esta última localidade recebido um importante equipamento projetado pelo engenheiro francês Louis-Léger Vauthier e construído sob a supervisão do engenheiro alemão Augusto Kersting: a ponte pênsil da Caxangá (Figuras 34 e 35), que vencia o rio Capibaribe e ligava-se com a nova estrada para Paudalho.

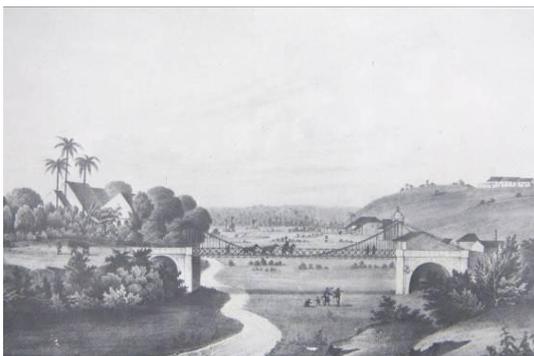


Figura 34: Desenho da ponte pênsil da Caxangá por artista anônimo e litografado por W. Bässler em 1847.

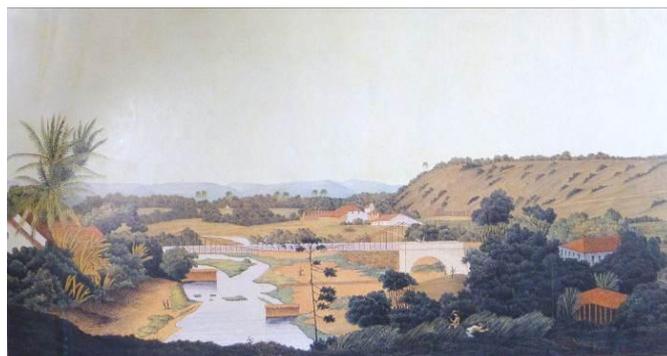


Figura 35: A ponte pênsil da Caxangá no desenho de Emil Bauch datado de 1852.

Dentre essas numerosas obras que aconteciam na Província em prol dos melhoramentos almejados pelo Barão da Boa Vista, destacam-se tanto a qualidade até então inédita do projeto da ponte da Caxangá, “a primeira do gênero na América do Sul” (op. cit., p.9), quanto a do Teatro Santa Isabel, “a obra mais representativa do desejo provincial de romper com o passado colonial” (ARAÚJO, 2009, p.9). Ambos tiveram seu projeto assinado por Vauthier e foram construídos com a mão de obra especializada vinda da Alemanha.

Neste contexto de melhoramentos, o periódico *O Carapuceiro* publicou na coluna de variedades de 22 de outubro de 1842, versos que se tornaram populares na época sob o título de “Os aumentos do Recife, Carta do Dr. Fagundes a seu compadre matuto”, demonstrando de que forma aquelas mudanças eram apreendidas pelas pessoas:

“Dir-te-hei primeiramente
Qu’este Recife d’agora
Não he mais, nem parece
Qual o conhecestes outrora.

Novas cazas, novas ruas
Vão surgindo de repente,
E não podes calcular
O quanto se augmenta a gente.

Do collegio a immunda praia
A ser caes a pouco veio,
Convertendo-se dum monturo
Em agradável passeio.

No campo do antigo Erario
Hum theatro se levanta,
Que dizem ser cousa boa
Segundo o risco, ou a planta.

Dos Manigrepos a casa
Em alfândega mudada,
He obra mui sumptuosa,
E digna de ser fallada.

D’aqui a bem poucos annos
(Que Deus os traga felizes)
Teremos de beber agua
Por canos, e chafarizes.

Só as ruas, meu compadre,
He, que não vão melhoradas,
Humas atolão d’inverno,
Outras quasi sem calçadas.

Mas diz-se, que certos homens,
Que sabem como isto he
Vão tirar das ruas os seixos,
E por tijolos em pé.

Traquitanas, carros, seges,
Cabriolés, e carrinhos
Obstruem dia, e noite
Os populosos caminhos.

Não têm conta as companhias:
Que guapas sociedades!
Todas vão buscar seus nomes
Do Paganismo ás Deidades.

O passa-tempo da noite,
Hoje serão já não he,
Tudo se que á Franceza,
Chama-se mesmo soiré.

O luxo hé cousa espantosa,
Hé como uma epidemia,
Desd’o rico até o pobre
Augmenta de dia em dia.”

Trecho, *O Carapuceiro* , 22.10.1842.

Foi neste contexto de melhoramentos que o Recife começou a ser representado nas imagens produzidas a partir da década de 1840, a exemplo das Figuras 34 e 35, registros dos arrabaldes que demonstram como as novas estruturas atraíram o olhar dos artistas que produziram imagens do lugar. Na capital da Província os gabaritos dos prédios foram alinhados, as calçadas

construídas, as ruas melhoradas para receberem o primeiro transporte coletivo, os espaços públicos ganharam chafarizes que abasteciam a cidade com água, as pontes foram reparadas, novas edificações erguidas, e um Passeio Público animou a cidade. Realizações que se devem ao empenho do então Presidente da Província:

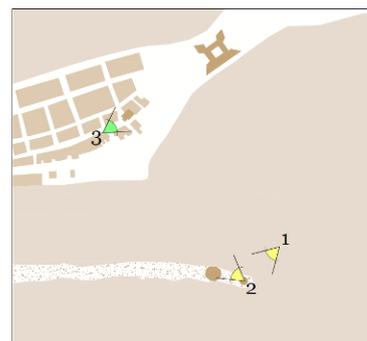
Boa Vista conseguiu no seu setênio de governo realizar um programa de trabalho dos mais arrojados. A cidade do Recife, principalmente, começou tomando novos aspectos, vendo levantar mais edificações – públicas e particulares – algumas de elevado porte. A vida local adquiriu uma animação até aquela época desconhecida. Uma terra que não conhecia água encanada, esgotos, pontes modernas e resistentes, logradouros, bons teatros, obras portuárias, estradas planificadas, sentimento classista, apego às artes e às ciências, envolvimento com vida social ativa, ruas calçadas, melhoria nos transportes, essa cidade viu-se de repente modificando quase totalmente a sua fisionomia. Era a era *boavistana* levando o Recife para o conceito de grandes cidades modernas do tempo. (GUERRA, 1973, p.17-18).

Assim, no final da década de 1840, a cidade passou a ser registrada por artistas cujos olhares percorreram a área urbana da cidade encontrando nela a essência para suas representações imagéticas. Neste sentido, não foram apenas os aspectos da cidade portuária que apareceram nas imagens desse período, como ocorreu no período anterior (entre 1820 e 1840). As reformas pelas quais a cidade havia passado modificaram suas características, que foram capturadas nos desenhos, pinturas, litografias e fotografias, construindo um repertório diversificado de imagens da cidade.

Entretanto, ainda que o Recife representado em imagens não se resumisse mais à cidade com predominância das características portuárias como outrora, os elementos que a caracterizaram como tal se mantiveram na composição do repertório urbano e imagético da cidade. O arrecife, por exemplo, continuava sendo um elemento geográfico singular e característico do Recife, chamando a atenção principalmente dos estrangeiros, como se observa na descrição do engenheiro Vauthier em seu diário no dia 7 de outubro de 1840:

Visitei esta manhã o pequeno farol do Recife e o próprio recife. Fiz essa excursão num escaler do Arsenal da Marinha, acompanhado pelo inspetor e pelo fiel Acates. Partimos às seis horas. Visitamos primeiro o farol (...). Depois disso percorri o recife. Em vários pontos o mar agitado passava por cima da cadeia de rochedos. Desembarquei duas vezes (...). Da última vez demos uns 400 passos pelo recife que, nessa parte, forma uma espécie de calçada lisa em sua superfície geral e tem cerca de 30 metros de largura. (...) Molhado várias vezes pela ressaca e pelas cristas de ondas que, não raro, me sobiam até os joelhos. Por fim, tendo-me aproximado demasiadamente da borda externa do rochedo para quebrar uma pedra, uma onda molhou-se da cabeça aos pés. (PONCIONI, 2010, p.106-107).

No ano de 1847 foi lançado um álbum litográfico editado em Dresde na Alemanha por W. Bassler, com um total de seis imagens do Recife desenhadas por um artista desconhecido (FERREZ, 1954, p.29), estando o farol da barra e o forte do picão estampados na folha de rosto do álbum (1) onde se observa também a indicação do título *VI Ansichten von Pernambuco und seiner Umgebung* (Série de seis vistas de Pernambuco e seus arredores). Além da imagem da capa, o álbum foi composto pelas imagens intituladas: Bom Jesus (3), muito parecido com o desenho elaborado por Augustus Earle em 1821; Ponte da Bôa Vista; Ponte do Recife; Poço da Panela; e Caxangá (Figura 34 apresentada anteriormente), e apesar de ter sido produzido na Alemanha, sua venda foi anunciada no Recife através do Diário de Pernambuco nos anúncios dos dias 15/05 e 25/11/1848 (FERREZ, 1954, p.29).



1



2



3

Outro olhar sobre a entrada do Porto do Recife foi materializado na fotografia de Charles Fredricks, um norte-americano que produziu em 1851 a mais antiga foto conhecida do Recife (FERREZ, 1988), numa época em que era mais comum o uso da fotografia para tirar retratos de pessoas e famílias. A primeira foto do Recife foi tirada do alto do farol vendo em primeiro plano uma parte do forte do picão e a entrada do porto, e ao fundo a cidade (2). Para Ferrez (op. cit., p.13) é provável que a firma de Fredricks tenha sido a primeira a tirar “vistas do Recife, e não apenas retratos”, ainda que o autor mencione a afirmação do historiador Pereira da Costa de que ainda em 1843 já existia uma oficina fotográfica no 1º andar do número 14 da Rua Nova que pertencia ao americano J. Evans, mas que não se conhecem fotos da cidade tiradas por este fotógrafo.

No ano em que foi lançado o álbum litográfico de W. Bassler na Alemanha com imagens da cidade do Recife, o português Bernardino Freire, que morava no Recife, escreveu um romance intitulado Nossa Senhora dos Guararapes, “romance histórico, descritivo, moral e crítico, o primeiro romance pernambucano” (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1993, p.168). Apesar do enredo girar em torno de uma história de amor e uma crítica dos costumes, os capítulos são

ambientados sobretudo no Recife, em Olinda e no Monte dos Guararapes. Ao longo das primeiras páginas, é possível visualizar uma imagem literária específica do Recife que já havia sido captada anteriormente nas representações imagéticas: o Recife visto a partir da colina de Olinda.

Ainda a luz do dia não havia bem rompido o manto da escura noite, e já eu atravessava as ruas do Recife... Ia tão preocupado e cheio de horror, que tudo me espantava... Em cada canto me aparecia um fantasma... Prossigo com os cabelos hirtos... e chego maquinalmente ao porto das canoas... embarco em uma (...) Conduziu-me a Olinda. Desembarquei no Varadouro. (...) comecei a subir uma íngreme ladeira, no final da qual me achei no adro da igreja, cujo frontispício é nada elegante; mas voltando-me fiquei como transportado em presença do encantador panorama que se descortinou à minha vista. Estava em uma eminência bem notável!

Via o Rio Beberibe, que, escoando-se por entre verdes mangues, e apenas por um pequeno istmo, onde se acham colocadas duas fortalezas, dividido do majestoso Atlântico, mistura as suas doces águas com as salsas deste mar entradas pela barra, e com as de seu irmão o velho Capibaribe, que de longa viagem o vem cumprimentar: e esta junção no meio da vizinha cidade (dista uma légua ao sul), dividida em três bairros, unidos por duas extensas pontes, faz duvidar o observador da realidade do que vê! – a linda Veneza do Novo Mundo, que em uma esplanada eleva, como do meio das águas, suas torres e seus edifícios – o ancoradouro da mesma prenhe de mastros – o fortim e o farol no meio do oceano com seus alicerces sobre esse baluarte, que a natureza deu a esta costa, o arrecife, (...) formam um quadro, que difícil é pintar, e que me enlevou sobremaneira... (apud MOURA, 2010, p.19-20).

Ao mesmo tempo em que essa vista do Recife a partir de Olinda era descrita através das palavras do escritor, também era desenhada pelas mãos de um artista desconhecido, cujo motivo foi cromolitografado em estampa de grande formato (404 x 542 mm) anunciada para venda no Diário de Pernambuco de 17/07/1848 (1). Segundo Gilberto Ferrez (1954), apesar de se desconhecer o autor, o litógrafo ou a casa editora responsável pela produção desta imagem, sabe-se que ela foi executada, o mais tardar, em 1847 (op. cit., p.27).

No mesmo anúncio dessa imagem, o Diário de Pernambuco anunciou uma vista do Recife tomada do forte do Brum (2), também em grande formato (414 x 542 mm) e provavelmente produzida pelo mesmo artista anônimo. Deste ângulo inusitado é possível ver, ao fundo, o casario dos bairros do Recife e Santo Antônio, cuja representação imagética até então conhecida havia sido tomada do topo da casa dos comerciantes ingleses no bairro do Recife duas décadas antes por R. Schmidt. Essa imagem inicia uma série de outras



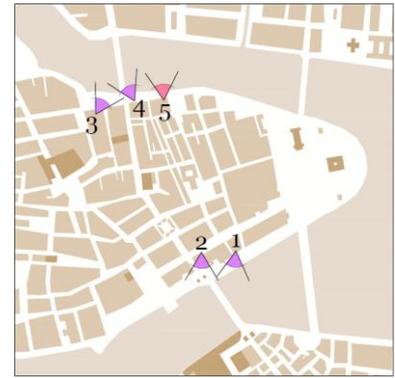
2

imagens que foram tomadas do chão da própria cidade.

No final da década de 1840, os olhares dos artistas já se direcionavam bastante para os elementos do núcleo urbano do Recife a fim de registrá-los nas imagens das pontes, dos arcos, das ruas. O álbum litografado por W. Bassler e as primeiras fotografias da cidade do Recife produzidas por Charles Fredricks mostram, por exemplo, como essas imagens começaram a ser capturadas.

A ponte do Recife, que havia sido reparada graças aos trabalhos dos técnicos franceses e operários alemães durante a gestão do Barão da Boa Vista, foi registrada em duas imagens na década de 1840: uma delas consta no álbum litográfico alemão (1), e segundo análise iconográfica de Ferrez (1954, p.28), trata-se de “Documento de alta valia histórica. No primeiro plano, vista, com detalhes, da velha ponte do Recife, construída no tempo de Nassau (1640-44). À esquerda, o Arco da Conceição e fundos da capela do mesmo nome. Para a direita, a igreja da Madre Deus, Alfândega e galpões”. A outra imagem da mesma ponte foi desenhada pelo inglês H. Lewis em 1848 (2) e mostra o Arco de Santo Antônio desenhado com todos os detalhes no primeiro plano junto a “uma cena movimentada de rua onde apreciamos vários tipos (...). Seguem-se a ponte velha do Recife, com o arco da Conceição na outra extremidade, a igreja da Madre Deus, parte da Alfândega e veleiros ancorados no rio.” (op. cit., p.30).

Da ponte da Boa Vista foram elaboradas também duas representações imagéticas: um desenho publicado no mesmo álbum litográfico alemão (3) e uma fotografia da autoria de Charles Fredricks (4). No desenho, observam-se as jangadas, o rio e a ponte em primeiro plano, e no segundo plano o “notável aspecto do casario da rua nobre da cidade, a rua d’Aurora” (op. cit., p.28), onde estavam localizados a residência do Barão da



1



2



3



4



5

Boa Vista e o Templo dos Ingleses ou Igreja Anglicana. Este Templo foi registrado também na fotografia da Rua da Aurora produzida por Fredricks em 1851 (5), a primeira representação imagética que registrou uma rua da cidade do Recife no século XIX.

Ainda que os elementos urbanos da cidade já fossem eventualmente descritos em textos desde a vinda dos primeiros viajantes estrangeiros no início do século XIX, foi a partir da década de 1840 que eles começaram a aparecer com mais frequência nas representações imagéticas. Além disso, continuaram alimentando a produção textual, a exemplo dos registros do diário de Vauthier que, vivendo no Recife desde 1840, escreveu em seu diário no domingo 17 de janeiro de 1841 a seguinte narração sobre seu trajeto de volta para casa através das ruas da cidade, no qual ressalta pontes, arcos, ruas, cais, largos, praças:

Voltei quase às onze horas. Aproximando-me da **ponte do Recife**, julguei que um homem me seguia. Com efeito, vi alguém caminhando a passo apressado, como para me alcançar, calça e camisa brancas, vigoroso e com ar decidido. Havia algumas pessoas na ponte. Ele passou por mim logo na primeira parte da ponte, a partir de Santo Antônio, e continuou a andar muito depressa. Foi então que me ocorreu que ele poderia muito bem estar andando assim por minha causa. Perdi-o de vista no **Arco da Conceição**. Ao me aproximar do arco, ouvi vozes. Eram algumas pessoas ainda sentadas às portas, na **rua da Cadeia**. Procurei meu homem com os olhos pela rua da Cadeia e pelo **cais da Alfândega**, mas não o vi. Segui pela rua da Cadeia, deserta e silenciosa. Quase no fim da rua, dois homens que desembocaram de um beco à esquerda percorreram-na no mesmo sentido que eu. Gente muito pacífica. Eu os precedia de pouco. Ao aproximar-me do ângulo do **Corpo Santo**, vi distintamente um homem vestido de branco esgueirar-se para o lado da **praça do Comércio**. Minhas dúvidas da ponte se confirmaram. Pensei que iam esperar por mim no **Arco do Bom Jesus** e apressei o passo, calculando a fragilidade da minha bengala. No meio da **rua da Cruz Estrela**, um homem que ia pela calçada perguntou-me por que é que eu estava fugindo assim. Era um guarda da polícia fazendo a ronda. Narrei-lhe em duas palavras o caso e ele acompanhou-me. (...) Eis aí minhas g-r-a-n-d-e-s-a-v-e-n-t-u-r-a-s... (PONCIONI, 2010, p.180) Grifos nossos.

No âmbito das representações imagéticas, o artista alemão Emil Bauch colocou um número maior de elementos urbanos da cidade do Recife no plano nas artes através da sua pintura, reproduzindo-a e divulgando-a com o auxílio do litógrafo, também alemão, F. Kaus (FERREZ, 1984a). O trabalho de Bauch, que resultou em doze imagens do Recife e seus arrabaldes, foi elaborado entre os anos de 1849 e 1852 durante sua estadia no Recife, e possivelmente litografado na Alemanha e editado num álbum cromolitográfico intitulado *Souvenirs de Pernambuco*. Considerando que estas imagens foram elaboradas no período que seguiu o fim do governo do Barão da Boa Vista, no qual a cidade do Recife foi melhorada e aformoseada, Gilberto Ferrez (op. cit.) afirma que:

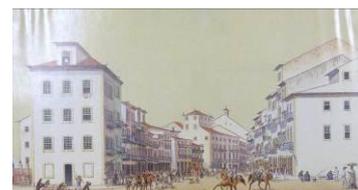
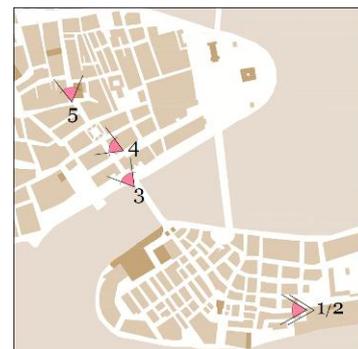
Quis, portanto, o artista pintor nos mostrar a cidade do Recife, que acabava de sofrer grandes, duradouras e mesmo revolucionárias reformas, executadas durante o governo (1837-44) esclarecido e progressista de Francisco do Rego Barros, Barão, Visconde e depois Conde da Boa Vista, época da chegada da missão francesa de Luiz Vauthier (1840-46) e também dos artífices alemães. (op. cit., p.3).

Além das cromolitografias do álbum de Emil Bauch, a partir da década de 1850 destacou-se também o trabalho dos fotógrafos João Ferreira Vilela, recifense, e Augusto Stahl, francês que desembarcou no Recife em 1853, na produção de imagens da cidade do Recife. Desta forma o núcleo urbano da cidade foi representado através de diversas imagens produzidas a partir de diferentes técnicas, e neste contexto destacam-se as imagens das ruas da cidade, pois mostram como os olhares desses artistas encontraram nelas a substância para as suas representações imagéticas, algo inédito na história do Recife até então.

A Rua da Cruz, no bairro do Recife, por exemplo, aparece representada tanto na cromolitografia publicada no álbum de Emil Bauch de 1852 (1) quanto na fotografia de Augusto Stahl produzida em 1855 (2) a partir do mesmo ângulo anteriormente escolhido pelo artista pintor.

Outra rua que foi escolhida nesta época para figurar nas produções de Emil Bauch e Augusto Stahl foi a Rua do Crespo (posteriormente rebatizada como Rua 1º de Março). Segundo a descrição de Ferrez (1954, p. 31), no desenho de Bauch (3) “vemos bons exemplares da arquitetura predominante do centro comercial da cidade do Recife”, e na fotografia de Stahl (4), tirada de outro ângulo, provavelmente a partir da janela de algum edifício, nota-se no centro da fotografia a Praça da Independência e depois dela o início da Rua do Cabugá. Ferrez (1988) chama a atenção para os elementos arquitetônicos das edificações como os balcões de ferro e as vidraças das janelas, e os elementos urbanos como os lampiões de azeite e as calçadas largas que esta imagem conseguiu capturar.

Além destas, João Ferreira Vilela registrou em 1855 uma fotografia da Rua Nova (5), que neste período já se destacava como uma rua elegante, famosa por ter bons estabelecimentos comerciais e atrair a população local. Segundo Ferrez (op. cit)



5

essa era, possivelmente, uma das ruas mais bem iluminadas do país, além de ser pavimentada com paralelepípedo e dotada de largas calçadas para o passeio do público.

Entretanto, não foram apenas as ruas da cidade que começaram a aparecer nas representações imagéticas da década de 1850. Além da novidade destas ruas com calçadas, edificações alinhadas e fachadas padronizadas conforme as determinações do novo Código de Posturas Municipais, os desenhos de Bauch e as fotografias de Stahl mostravam também outras novidades como o novo Teatro de Santa Isabel edificado e inaugurado em 1850 (1); o Palácio Presidencial reformado (1/2); o Convento da Madre Deus transformado no edifício da Alfândega (3/4); o novo Cais do Colégio ou do Ramos (5) no bairro de Santo Antônio transformado em Passeio Público; e a terceira ponte que a cidade recebeu, chamada Ponte Provisória (6) ligando o cais do Apolo no Recife ao Campo das Princesas em Santo Antônio.

Emil Bauch registrou ainda duas imagens da cidade até então inéditas: uma do Largo do Corpo Santo no bairro do Recife (7) e outra do Largo da Matriz da Boa Vista (8), que apesar de serem espaços públicos tradicionais da cidade nesta época, tornaram-se novidades enquanto imagens publicadas no álbum *Souvenirs de Pernambuco*.



1

2



3

4



7



5

6

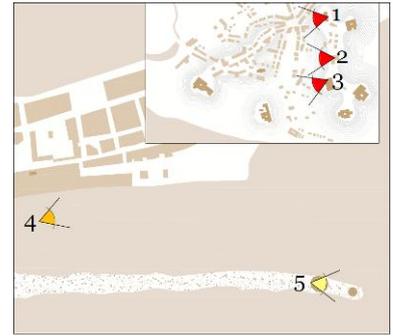


8

Apesar das novidades, algumas vistas já conhecidas do Recife seguiram fomentando a produção das representações imagéticas do século XIX. É o exemplo da vista tirada a partir de Olinda que, já tendo sido produzida na estampa anunciada no Diário de Pernambuco de 1848, voltou a ser representada na década de 1850 tanto no álbum de Emil Bauch de 1852 numa cromolitografia (1) que traz no centro e ao fundo a cidade do Recife desenhada com minúcia, quanto nas fotografias de Augusto Stahl em dois momentos diferentes: uma no ano de 1855 (2) e outra no ano de 1859 (3), ambas tomadas a partir do alto da Sé (a primeira apresenta no centro da imagem a igreja de São Pedro e a segunda enfatiza o convento dos Carmelitas no lado esquerdo da imagem). Por conta do grau de desenvolvimento da técnica da fotografia nesta época, nenhuma das duas imagens deixa perceber com clareza a cidade do Recife ao fundo, mas, sabe-se, ela podia ser vista pelo olhar do artista que, talvez, intencionou capturar.

Outra vista da cidade do Recife que já era recorrente nas representações imagéticas desde a década de 1820 é a da entrada do porto. Na cromolitografia de 1852 sobre o desenho de Emil Bauch (4) – estampa nº 1 do álbum *Souvenirs de Pernambuco* intitulada “Entrada do Porto de Pernambuco” – é possível ver, segundo a análise iconográfica de Gilberto Ferrez (1954), “com detalhes à esquerda, o cais do Trapiche Novo, mais tarde conhecido por Lingueta; ao longe Olinda, e à direita, o farol da Barra” (op. cit., p.34). O famoso farol do Recife colocado sobre os arrecifes e bastante mencionado nos textos dos viajantes, já havia ilustrado em 1847 a capa do álbum litografado por Bassler na Alemanha, reaparecendo como elemento principal da fotografia de Augusto Stahl de 1858 (5), tirada de cima do forte do picão.

Além do farol, destaca-se também, neste período, a representação imagética das duas principais pontes da cidade, a



1

2

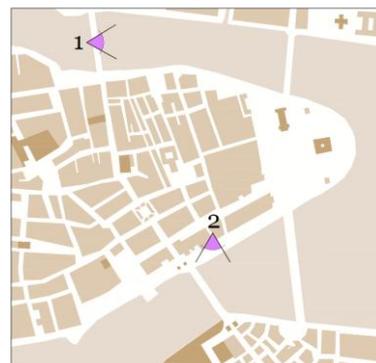
3

4

5

ponte do Recife e a Ponte da Boa Vista, que também foram sempre citadas nos textos dos viajantes do início do século, e tinham sofrido reparos ao longo da década de 1840.

A ponte da Boa Vista, desenhada no álbum de Bassler em 1847 e fotografada por Charles Fredricks em 1851, foi também pintada por Emil Bauch em 1852 (1) a partir de um ângulo inexplorado nas imagens até então: o artista escolheu uma vista lateral mostrando em primeiro plano uma cena animada por pessoas e animais diante do balcão da ponte, tendo em segundo plano a colina de Olinda, representada com bastante vegetação e pontuada pelas igrejas e conventos. Apesar desta representação imagética ser inédita neste momento, a vista a partir de um ângulo semelhante já havia sido descrita nos textos dos diários de Tollenaire e Maria Graham nos anos de 1817 e 1821 respectivamente. Já a ponte do Recife, que não foi escolhida por Emil Bauch para ilustrar seu álbum, foi fotografada em 1855 por Augusto Stahl (2) a partir de um ângulo parecido àquele



1



2

explorado na litografia do álbum de Bassler de 1847, abarcando a ponte, o Arco da Conceição, a Matriz da Madre Deus, o edifício da Alfândega e algumas embarcações em frente ao seu cais.

Outras representações imagéticas do Recife da década de 1850 trouxeram ainda algumas vistas gerais capturadas com ângulo bastante aberto na intenção de mostrar um conjunto mais amplo da cidade. Desde o final de década de 1820 e início de 1830, quando R. Schmidt pintou o conjunto da cidade do alto de uma edificação na intenção de descortinar uma vista geral no formato de um panorama, o Recife carecia de outras representações imagéticas que capturassem uma vista com ângulo significativo, com exceção apenas das imagens produzidas a partir do alto da colina de Olinda e da inédita vista da cidade a partir do forte do Brum anunciada em 1848 no Diário de Pernambuco.

Portanto, a década de 1850 trouxe novidades no âmbito das representações imagéticas de vistas gerais da cidade tomadas de dentro da própria cidade. A primeira delas é uma pintura a guache elaborada em grande formato (510 x 1.295 mm) que não possui assinatura e data, dificultando o trabalho iconográfico de Gilberto Ferrez (1954) que situa sua produção na década de 1840. Posteriormente ela foi atribuída a Emil Bauch, o que deslocou sua produção para a década de 1850. Na descrição de Ferrez (1954, p.26), trata-se de uma “bela pintura em tons alegres. É um

panorama do bairro do Recife, de ângulo pouco explorado por outros artistas. Foi feita ao pé do oitão do Arsenal de Guerra (parte do antigo Colégio dos Jesuítas) olhando para a ponte e bairro do Recife, e o pôrto”. Nota-se ainda o cais do Colégio, no primeiro plano, com uma cena animada por tipos humanos e algumas embarcações (1).

Além desta vista, em 1855 Augusto Stahl conseguiu elaborar um panorama do Recife através da técnica da fotografia unindo duas fotos capturadas com abertura horizontal bastante ampla, algo inédito no Recife, e que apenas foi possível graças ao aparelho fotográfico diferenciado que este artista-fotógrafo possuía, e ao seu domínio e desenvoltura na realização do seu ofício. Na imagem, Augusto Stahl também explorou um ângulo até então inédito nas representações imagéticas da cidade: o bairro de Santo Antônio e as pontes que o interligam ao Recife e à Boa Vista, registrados do alto de um edifício na Rua da Aurora (2).

No mesmo ano de 1855, o alemão Frederick Hagedorn elaborou um panorama circular do Recife através de uma técnica semelhante a utilizada por R. Schmidt anteriormente, mas com um ângulo ainda mais aberto e dividido em três estampas (3). Segundo análise de Gilberto Ferrez,

Estas três estampas juntas formam o maior e o mais impressionante dos panoramas da cidade do Recife, e um dos mais belos do país. É um panorama circular da cidade vista da torre da igreja do Espírito Santo. Nêle há curiosos detalhes de águas-furtadas, de telhados, de chaminés e fachadas de igrejas especialmente as de S. José, Livramento, S. Pedro e Carmo; de ruas tais como a do Imperador – Cais do Ramos, do Arco da Conceição, da velha ponte do Recife e da Alfândega. O panorama todo foi desenhado com minúcia e exatidão. (FERREZ, 1954, p.38).



1



2



3

No final do ano de 1859 a rotina do Recife foi modificada com um dos principais eventos pelos quais a cidade passou ao longo do século XIX: a visita do Imperador Pedro II. Por conta deste evento, o Recife vivenciou um segundo momento de melhoramento urbano nos meados do século XIX, já que a cidade precisou se preparar para receber o ilustre visitante, desde o momento em que o Imperador oficializou, na Assembleia Geral de 11 de setembro de 1859, sua visita às Províncias do Norte:

Para melhor conhecer as províncias do meu Império, cujos melhoramentos morais e materiais são o alvo de meus constantes desejos, e dos esforços do meu governo, decidi visitar as que ficam ao norte do Rio de Janeiro, sentindo que a estreiteza do tempo que me deia as sessões legislativas me abriguem a percorrer somente as províncias do Espírito Santo, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Paraíba, reservando a visita das outras para mais tarde. (GOUVÊA, 1978, p.47).

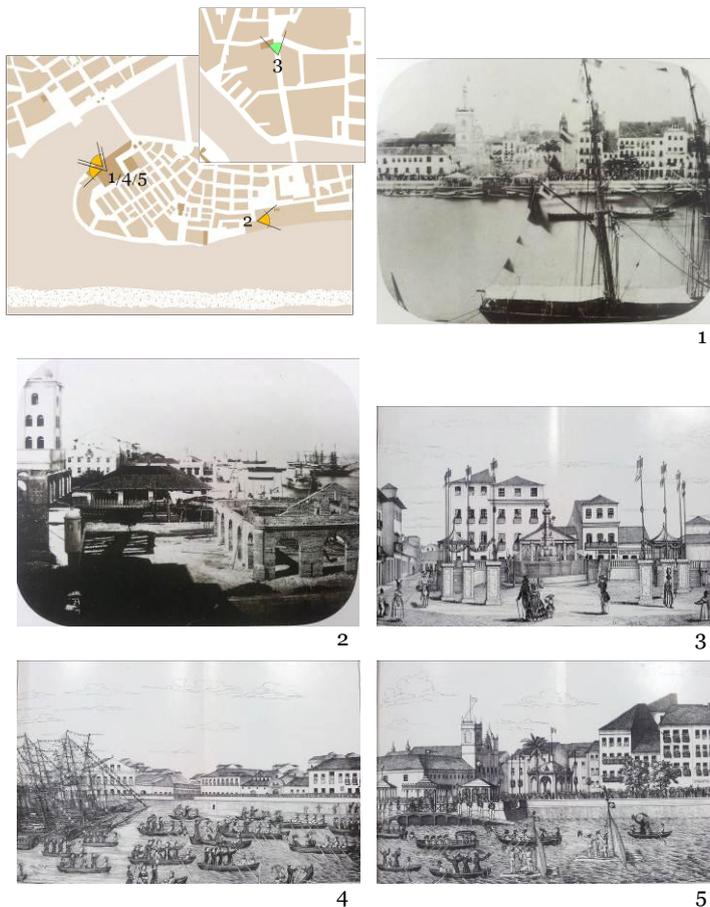
Tendo em vista a necessidade de embelezar a cidade para a chegada do Imperador, o Ministro do Império disponibilizou uma verba para a Província de Pernambuco: “as quantias de 1:000\$000 para conservação e pintura do Palácio do Governo, e mais 4:000\$000 para objetos de douração do referido Palácio” (op. cit., p.48-49). Além dos reparos do Palácio, uma parte considerável da cidade do Recife recebeu iluminação a gás carbônico com o sistema instalado e operado pela companhia inglesa Pernambuco *Gas Company*, substituindo muitos dos antigos lampiões de azeite e os candeeiros de querosene e melhorando consideravelmente o aspecto noturno do Recife (PARAHYM, 1978, p.131).

Com estes reparos em prol do melhoramento urbano, a cidade recebeu o Imperador D. Pedro II que desembarcou no Recife no dia 22 de novembro de 1859 às 11 horas da manhã, depois de ter passado a madrugada a bordo do navio *Apá* quando escreveu no seu diário que foi chamado a 1 hora e 40 “para ver as luzes da cidade do Recife, que se levantavam progressivamente das ondas” (GOUVÊA, 1978, p.55). Depois, também escreveu a sua impressão de que, do mar, “A vista de Olinda e do Recife é muito bela” (op. cit., p.56), além de exclamar que “Pernambuco é um céu aberto” (op. cit., p.56).

No dia do seu desembarque, a população do Recife estava massivamente presente no cais do Ramos (ou do Colégio) para recebê-lo, e os fotógrafos e desenhistas se posicionaram estrategicamente no cais da Alfândega, do outro lado do braço do Capibaribe, a fim de registrar o momento da chegada. Augusto Stahl, que neste período apresentou ao Imperador seu trabalho e foi convidado para ser fotógrafo do Império mudando-se para o Rio de Janeiro no ano seguinte, fez um registro do desembarque (1), e também fotografou o cais do Arsenal da Marinha (2), que passava por obras de melhoramento durante a visita do Imperador e, assim como o Porto da

cidade, era alvo das mais constantes reclamações do governo da Província junto ao governo nacional (GOUVÊA, 1978, p.78).

Além do fotógrafo Augusto Stahl, um artista desconhecido também registrou algumas cenas da passagem do Imperador pelo Recife, que foram litografadas pelo francês A. Ridoux para ilustrar um periódico de instrução e recreio chamado *Monitor das Famílias*, lançado em dezembro de 1859 e dedicado exclusivamente à cobertura da presença de D. Pedro II no Recife. Dentre as ilustrações deste artista anônimo existe um registro da ornamentação e iluminação especial instaladas na Praça da Boa Vista (3) para os festejos da presença do Imperador na cidade.



Outro registro do mesmo autor mostra, em dois desenhos complementares (4/5), a cena do desembarque Imperial – semelhante àquele capturado por Stahl – que também foi publicado no *Monitor das Famílias*. Este periódico se diferenciava dos outros periódicos recifenses da época, sobretudo por ser bastante ilustrado, seja com retrato do Imperador, seja com imagens de cerimônias oficiais (Figura 36) ou imagens alegóricas da passagem da comitiva Imperial pelas ruas da cidade (Figura 37), graças ao trabalho do desenhista anônimo junto ao litógrafo Ridoux.

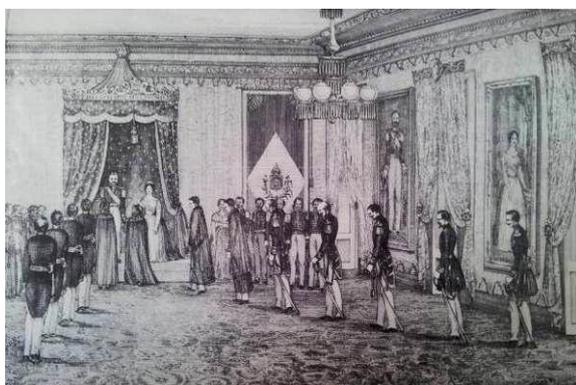


Figura 36: Vista da sala do docel no Paço Imperial do Recife na ocasião do beija-mão do dia 2 Dezembro tomada da porta que fica ao poente. Fonte: *Monitor das Famílias*, 1859.

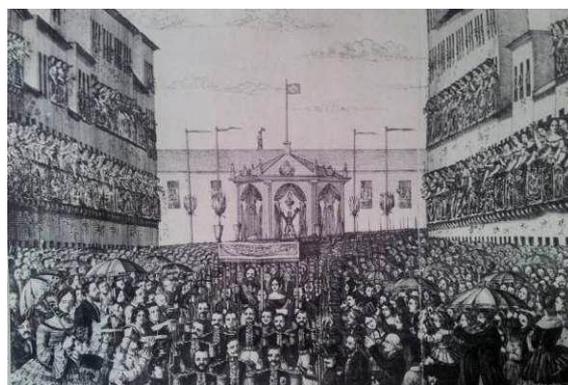


Figura 37: Vista da rua do Collegio, hoje do Imperador, na ocasião de passagem do Pretito Imperial à 22 de novembro de 1859. Fonte: *Monitor das Famílias*, 1859.

D. Pedro II ficou no Recife por um mês, fazendo visitas aos arrabaldes da cidade e aos municípios vizinhos. Apesar de se deslocar bastante, o Imperador teve tempo para conhecer e apreciar o Recife: frequentou eventos no Teatro de Santa Isabel, visitou a Faculdade de Direito do Recife, as obras do Porto, inspecionou pessoalmente as obras de limpeza da cidade, e também andou pela cidade fazendo visitas aos edifícios públicos (GOUVÊA, 1978). Numa dessas visitas esteve na Casa de Detenção, edifício projetado por Mamede Ferreira, o engenheiro que em 1846 substituiu Vauthier como chefe da repartição de Obras Públicas, sendo responsável também pelo projeto do recém-inaugurado e batizado Hospital Pedro II, que também recebeu a visita do Imperador. Durante a visita à Casa de Detenção, um missivista anônimo que acompanhou a comitiva do Império descreveu numa carta a seguinte passagem:

Sua Majestade demorou-se em visitar aquela repartição até às 8 da manhã, tendo subido à plataforma do edifício onde levou alguns minutos a contemplar mediante o auxílio de um binóculo que lhe forneceu o administrador daquela repartição (...), alguns dos interessantes quadros que se ostentam pomposos desde a nossa velha Olinda coroada de vistas, suas torres, ora de demorando sobre a pitoresca desta cidade, ora sobre o plácido espelho de cristal do manso e deleitoso Capibaribe, que por si só faz um dos braços de formosura desta gentil princesa, era sobre os lindos quadros que lhe oferece a vista, não a fértil imaginação de insigne pintor, mas sim os próprios originais dos diversos grupos de soberbos edifícios da majestosa rua da Aurora, ponte da Boa Vista, cais do Capibaribe, a linda fachada do hospital Pedro II, até o verde cortinado da paisagem com que se adornam os pequenos mantos dos Prazeres, Socorro e Guararapes. (GOUVÊA, 1978, p. 58-59).

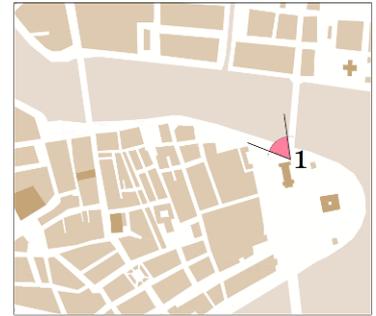
Noutra ocasião, andou à noite pela cidade “a pé para visitar as diferentes iluminações que se fizeram nos quatro bairros desta cidade para se festejar a sua tão desejada quão importante visita (...) S. M. atravessou ao som continuado de cem mil vivas as ruas da cidade até a praça da Boa Vista, onde se acha a soberba iluminação como outra jamais se fez”, segundo relato do mesmo missivista ao Diário de Pernambuco (GOUVÊA, 1978, p. 61-62).

Após um mês de permanência na cidade, o Imperador deixou o Recife com festejos semelhantes aos que o recebeu. O sentimento na cidade era de esperança em relação ao futuro da Província, e foi expresso no Diário de Pernambuco da seguinte forma:

A visita que Suas Majestades acabam de fazer a esta Província, devemos nós já alguns benefícios de reconhecida importância. Cremos, porém, que maiores benefícios lhe devemos ainda (...). Devemos esperar, que, para o futuro, a ação do governo central se faça sentir mais benéfica, quando se trata dos melhoramentos desta parte importante do território do Império. (GOUVÊA, 1978, p. 78).

Foi desta forma que a década de 1850, no Recife, finalizou com a despedida de D. Pedro II e o anseio por melhoramentos. Neste contexto, o periódico *Monitor das Famílias* publicou, em 1860, uma imagem desenhada por um artista anônimo e litografada nas oficinas do *Diário do Recife* pelo francês Alphonse Besson. O desenho mostra o “aspecto tirado da Praça do Teatro, vendo-se, no

primeiro plano, um grupo de cinco pessoas jogando cartas e, no rio, vários veleiros; ao fundo, o casario da rua da Aurora” (1), segundo análise de Ferrez (1954). Este desenho encerra a produção imagética do Recife no período analisado, com uma cena bucólica que ilustra a função de lazer atribuída à borda do rio nas imediações do Teatro Santa Isabel. Anos depois, o antigo Campo do Erário em frente ao Teatro e ao Palácio Presidencial, depois batizado de Campo das Princesas, iria receber o primeiro jardim público do Recife reafirmando a função desse espaço público dentro da cidade.



De uma maneira geral, é possível perceber que a produção de representações imagéticas entre as décadas de 1840 e 1860 aumentou, se comparado com o período analisado anteriormente (1820 – 1840). Além do aumento em quantidade, nota-se também que neste período os artistas percorreram o núcleo urbano da cidade registrando-o nas imagens e, desta forma, elas saíram do eixo temático ‘Arrecifes e porto’ / ‘Vistas gerais’ que predominou até 1840. O olhar destes artistas não apenas adentrou a cidade, mas também “descobriu” as ruas do Recife, com a imagem inaugural da Rua da Aurora na fotografia de Charles Fredricks de 1851, e os seus monumentos, como o Teatro Santa Isabel e o Palácio Presidencial que apareceram na pintura de Emil Bauch

A análise permitiu deduzir que houve uma distribuição quase igualitária das representações imagéticas entre os seis temas estabelecidos, indicando três preferências visuais: as pontes do Recife e da Boa Vista, e a vista geral do Recife a partir de Olinda. A página a seguir apresenta a síntese das análises quantitativa e morfológica, e a dedução a que se chegou, fomentando a discussão sobre a paisagem da cidade melhorada no item 3.2 adiante.

Tabela 5: Síntese da análise quantitativa das representações imagéticas (1840 – 1860). Fonte: A autora.

período	Tema	1. ARRECIFES / PORTO				2. CAIS				3. PONTES				4. LARGOS / PÁTIOS					5. RUAS					6. VISTAS GERAIS											
		Sequência	Farol e Forte do Picão	Forte visto do Farol	Arrecifes maré alta	Arrecifes maré baixa	Cais do Trapiche / Lingueta	Arsenal da Marinha	Cais da Alfândega	Cais do Ramos	Ponte do Recife	Ponte da Boa Vista	Ponte Santa Isabel	Ponte Provisória	Campo das Princesas	Largo do Corpo Santo	Arco do Bom Jesus	Pátio do Carmo	Largo do Livramento	Largo da Boa Vista	Rua da Cruz/Bom Jesus	Rua Marquês de Olinda	Rua do Crespo / 1º de Março	Rua Nova	Rua do Imperador	Rua da Aurora	Recife visto de Santo Antônio	Recife do alto da T. Malakoff	Santo Antônio visto do Recife	Santo Antônio visto da B. Vista	S.A.do alto da igreja do E. Santo	São José visto da B. Vista	Recife visto do mar	Recife visto de Olinda	
1840 - 1860	W. Bässler *	1								1	1					1																			1
	H. Lewis									1																									
	C. Fredricks		1																						1										
	E. Bauch						1	1							1	1										1									
	F. Hagedorn																									1									
	J. F. Vilela																																		
	A. Ridoux *																																		
	A. Stahl	1					1	1	2		1				1										1										
A. Besson *																																			
*Autor da litografia.																																			
Total de reproduções das sequências		2	1	-	-	-	2	2	2	3	3	-	1	2	1	1	-	-	2	2	-	2	1	-	2	2	-	1	1	1	-	-	-	3	
Total de imagens coletadas		2	1	-	-	-	2	2	4	3	3	-	1	2	1	1	-	-	2	2	-	2	1	-	2	2	-	1	2	2	-	-	-	4	

A coleta de imagens referentes ao período entre 1840 e 1860 resultou num *corpus* de análise formado por 42 representações imagéticas elaboradas por nove autores, entre pintores, litógrafos e fotógrafos. Elas foram distribuídas na Tabela 5 de acordo com tema e sequência correspondentes, e quantificadas a fim de distinguir a ordem das preferências visuais de acordo com a quantidade de vezes de cada sequência foi representada.

A dedução a que se chegou sobre a preferência visual está ilustrada na Tabela 6, que ordena os temas e sequências desde os mais representados até os menos representados, e mostra como a distribuição quase igualitária das imagens entre os seis temas da Tabela 5, resultou num empate de três sequências enquanto preferências visuais: a ponte do Recife, a ponte da Boa Vista e o Recife visto de Olinda.

O rebatimento das informações das Tabelas no mapa (Figura 38) possibilitou visualizar a localização das visadas, mostrando como, neste período, elas se expandiram para o núcleo urbano do Recife, alcançando seus três bairros.

Tabela 6: Preferências visuais segundo a quantidade de representações imagéticas produzidas entre as décadas de 1840 a 1860. Fonte: A autora.

Período de 1840 - 1860		
Ordem	Tema	Sequência
1ª	Tema 3: Pontes	Ponte do Recife
1ª	Tema 3: Pontes	Ponte da Boa Vista
1ª	Tema 6: Vistas gerais	Recife visto de Olinda
2ª	Tema 1: Arrecifes/Porto	Farol e Forte do Picão
2ª	Tema 2: Cais	Arsenal da Marinha
2ª	Tema 2: Cais	Cais da Alfândega
2ª	Tema 2: Cais	Cais do Ramos
2ª	Tema 4: Largos/Pátios	Campo das princesas
2ª	Tema 4: Largos/Pátios	Largo da Boa Vista
2ª	Tema 5: Ruas	Rua da Cruz/Bom Jesus
2ª	Tema 5: Ruas	Rua do Crespo/1º de Março
2ª	Tema 5: Ruas	Rua da Aurora
2ª	Tema 6: Vistas gerais	Recife visto de Santo Antônio
3ª	Tema 1: Arrecifes/Porto	Forte visto do Farol
3ª	Tema 3: Pontes	Ponte Provisória
3ª	Tema 4: Largos/Pátios	Largo do Carpo Santo
3ª	Tema 4: Largos/Pátios	Arco do Bom Jesus
3ª	Tema 5: Ruas	Rua Nova
3ª	Tema 6: Vistas gerais	Santo Antônio visto do Recife
3ª	Tema 6: Vistas gerais	Sto. Antônio visto da B. Vista
3ª	Tema 6: Vistas gerais	S.A. da igreja do E.Santo



Figura 38: Síntese da análise morfológica com demarcação das visadas registradas pelas imagens entre 1840 e 1860. Fonte: A autora.

3.2. A paisagem da cidade melhorada

Nos meados do século XIX, o olhar dos artistas ultrapassa a entrada do porto e avança em direção à cidade registrando nas imagens muitos aspectos do núcleo urbano que não haviam sido representados anteriormente: as ruas, os largos, as pontes passam a compor o repertório imagético da cidade. Pode-se dizer que a partir dos últimos anos da década de 1840 os artistas “descobrem” o núcleo urbano do Recife e o transpõe para as imagens, passando a incluir também a imagem fotográfica a partir da década de 1850 como ferramenta para registro desse núcleo urbano recém-descoberto. Nesta descoberta, as representações imagéticas são diversificadas e os registros da cidade apresentam quase que uniformemente os temas do porto, dos cais, das pontes, dos largos e pátios, das ruas, além de vistas gerais que procuram capturar a cidade com um ângulo ampliado, ou a cidade como um todo apreendida pelo panorama ou do alto da colina de Olinda.

A cidade tinha sido alvo de um processo de estetização nos meados século XIX, tanto por conta dos regulamentos em prol do ordenamento e aformoseamento da cidade do ponto de vista arquitetônico e urbanístico que entraram em vigor a partir da década de 1830, como também por conta das diversas obras empreendidas durante o governo de Francisco do Rêgo Barros entre 1837 e 1844, além da preparação da cidade para a visita do Imperador D. Pedro II no final da década de 1850. Os inúmeros reparos pelos quais a cidade passou melhoraram bastante as condições de se transitar pelas ruas, pelos cais ou pelas pontes da cidade neste período, além de tornarem a cidade mais bela aos olhos dos artistas.

A padronização das fachadas dos edifícios, o calçamento e iluminação das vias, a construção do Passeio Público no Cais do Ramos e a reforma das pontes do Recife e da Boa Vista convidavam os artistas a um passeio pelos espaços públicos da cidade com os olhos atentos a suas belezas. Tudo isso influenciou na “descoberta” da cidade no plano artístico através das representações imagéticas, pois a cidade melhorada passou a atrair os olhares dos artistas que iniciaram um processo de elaboração de registros do núcleo urbano do Recife como não havia sido feito no período anterior. Neste sentido destaca-se o início da produção de imagens das ruas e dos cais, os dois temas que até então não haviam sido representados nas imagens do Recife, bem como os registros que avançaram pela cidade até o bairro da Boa Vista, onde os olhares dos artistas não haviam chegado até meados do século na intenção de elaborar representações imagéticas.

No movimento que deslocou a produção de imagens da entrada do porto para dentro da cidade, começa a se delinear o gosto dos artistas por elaborarem imagens da cidade. Assim, ao apreciarem as belezas decorrentes de um primeiro momento de estetização da cidade, esses artistas produziram as representações imagéticas que, através do gesto de *artialização in visu* do núcleo urbano do Recife, traduziam a paisagem da cidade melhorada. Neste sentido, as medidas que tanto melhoraram os aspectos da cidade, foram, em grande parte, responsáveis pelo desenvolvimento desse interesse pela cidade por parte dos artistas, que culminou no posterior processo de *artialização*.

Segundo Dantas (1992, p.82-83), depois do governo de Francisco do Rêgo Barros, “se edificará uma imagem do Recife enquanto cidade moderna dotada dos símbolos representativos do progresso existente nas cidades europeias do seu tempo”: água encanada, transporte público, pontes elegantes, iluminação pública, ruas ordenadas com fachadas padronizadas, cais e ruas arborizadas, vitrines de lojas expondo artigos franceses, a edificação de um belo teatro, entre outros símbolos de progresso urbano. Assim, a cidade do Recife deixa de ser a pequena cidade precária em sua infraestrutura urbana, como havia sido descrita por viajantes da primeira metade do século, e torna-se uma cidade digna de figurar em fotografias, pinturas, desenhos e gravuras, o que foi percebido pelos artistas.

A circulação dos álbuns litografados na Alemanha por W. Bassler e Emil Bauch com imagens da cidade do Recife propiciaram a divulgação do Recife como uma cidade melhorada nos meados do século XIX, e os próprios anúncios de venda das imagens pelo Diário de Pernambuco aliaram-se ao desenvolvimento do interesse em adquirir vistas da cidade representada através das imagens, já que, neste período, “a efervescência cultural que surgiu dará margem a diversas formas de se ver e viver a cidade” também por parte da própria população (DANTAS, 1992, p. 85).

Soma-se ainda a estes fatores, a instalação da indústria tipográfica na cidade, contribuindo para publicação de periódicos locais a exemplo do *O monitor das famílias*, o primeiro periódico ilustrado criado no período que se inicia a produção da imagem litográfica no Recife, dispensando a necessidade de recorrer a oficinas europeias de litografia. Vale ressaltar que a nova sociabilidade que se desenvolveu até os meados do século XIX exigia a existência da imprensa e dos impressos em suas variadas formas como parte da própria vida cultural da cidade (BERNARDES, 2010).

O interesse em representar a cidade do Recife por parte dos artistas fica evidenciado pela produção de grande quantidade de imagens neste período, quando eles começaram a explorar o núcleo urbano da cidade nos temas centrais das suas representações. Além disso, as suas

preferências visuais expressam aquilo que existia de mais representativo no Recife de então: as suas duas pontes principais, a do Recife e a da Boa Vista. Ainda que outros espaços da cidade tenham sido pioneiramente representados nas imagens, como as ruas da cidade, foram as pontes que se destacaram como elementos marcantes que muitos artistas elegeram como tema das suas representações.

Junto a elas, destaca-se a preferência pela vista do alto da colina de Olinda e o interesse em apreender a cidade como um todo. Trata-se de uma herança da maneira de olhar dos viajantes estrangeiros da primeira metade do século, e que permanecerá como uma das formas mais requeridas na apreensão visual da cidade na sua totalidade, já que o Recife é uma cidade muito plana e só se deixa ver por inteiro do alto. A estratégia do panorama continuará sendo útil na sua representação, e não apenas o panorama enquanto forma de representação pictórica como o que Hagedorn elaborou em 1855, mas também outras modalidades de “vistas panorâmicas”, como a própria vista capturada a partir de Olinda.

Estas preferências sugerem novos posicionamentos dos olhares dos artistas diante da cidade do Recife, que depois de se fixarem em torno da entrada do porto, passam a preferir subir a colina de Olinda para ver o Recife por inteiro, ou entrar na cidade e vê-la de dentro. Assim, devidamente posicionados e intencionados em registrar a cidade, os artistas traduziram nas suas representações imagéticas a paisagem da cidade melhorada na segunda metade do século XIX.

4.

*O Recife representado na segunda metade
do século XIX (1860 - 1890)*



Vista do Recife tomada do salão do Theatro de S. Isabel. Luis Schlappriz, 1865.

4.1. As imagens dominam a cidade ²⁴

A segunda metade do século XIX no Recife foi marcada por um processo de embelezamento da cidade com o ajardinamento dos logradouros e o surgimento dos primeiros jardins públicos. Apesar do Recife já possuir, nesta época, algumas ruas arborizadas e locais para o comércio de plantas e flores como os da Rua da Aurora e do Largo do Corpo Santo (ARRAIS, 2004, p. 219), por exemplo, ainda não tinha recebido, até a década de 1870, um verdadeiro jardim público, considerando que “o que se chamou de Passeio Público foi um cais no qual se implantaram árvores e bancos, afastando-se dos moldes dos jardins construídos no século XIX no Brasil” (SILVA, 2010, p. 52).

Com a novidade dos jardins, ao mesmo tempo em que a cidade era embelezada, a quantidade de representações imagéticas do Recife entre as décadas de 1860 e 1890 aumentou consideravelmente, inclusive com uma intensa produção de fotografias e cromolitografias, o que contribuiu para o registro e divulgação de uma cidade melhorada e embelezada pelos primeiros projetos de jardins públicos que se imprimiram sobre o núcleo urbano do Recife oitocentista. No ano de 1863, o alemão Franz Heinrich Carls que possuía uma Casa Litográfica no Recife desde 1861, empreendeu a edição de um álbum litográfico com vistas da cidade e seus arrabaldes desenhadas pelo artista suíço Luís Schlappriz. Anos depois, em 1878, Carls lançou um segundo álbum cromolitográfico com desenhos seus e de seus colaboradores. Esses dois trabalhos artísticos editados pela firma de Carls demonstram a sua intenção em promover o registro e a divulgação da cidade do Recife na segunda metade do século XIX, o que foi explicitado no texto que anunciou o lançamento do álbum de 1878:

Um grande número de amigos animou-me há diversos anos para **publicar um álbum de vistas dos lugares e edifícios mais notáveis e belos da nossa Cidade do Recife e de seus arrabaldes**. Cedendo a estas instâncias e desejo de facilitar ao público em geral a aquisição de um álbum interessante, de fato empreendi esse trabalho publicando 30 vistas diferentes, mas já a falta de colaboradores hábeis e inteligentes já a inoportunidade do tempo me obrigaram a abandonar então a empresa.

Hoje de novo se me lembrou a ideia e com instâncias da parte de muitos dos meus amigos, **em vista dos importantes melhoramentos e embelezamentos que tanto formosearam o aspecto geral da nossa cidade**, e, auxiliado por um habilíssimo colaborador, tenho a honra de apresentar ao respeitável público desta Província as 10 primeiras vistas produzidas em cromolitografia.

Tenciono publicar mensalmente duas destas vistas e para que esteja ao alcance de todos tenho estabelecido para os assinantes o módico preço 2\$000 réis, por cada uma

²⁴ Nem todas as imagens produzidas neste período serão reproduzidas ao longo do capítulo, pois contam mais de 100 imagens. Entretanto elas constam nas indicações quantitativa (tabela) e morfológica (mapa) da síntese da análise ao final deste capítulo. Além disso, todas estão agrupadas no Anexo com informações detalhadas sobre a autoria, ano de produção, entre outros dados.

caderneta com duas vistas, sendo o preço de cada uma vista avulsa 1.000 rs. para os assinantes e 3.000 rs. para os que não forem assinantes.

A distribuição será feita nos dias 3 ou 4 de cada mês e as assinaturas serão pagas nesses mesmos dias. A série completa compõe-se de 40 a 50 vistas, número que presentemente me parece suficiente para satisfazer a todas as exigências, mas que poderá ser elevado caso assim se torne desejável.

Convencido de que o respeitável público acolherá benevolmente essa bela empresa, tomo a liberdade de convida-lo a auxilia-la assinando a lista anexa protestando desde já que esforçar-me-ei sempre a produzir um trabalho digno da alta inteligência dos meus protetores e amigos e da importância da nossa Capital.

Pernambuco, Agosto de 1878
F. H. Carls

(Prospecto do *Album de Pernambuco e seus Arrabaldes*, in BRUSCKY, 2007) Grifos nossos.

Quando Carls lançou seu álbum cromolitográfico “em vista dos importantes melhoramentos e embelezamentos que tanto formosearam o aspecto geral da nossa cidade”, segundo palavras do próprio artista-gravador, o Recife já contava com dois jardins públicos inaugurados: o jardim do Campo das Princesas, entregue ao público em 1872, e o jardim da Praça Conde d’Eu no Largo da Boa Vista, inaugurado em 1875. Além desses, estava em andamento desde 1877 a obra da Praça Pedro II no Largo da igreja do Espírito Santo, próximo ao Cais do Ramos (SILVA, 2010).

Somavam-se a essas realizações paisagísticas as constantes obras públicas pelas quais o Recife passava, e que visavam melhorar a sua condição urbana: a cidade chegou à década de 1860 equipada com um Cemitério Público, uma Casa de Detenção e o Hospital Pedro II, entre outros equipamentos públicos projetados pelo engenheiro José Mamede Alves Ferreira, então diretor de Obras Públicas da Província (COSTA E ACIOLI, 1985). Nesta segunda metade do século também foi implantado no Recife o sistema de bondes sobre trilhos puxados por burros e as “maxambombas”, ou trens, que ligavam o Recife aos seus arrabaldes.

A melhoria nos transportes era resultado de um dos vários empreendimentos públicos que contribuía para o crescimento e desenvolvimento da cidade, já que os bondes e os trens movimentavam a população levando-a em maior número aos estabelecimentos comerciais, ao teatro ou às procissões (SETTE, 1948, p. 137), além de comunicar o Recife com as povoações dos arrabaldes ou com outros municípios da Província. A linha férrea que ligava o Recife à cidade do Cabo, por exemplo, e que já havia transportado o Imperador Pedro II quando de sua visita ao Recife em 1859, era então um dos símbolos dos melhoramentos pelos quais a Província passava. Desta forma, a ferrovia, as estações ferroviárias e o próprio trem começaram a aparecer nas representações imagéticas, seja do Recife (Figura 39), seja dos arredores (Figuras 40, 41).



Figura 39: Entrada para a Estação das Cinco Pontas - Afogados. F. H. Carls, 1878.



Figura 40: Estação da Cidade do Cabo. F. H. Carls, 1878.

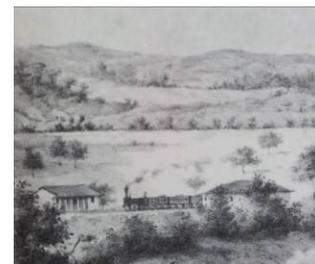


Figura 41: Villa do Cabo (detalhe). L. Schlappritz, 1865.

Além das melhorias no sistema de transportes públicos, o Recife passou a contar com um sistema de esgotamento sanitário operado pela *Recife Drainage* em 1871, teve seu sistema de abastecimento d'água ampliado em 1887 para atender uma população crescente (PARAHYM, 1948, p. 152), e teve seu sistema de comunicação incrementado com a novidade do telégrafo em 1874 operado pela firma inglesa *Western Telegraph Company*, e do telefone em 1882 (SETTE, 1948 apud SILVA, 2010, p. 50). A cidade também recebia pequenas reformas que melhoravam seu aspecto geral, como os reparos nas suas duas principais pontes, a do Recife e a da Boa Vista, e a construção da ponte Santa Isabel ligando o cais junto ao teatro à Rua da Aurora.

Com estas constantes melhorias, na segunda metade do século XIX o núcleo urbano do Recife continuava seu processo de expansão urbana e demográfica, e os próprios limites municipais também aumentavam. No ano de 1863 o município do Recife estava formado oficialmente pelas freguesias de São Pedro Gonçalves, Santo Antônio, Boa Vista, São José, Afogados, Muribeca, Poço da Panela, Várzea, Santo Amaro de Jaboatão e São Lourenço da Mata, “compreendendo as quatro primeiras a área urbana da cidade propriamente dita, onde vivia uma população livre estimada entre 90 e 100 mil habitantes” (SOUTO MAIOR & DANTAS SILVA, 1992, p. 20).

Portanto, o Recife alcançou a década de 1860, ou a segunda metade do século, com seu núcleo urbano expandido geográfica e demograficamente, pois havia-se instituído um novo bairro, o de São José, e aumentado o número de moradores urbanos. No ano de 1872, quando foi entregue à população recifense o primeiro jardim público da cidade, o do Campo das Princesas, o Recife já contava com 92.072 habitantes (PARAHYM, 1978, p. 163; 52), que até então careciam de espaços de lazer e descanso, desde que o chamado Passeio Público implantado no Cais do Ramos por volta de 1840 havia sido “desmanchado anos mais tarde sem que um grande passeio tivesse sido construído” (SILVA, 2010, p.52).

Com a ausência de jardins públicos até a década de 1870, a população já desejava e esperava por esse tipo de equipamento urbano, o que é demonstrado na contestação do professor Soares d'Azevedo publicada no *Jornal do Recife* em 1859: “(...) Qual será a razão por que, tendo o Recife

300 anos de edificado, ainda não tenha um Passeio Público, ou um jardim de recreio? (...) Não prolonguêmos por mais tempo a sem-saboria em que vivemos (...)” (op, cit., 2010, p.52). O historiador Pereira da Costa (apud SILVA, 2010, p.53), também escreveu sobre a questão da necessidade de espaços de recreio no Recife do século XIX:

Como ponto de diversão pública, aos domingos, com a pomposa denominação de Passeio Público, foi por muito tempo assim chamado o lanço de Cais a que nos referimos, até que, desaparecendo os bancos, parte da arborização, e não havendo mais tocatas dominicais, ficou o público privado dessa única recreação que tinha. Algumas praças, posteriormente ajardinadas, vão em parte amenizando a palpitante necessidade de um passeio público, como desde muito requer uma cidade nas condições do Recife.

Portanto, a cidade que neste período já tinha sanado sua demanda por diversos serviços públicos (como os transportes, a iluminação dos logradouros, o abastecimento d’água através dos chafarizes etc) e equipamentos públicos (como o teatro, o cemitério, o hospital, a casa de detenção etc), reclamava a necessidade de espaços livres ajardinados “para animar a vida da população” (SILVA, 2010, p.52). Sanada tal necessidade a partir da década de 1870, não apenas a população se beneficiou dos novos espaços de recreio como o próprio ambiente do Recife ficou “aformoseado”, estimulando o desejo do público em adquirir, por consequência, representações imagéticas que apresentavam as belezas da cidade, conforme registrou F. H. Carls no prospecto do seu álbum cromolitográfico.

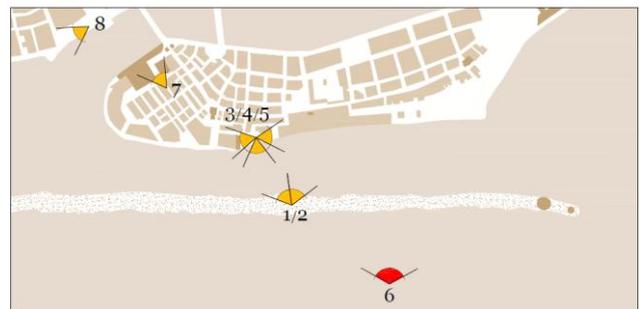
Além do interesse das pessoas em adquirir imagens da cidade, o que incentivou artistas como Schlappriz e Carls a trabalharem no intuito de atender essa demanda, o interesse de outros artistas em registrar a cidade nesse período, principalmente os artistas-fotógrafos, se conjugou ao interesse do público, contribuindo para a proliferação e circulação de imagens da cidade, e levando o Recife da segunda metade do século XIX definitivamente para o âmbito das representações imagéticas elaboradas a partir de diversas técnicas.

Apesar da novidade dos jardins públicos ter marcado o momento de embelezamento da cidade do Recife na segunda metade do século XIX, antes da inauguração do Campo das Princesas na década de 1870, outros elementos urbanos da cidade como os cais, as pontes, os largos/pátios e as ruas do Recife, seguiram fomentando uma produção de imagens num processo que tinha-se iniciado no período anterior, entre as décadas de 1840 e 1860, quando o núcleo urbano do Recife começou a ser fixado nas representações imagéticas.

O trabalho fotográfico, no registro de imagens da cidade do Recife, empreendido pelo recifense João Ferreira Vilela, por exemplo, havia iniciado ainda na década de 1850 com uma imagem da Rua Nova, e alcançou o seu apogeu ao longo da década de 1860 até o ano de 1870. No mesmo período, mais exatamente entre 1863 e 1865, o suíço Luís Schlappriz produziu vários desenhos da

cidade encomendados pela Casa Litográfica de F. H. Carls, a fim de serem comercializados entre o público interessado. Assim, neste período a cidade do Recife foi invadida pelo olhar desses artistas que dela retiravam o conteúdo para a produção dos seus trabalhos, seja na captura da imagem fotográfica empreendida por João Ferreira Vilela, seja na elaboração dos desenhos produzidos por Schlappriz.

No ano de 1865²⁵, quando F. H. Carls lançou o álbum litográfico completo com os desenhos de Luís Schlappriz sob o título de *Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte*, João Ferreira Vilela fotografou o bairro do Recife em duas imagens provavelmente com a intenção de serem complementares. Nelas é possível ver o casario nas imediações do Cais do Trapiche (1) e as edificações do Cais do Arsenal da Marinha, incluindo a Torre Malakoff (2). O mesmo tema dos cais foi bastante explorado nos desenhos de Schlappriz, que optou por retratar o Cais do Trapiche em duas vistas laterais nas quais se observa a arborização recém-plantada em frente ao edifício da Associação Comercial (3), e o casario do bairro do Recife com diversas embarcações e o conjunto farol da barra/forte do picão no canto direito da imagem (4). Além destes, o artista elaborou um desenho do Cais do Trapiche em que ilustra “A entrada de SS. AA. II. no Porto de Pernambuco” (5), de acordo com o título dado à prancha. Na imagem, veem-se as embarcações dentro do porto natural formado pela linha dos arrecifes. No sentido oposto, o artista brasileiro Manuel Ricardo Couto representou o Recife a partir do mar (6) vendo-se o casario do bairro do Recife por trás da linha dos arrecifes com o forte e o farol no lado direito da imagem, que segundo Ferrez (1954,



1

2



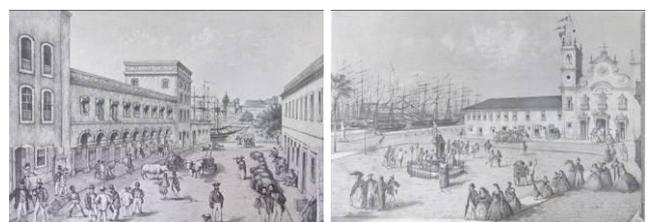
3

4



5

6



7

8

(5), de acordo com o título dado à prancha. Na imagem, veem-se as embarcações dentro do porto natural formado pela linha dos arrecifes. No sentido oposto, o artista brasileiro Manuel Ricardo Couto representou o Recife a partir do mar (6) vendo-se o casario do bairro do Recife por trás da linha dos arrecifes com o forte e o farol no lado direito da imagem, que segundo Ferrez (1954,

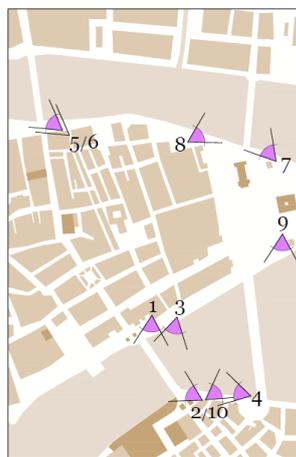
²⁵ O álbum começou a ser editado em 1863, inclusive com venda de pranchas avulsas, mas a edição completa é de 1865.

p.47) foi o primeiro panorama do Recife do século XIX “pintado por um brasileiro e que nos mostra uma perspectiva da cidade, vista do mar”.

Dando seguimento à representação imagética relacionada ao tema dos cais, Luís Schlappriz registrou ainda, em dois desenhos, o Cais da Alfândega (7/página anterior), e o Cais do Ramos (8/ página anterior) já com a denominação de “Praça Pedro II” na prancha do álbum comercializado, ainda que não tivessem sido implantados a arborização, o traçado e o mobiliário, inseridos depois para implantação do jardim público, observando-se apenas o chafariz de abastecimento d’água.

No Recife do ano de 1862 teve início a obra para a construção da quarta ponte da cidade, a ponte Santa Isabel, segundo registro fotográfico de Ferreira Vilela (Anexo, p.145, imagem nº4). Neste momento, a ponte do Recife também passou por reparos que melhoraram bastante seu aspecto, modificando sua antiga estrutura de pedra e ornando-a com gradil e luminárias. Essa melhoria foi registrada não apenas por Ferreira Vilela (1/2) e Schlappriz (3), mas também pelo fotógrafo suíço Guilherme Gaensly a partir do Cais do Apolo (4), num ângulo pouco explorado até então. A ponte da Boa Vista, apesar de não ter sido renovada neste período, mantendo sua

antiga estrutura de madeira, também apareceu no desenho de Schlappriz (5) com uma cena bastante movimentada de tipos humanos, e numa fotografia atribuída ao alemão Moritz Lamberg²⁶ (6). Nas duas imagens é possível observar, ao fundo, o edifício do Hospital Pedro II,



1



2



3



4



5



6



7



8



9



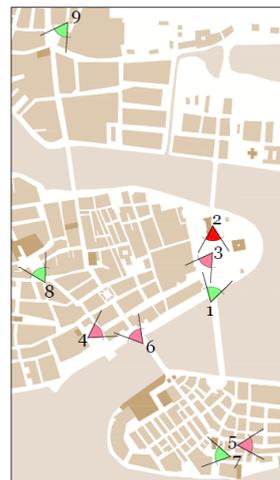
10

²⁶ Esta fotografia de Moritz Lamberg, que atuou no Recife entre os anos de 1880 e 1885, consta no catálogo digitalizado do Instituto Moreira Salles. Entretanto, outras fotografias da Ponte da Boa Vista na década de 1880 mostram que neste período ela já estava reformada e com gradil de ferro, levando-nos a crer que esta fotografia remonta a um período anterior, suscitando questionamento sobre a sua autoria.

um dos principais equipamentos urbanos construídos na segunda metade do século XIX. Já as fotografias da Ponte Provisória (9/10) tiradas em 1865 por Ferreira Vilela, mostram de um lado a extremidade norte do bairro de Santo Antônio com o Palácio da Presidência ao fundo, e de outro lado o bairro do Recife tendo, em primeiro plano, o terreno ainda descampado do Campo das Princesas.

Nos desenhos de Schlappriz, é possível ver numa das pranchas intitulada “Campo das Princezas (Largo do Palacio)” (1) o Teatro Santa Isabel e o Palácio da Presidência voltados para o terreno que receberia o primeiro jardim público alguns anos depois. No desenho, o artista inseriu uma cena bastante movimentada que já sugere a utilização desse espaço pelo público. Em outra prancha Schlappriz desenhou uma vista a partir do salão do Teatro Santa Isabel (2), colocando em evidência uma cena com quatro personagens e o Recife ao fundo. O Campo das princesas também foi registrado por Ferreira Vilela (3) na intenção de mostrar um agenciamento demarcando área de passeio e espaço vegetado anos antes da definição do traçado do jardim público que ali se implantaria. No segundo plano da fotografia a Rua do Imperador aparece em perspectiva, tendo sido fotografada também por Ferreira Vilela, mas a partir da Praça Pedro II (4).

No que se refere à representação imagética das ruas do Recife, o álbum de Luís Schlappriz privilegiou o registro de duas das ruas mais tradicionais da cidade: a Rua da Cruz (5) e a Rua do Crespo (6). O artista também optou por registrar três dos pátios de igrejas mais tradicionais do Recife: o do Corpo Santo (7), cuja prancha



1



2



3



4



5



6



7



8



9

original intitulou-se “Praça do Corpo Santo”; o do Carmo (8), que até então não tinha sido representado em imagens de nenhum outro artista; e o Largo da Boa Vista (9), chamado “Praça da Bôa Vista” na prancha original do álbum, mostrando também o largo num momento anterior à implantação do jardim público que anos mais tarde seria denominada Praça do Conde d’Eu (SILVA, 2010, p.67).

O álbum formado pelos desenhos de Luís Schlappriz, litografado e editado por F. H. Carls, foi considerado por Gilberto Ferrez (1954, p. 46) “a mais bela de todas as coleções de estampas da cidade, no século passado, não só pelo número e variedade de pranchas como, especialmente, por sua perfeição técnica, por seu alto valor artístico-histórico, que honra as artes gráficas do Recife”. Para este especialista em iconografia histórica, essas litografias são importantes para os estudos sobre o passado de Pernambuco e do Recife, pois,

Temos diante dos olhos toda a vida da cidade, o seu povo (...), tipos originais, colhidos em sua atividades diárias, todos estão vivos nestas deliciosas gravuras desenhadas com humor e fielmente observados. Apreciamos ainda: os prédios públicos e particulares, as praças e ruas principais, assim como as pontes e arrabaldes pitorescos, os grandes melhoramentos urbanos tais como gasômetro, os novos cais, o trem do Cabo, os ônibus de burro, etc, etc. Tudo pintado com graça, leveza e fidelidade que encantam. (op. cit., p. 46-47).

O referido álbum mostra também como o olhar desse artista “invadiu” o Recife, levando para o plano das artes importantes espaços da cidade inéditos em representações imagéticas, como o pátio da Igreja do Carmo. Portanto, depois dos álbuns litográficos de W. Bassler (1847) e Emil Bauch (1852) elaborados ainda na primeira metade do século XIX, este de Luís Schlappriz (1865) conformou uma obra ainda mais completa de imagens da cidade na segunda metade do século.

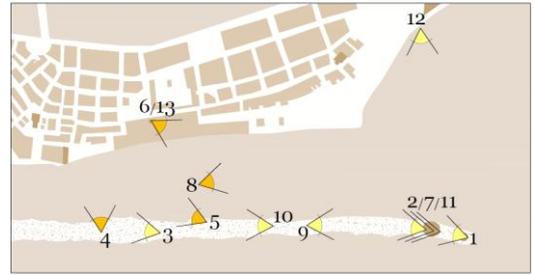
Uma década depois da publicação deste álbum, portanto em 1875, a Comissão Geológica do Império do Brasil esteve no Recife para fazer um estudo e levantamento do solo. A expedição, que era chefiada pelo cientista norte-americano Charles Frederick Hartt, tinha como fotógrafo oficial o brasileiro Marc Ferrez, quem optou “desde o início de sua carreira por dedicar-se à fotografia de paisagem e de vistas urbanas, em oposição à maioria dos estúdios fotográficos comerciais do período, principalmente dedicados ao retrato” (FREITAS, 2001, p.223). O artista-fotógrafo, que tinha iniciado sua carreira ainda nos anos de 1860 no Rio de Janeiro, já possuía mais de uma década de experiência e foi o responsável por toda a documentação fotográfica da missão científica em “pleno domínio de sua virtuosidade técnica, realizando um magnífico trabalho paisagístico e documental” (op. cit., p.224).

Na cidade do Recife, a cadeia rochosa de arrecifes foi o principal objeto de estudo da equipe. Nela, Marc Ferrez capturou uma série de fotografias, em algumas colocando em evidência a

própria formação rochosa dos arrecifes, e em outras explorando-a na sua relação com o mar, as embarcações, o forte do picão e a própria cidade.

Assim, as imagens que traziam os arrecifes e a entrada do porto como tema central (pouco explorado desde o registro fotográfico de Augusto Stahl), voltaram a ser produzidas pelas lentes de Marc Ferrez, resignificando os elementos portuários do Recife desta vez a partir das demandas da missão geológica. Neste sentido, Ferrez fotografou o forte do picão de cima do farol da barra (1) e os arrecifes de cima do forte (2), ambos num momento de maré alta que deixava visível apenas uma estreita linha de pedra. Em outra ocasião fotografou os arrecifes em maré baixa (3), e duas vistas da cidade, uma frontal centralizando o Cais do Trapiche (4) – já com a vegetação densa se comparada com o desenho de Schlappriz dez anos antes – e outra centralizando o mesmo cais e uma embarcação que passava (5). Além dessas, fotografou a entrada da barra do alto da Torre Malakoff, mostrando algumas edificações e o Cais do Arsenal da Marinha em primeiro plano (6).

Depois dos registros de Marc Ferrez no ano de 1875, o tema dos arrecifes e da entrada do porto foi também representado em duas cromolitografias do álbum de F. H. Carls (7/8), e nas fotografias do alemão Moritz Lamberg, com ângulos semelhantes aos escolhidos anteriormente por Marc Ferrez, registrando os arrecifes em maré baixa (9/10) e maré alta (11), e também a entrada do porto a partir do bairro do Recife (12), e do alto da Torre Malakoff (13) com um enquadramento quase igual à fotografia (6) de Marc Ferrez, mostrando as



1

2



3

4



5

6



7

8



9

10



11

12



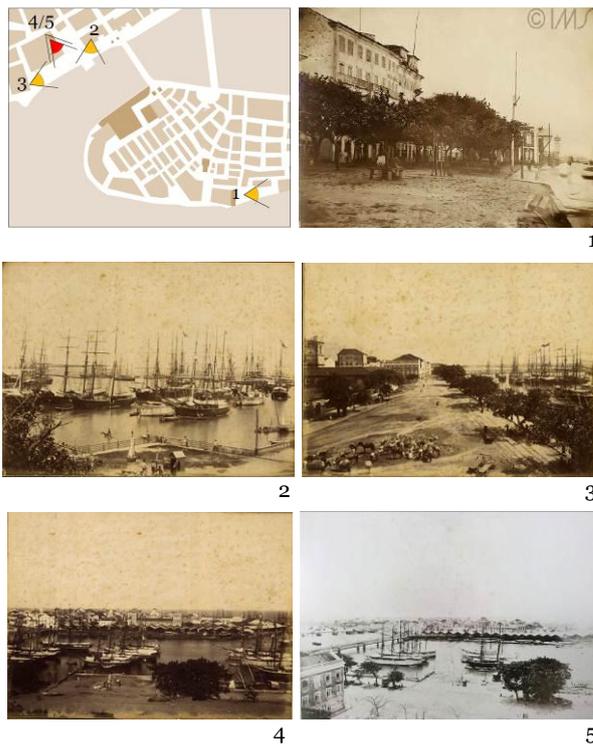
13

mesmas edificações do Cais do Arsenal da Marinha, vendo-se apenas uma diferença na disposição das embarcações na entrada da barra.

O fotógrafo Moritz Lamberg fez outras imagens do Cais do Trapiche (Anexo, p. 159, imagens nº 77/78/79), nas quais se observa principalmente a densidade da vegetação que tinha sido plantada ainda na década de 1860 (1). Segundo Mesquita (apud SILVA, 2010, p. 49), “na segunda metade do século, algumas áreas ribeirinhas foram tratadas com vegetação e alguns cais receberam figueiras e gameleiras”, o que contribuiu para a

configuração de um Recife que se tornou cada vez mais verde. Nas imagens do Cais do Ramos também é possível ver a presença da arborização, tanto nas fotografias tiradas por Lamberg (2/3/4) quanto numa fotografia atribuída a um francês chamado Duscable tirada do alto da torre da Igreja do Espírito Santo (5) num ângulo semelhante ao escolhido por Lamberg (4). Na década de 1850 esse mirante já tinha sido escolhido pelo pintor alemão Hagedorn que elaborou o segundo panorama da cidade do Recife.

A prática de ajardinamento de logradouros do Recife, entre as décadas de 1870 e 1880, contribuiu decisivamente para a definição de um Recife verde e aformoseado. Neste momento, tanto as fotografias quanto as cromolitografias produzidas mostram esse novo elementos urbano que o Recife recebia: o jardim público. O primeiro deles, o jardim do Campo das Princesas, foi fotografado por Marc Ferrez (1) – que apesar de estar numa missão científica geológica não deixou de fixar aspectos diversos da cidade em suas fotografias – e cromolitografado por F. H. Carls²⁷ (2), assim como o segundo jardim inaugurado, o da Praça do Conde d’Eu (3/4).



²⁷ Gilberto Ferrez (1854) aponta que muitas das cromolitografias do álbum de Carls foram feitas a partir das fotografias tiradas na época, hipótese aceita pelos historiadores especialistas na História do Recife como José Antônio Gonsalves de Mello.

Já o jardim da Praça Pedro II apareceu parcialmente numa fotografia de Moritz Lamberg (5), na qual se vê ainda a arborização implantada ao longo de toda a Rua do Imperador.



Além destes espaços, que na segunda metade do século XIX receberam os primeiros jardins públicos do Recife, os artistas da época também elaboraram registros dos pátios de velhas igrejas, colocando os tradicionais pátios do Corpo Santo (Anexo, p.147, nº15; p.155, nº60), Livramento (Anexo, p.155, nº 59; p.156, nº65) e Carmo (Anexo, p.148, nº18; p.155, nº61) no plano das imagens produzidas neste período. Apenas o pequeno pátio formado em frente ao antigo Arco do Bom Jesus não foi representado neste período em consequência da demolição do Arco ainda no ano de 1850.

Ainda que a fama de cidade aformoseada e embelezada na segunda metade do século guarde uma estreita relação com o momento da criação dos jardins enquanto espaço de lazer para o público e de arborização dos cais que trouxeram elementos da natureza para a cidade, nesse período foi produzido também um grande número de imagens das ruas do Recife, enfatizando os elementos construídos e demonstrando grande interesse por esse espaço público que até os meados do século ainda não tinha aparecido em representações imagéticas da cidade do Recife. A Rua do Bom Jesus, antiga Rua da Cruz, por exemplo, aparece em imagens elaboradas a partir das técnicas da fotografia (por Guilherme Gaensly (1) e Moritz Lamberg (2) por volta de 1880) e da cromolitografia (por Carls (3) em 1878):



As principais e mais tradicionais ruas da cidade neste período (Rua da Cruz, Rua do Crespo, Rua Nova, Rua da Aurora) começaram a aparecer também nas representações literárias, ambientado as histórias dos primeiros romances recifenses. Em 1886, por exemplo, o escritor Carneiro Vilela escreveu seu romance mais famoso cujo título já evoca uma rua da cidade, “A emparedada da Rua Nova”²⁸, um drama amoroso e familiar que se passa na década de 1860, e dito verídico:

A Rua Nova, em 1861, era, como ainda hoje, ladeada de elegantes, vistosas e bem sortidas casas de comércio. Era mesmo uma daquelas que a tal respeito, apresentava um dos melhores aspectos, graças à variedade dos negócios, à concorrência da freguesia e à

²⁸ A história ficou famosa quando publicada no formato de folhetim no Jornal Pequeno entre os anos de 1909 e 1912, mas a primeira edição do livro é de 1886 (Typografia Central –Recife), segundo afirmação do professor Anco Márcio Tenório Vieira no prefácio à quinta edição do livro organizada pela CEPE (VILELA, 2013).

atividade azafamada e alegre dos mercadores, - patrões e caixeiros. Justamente a uma dessas casas vamos conduzir o leitor; unicamente porém, como escrevemos um romance real e verídico, não declaramos aqui, por escrúpulo bem entendido e por conveniência que todos compreenderão, nem o gênero de negócio nem o número dessa casa (...) (VILELA, 2013, p.45-46).

Além de Carneiro Vilela, o escritor Theotônio Freire escreveu, no final da década de 1890, o romance intitulado “Regina” e ambientado nas ruas do Recife, conforme a seguinte passagem:

(...) Andou pelo cais até o Arco da Conceição. No alto a lâmpada tremeluzia, baça e macilenta, defronte o altar da Virgem; para baixo, a Rua Marquês de Olinda (1) estendia-se quase reta, estreitando-se pela visão ótica, esbarrando-se nas paredes posteriores da Igreja do Corpo Santo. (...)

Dirigiu-se pela Ponte Sete de Setembro. Não tinha caminho traçado, andava à toa (...). Uma sensação de frio picava-lhe a epiderme, um sentimento de horror invadia-o pouco a pouco. Atravessou rapidamente a ponte, dirigindo-se à casa da Rua da Aurora (2).

Acordara às 9h da manhã (...). Embaixo, o movimento da rua: sujeitos vestidos de preto, arrastando-se a passos vagarosos; oficiais metidos em suas fardas (...); rapazes de frete, azafamados, com cestas de compras ou grandes embrulhos, a subir a rua para tomar o trem das nove para Olinda; o bonde circular a mover-se vagarosamente; garotos retardatários apregoando os jornais do dia.

Em frente, o rio calmo e tranquilo, águas mansas, quase mortas, maré baixa. Por cima do telhado do teatro, o sol erguia-se lentamente, cor de ouro, reluzindo, cintilando (...); uma sensação de bem estar percorreu-lhe o corpo. Entrou e vestiu-se para sair (...).

Por trás de si, a Rua da Imperatriz alongava-se burburinhenta e cheia de transeuntes. Seguiu ponte afora. Na entrada da Rua do Barão da Vitória (3), o movimento aumentava bruscamente. Pelos passeios laterais, grupos acima e abaixo. Nas portas das lojas, amostras de fazendas caras; nas vitrines, rendas e leques, vidrilhos custosos e bijueterias. Entrou no Vendôme, por charutos. Prosseguiu depois, atravessando a Praça de Saldanha Marinho, a Rua do Cabugá, Pracinha e Primeiro de Março (4). Na esquina da Livraria Francesa parou.

A Rua Quinze de Novembro (5) estendia-se ampla, desde o Largo da República ao da Academia, num formigamento de pessoas que iam e vinham (...). Para o lado da Academia, o trecho da rua estendia-se mais curto e mais estreito (...). Ao fundo da rua, o casarão da escola de Direito, acaçapado e disforme, servia de destaque à paisagem verde e florida do jardim da Praça Dezessete.

Do ponto em que estava, o seu olhar estendia-se transversalmente, desde o alto da Ponte Sete de Setembro, até a Matriz de Santo Antônio, e em linha reta, alongava-se até a asa esquerda do Palácio do Governo. (FREIRE, 2005) [Trechos].



1. Antiga Rua da Cadeia.



2



2. Antiga Rua Nova.



3. Antiga Rua do Crespo.



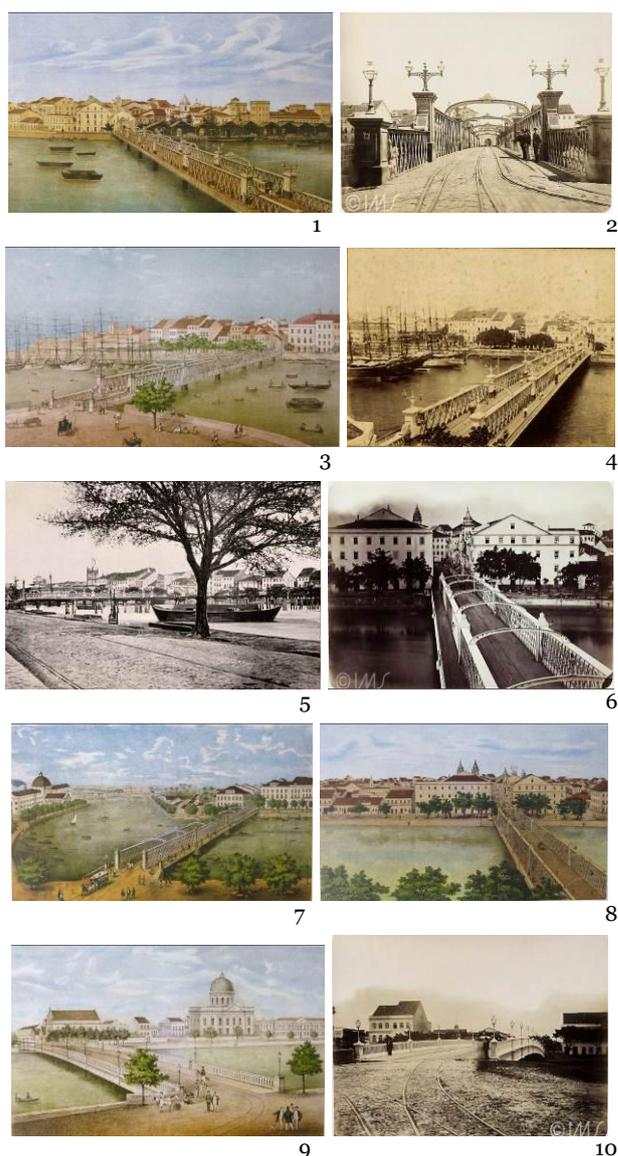
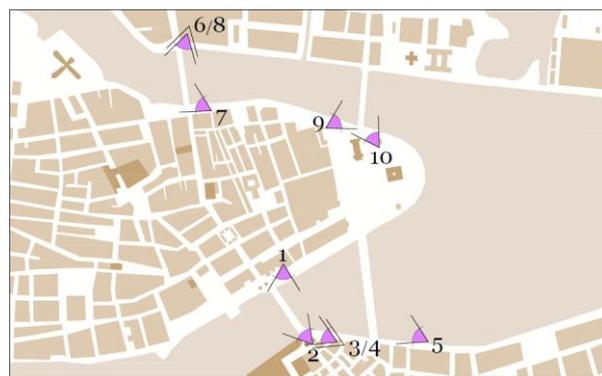
4. Ou Rua do Imperador

Na década de 1890, muitos nomes de antigos logradouros do Recife mudaram para render homenagens aos que haviam lutado na Guerra do Paraguai, o que justifica a denominação das ruas no Romance de Theotônio Freire de 1899. Em alguns casos, como no da Rua Nova, o antigo nome foi reestabelecido anos depois.

A mudança de nome atingiu também duas das quatro pontes da cidade: a Ponte do Recife, a mais antiga da cidade, foi rebatizada de Ponte Sete de Setembro; e a Ponte Provisória, batizada de Ponte Buarque de Macedo. A primeira foi bastante representada nas imagens deste período, recebendo duas pranchas no álbum cromolitográfico de F. H. Carls (1/3), e aparecendo nas fotografias de Moritz Lamberg (2/4), assim como a Ponte Provisória capturada de um ângulo ainda não explorado a partir do Cais do Apolo vendo-se o casario de Santo Antônio ao fundo e uma árvore em primeiro plano (5).

A ponte da Boa Vista, além de ter sido fotografada por Moritz Lamberg (6), também recebeu duas pranchas no álbum de F. H. Carls (7/8). Já a ponte Santa Isabel, que só recebeu uma prancha no referido álbum (9), foi bastante representada ao longo da segunda metade do século XIX, tanto no desenho de

Schlappriz (Anexo, p. 149, imagem nº 23), como nas fotografias de Ferreira Vilela (Anexo, p. 145, imagem nº 03) e Moritz Lamberg (10) (Anexo, p. 162, imagens nº 94; 95). A ponte Santa Isabel tinha sido inaugurada na década de 1860 e, neste período, carregava o símbolo da novidade – assim como os jardins públicos – para o qual se voltavam constantemente os olhares dos artistas.



Um dos últimos artistas que elaborou representações imagéticas da cidade do Recife do século XIX foi o pintor recifense Jerônimo José Teles Júnior²⁹. Para o historiador Oliveira Lima (1914), Teles Júnior foi o um artista essencialmente pernambucano, um pintor da região da mata, que atuou em Pernambuco entre o final do século XIX e o início do século XX elaborando essencialmente pintura de paisagens.

Mas além da exuberante vegetação, o mar do litoral pernambucano também foi alvo do olhar de Teles Júnior, que elaborou em 1886 uma pintura do Recife visto do mar, tendo em primeiro plano as águas esverdeadas, algumas embarcações e o conjunto do farol da barra e forte do picão, com a cidade ao fundo (1).



1

Anos mais tarde, no início do século XX, Teles Júnior seguiu registrando o mar do Recife, enfatizando tanto a entrada da barra (Figura 42 e 43) quanto as embarcações (Figura 44), ao longo da década que precedeu a reforma urbana de 1910. Esta reforma foi responsável pela modificação morfológica do Porto e de todo o Bairro do Recife no início do século XX, e desmanchou o secular conjunto formado pelo farol, forte e arrecife que ao longo de todo o século XIX atraiu os olhares dos artistas que o representou.



Figura 42: Poço-fundeadouro – Pôrto do Recife. Teles Júnior, início do século XX. Fonte: COLEÇÃO, 1942.



Figura 43: Entrada da Barra do Recife. Teles Júnior, 1905. Fonte: COLEÇÃO, 1942.



Figura 44: O “Araguaia” no Lamarão. Teles Júnior, início do século XX. Fonte: COLEÇÃO, 1942.

A vista do Recife em 1886 a partir do mar, de autoria de Teles Júnior, foi pintada no momento em que se encerrou a produção imagética do Recife do século XIX, e representa um retorno ao ponto de partida: a entrada da cidade pelo mar, que entre as décadas de 1820 e 1840 compunha o repertório da preferência visual do Recife recém-descoberto pelos viajantes estrangeiros. Não se confirmou, nesta pesquisa, se Teles Júnior teve acesso a algumas dessas primeiras imagens do Recife que o tenha influenciado a direcionar seu olhar em torno desta vista, mas sabe-se que,

²⁹ Segundo o catálogo “Iconografia do Recife – século XIX” elaborado por Gilberto Ferrez (1954), além de Teles Júnior, o pintor E. Lassailly elaborou em 1898 um óleo sobre madeira com uma vista do Recife a partir do Pina, um ângulo pouco explorado ao longo do século XIX. O quadro pertence à coleção particular e não foi possível coletar esta imagem para incluí-la no corpo documental da pesquisa.

vivendo na cidade durante a segunda metade do século, este paisagista pernambucano optou por não registrar o núcleo urbano do Recife. Foi um pintor “a quem o Recife pitoresco de seu tempo quase nada impressionou. À sua visão escaparam essa grande exibição de fachadas que o rio proporciona, a vida das pequenas ruas cheias de flagrantes maravilhosos, o caprichoso conjunto dos telhados, das pontes e das águas”, segundo Joaquim Cardozo num texto de 1926 (CARDOZO, 2007, p.510).

Entretanto, na segunda metade do século XIX, o próprio organismo “cidade” ocupava uma posição de destaque nas produções artísticas e também científicas, no Brasil e no exterior. Neste sentido, as imagens de cidade multiplicavam-se nas mãos dos artistas-pintores, nas lentes dos artistas-fotógrafos e nas oficinas dos artistas-gravadores, também com a finalidade de ilustrar os textos, não mais dos diários dos viajantes do início do século, e sim das publicações científicas do final do século, a exemplo da obra *Le Brésil* de 1889 do economista francês E. Levasseur³⁰, que dentre as várias fotografias e gravuras incluídas no apêndice *Album des Vues du Brésil* traz uma

imagem do Recife visto do alto da torre da igreja do Espírito Santo olhando para o sul (1). A gravura foi desenhada sobre uma fotografia de Ducasble, que se posicionou neste mirante e registrou a cidade³¹ criando uma imagem a partir de um ângulo semelhante ao escolhido por F. Hagedorn em 1855 numa das três pranchas que formam o seu famoso panorama da cidade do Recife.



1

Numa época em que a cidade era alvo de atenção de muitos artistas, o núcleo urbano do Recife foi invadido por olhares que exerceram um domínio sua na apreensão visual. De uma maneira geral, foi possível deduzir que o tema das pontes foi o mais explorado pelos artistas nesta época, especialmente na representação imagética da Ponte do Recife. Além desta dedução, apresentada na síntese a seguir, a análise das representações imagéticas produzidas no Recife entre 1860 e 1890 mostrou como nesse período as imagens se consagraram como veículo de registro e divulgação da cidade. Os dois álbuns editados por F. H. Carls, em associação com a extensa

³⁰ O livro foi publicado pelo *Syndicat Franco-Brésilien* para a Exposição Universal de Paris de 1889 (STICKEL, 2004, p.322). Kossoy (2000) estuda esta publicação enfatizando o intenso uso da imagem fotográfica e o “impacto desejado sobre a opinião pública” (STICKEL, idem) no contexto da Exposição Universal.

³¹ Na coleta de imagens para a pesquisa apenas identificou-se, da autoria de Ducasble, esta vista e a imagem nº67 do Anexo, p.156. As duas vistas foram feitas do alto da igreja do Espírito Santo, e leva a crer que Ducasble pode ter fotografado outras vistas deste mesmo mirante.

produção fotográfica da época, foram produtos de extrema valia, neste sentido, pois sintetizam a tendência geral para se representar e apresentar os elementos urbanos de uma cidade melhorada e embelezada que se encaminhava para os fins do século XIX.

Tabela 7: Síntese da análise quantitativa das representações imagéticas (1860 – 1890). Fonte: A autora.

período	Tema	1. ARRECIFES / PORTO				2. CAIS				3. PONTES				4. LARGOS / PÁTIOS				5. RUAS					6. VISTAS GERAIS											
		Sequência	Farol e Forte do Picão	Forte visto do Farol	Arrecifes maré alta	Arrecifes maré baixa	Cais do Trapiche / Lingueta	Arsenal da Marinha	Cais da Alfândega	Cais do Ramos	Ponte do Recife	Ponte da Boa Vista	Ponte Santa Isabel	Ponte Provisória	Campo das Princesas	Largo do Corpo Santo	Arco do Bom Jesus	Pátio do Carmo	Largo do Livramento	Largo da Boa Vista	Rua da Cruz/Bom Jesus	Rua Marquês de Olinda	Rua do Crespo / 1º de Março	Rua Nova	Rua do Imperador	Rua da Aurora	Recife visto de Santo Antônio	Recife do alto da T. Malakoff	Santo Antônio visto do Recife	Santo Antônio visto da B. Vista	S.A. do alto da igreja do E. Santo	São José visto da B. Vista	Recife visto do mar	Recife visto de Olinda
1860 – 1890	J. F. Vilela					1	1			2		1	2										2	1										
	M. R. Couto																																1	
	L. Schlappriz					3		1	1		1	1			1	1		1								1								
	G. Gaensly									1								1										1						
	M. Ferrez		1	1	1	2	1							1					2															
	F.H. Carls			1			1			2	2	1		1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	3	1	1		1		1	
	Ducasble																									1								
	M. Lamberg	1		1	2	3	2	2	2	4	3	3	1	3					1			2	1	2	2	1	2	2		2		1		1
Telles Júnior																																1		
Anônimo																																1		
Total de reproduções das sequências		2	1	3	2	4	4	2	2	5	3	4	2	4	2	-	2	3	3	4	2	4	2	3	3	4	3	2	2	1	2	2	2	
Total de imagens coletadas		2	1	3	3	9	5	2	3	10	6	6	3	6	2	-	2	3	4	5	2	5	3	5	3	5	5	3	2	1	2	2	2	

A síntese da análise mostra, na Tabela 7, que as 116 representações imagéticas coletadas (entre fotografia, desenho, litografia, cromolitografia e pintura) se distribuíram entre os seis temas definidos e também entre as sequências, excetuando-se apenas o Arco do Bom Jesus que já não existia em sua materialidade.

A quantificação do total de vezes que cada sequência foi reproduzida permitiu ordenar na Tabela 8 os temas e sequências mais representados até os menos representados. Obteve-se como resultando final a dedução de que a preferência visual neste período foi a sequência Ponte do Recife, reproduzida por cinco dos dez artistas. Outras sete sequências referentes aos demais temas seguem esta preferência, pois foram reproduzidas por quatro dos dez artistas, com destaque para a sequência do Cais do Trapiche (tema 2), para o qual foram coletadas 9 imagens.

No mapa (Figura 45) é possível visualizar como há uma aglomeração de visadas em torno da Ponte do Recife, mas também do Cais do Trapiche, ilustrando a dedução a que se chegou. Além desta dedução, a Tabela 7 também mostra como todas as sequências do tema 5 (Ruas) foram representadas linearmente pelas cromolitografias do álbum de F. H. Carls e pelas fotografias de Moritz Lamberg, produzidas entre os anos de 1878 e 1885, demonstrando um interesse constante em representar este tema neste período.

Tabela 8: Preferências visuais segundo a quantidade de representações imagéticas produzidas entre as décadas de 1860 a 1890. Fonte: A autora.

Período de 1860 - 1890		
Ordem	Tema	Sequência
1ª	Tema 3: Pontes	Ponte do Recife
2ª	Tema 2: Cais	Cais do Trapiche / Lingueta
2ª	Tema 2: Cais	Arsenal da Marinha
2ª	Tema 3: Pontes	Ponte Santa Isabel
2ª	Tema 4: Largos/Pátios	Campo das Princesas
2ª	Tema 5: Ruas	Rua da Cruz/Bom Jesus
2ª	Tema 5: Ruas	Rua do Crespo/1º de Março
2ª	Tema 6: Vistas gerais	Recife visto de Santo Antônio
3ª	Tema 1: Arrecifes/Porto	Farol e Forte do Picão
3ª	Tema 1: Arrecifes/Porto	Forte visto do Farol
3ª	Tema 1: Arrecifes/Porto	Arrecifes Maré alta
3ª	Tema 1: Arrecifes/Porto	Arrecifes Maré baixa
3ª	Tema 2: Cais	Cais da Alfândega
3ª	Tema 2: Cais	Cais do Ramos
3ª	Tema 3: Pontes	Ponte da Boa Vista
3ª	Tema 3: Pontes	Ponte Provisória
3ª	Tema 4: Largos/Pátios	Largo do Corpo Santo
3ª	Tema 4: Largos/Pátios	Pátio do Carmo
3ª	Tema 4: Largos/Pátios	Largo do Livramento
3ª	Tema 4: Largos/Pátios	Largo da Boa Vista
3ª	Tema 5: Ruas	Rua Marquês de Olinda
3ª	Tema 5: Ruas	Rua Nova
3ª	Tema 5: Ruas	Rua do Imperador
3ª	Tema 5: Ruas	Rua da Aurora
3ª	Tema 6: Vistas gerais	Recife do alto da T. Malakoff
3ª	Tema 6: Vistas gerais	Santo Antônio visto do Recife
3ª	Tema 6: Vistas gerais	S. A. visto da B. Vista
3ª	Tema 6: Vistas gerais	S. A. do alto da igreja do E.S.
3ª	Tema 6: Vistas gerais	São José visto da B. Vista
3ª	Tema 6: Vistas gerais	Recife visto do mar
3ª	Tema 6: Vistas gerais	Recife visto de Olinda



Figura 45: Síntese da análise morfológica com demarcação das visadas registradas pelas imagens entre 1860 e 1890. Fonte: A autora.

Além disso, considerando o viés comercial do álbum de 1878 de F. H. Carls, entende-se que houve um interesse por parte do público em adquirir estas vistas das ruas da cidade do Recife, assim como dos cais e das pontes que o referido álbum também representou por completo. A comercialização das imagens da cidade sugere que, além da conjunção dos olhares dos artistas para esses espaços da cidade, a própria população passava a direcionar um olhar de descoberta destes espaços no plano artístico, ao constatar o desejo de vê-los nas imagens além de vivenciá-los *in loco*.

4.2. A paisagem da cidade embelezada

Na segunda metade do século XIX os olhares dos artistas invadiram os espaços públicos do Recife e as imagens dominaram a cidade que havia sido “descoberta” nos meados do século. Os artistas, nas suas andanças e na intenção de capturar imagens fotográficas ou elaborarem os desenhos para serem litografados, já se deslocavam com familiaridade pela cidade que havia passado por mais um processo de estetização, com a implantação dos jardins públicos e a arborização de ruas e cais.

A cidade também cresceu e adensou, e construíram-se novos edifícios públicos cuja arquitetura atraía a atenção de todos, como o Hospital Pedro II e a Casa de Detenção. Além disso, dava-se seguimento aos melhoramentos urbanos, com a substituição das antigas estruturas das pontes por novas e elegantes estruturas de ferro, a construção da ponte Santa Isabel que levava os moradores da Rua da Aurora para o Teatro Santa Isabel e para o jardim do Campo das Princesas, e a modernização dos transportes com a implantação dos bondes sobre trilhos puxados por burros em substituição às antigas diligências. Segundo Dantas (1992), nesta época,

O símbolo da modernidade é o bonde de burro, lotado pelos moradores ilustres de Ponte d’Uchoa e do Poço da Panela. O pó cedeu lugar aos trilhos e ao calçamento, ao bigode e ao cavanhaque, e às eternas cartolas. Os gradis de ferro já não se sentem sós. (...) A nova escala [da cidade] esquece os pavimentos superiores e concentra o olhar nos primeiros letreiros, placas e anúncios que surgem aqui e ali. (...)

O burburinho, o som da cidade, agora pertence aos homens livres, burocratas, comerciantes, advogados, doutores da Faculdade de Direito que renegam o atraso representado pelo campo (...) (op. cit., p.76).

Assim, a cidade tornava-se definitivamente um objeto de interesse dos artistas responsáveis pela produção das representações imagéticas. Se nos meados do século XIX o núcleo urbano do Recife tinha começado a atrair os seus olhares graças aos melhoramentos que transformaram a antiga cidade precária numa cidade mais atrativa e digna de figurar nas imagens que eles produziram, agora o Recife tinha se tornado uma cidade embelezada e aformoseada por excelência, e neste contexto de requalificação dos espaços da cidade, uma nova vida urbana animava as ruas, os jardins públicos, os cais arborizados.

A cidade do movimento se estabelecera, conquistara a rua implantando todo o seu ideário. A moda diferenciava as pessoas, conferia-lhes status, definia sua posição social, os transportes mantinham a circulação permanente, o Recife começava a vibrar num ritmo como nunca havia experimentado anteriormente. O projeto civilizador estava completo, e o casario magro assistia impávido diante de todo aquele frenesi que se desenrolava a seus pés (DANTAS, 1992, p.78).

As ruas do Recife, que só começaram a aparecer nas imagens produzidas nos meados do século, mais precisamente a partir da década de 1850 com a fotografia que Charles Fredricks registrou da Rua da Aurora em 1851 e as pinturas das Ruas da Cruz e do Crespo que Emil Bauch publicou em 1852 no álbum *Souvenirs de Pernambuco*, começaram a se tornar cada vez mais presentes nas numerosas representações imagéticas da segunda metade do século: Rua do Bom Jesus (da Cruz), Rua Marquês de Olinda (da Cadeia), Rua Barão da Vitória (Nova), Rua Primeiro de Março (do Crespo), Rua do Imperador, Rua da Aurora... A maioria carregava novas designações, e começaram a ser ressignificadas nas próprias representações imagéticas como lugares onde se desenrolava o frenesi, o movimento da cidade.

Parafraseando o jornalista e historiador francês John Grand-Carteret, Georget (2012) exclama: “O século XIX criou a rua!”. E explica que isto é confirmado pelo fato de que foi neste período que surgiu um “número incalculável de pinturas, desenhos, gravuras, fotografias representando a rua sob todos os seus aspectos, antigas ou novas, tortuosas ou retilíneas, enfeitadas ou ‘de luto’, vazias ou tomadas pela multidão... como se o século descobrisse a rua” (op. cit., p.43). Neste sentido, ela torna-se um “museu a céu aberto (...) contribuindo para a formação do olhar, não apenas das pessoas, mas do artista, que saberá mostrá-la nas suas obras” (op. cit., p.44).

No Recife, foram os alemães Moritz Lamberg e F. H. Carls, fotógrafo e litógrafo, quem melhor empreenderam a missão de transpor as ruas da cidade para o âmbito das imagens. O primeiro, capturando através das suas lentes fotográficas aquelas seis ruas mais emblemáticas do Recife da segunda metade do século XIX. O segundo, empenhado na elaboração dos famosos álbuns litográficos com vistas da cidade. No primeiro álbum, contando com as habilidades de Schlappritz, as ruas do Bom Jesus e Primeiro de Março foram apresentadas em meio ao movimento da cidade com a inserção de personagens, dos bondes e carruagens que passavam animando a vida urbana. No segundo álbum, outras ruas foram representadas, dando conta do mesmo conjunto das seis principais ruas da cidade do Recife que Moritz Lamberg também registrou.

Neste período, os álbuns litográficos exerceram uma grande contribuição para a divulgação de uma paisagem da cidade embelezada, que os artistas capturavam nas inúmeras imagens que produziam a partir da *artialização in visu* dos vários espaços embelezados do núcleo urbano do Recife. Com a comercialização da litografia artística, Carls fez da cidade do Recife um verdadeiro objeto de apreensão e conhecimento através da representação imagética, apresentando a paisagem da cidade impressa nas pranchas que logo se popularizaram graças à “prosperidade de uma classe média emergente e endinheirada. Essas pessoas passam a adquirir as gravuras para

decorar suas casas, o que estimula o crescimento do mercado da gravura neste período” (LIMA, 2000). É válido ressaltar que as cidades ocidentais dos fins do século XIX, nas quais a elite recifense buscava se espelhar, eram formadas por sociedades que se tornavam cada vez mais industrializadas e urbanas, adeptas da cultura visual cujo exemplo mais emblemático era a realização das Exposições Universais em Paris (BARBUY, 1999, p.17).

No Recife, os álbuns litográficos cumpriam o papel de projeto divulgador da paisagem da cidade, e não apenas pela fixação de imagens das ruas da cidade, devidamente “descobertas” pelo século XIX, mas de um conjunto que incluía outros espaços do núcleo urbano como os cais, os pátios e largos, e também a entrada do porto. Este continuou desempenhando sua função de porta da cidade, mas não era mais a única, já que agora também era possível chegar de trem e desembarcar na estação dentro da própria cidade, o que mudou, em parte, a experiência de apreensão visual da cidade que antes se dava primeiramente a partir do mar.

Foi sobre esse conjunto da cidade que os olhares dos artistas se lançaram intensamente ao longo da segunda metade do século XIX produzindo inúmeras imagens que deram conta de uma área considerável do núcleo urbano do Recife. Neste conjunto, destaca-se a ocorrência de representações imagéticas da ponte do Recife, um dos elementos urbanos mais tradicionais da cidade e que permaneceu simbolizando uma preferência visual nas imagens da segunda metade do século. Com sua estrutura modernizada, a ponte atraiu muitos olhares dos artistas que a apreciaram e registraram, e junto aos jardins e às ruas, a ponte do Recife encarnou com maestria a imagem da cidade embelezada, cuja paisagem os olhares atentos dos artistas souberam traduzir.

5.

*A construção de uma noção de
paisagem urbana do Recife*



Moritz Lamberg, 1880.

Entre as décadas de 1820 e 1890, ou seja, entre o início e o fim da produção de imagens da cidade do Recife do século XIX, descortina-se, aos poucos, a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife. Significa dizer que o Recife, com seu conjunto de edifícios alicerçados sobre os bancos de areia cortados pelas águas, e entendida como “uma ocorrência emocionante no meio ambiente” utilizando-nos da expressão de Gordon Cullen (2006, p. 10), passou a ser apreendida e representada como uma paisagem, o que pôde ser observado no trabalho dos artistas que registraram nas imagens suas experiências paisagísticas com a cidade por meio do processo que Roger (1997) define como *artialização in visu*, possibilitando decodificar a cidade como uma paisagem urbana.

Ao longo das análises desenvolvidas por esta pesquisa, e que abarcou o século XIX desde a década de 1820 até a década de 1890, as representações imagéticas que compõem o corpo documental foram agrupadas em três períodos distintos por guardarem uma relação particular com os contextos históricos vivenciados pela cidade nos momentos em que as imagens foram produzidas. Portanto, a separação da análise em três períodos não foi uma escolha deliberada, mas uma necessidade indicada pelas próprias imagens ao serem confrontadas com a história da cidade do Recife do século XIX na intenção de contextualizar suas produções. Esta contextualização possibilitou sucessivas aproximações com o Recife do século XIX por meio das representações imagéticas, e culminou na identificação dos três marcos históricos principais que guiaram a narrativa:

1. A passagem dos viajantes estrangeiros na primeira metade do século, quando o Recife vivenciava um contexto de *cidade portuária*.
2. As obras empreendidas pelo presidente da Província Francisco do Rêgo Barros, nos meados do século, e a estruturação de um contexto da *cidade melhorada*.
3. A estetização da cidade através da implantação dos primeiros jardins públicos na segunda metade do século, e a configuração de um contexto de *cidade embelezada*.

Neste sentido, observou-se que, primeiramente, a *cidade portuária* foi revelada pelas mãos dos artistas estrangeiros que passaram pelo Recife entre 1820 e 1840, transferindo para a esfera

artística as imagens da cidade capturadas principalmente a partir das águas do mar, em torno da entrada da barra, numa época em que o movimento do porto do Recife era intenso, a presença dos viajantes era constante, e o núcleo urbano da cidade era precário em sua infraestrutura. Neste período, os artistas preferiram não direcionar para o núcleo urbano da cidade o interesse em representá-lo, detendo-se na entrada do porto onde encontraram a temática principal para a produção das imagens do Recife. Ainda que eventualmente procurassem outros mirantes, como a colina de Olinda e o topo dos edifícios, ou que ensaiassem registrar o Arco do Bom Jesus e o conjunto do Arco de Santo Antônio com a ponte do Recife, preferiram registrar a entrada da cidade pelo mar: os arrecifes, o forte do picão e o farol da barra, apresentando nas representações imagéticas uma *paisagem da cidade portuária*.

Depois, a cidade que era carente em infraestrutura recebeu as primeiras obras de melhoramento urbano, além dos regulamentos em prol do ordenamento e aformoseamento do ponto de vista arquitetônico e urbanístico contidos no Código de Posturas Municipais. Ao mesmo tempo, a *cidade melhorada* entre 1840 e 1860 foi descoberta pelos artistas que, através dos seus olhares registraram pioneiramente vários aspectos do núcleo urbano da cidade do Recife para além da entrada do seu porto, alcançando seus cais, suas pontes, alguns largos, pátios e ruas. Neste período, quando as pontes foram reformadas, as fachadas dos edifícios foram padronizadas e a cidade recebeu seu primeiro passeio público no Cais do Ramos, os olhares dos artistas identificaram um novo espaço de “mirante” para explorar as visadas e registrar o núcleo urbano recifense: o chão da própria cidade.

Os registros de dentro da cidade revelaram uma inédita *paisagem da cidade melhorada* e levaram para esfera artística das representações imagéticas dois espaços do núcleo urbano que ainda não tinham sido registrados no século XIX: os cais e as ruas do Recife. Além desses, as pontes do Recife e da Boa Vista também foram privilegiadas por esse novo posicionamento dos olhares lançados sobre a cidade, configurando uma preferência visual junto à vista do Recife a partir de um mirante bastante explorado, a colina de Olinda.

Na segunda metade do século, o Recife ganhou seus primeiros jardins públicos que tornaram o núcleo urbano da cidade mais verde, atrativo e propício aos passeios num período em que se estruturava uma sociabilidade urbana ao mesmo tempo em que as estruturas físicas da cidade eram modernizadas com, por exemplo, a instalação dos trilhos para os bondes que circulavam pelas ruas da cidade e em direção aos arrabaldes. Neste período, a população ganhou as ruas do Recife e, junto a ela, os olhares dos artistas invadiram a *cidade embelezada* dominando-a visualmente: na vista a partir do mar e dos arrecifes, do alto da colina de Olinda, mas

principalmente de dentro da própria cidade explorando suas ruas, seus jardins públicos, seus pátios, seus cais, e, principalmente, a secular, tradicional e recém modernizada ponte do Recife, descortinando através das imagens uma *paisagem da cidade embelezada*.

Em síntese, foi possível identificar, com as análises morfológicas e quantitativas nos três períodos estudados, duas ações principais que concorreram na construção de uma noção de paisagem urbana do Recife do século XIX:

1. O posicionamento dos olhares dos artistas em relação ao núcleo urbano da cidade, o que pôde ser verificado nos mapas de análise morfológica com a demarcação das visadas referentes às representações imagéticas produzidas em cada período;
2. A identificação das preferências visuais dos artistas nas suas escolhas dos temas e sequências a serem registrados nas representações imagéticas, o que foi indicado nas tabelas que quantificaram o total de reproduções das imagens produzidas em cada período.

Os resultados obtidos com as duas análises apresentaram, de uma maneira geral, um “movimento de descoberta” da cidade do Recife que conduziu os olhares dos artistas da entrada do porto para dentro da cidade. Assim, demonstraram como o núcleo urbano do Recife passou a ser apreendido nas representações imagéticas, ao mesmo tempo em que a própria quantidade de imagens de cidade aumentava consideravelmente.

A Figura 46 a seguir apresenta uma comparação entre as análises morfológicas nos três períodos investigados, na qual é possível visualizar este “movimento de descoberta” da cidade através da variação do posicionamento das visadas demarcadas sobre os mapas. Se entre 1820 e 1840 as visadas concentraram-se em torno da entrada do porto do Recife, de 1840 a 1860 o núcleo urbano da cidade começou a ser pulverizado pela demarcação das visadas distribuídas entre os bairros do Recife, de Santo Antônio e da Boa Vista. Já no período entre 1860 e 1890 os registros do núcleo urbano se mantiveram constantes, mas de forma bem mais intensa, colocando em evidência algumas aglomerações de visadas em torno de determinadas áreas do mapa, especialmente da ponte do Recife.

Reagrupando na Tabela 9 a seguir os três períodos estudados por meio das análises quantitativas a fim de ter uma visão geral das quantificações ao longo do século XIX e estabelecer uma comparação entre os três períodos, foi possível visualizar este mesmo “movimento de descoberta” da cidade evidenciado também na transferência da preferência visual da entrada do porto entre 1820 e 1840, para a ponte do Recife, um elemento do núcleo urbano da cidade.

Os resultados obtidos com esta análise comparativa da Tabela 9 mostram também que algumas sequências de imagens produzidas atravessaram os três períodos investigados, destacando-se, dentre elas, a sequência “Ponte do Recife” cuja primeira representação imagética foi elaborada em 1826 por Charles Landseer, e que a partir dos meados do século ganhou vulto no conjunto de imagens da cidade do Recife tendo sido representada por um total de 9 artistas em 14 imagens ao longo do século, sobressaindo-se como uma preferência visual do século XIX como um todo. É preciso destacar que as preferências visuais identificadas pela pesquisa apontam a importância social de algumas vistas da cidade em determinadas épocas e sugerem o compartilhamento de experiências paisagísticas entre os artistas na identificação e divulgação da paisagem urbana do Recife oitocentista.

É verdade que, diferente da ponte do Recife que já fazia parte da cidade desde o século XVII, ao longo do século XIX muitos elementos da cidade só puderam aparecer nas imagens na medida em que apareciam na própria cidade, ou seja, na medida em que eram construídos. Foi o caso, por exemplo, das pontes Provisória e Santa Isabel e das edificações do Cais do Arsenal da Marinha, que não poderiam ter sido representados na primeira metade do século já que ainda não existiam. No sentido oposto, observou-se também que alguns elementos da cidade deixaram de aparecer nas imagens por não mais existirem na cidade, como foi o caso do Arco do Bom Jesus que não apareceu nas representações imagéticas do terceiro período analisado (1860-1890) por ter sido demolido nos meados do século.

Destaca-se ainda o curioso fato de que algumas partes da cidade do Recife quase não apareceram nas representações imagéticas produzidas pelos artistas no século XIX. É o caso do bairro de São José, que ao longo da segunda metade do século cresceu bastante, mas não chegou a fazer parte dos principais “percursos paisagísticos” dos artistas que circularam pela cidade neste período. Durante a coleta de representações imagéticas para a pesquisa foram identificadas poucas imagens que apresentavam aspectos deste bairro: três cromolitografias, sendo uma do Pátio do Terço, uma da Matriz de São José e uma da igreja da Penha, além de uma fotografia do Mercado de São José. São imagens consideradas exclusivas dentro do universo imagético identificado ao longo do procedimento de coleta destas fontes para a pesquisa, e que, nesta condição de exclusividade, indicaram que esses elementos urbanos do bairro de São José não atraíram outros olhares na intenção de representá-los.

De uma maneira geral, o estudo da história da cidade mostrou que o bairro de São José, neste período, não fazia parte da rota da burguesia recifense que a partir dos meados do século tornou-se a principal interessada em adquirir imagens da cidade. O bairro era povoado por uma parcela

menos favorecida da população, carregando inclusive a marca da cultura afro-brasileira em alguns dos seus recantos, como, por exemplo, no Pátio do Terço onde se realizavam festividades tradicionais da cultura popular como o encontro de maracatus (TORRES, 2001). Estes espaços, entretanto, não chegaram a atrair a atenção dos artistas para tornarem-se tema frequente nas suas representações imagéticas.

Outro elemento secular da cidade e que sempre esteve vinculado a histórias de escravidão foi a Cruz do Patrão localizada em “fora de portas”, na saída do bairro do Recife em direção ao istmo, e só aparece numa imagem muito antiga, de 1820, um desenho elaborado por Hippolyte Taunay e intitulado *Vue d’Olinda* (FERREZ, 1954, p.14)³². Pode-se dizer que este elemento e os do bairro de São José surgem na história narrada pelas representações imagéticas do Recife do século XIX como preferências visuais às avessas, ou como um revés da paisagem da cidade oitocentista, o que suscita questões que mereceriam uma investigação própria, seja do ponto de vista arquitetônico, urbanístico e paisagístico, seja do ponto de vista histórico e social, para entender certas ausências na construção da paisagem urbana por meio das imagens³³.

Por outro lado, se alguns espaços da cidade seguiram velados no século XIX, outros passaram a ser desvelados nas representações imagéticas a partir dos meados do século, quando o “movimento de descoberta” da cidade foi impulsionado. As análises elaboradas permitiram identificar que sequências de imagens relacionadas aos temas “Cais” e “Rua” (Tabela 9) começaram a ser registradas pelos artistas a partir da década de 1840, e, além disso, alguns espaços seculares da cidade que já faziam parte da morfologia urbana do Recife em períodos remotos, como os Pátios do Carmo e do Livramento e as Ruas Marquês de Olinda e do Imperador, por exemplo, só foram transpostos para as imagens a partir da segunda metade do século, mais precisamente a partir da década de 1860 os pátios, e no final da década de 1870 as ruas.

Ainda que exista essa variação no que se refere aos momentos de “descoberta” dos diversos elementos da cidade pelos artistas que os representaram ao longo do século, a pesquisa mostrou que, de uma maneira geral, foi a partir dos meados do século que os artistas foram atingidos por um maior interesse em registrar os aspectos da cidade, fazendo com que o núcleo urbano do

³² Quase um século depois, no ano de 1916, a Cruz do Patrão apareceu num quadro pintado por Álvaro de Amorim, um dos fundadores da Escola de Belas Artes de Pernambuco. A obra foi adquirida por Oliveira Lima em 1918 e hoje se encontra no acervo da Biblioteca Oliveira Lima em Washington (ELEUTÉRIO, 2004).

³³ Durante a coleta de representações imagéticas também nos deparamos com uma grande produção de imagens dos arrabaldes do Recife, muitas vezes mencionados em textos da época como “paisagens pitorescas”. A utilização dessas imagens abriria portas para outras investigações paisagísticas, proporcionando incursões nas histórias do rio Capibaribe, dos engenhos, das matas, ou dos sobrados de veraneio do Poço da Panela, para desvendar as paisagens bucólicas do Recife do século XIX que merecem um estudo mais aprofundado.

Recife passasse a ser alvo constante dos seus olhares na intenção de transformá-lo em imagem. É possível afirmar que duas razões principais que contribuíram para que esses olhares dos artistas tenham se deslocado da entrada do porto do Recife para o interior do núcleo urbano, descobrindo e explorando a cidade nas suas representações imagéticas:

1. As obras de melhoramentos urbanos dos meados do século, pois transformaram a cidade precária numa cidade melhorada que começava a adquirir características de uma cidade civilizada, baseada nos moldes europeus conforme os anseios do presidente da Província, com a construção do Teatro Santa Isabel, do Passeio Público no Cais do Ramos, além da implantação de diversos serviços públicos, entre outras medidas.
2. Os processos de estetização da cidade, primeiramente propondo um ordenamento arquitetônico e urbanístico da cidade por meio dos regulamentos do Código de Posturas Municipais, e posteriormente com a implantação dos primeiros Jardins Públicos que proporcionaram o embelezamento da cidade do ponto de vista paisagístico.

Cumprе ressaltar o papel dos profissionais estrangeiros na estruturação da cidade melhorada e embelezada, bem como na captura desta cidade nas representações imagéticas. Sabe-se que foi um engenheiro alemão quem deu início à elaboração do Código de Posturas Municipais e que foi graças à importação de técnicos franceses e artífices alemães que o Recife começou a receber as primeiras obras de melhoramentos urbanos do século XIX. Ao mesmo tempo, foram os artistas estrangeiros os principais responsáveis pela produção das representações imagéticas da cidade, pois dos 27 artistas autores das 171 imagens coletadas para a pesquisa, 4 são anônimos, 4 são brasileiros³⁴ e 19 são estrangeiros, sendo 6 alemães³⁵, 5 ingleses³⁶, 4 franceses³⁷, 2 suíços³⁸, 1 norte-americano³⁹ e 1 de nacionalidade desconhecida⁴⁰.

Foi na comunhão entre os olhares destes artistas com a cidade do Recife, que se tornou possível a construção de uma noção de paisagem urbana do Recife ao longo do século XIX. Isto porque, da cidade portuária para a cidade melhorada, e desta para a cidade embelezada, cresceu o interesse dos artistas em ver e registrar a cidade ao mesmo tempo em que os melhoramentos e embelezamentos da própria cidade incitavam os olhares a pousarem-se sobre ela. Neste encontro descobrimos como o interesse e o gosto pela cidade foram despertados nos artistas, mostrando

³⁴ João Ferreira Vilela, Manuel Ricardo Couto, Marc Ferrez e Telles Júnior.

³⁵ W. Bässler, Emil Bauch, F. Hagedorn, Guilherme Gaensly, F. H. Carls e Moritz Lamberg.

³⁶ Augustus Earle, Maria Graham, Charles Landseer, Emeric Essex Vidal e H. Lewis.

³⁷ A. Ridoux, Auguste Stahl, Alphonse Besson e Ducasble.

³⁸ Secretan e Luis Schlappriz.

³⁹ Charles Fredricks.

⁴⁰ R. Schmidt.

que ela tornava-se parte dos seus gênios, algo essencial para se compreender a cidade enquanto paisagem, aportando em Baudelaire (2010a; 2010b) o entendimento do fenômeno do ponto de vista artístico.

Para Baudelaire, na Paris do século XIX, a paisagem da cidade construía-se no olhar do pintor da vida moderna que apresentava, através das suas pinturas, o espetáculo paisagístico que a cidade oferecia. Como um exímio *flâneur*, o pintor entregava-se às ruas, e em meio à multidão decifrava a cidade e decodificava-a como uma paisagem, mas diferente da paisagem bucólica dos “paisagistas herbívoros”, tratava-se agora de uma paisagem urbana. Entretanto, é Rezende (2005, p. 101) quem nos lembra que “o *flâneur* (...) não se depararia no Recife com as trilhas da modernidade parisiense, com as suas galerias, vitrines e grande agitação cultural das vanguardas artísticas e literárias. A sua trilha seria bem outra”. Esta cidade da costa brasileira, apesar de ter expandido seus limites geográficos ao longo do século XIX para acomodar uma população que havia saltado de 25.000 habitantes na primeira metade do século para aproximadamente 100.000 na segunda metade, ainda “estava longe de possuir indústrias fumacentas ou leva de trabalhadores urbanos livres reivindicando melhores condições de vida” (DANTAS, 1992, p.38) como nas grandes metrópoles mundiais. Mas, se não vivenciava uma modernidade nos moldes internacionais, experimentava uma modernidade à brasileira.

Com o incentivo das obras de melhoramento e dos processos de estetização, o Recife tornou-se uma cidade cada vez mais atrativa e populosa, e seus encantos próprios não passaram despercebidos aos olhares dos artistas que se entregaram aos registros da cidade nas pinturas, nos desenhos, nas litografias ou nas fotografias. Nas andanças pelas ruas do Recife do século XIX, o artista se transformou num *flâneur* da cidade provinciana, num pintor de uma vida moderna à brasileira.

Certamente esse artista-*flâneur* não encontraria no Recife a multidão preenchendo as ruas da cidade, mas não deixaria de se encantar com o burburinho matinal da Rua Primeiro de Março no momento que passava um bonde espremido dentro do Arco de Santo Antônio, diante do qual registraria uma fotografia. Depois seguiria para a Rua Nova, famosa por suas lojas elegantes, e por onde circulavam as moças de braços dados admirando as vitrines que exibiam os desejados produtos franceses. Quando chegasse ao final desta rua, diante da ponte da Boa Vista, o artista ensaiaria rabiscar um desenho, uma ideia para uma futura aquarela da Rua da Aurora no momento em que o sol da manhã a iluminava por inteiro produzindo um efeito gracioso.

Atravessando a ponte não deixaria de notar a calma das águas do Rio Capibaribe no ponto em que ele se encontra com o Rio Beberibe, e chegando finalmente na Rua da Aurora faria uma pausa diante de algum palacete. A rua era silenciosa, e subindo até o quarto andar de alguma residência conseguiria pintar um belo panorama: os telhados dos sobrados de Santo Antônio e do Recife ilhados pelas águas dos rios. Numa ponta da tela pintaria a Casa de Detenção, na outra, a fortaleza do Brum, ao fundo a linha de arrecifes e a vastidão do mar preencheriam o quadro do artista.

No fim da tarde a Igreja Anglicana reuniria alguns ingleses na Rua da Aurora, mas o artista-*flâneur* atravessaria a ponte Santa Isabel e observaria os grupos de damas e cavalheiros que chegavam em vários carros ao agradável jardim do Campo das Princesas, onde aguardariam o início de algum espetáculo que seria encenado no Teatro Santa Isabel. Ali estava formada uma interessante cena da vida da cidade que o artista fixaria em vários esboços no seu caderno. Depois seguiria pela Rua do Imperador, que neste horário estaria repleta de bondes e carros ocupando a via, e nas calçadas, grupos de comerciantes, burocratas, jornalistas, todos se dirigindo a algum ponto da cidade.

Na Praça Pedro II, recém-inaugurada no Largo do Espírito Santo, encontraria os estudantes da Faculdade de Direito que se reuniam como de costume, mas o artista sentaria num banco do Cais do Ramos, fotografaria a movimentada ponte do Recife ornada pelos mastros das embarcações ancoradas no cais, e observaria por alguns instantes os barcos que chegavam e os passageiros que embarcavam e desembarcavam. Depois atravessaria a ponte do Recife no momento em que os sinos das igrejas anunciariam a hora da missa, e grupos de pessoas passariam em direção ao pátio da Igreja do Corpo Santo. Noutro ponto da cidade passaria uma procissão, mas o artista-*flâneur* seguiria pela Rua da Cruz até o Cais do Trapiche onde observaria grupos de trabalhadores do porto descansando sob as árvores do cais. Ali encerraria o seu *flanar* observando as águas do mar que os arrecifes tratavam de acalmar deixando as ondas para trás.

Três passos e 171 imagens para a paisagem urbana do Recife

Certa vez li que “o historiador leva para o passado as suas inquietações cotidianas”¹, e foi para tentar responder a minha inquietação fundadora, a minha pergunta inicial, que dei início a este passeio no tempo, atravessando o século XIX com três passos e 171 imagens. Nesta travessia foi possível compreender que no século XIX a cidade do Recife foi experienciada e representada em imagens pelos artistas de uma maneira como não havia sido nos séculos anteriores, pois neste período os artistas conseguiram transpor para as imagens diversos aspectos do núcleo urbano da cidade, confeccionando alicerces muito resistentes na construção de uma noção de paisagem urbana do Recife, nascida da mediação entre seus olhares oitocentistas e a cidade.

Com os olhos impregnados pelas 171 imagens que organizei num álbum e consultei inúmeras vezes, tornei a olhar para a minha cidade. Transpus a experiência paisagística oferecida pela janela da minha casa, e que me despertou as inquietações iniciais, para mergulhar numa experiência paisagística seguindo a trilha dos artistas do século XIX, procurando os rastros das suas *flâneries*.

Nestas “visitas-guiadas” pelos artistas-*flâneurs*, percorri a cidade e revi o Recife. Mas algumas vezes com uma forte sensação de que via exatamente a mesma paisagem de outrora. Me lembrei do que escreveu Michel Corajoud²:

“A paisagem é inesgotável no sentido em que oferece uma multidão de indícios que nos indicam o que ela é, o que ela era e o que ela se pode tornar. Com efeito, na própria carne da paisagem imprimem-se e perduram todos os estigmas do passado. A paisagem é uma memória e eu posso interrogá-la.”

Com estas palavras em mente, fiz diversas associações entre o que eu via *in loco* e o que eu carregava no meu álbum de imagens do passado. De repente, a paisagem urbana que eu estava tão acostumada a ver ficou impregnada de significados, porque comecei a me dar conta de que muitas “paisagens-postais”³ da cidade do Recife fizeram parte do repertório paisagístico dos artistas do século XIX: a ponte Maurício de Nassau (antiga ponte do Recife) e o bairro de Santo Antônio ao fundo; o farol da barra colocado sobre os arrecifes; a vista do alto da colina de Olinda; os



Registros atuais da cidade do Recife.*

¹ REZENDE, 2005, p. 92.

² CORAJOUD, 2011, p.217.

³ “Paisagem-postal” é uma expressão e um conceito criados por VERAS, 2014.

arrecifes em frente ao Marco Zero da cidade; a Rua da Aurora espelhada no rio Capibaribe; a famosa paisagem do bairro de Santo Antônio cercado pelas águas e costurado pelas pontes nos bairros do Recife e da Boa Vista; a Rua da Alfândega; a entrada do Porto; a ponte da Boa Vista; as luzes da cidade surgindo das águas... estas paisagens têm muitas histórias, certamente carregam os estigmas do passado, como disse Corajoud⁴.

Por isso, se hoje eu tivesse que mostrar a alguém um álbum com imagens do Recife, minha cidade, eu mostraria meu álbum com 171 imagens do século XIX. Talvez as pessoas não entendessem, mas diante da incompreensão, eu aconselharia que olhassem as imagens devagar, não porque elas pareçam todas iguais como no álbum com 4 mil fotos de Auggie, mas porque nelas estão sim esse Recife de hoje. É preciso prestar atenção.

A paisagem urbana é uma construção alicerçada no passado. E seus alicerces foram impressos tanto na “carne da paisagem” como nas imagens da cidade produzidas graças à mediação dos olhares dos artistas. Será que vemos a paisagem urbana do Recife de hoje também por meio destes olhares do passado?

Alain Roger⁵ explica como, muitas vezes, uma paisagem nasce nos olhares dos artistas para depois atingir uma apreciação coletiva, ou seja, como os artistas podem ensinar os homens a ver paisagem: “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”⁶. Nesta expressão de Oscar Wilde, ele tenta mostrar que as pessoas passam a compreender a beleza das paisagens porque os artistas souberam mostrá-la:

*“As coisas existem porque nós as olhamos, e a receptividade, assim como a forma da nossa visão, dependem das artes que nos influenciaram. [...] Hoje em dia as pessoas veem os nevoeiros, não porque haja nevoeiros, mas porque os pintores e os poetas lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos.”*⁷

Assim, encerramos esta dissertação reconhecendo o importante papel dos artistas que representaram o Recife no século XIX, pois, como tão bem explicou Merleau-Ponty⁸, “o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que participam sem perceber”, que neste caso, é o espetáculo da cidade.



Registros atuais da cidade do Recife.*

*Todas as imagens em domínio público, disponíveis no www.flickr.com

⁴ op.cit.

⁵ ROGER, 1997.

⁶ op. cit., p.13.

⁷ op. cit., p.14.

⁸MERLEAU-PONTY, 2004, p.120.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANNAES da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro 1881-1882. Volume IX, Tomo II. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1881.

ARAÚJO, Rita de Cássia B. de. Vauthier: um engenheiro do Progresso em Pernambuco. In: ARAÚJO, Rita de Cássia B. de; PONCIONI, Cláudia; PONTUAL, Virgínia (org). *Vauthier: um engenheiro de artes, ciência e ideias*. Olinda: CECI, 2009.

ARRAIS, Raimundo. *O Pântano e o Riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2012.

BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: A paisagem. In: KERN, Daniela (org.). *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010a.

_____. O pintor da vida moderna. In: KERN, Daniela (org.). *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010b.

_____. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUER, Martins W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

BAUER, Martins W.; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martins W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

BELUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes*. Volume 3: a construção da paisagem. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1994.

_____. *A propósito do Brasil dos viajantes*. In: Revista USP. São Paulo: 1996. n.30, pp.8-19. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/30/01-beluzzo.pdf>. Acessado em 20/01/2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris : Éditions Allia, 2012.

BERNARDES, Denis. Impressos e liberdade: notas para uma história da tipografia em Pernambuco (1817-1850). In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (orgs.). *Impressos no Brasil: Dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BERQUE, Augustin. Paysage, milieu, histoire. In: BERQUE, Augustin (org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Paris: Ed. Champ Vallon, 1994.

- _____. El nacimiento del paisaje en China. In: MADERUELO, Javier (dir.) *El Paisaje. Huesca: Arte y Naturalesa*. Actas del segundo curso, editado por la Diputación de Huesca (Espanha), 1997.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRUSCKY, Paulo (org.) *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes: 1878*. Recife, CEPE, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CALABI, Donatella. *História do Urbanismo Europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2007.
- CAVALACANTI, Vanildo Bezerra. *Recife do Corpo Santo*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1977.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.
- CHENET, Françoise. *L'invention du paysage urbain*. In: *Romantisme*, 1994, nº83. pp. 27-38. Disponível em : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1994_num_24_83_5932. Acessado em: 08/02/2013.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CLARK, Kenneth. *Landscape into art*. London: John Murray, 1949.
- COLEÇÃO TELES JÚNIOR. Museu do Estado/Secretaria do Interior. Pernambuco: 1942.
- CORAJOURD, Michel. A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam. In: SERRÃO, Adriana V. (org). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *L'homme dans le paysage*. Paris: Les éditions Textuel, 2001.
- CORBOZ, André. *Le territoire comme palimpseste*. Paris: Gallimard, 1983.
- COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lília Moritz. *1890 – 1914: No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COSTA, Cleonir Xavier de Albuquerque; ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *José Mamede Alves Ferreira: sua vida - sua obra, 1820-1865*. Recife: APEJE, 1985.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- DANTAS, Ney Brito. *Entre Coquetes e Chicos-Machos: uma leitura da paisagem urbana do Recife na primeira metade do século XIX*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1992.
- DANTAS SILVA, Leonardo (org.). *O Monitor das Famílias*. Recife: FUNDARPE, 1985.
- DIAS, Elaine. *Charles Baudelaire e Constantin Guys - Arte e Moda no Século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte-decorativa/ baud_guys_ed.htm. Acessado em 13/05/2014.

- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “*Eu vi o mundo... ele começava no Recife*”. Remate de Males, IEL Unicamp, Campinas, n. 24, 2004. Disponível em: <http://www.revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/download/3211/2690>. Acessado em 15/04/2014.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.
- FERRARA, Lucrécia d’Alessio. Os lugares improváveis. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.
- FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Recife, século XIX*. Exposição comemorativa. Comissão organizadora e executiva. Pernambuco, 1954.
- _____. *Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte, 1865*. Recife: Fundação da Cultura da Cidade do Recife, 1981.
- _____. *O Recife de Emil Bauch – 1852*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1984a.
- _____. *Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife: 1755 - 1855*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE, 1984b.
- _____. *Velhas fotografias pernambucanas: 1851 – 1890*. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.
- FLORES, Cláudia. *Olhar, saber, representar: sobre a representação em perspectiva*. São Paulo: Musa Editora, 2007.
- FREITAS, Marcos Vinícius de. *Hartt: expedições pelo Brasil imperial (1865-1878)*. São Paulo: Metalivros, 2001.
- FREIRE, Theotônio. *Passionário & Regina*. Apresentação e organização Lucilo Varejão. Recife: Ed. do Organizador, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Ingleses no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- GEORGEL, Chantal. «La ville rayonnante», nouveaux paysages, nouveaux regards. In: *Le paysage depuis le milieu du XIX^e siècle*. Mayenne: Scérén, CNDP-CRDP, Arts au singulier: Histoire des arts, 2012.
- GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: La Découvert, 2000.
- GOUVÊA, Fernando da Cruz. *O Imperador itinerante*. Recife: CEPE, Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco, 1978.
- GUERRA, Flávio. *O Conde da Boa Vista e o Recife*. Recife: Fundação Guararapes, 1973.
- HERKENHOFF, Paulo. *Pernambuco Moderno*. Instituto Cultural Bandepe, 2006.
- JAKOB, Michel. *Le paysage*. Paris: Infolio, 2013.
- KERN, Daniela (org.). *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- KIDDER, D. P.; FLETCHER, J. C. *Brazil and the brazilians*. Boston: Boston Public Library, 1857.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Atelie Editorial, 2000.
- LIMA, Edna Lucia Cunha. *F. H. Carls, M. Dreschler, L. Krauss e C. Frese, alemães a serviço da litografia comercial em Recife*. In: *Estudo em Design, Nova Hamburgo*, v.2, p. 839-847, 2000.

- LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In BAUER, Martins W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.
- MADERUELO, Javier. Miradas sobre la ciudad. In: MADERUELO, Javier (org). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores, CDAN, 2009.
- _____. *El paisaje urbano [The urban landscape]*. In: Estudios Geográficos, Madrid, v. LXXI, n. 269, p. 575-600, jul/dez. 2010. Disponível em: <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/322/322>. Acessado em 07/07/2013.
- _____. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2013.
- MENESES, Ulpiano. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.
- MENEZES, José Luiz Mota (org.). *Atlas histórico-cartográfico do Recife*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MÉROT, Alain. *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Paris: Éditions Gallimard, 2009.
- MOURA, Abdias (org.). *O Recife dos romancistas: paisagens, costumes, rebeliões*. Recife: Facform, 2010.
- MÜLLER, Adalberto. *A Lucarna do infinito: Baudelaire e a fotografia*. In: ALEA Estudos Neolatinos. Rio de Janeiro: v. 9, n. 1, p. 131-140, jan/jun. 2007.
- NUSSAUME, Yann. *Paysage urbain*. Anais do 135º Congrès des Sociétés Historiques et Scientifiques, Neuchâtel: 2010. Disponível em: <http://ecoumene.blogspot.com.br/2012/03/mesologiques-paysage-urbain-nussaume.html>. Acessado em 04/01/2014.
- OLIVEIRA LIMA. *Um paisagista pernambucano: Telles Jr.* In Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano, Recife, n.86, p.120-124, 1914.
- PARAHYM, Orlando. *Traços do Recife: ontem e hoje*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1978.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- POE, Edgar Alain. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.
- PONCIONI, Cláudia. *Pontes e ideias: Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil*. Recife: CEPE, 2010.
- REZENDE, Antônio Paulo. *O Recife: Histórias de uma cidade*. Recife: Fundação da Cultura da Cidade do Recife, 2005.
- RITTER, Joachim. Paisagem: Sobre a função do estético na sociedade moderna. In: SERRÃO, Adriana V. (org). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- RODENBACH, Georges. *Bruges-la-Morte*. Éditions du Boucher, 2005. Edição virtual apenas disponível em PDF no endereço eletrônico: www.leboucher.com
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

- _____. *La naissance du paysage en occident*. In: SALGUEIRO, Heliana A. (org.). São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP, 2000.
- SAUER, Carl Ortwin. *The Morphology of Landscape*. Berkeley: University of California Press, 1925.
- SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. São Paulo: Nobel, 1997.
- SCHERER, Rebeca. *Paisagem urbanística, urbanização pós-moderna e turismo*. In YÁZIGI, Eduardo (org.). Turismo e Paisagem. São Paulo: Contexto, 2002.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- SERRÃO, Adriana V. (org.). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SETTE, Mário. *Arruar: história pitoresca do Recife Antigo*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1948.
- SILVA, Aline Figueirôa. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: CEPE, 2010.
- SILVA, Maria Angélica da. A conquista pela visão: mapas e pinturas. In: SILVA, Maria Angélica da (org.). *O olhar holandês e o novo mundo*. Maceió: EDUFAL, 2011.
- SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana V. (org.). *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SITTE, Camilo. *L'art de bâtir les villes : L'Urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris: Édition du Seuil, 1996.
- SOUTO MAIOR, Mário; DANTAS SILVA, Leonardo (org.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana: Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, 1992.
- _____. *A paisagem pernambucana*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana: Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação, Cultura e Esportes, 1993.
- SOUZA, Maria Ângela de Almeida. *Posturas do Recife Imperial*. Tese (Programa de Pós-Graduação em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.
- STICKEL, Erico J. Siriuba. *Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2004.
- TORRES, Fernanda von Schmalz. *Quando os tambores calam: uma proposta de requalificação do Pátio do Terço*. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.
- VERAS, Lúcia Maria de S. C. *Paisagem-Postal: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- VIEIRA, Daniel. Paisagem, experiência e representação: os olhares sobre o Recife dos anos 1920. In: BARROS, Natália; REZENDE, Antônio Paulo; SILVA, Jaílson Pereira da. *Os anos 1920: histórias de um tempo*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.
- VILELA, Carneiro. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: CEPE, 2013.

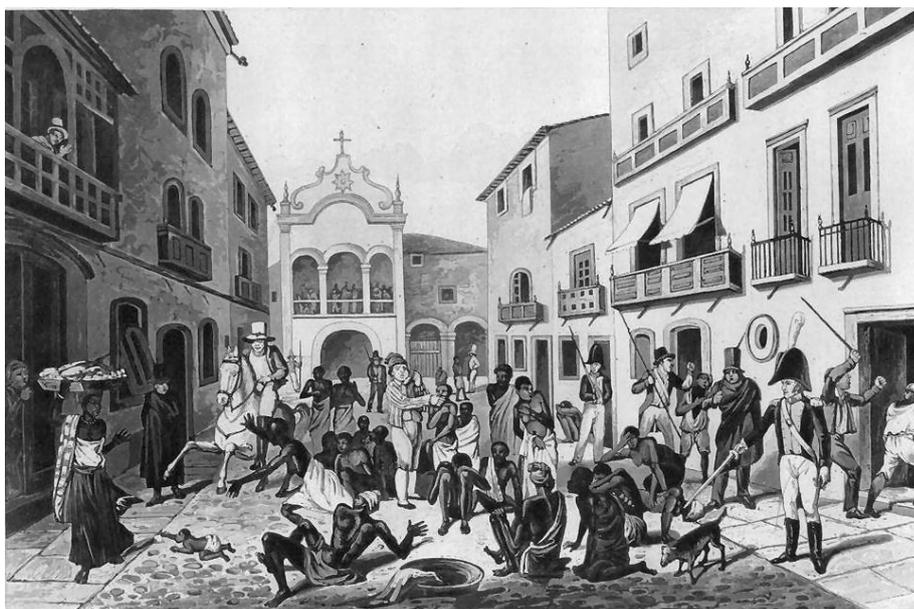
anexo.

Caderno de imagens

O *caderno de imagens* apresenta as 171 representações imagéticas do Recife do século XIX que compõem o corpo documental da pesquisa. O conteúdo está cronologicamente ordenado e dividido em três períodos: [1820-1840], [1840-1860], [1860-1890]. Cada imagem possui uma legenda com os seguintes dados:

Autor (data de nascimento - data de óbito) - nacionalidade. Título original da imagem ou *Título original da imagem em língua estrangeira* [ou título fornecido posteriormente]. Técnica. **Ano**. Dimensão. Acervo a que pertence. Obra que reproduz a imagem coletada pela pesquisa.

[1820 – 1840] | 1º recorte temporal: início do século XIX



01



02



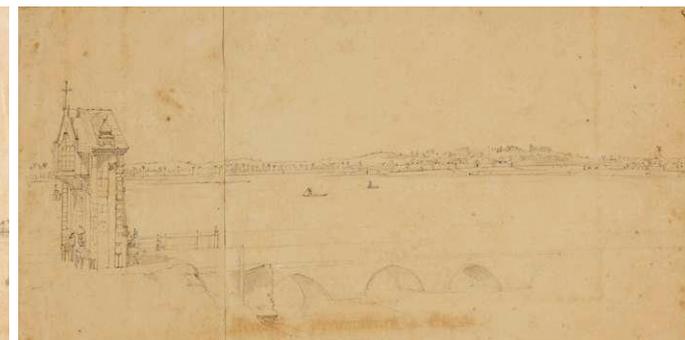
03



04



05



06

01. Augustus Earle (1793 – 1839?) - inglês. *Gate & Slave market at Pernambuco*. Lápis sobre papel. 1821. Dms 150 x 227 mm. Coleção Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1954.
02. Maria Graham (1785 – 1842) – inglesa. *North Gate of Pernambuco from Mr. Stewart's varanda*. Sépia. 1821. Dms 225 x 145 mm. Acervo do British Museum. Reproduzida em FERREZ, 1984b.
03. Charles Landseer (1799 – 1879) - inglês. *Arrecife of Pernambuco from Olinda*. Lápis sobre papel. 1825. Dms 184 x 272 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1954.
04. Idem. *Jangada of Pernambuco*. Lápis sobre papel. 1825. Dms 183 x 285 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1954.
05. Idem. *View of Arrecife from sea*. Lápis sobre papel. 1825. Dms 180 x 325 mm. Coleção particular.
06. Idem. *View of Olinda from bridge of Pernambuco*. Lápis sobre papel. 1825. Dms 210 x 390 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1954.



07



08



09



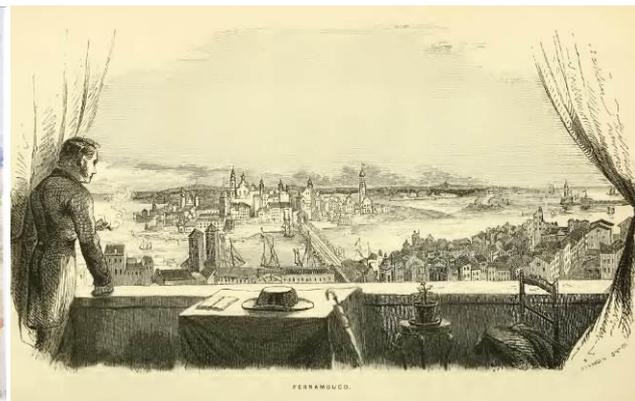
10



11



12



13

07. R. Schmidt. *Fernambuck*. Aquarela. 1826/32. Dms 240 x 1,500 mm. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1984b.

08. Emeric Essex Vidal (1791 – 1861) - inglês. [A entrada do Porto do Recife com o Farol da Barra, uma jangada e um veleiro britânico]. Aquarela. 1827. Dms 450 x 633 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1984b.

09. Secretan (1793 – 1852) - suíço. [Vista do Farol e do interior do porto de Pernambuco tomada do poço]. Litografia. 1827. Coleção de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1984b.

10. Anônimo – francês. *Phare de Pernambouc*. Bico de pena. 1836/39. Dms ---. Acervo da Biblioteca Nacional.

11. Anônimo. *The jangada, and the entrance to Pernambuco*. Gravura. 1840. Reproduzida em KIDDER & FLETCHER, 1857.

12. Anônimo – inglês. *Pernambuco from Olinda*. Aquarela. 1840. Dms 145 x 235 mm. Coleção de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1984b.

13. Anônimo. *Pernambuco*. Gravura. 1840. Reproduzida em KIDDER & FLETCHER, 1857.



01



02



03



04



05



06

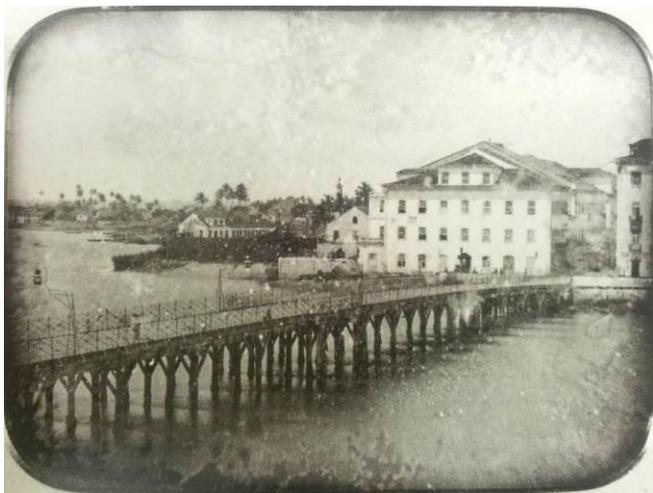


07



08

01. Artista desconhecido. Litografia de W. Bäessler. Entrada da barra [Folha de rosto do Álbum “VI Ansichten von Pernambuco und seiner Umgebung” Seis vistas de Pernambuco e seus arredores]. Litografia. 1847. Coleção de Gilberto Ferrez e Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1954.
02. Idem. Ponte da Boa Vista [do Álbum “VI Ansichten...”]. Litografia. 1847. Dms 170 x 255 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1954.
03. Idem. Ponte do Recife [do Álbum “VI Ansichten...”]. Litografia. 1847. Dms 174 x 256 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1954.
04. Idem. Bom Jesus [do Álbum “VI Ansichten...”]. Litografia. 1847. Dms 179 x 260 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1954.
05. Artista desconhecido. Vista da cidade do Recife tomada do forte do Brum. Litografia colorida. 1847. Dms 414 x 542 mm. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1954.
06. Idem. Vista da cidade do Recife e parte de Olinda tomada da Ladeira da Misericórdia. Litografia colorida. 1847. Dms 404 x 542 mm. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1954.
07. H. Lewis - inglês. *Pernambuco – May 12* [Ponte do Recife e Arco de Santo Antônio]. Sépia. 1848. Dms 355 x 465 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1954.
08. Charles Fredricks (1823 – 1894) – norte americano. [O Recife visto do Farol da Barra]. Daguerreótipo. 1851. Dms 160 x 219 mm. Coleção estrangeira. Reproduzida em FERREZ, 1988.



09



10



11



12



13



14



15



16

09. idem. [Ponte da Boa Vista desde o bairro de Santo Antônio]. Daguerreótipo. 1851. Dms 160 x 215 mm. Coleção estrangeira. Reproduzida em FERREZ, 1988.
10. idem. [A Rua da Aurora vendo-se a Igreja Anglicana]. Daguerreótipo. 1851. Dms 80 x 108 mm. Coleção estrangeira. Reproduzida em FERREZ, 1988.
11. Emil Bauch (1823 – 1874) - alemão. Entrada do Porto de Pernambuco [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.
12. Idem. Rua da Cruz [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.
13. Idem. Largo do Corpo Santo [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.
14. Idem. Alfandega [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.
15. Idem. Rua do Crespo [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.

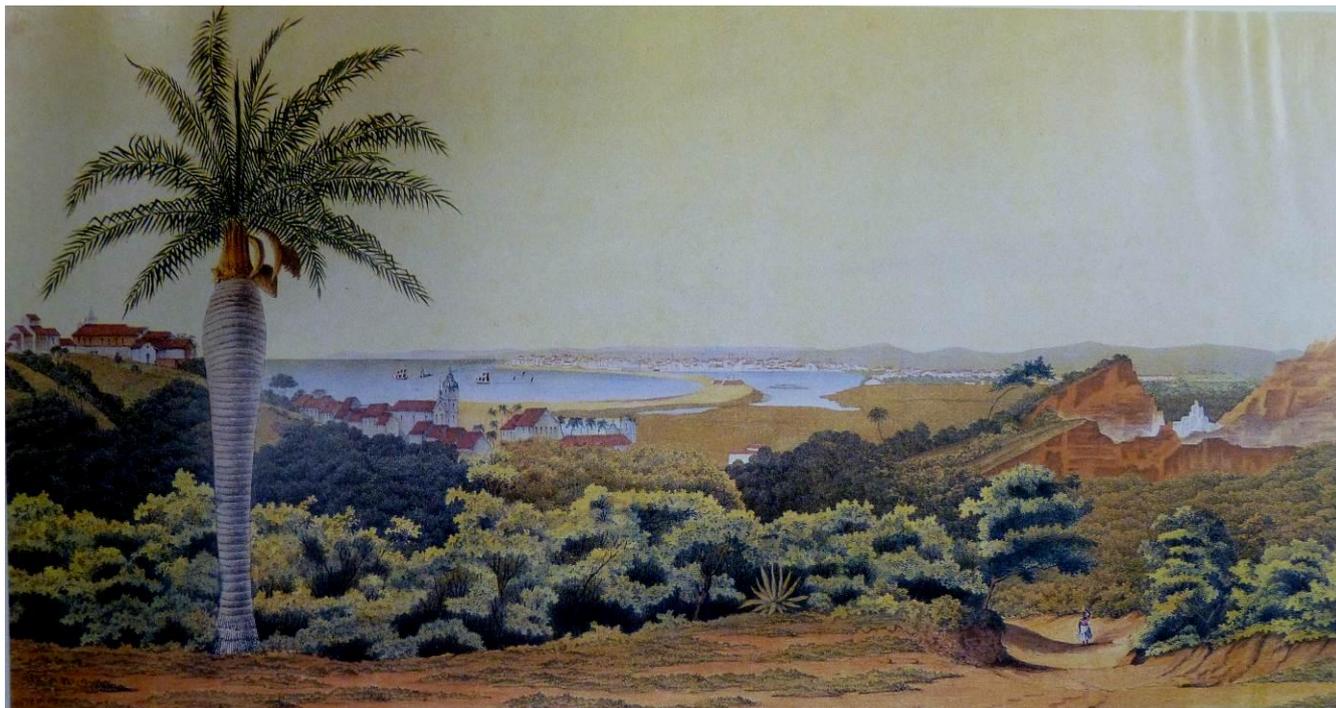
16. Idem. Largo do Theatro e Palacio do Governo [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.



17



18



19



20

17. Idem. Ponte da Boa Vista [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.

18. Idem. Largo da Matriz da Boa Vista [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.

19. Idem. Olinda [do Álbum *Souvenirs de Pernambuco*]. Cromolitografia. 1852. Dms 293 x 544 mm. Coleção do Príncipe D. Pedro de Orléans Bragança. Reproduzida em FERREZ, 1984a.

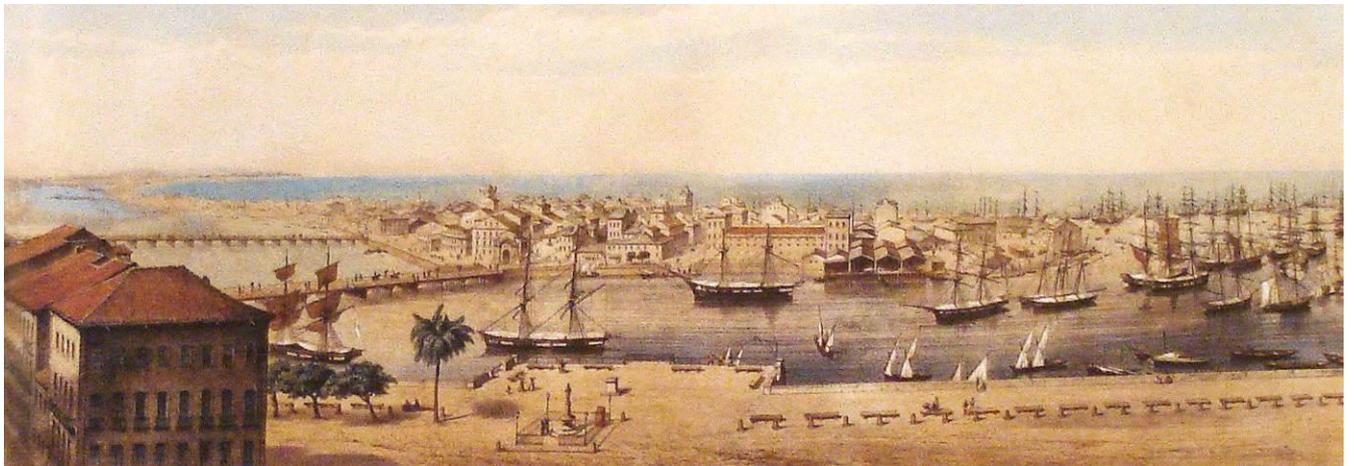
20. Emil Bauch (Att). [Porto do Recife]. Guache sobre papel. 1852. Dms 293 x 544 mm. Acervo do Museu do Palácio do Itamarati. Reproduzida em FERREZ, 1954.



21



22



23



21/22/23. Frederick Hagedorn (1814 – 1889) - alemão. [Panorama do Recife – em três pranchas]. Litografia colorida. **1855.** Dms 350 x 825 mm; 350 x 815 mm; 350 x 827 mm; Dms total 350 x 2,462 mm. Acervo do Museu do Estado.



24



25



26



27



28



29

24. João Ferreira Vilela - brasileiro. [A Rua Nova]. Fotografia. 1855. Dms 173 x 186 mm. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.

25. Augusto Stahl (1828 – 1877). [Uma vista a partir da Ladeira da Sé em Olinda]. Fotografia. 1855. Dms 200 x 260 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

26. Idem. [Campo das Princesas e Palácio da Presidência da Província]. Fotografia. 1855. Dms 200 x 260 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

27. Idem. [Ponte do Recife a partir do Cais do Colégio – ou Cais do Ramos]. Fotografia. 1855. Dms 54 x 94 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

28/29. Idem. Panorama da cidade do Recife vista do norte – em duas pranchas. Fotografia. 1855. Dms 100 x 247 mm cada. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.



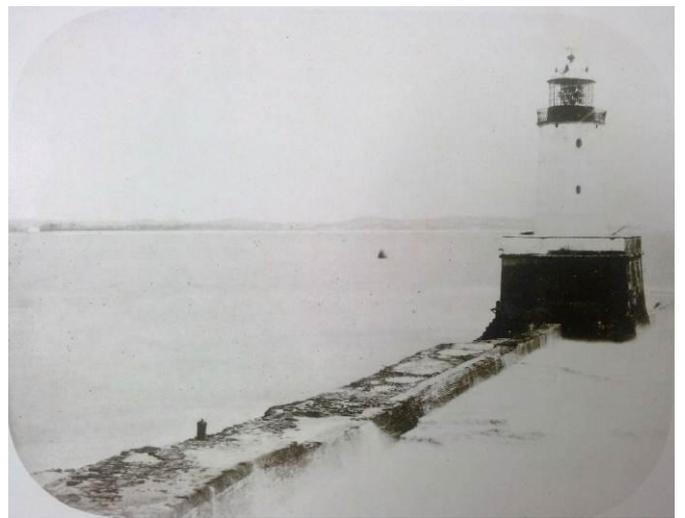
30



31



32



33



34



35

30. Idem. [O Bairro do Recife visto de Santo Antônio]. Fotografia. 1855/59. Dms 202 x 260 mm. Coleção de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1981.

31. Idem. [A Rua da Cruz]. Fotografia. 1855. Dms 198 x 236 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

32. Idem. [A Rua do Crespo com a Praça da independência ao centro e o início da Rua do Cabugá]. Fotografia. 1856. Dms 170 x 218 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

33. Idem. [Farol da Barra do Recife]. Fotografia. 1858. Dms 200 x 257 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

34. Idem. [A ponte provisória com o casario do bairro do Recife e o Cais do Apolo ao fundo]. Fotografia. 1858. Dms 200 x 260 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

35. Idem. [Cais do Ramos ou do Colégio]. Fotografia. 1858. Dms 200 x 260 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.



36



37



38

36. Idem. [Obras do Arsenal da Marinha]. Fotografia. 1859. Dms 200 x 260 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

37. Idem. [Uma vista a partir do Alto da Sé em Olinda]. Fotografia. 1859. Dms 200 x 260 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

38. Idem. [A chegada de SS. MM. II. D. Pedro II e D. Teresa Cristina no Recife dez minutos após o desembarque]. Fotografia. 1859. Dms 167 x 217 mm. Acervo pessoal de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.



39



40

39. Artista desconhecido. Litografia de A. Ridoux - francês. Complemento da vista do desembarque de SS.MM.II. no Caes do Collegio em 22 de nov^{bre} de 1859 tomada do Caes da Alfandega [Ilustração para o periódico 'O monitor das famílias']. Litografia. 1859. Dms 167 x 257 mm. Acervo da Biblioteca Pública de Pernambuco. Reproduzida em DANTAS SILVA, 1985.

40. Idem. Vista do desembarque de SS.MM.II. na rampa do Collegio tomada do Caes da Alfandega [Ilustração para o periódico 'O monitor das famílias']. Litografia. 1859. Dms 170 x 257 mm. Acervo da Biblioteca Pública de Pernambuco. Reproduzida em DANTAS SILVA, 1985.



41



42

41. Idem. Vista da iluminação da praça da Boa-Vista , tomada da calçada da Matriz [Ilustração para o periódico 'O monitor das famílias']. Litografia. **1859**. Dms 168 x 255 mm. Acervo da Biblioteca Pública de Pernambuco. Reproduzida em DANTAS SILVA, 1985.

42. Artista desconhecido. Litografia de Alphonse Besson - francês. Vista da Rua da Aurora / Tomada da praça do Theatro [Ilustração para o periódico 'O monitor das famílias']. Litografia. **1860**. Dms 128 x 208 mm. Acervo da Bibliotecas Pública de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1954.



01



02



03



04



05

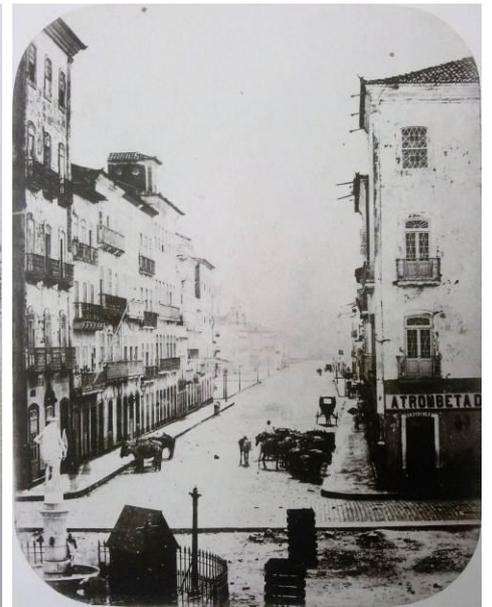


06

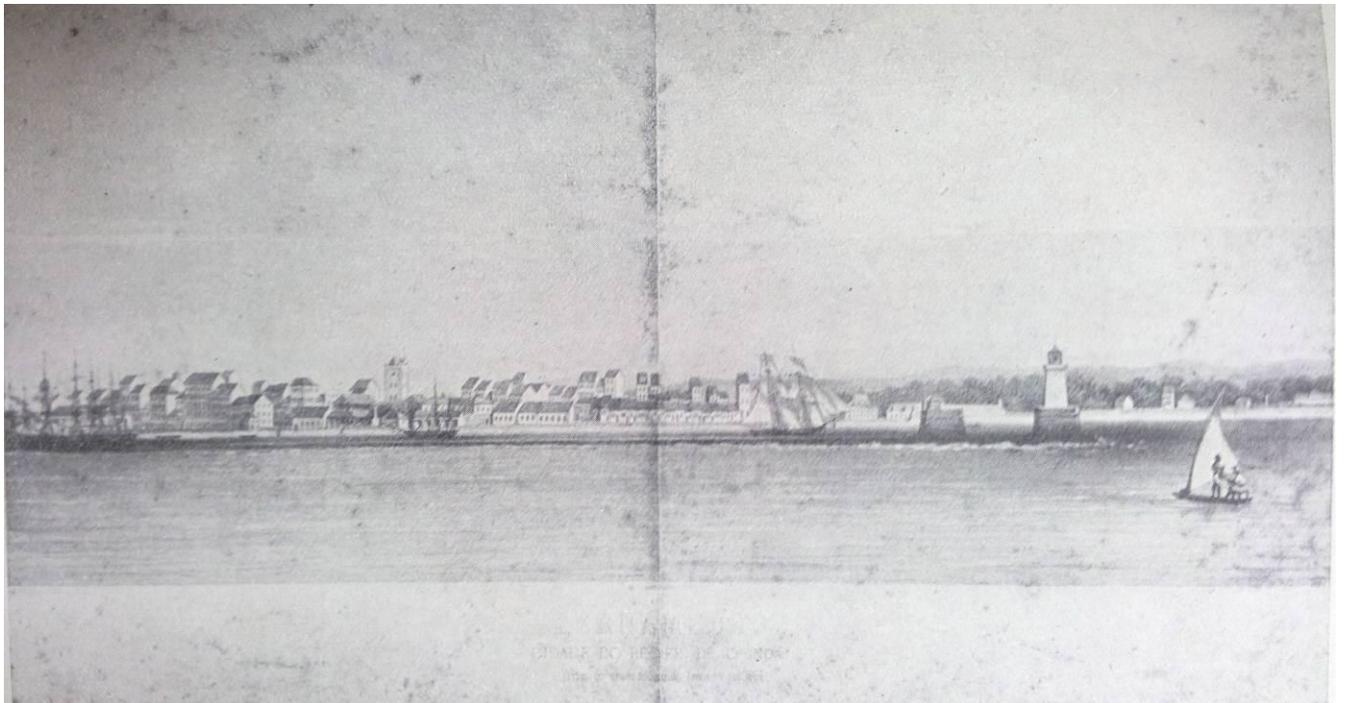
01. João Ferreira Vilela - brasileiro. [Casario do Bairro do Recife a partir dos arrecifes]. Fotografia. 1865. Dms 187 x 255 mm. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.
02. Idem. [Casario do Bairro do Recife e Torre Malakoff a partir dos arrecifes. Fotografia]. 1865. Dms 187 x 255 mm. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.
03. Idem. [A Ponte Santa Isabel com a Rua da Aurora ao fundo]. Fotografia. 1863. Dms 150 x 210 mm. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.
04. Idem. *Beberibe river in Recife, State of Pernambuco, in 1862* [Canteiro de obra da Ponte Santa Isabel com a Rua da Aurora ao fundo]. Fotografia. 1862. Dms 196 x 260 mm. Coleção Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.
05. Idem. [A ponte provisória e o Palácio da Presidência da Província ao fundo]. Fotografia. 1865. Dms 187 x 255 mm. Acervo do Palácio do Itamarati do Rio de Janeiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.
06. Idem. [A ponte provisória a partir do Campo das Princesas com o Bairro do Recife ao fundo]. Fotografia. 1865. Dms 185 x 255 mm. Acervo do Palácio do Itamarati do Rio de Janeiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.



07



08



09



10

07. Idem. [A Rua do Imperador a partir do Campo das Princesas]. Fotografia. 1865. Dms 194 x 275 mm. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.

08. Idem. [A Rua do Imperador a partir da Praça D. Pedro II (atual Dezessete)]. Fotografia. 1865. Dms 202 x 264 mm. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.

09. Manuel Ricardo Couto - brasileiro. [Panorama do Recife vista do mar]. Litografia. 1864. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1954.

10. Luís Schlappriz - suíço. A entrada de SS. AA. II. no porto de Pernambuco a 16 de janeiro de 1865. Litografia. 1865. Dms 204 x 297 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981. {Todas os desenhos de Schlappriz foram litografados em Recife na Oficina de F. H. Carls e publicadas no Álbum "Memória de Pernambuco: Álbum para os amigos da arte" de 1865}



11



12

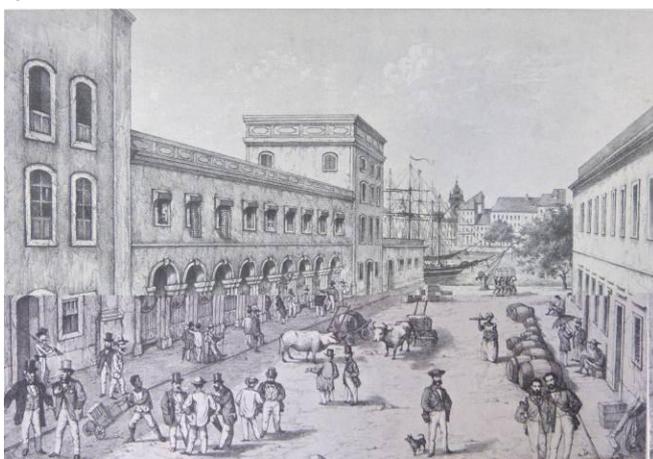


13

11. Idem. Caes da Rua do Trapiche. Litografia. 1865. Dms 174 x 285 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.

12. Idem. Rua da Cruz. Litografia. 1865. Dms 196 x 270 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.

13. Idem. Rua do Crespo. Litografia. 1865. Dms 192 x 280 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.



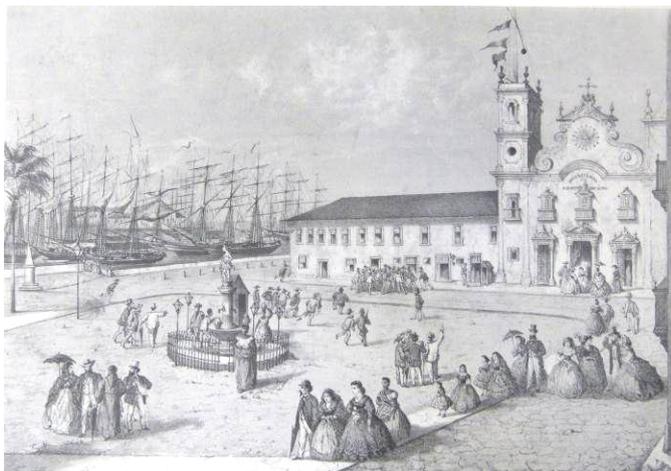
14



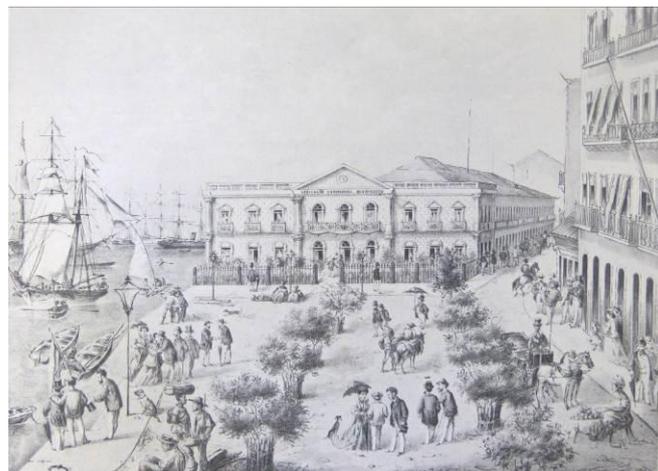
15

14. Idem. Largo da Alfandega. Litografia. 1865. Dms 190 x 272 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.

15. Idem. Praça do Corpo Santo. Litografia. 1865. Dms 192 x 278 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.



16



17



18



19



20



21



22

16. Idem. Praça de Pedro II – Correio de Pernambuco no dia chegada do Vapor de Europa. Litografia. 1865. Dms 205 x 296 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.
17. Idem. Bolsa de Pernambuco. Litografia. 1865. Dms 215 x 293 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.
18. Idem. Vista do Pateo do Carmo. Litografia. 1865. Dms 190 x 267 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.
19. Idem. Praça da Boa Vista. Litografia. 1865. Dms 200 x 285 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.
20. Idem. Campo das Princesas (Largo do Palacio). Litografia. 1865. Dms 193 x 276 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.
21. Idem. Vista da Ponte Nova do Recife. Litografia. 1865. Dms 200 x 295 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.
22. Idem. Ponte da Boa Vista. Litografia. 1865. Dms 192 x 270 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.



23



24



25



26



27



28



29

23. Idem. Uma parte da Rua d'Aurora e Ponte de S. Isabel. Litografia. 1865. Dms 198 x 283 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.
24. Idem. Vista do Recife tomada do Salão do Theatro de S. Isabel. Litografia. 1865. Dms 198 x 278 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em FERREZ, 1981.
25. João Ferreira Vilela - brasileiro. Ponte Sete de Setembro (antiga Ponte do Recife). Fotografia. 1870. Dms 54 x 94 mm. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.
26. Idem. Vista do bairro de Santo Antônio a partir do Bairro do Recife, com a ponte Sete de Setembro. Fotografia. 1870. Dms 187 x 244 mm. Acervo do Palácio do Itamarati do Rio de Janeiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.
27. Guilherme Gaensly (1843 - 1928) - suíço. Vista do alto da Torre Malakoff olhando para sul. Fotografia. 1870. Dms 102 x 150 mm. Acervo de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.
28. Idem. Ponte Sete de Setembro a partir do Cais do Apolo. Fotografia. 1875. Dms 102 x 150 mm. Acervo de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.
29. Marc Ferrez (1843 - 1923) - brasileiro. [Vista do alto do Farol]. Fotografia. 1875. Dms 218 x 280 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1988.



30



31



32



33



34



35

30. Idem. Vista da parte do lado interior do Recife de Pernambuco, mostrando detalhe da superfície do mesmo. Fotografia. 1875. Dms 180 x 240 mm. Acervo. Reproduzida em FERREZ, 1988.

31. Idem. [Vista do alto do Forte do Picão]. Fotografia. 1875. Dms 218 x 280 mm. Coleção Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

32. Idem. Vista de uma parte da cidade de Pernambuco tirada do Recife. Fotografia. 1875. Dms 180 x 240 mm. Coleção Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

33. Idem. [Vista da entrada do Porto do Recife e do Cais do Trapiche]. Fotografia. 1875. Dms 165 x 220 mm. Coleção Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

34. Idem. [Vista da entrada do Porto, do alto da Torre Malakoff olhando para o norte]. Fotografia. 1875. Dms 180 x 230 mm. Coleção Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.

35. Idem. [O Campo das Princesas ajardinado]. Fotografia. 1875. Dms 150 x 210 mm. Coleção Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.



36



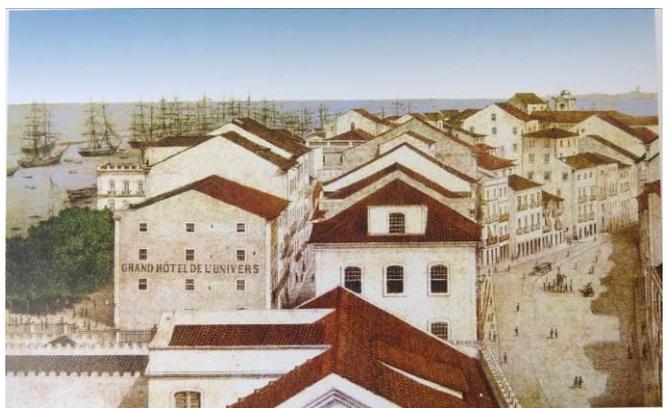
37



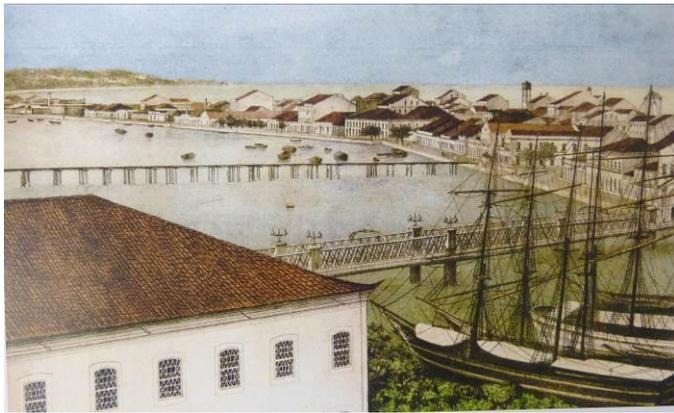
38



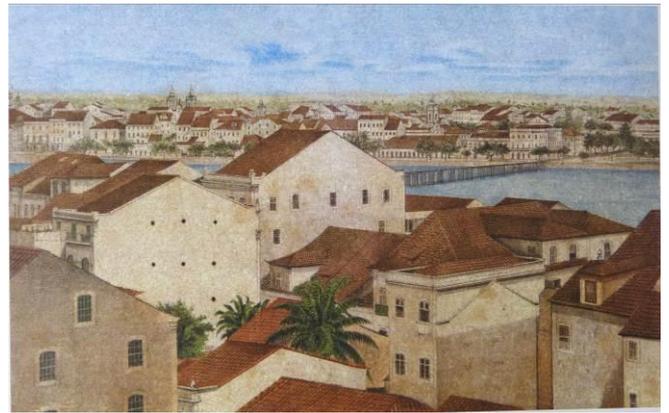
39



40



41



42



43



44



45



46

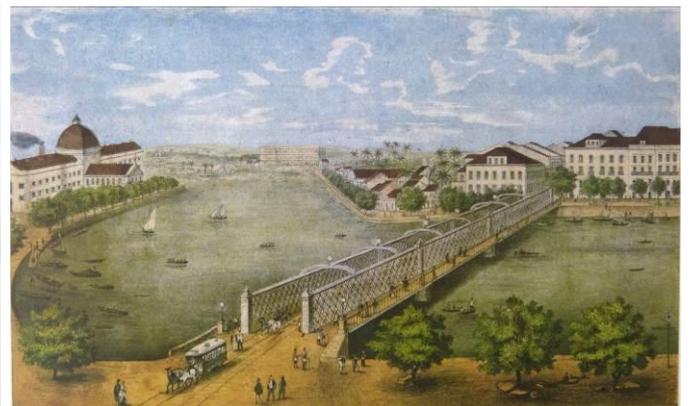
36. Idem. Perspectiva da rua da Imperatriz vista da praça do Conde D'Eu . Fotografia. **1875**. Dms 180 x 240 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1988.
37. Idem. Praça do Conde D'Eu em Pernambuco [Vista a partir da Igreja da Boa Vista]. Fotografia. **1875**. Dms 180 x 240 mm. Coleção particular. Reproduzida em FERREZ, 1988.
38. F. H. Carls (1827 – 1909) - alemão; e colaboradores. Entrada da Barra do Recife. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007. {Todas as imagens foram litografadas em Recife na Oficina de F. H. Carls e publicadas no “Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes” de 1878}
39. Idem. Porto de Pernambuco - Cais da Companhia Pernambucana. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
40. Idem. Recife (tirada do observatório do Arsenal da Marinha). Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
41. Idem. Vista do Recife (tirada do observatório). Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
42. Idem. Panorama de uma parte da cidade do Recife (tirada da torre do Arsenal da Marinha). Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
43. Idem. Rua do Bom Jesus. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
44. Idem. Rua do Marquês de Olinda. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
45. Idem. Recife. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
46. Idem. Vista do bairro de S. Antônio e ponte da Boa Vista. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.



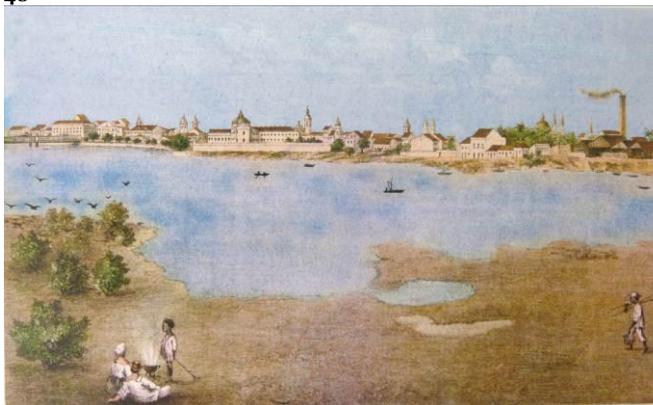
47



48



49



50

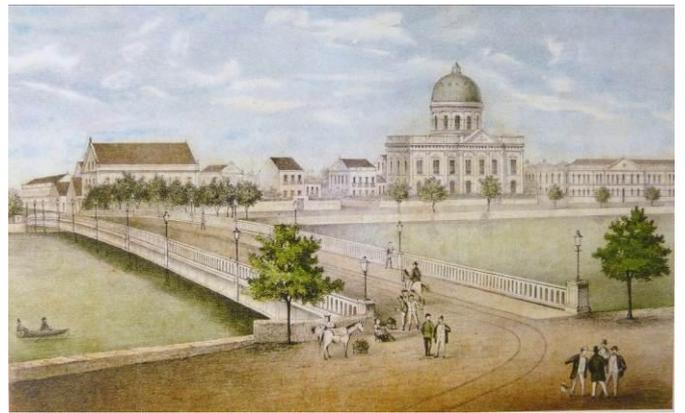


51

47. Idem. Vista de Santo Antônio (tirada de S. Amaro do mirante da casa do Sr. E. Burle). Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
48. Idem. Vista de S. Antônio e cais do Ramos (tirada do Recife). Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
49. Idem. Ponte da Boa Vista – Casa de Detenção – Hospital Pedro II. Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
50. Idem. Pernambuco – tirada do Largo do Hospital Pedro II. Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
51. Idem. Rua do Imperador. Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.



52

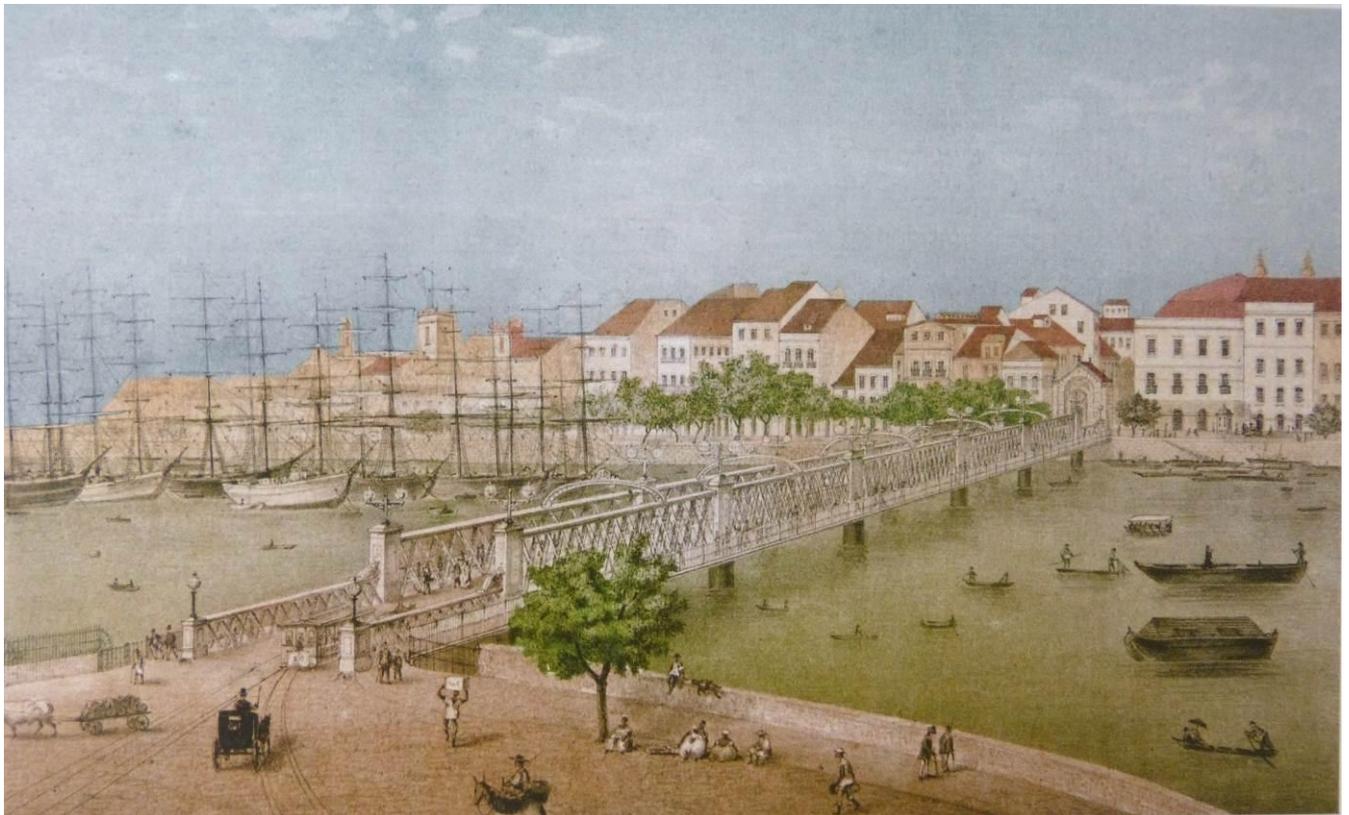


53



54

52. Idem. Teatro de Santa Isabel; Assembleia Provincial-Ginásio e Palácio da Presidência. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
53. Idem. Ponte de Santa Isabel; Assembleia e Ginásio. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
54. Idem. Rua da Aurora. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
55. Idem. Ponte do Recife. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.



55



56



57



58



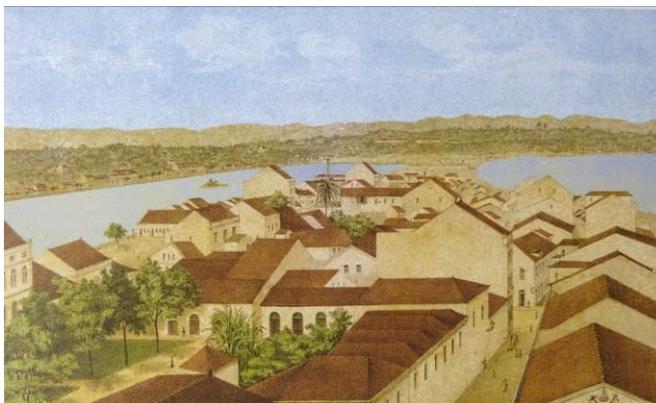
59



60



61



62



63

56. Idem. Rua da Imperatriz. Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
57. Idem. Rua 1º de Março. Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
58. Idem. Rua Barão da Vitória – Matriz S. Antônio. Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
59. Idem. Largo do Livramento. Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
60. Idem. Largo do Corpo Santo. Cromolitografia. 1878. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.

61. Idem. Pátio do Carmo. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
62. Idem. Panorama de S. amaro e uma parte da cidade do Recife. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.
63. Idem. Panorama de Olinda e Recife – tirada da ladeira da Misericórdia. Cromolitografia. **1878**. Dms 280 x 400 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em BRUSCKY, 2007.



64



65



66

64. Guilherme Gaensly (1843 – 1928) - suíço. [Rua do Crespo e torre da Matriz de Santo Antônio ao fundo]. Fotografia. **1880**. Dms 170 x 218 mm. Coleção de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.
65. Idem. [O Largo do Livramento]. Fotografia. **1880**. Dms 102 x 152 mm. Coleção de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.
66. Idem. [A Rua do Bom Jesus (da Cruz) com Torre Malakoff ao fundo]. Fotografia. **1885**. Dms 102 x 150 mm. Coleção de Gilberto Ferrez. Reproduzida em FERREZ, 1988.
67. Ducasble - francês. [O Bairro do Recife visto do alto da Igreja do Espírito Santo]. Fotografia. **1883**. Dms 187 x 256 mm. Acervo do Palácio do Itamarati do Rio de Janeiro. Reproduzida em FERREZ, 1988.



67



68



69



70

68. Moritz Lamberg - alemão. [Vista do alto da Igreja do Espírito Santo com Rua do Imperador à esquerda]. Fotografia. 1880. Dms 155 x 205 mm. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1988.

69. Idem. [A Rua do Imperador]. Fotografia. 1880. Dms 153 x 205 mm. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1988.

70. Idem. [A Rua Nova]. Fotografia. 1880. Dms 152 x 205 mm. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1988.



71



72

71. Idem. [Vista a partir de Olinda]. Fotografia. 1880. Dms 153 x 205 mm. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1988.

72. Idem. [Bairro do Recife visto do alto da Torre Malakoff]. Fotografia. 1885. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional. Reproduzida em FERREZ, 1988.



73



74

73. Idem. Idem. Barra de Pernambuco. Fotografia. **1880/85**. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.

74. Idem. Arrecifes. Fotografia. **1880/885**. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.

75. Idem. [Arrecifes em maré baixa olhando para o norte]. Fotografia. **1880**. Dms 205 x 265 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

76. Idem. [Arrecifes em maré baixa olhando para o sul]. Fotografia. **1880**. Dms 202 x 267 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.



75



76



77



78



79



80



81



82



83

77. Idem. Parte do bairro do Recife [Cais do Trapiche visto dos arrecifes]. Fotografia. **1880/85**. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.

78. Idem. [Cais do Trapiche]. Fotografia. **1880**. Acervo do Instituto Moreira Salles.

79. Idem. Arsenal [O Cais do Trapiche e o Arsenal da Marinha ao fundo]. Fotografia. **1880**. Dms 212 x 270 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

80. Idem. [O Arsenal da Marinha visto do Cais do Trapiche]. Fotografia. **1880**. Dms 210 x 295 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

81. Idem. [O Arsenal da Marinha e a entrada da barra]. Fotografia. **1880**. Dms 207 x 265 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

82. Idem. Alfândega. Fotografia. **1880/85**. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.

83. Idem. [O Cais da Alfândega]. Fotografia. **1880**. Dms 204 x 275 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.



84



85



86



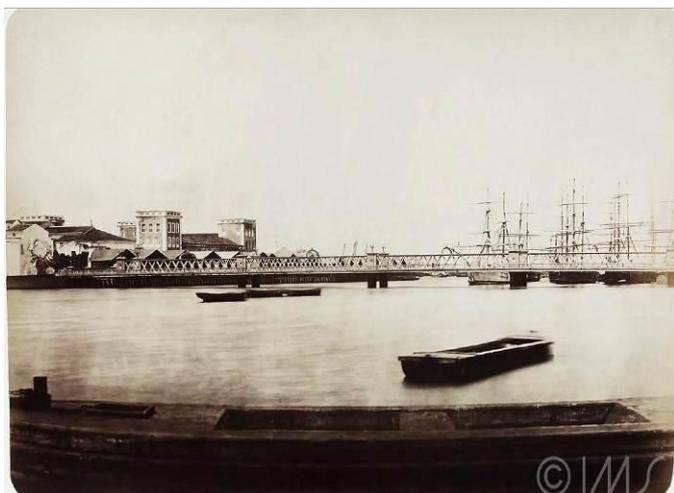
87

84. Idem. Ancorador de Pernambuco [Cais do Ramos rebatizado 22 de Novembro]. Fotografia. **1885**. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.

85. Idem. Cais do 22 Novemb [antigo Cais do Ramos, olhando para o norte]. Fotografia. **1880/85**. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.

86. Idem. Ponte do Recife. Fotografia. **1880/85**. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.

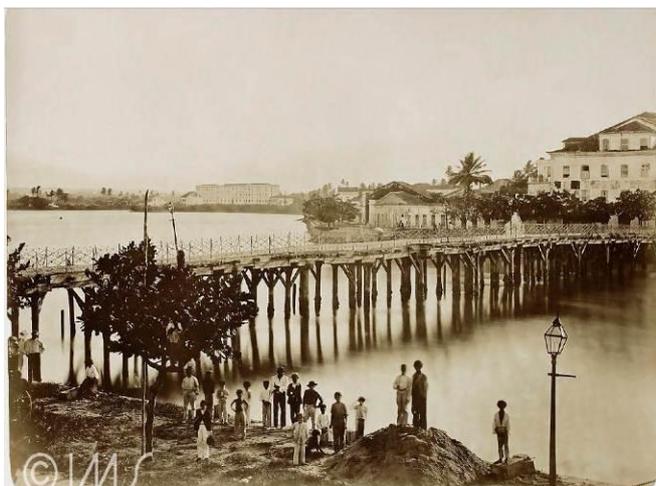
87. Idem. [Ponte do Recife vista de frente]. Fotografia. **1880**. Dms 213 x 270 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.



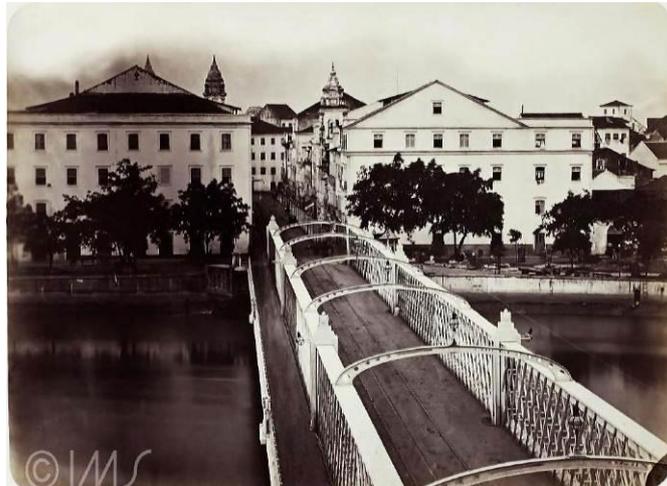
88



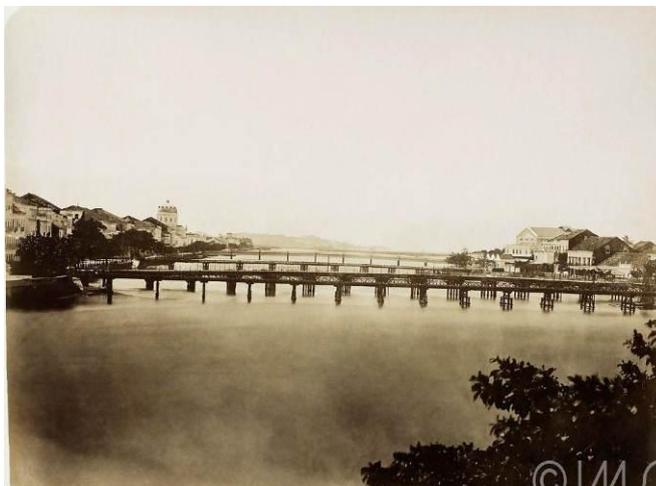
89



90



91



92



93

88. Idem. [Ponte do Recife]. Fotografia. 1880. Dms 212 x 280 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

89. Idem. [Ponte do Recife]. Fotografia. 1880. Dms 207 x 275 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

90. Idem. [Ponte da Boa Vista]. Fotografia. 18???. Dms 212 x 270 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

91. Idem. Ponte da Boa Vista. Fotografia. 1880. Dms 205 x 270 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

92. Idem. [Vista a partir da Ponte da Boa Vista olhando para o norte]. Fotografia. 1880. Dms 210 x 272 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

93. Idem. [Ponte Santa Isabel]. Fotografia. 1880. Dms 210 x 272 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.



94



95



96



97



98



99

94. Idem. [Vista a partir da Ponte Santa Isabel olhando para o sul]. Fotografia. **1880**. Dms 207 x 273 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

95. Idem. Ponte St. Izabel. Fotografia. **1880/85**. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.

96. Idem. [Ponte Provisória vista do cais do Apolo com casario de Santo Antônio ao fundo]. Fotografia. **1880**. Dms 206 x 278 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

97. Idem. [Campo das Princesas com Assembleia Provincial ao fundo]. Fotografia. **1880**. Dms 211 x 272 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

98. Idem. [Campo das Princesas com Palácio da Presidência da Província ao fundo]. Fotografia. **1880**. Dms 212 x 280 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

99. Idem. [Campo das Princesas, o Teatro Santa Isabel e a Assembleia Provincial]. Fotografia. **1880**. Dms 215 x 277 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.



100



101



102



103



104



105

100. Idem. [Igreja e pátio do Livramento]. Fotografia. 1880. Dms 267 x 208 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

101. Idem. [Rua da Cruz/Bom Jesus]. Fotografia. 1880. Dms 205 x 273 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

102. Idem. Rua da Cruz. Fotografia. 1880. Dms 272 x 217 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

103. Idem. Rua da Cadeia. Fotografia. 1880. Dms 214 x 274 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

104. Idem. [Arco de Santo Antonio, entrada da Rua 1º de Março]. Fotografia. 1880. Dms 214 x 275mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.

105. Idem. [Rua Primeiro de Março]. Fotografia. 1880. Dms 212 x 282 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.



106



107



108



109



110



111

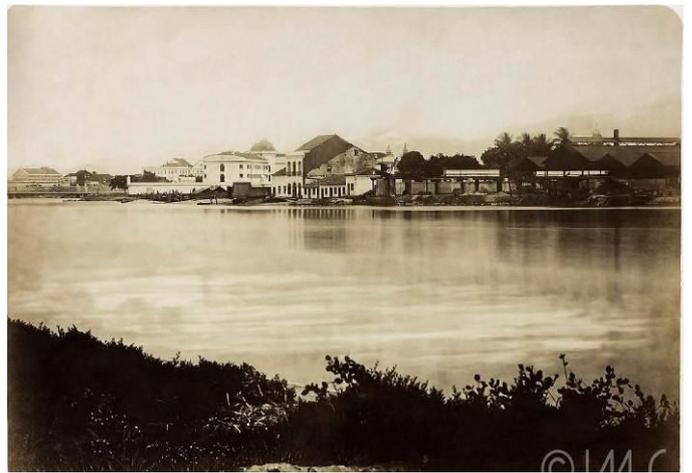


112

106. Idem. [Rua Nova]. Fotografia. 1880. Dms 207 x 270 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.
107. Idem. Rua do Imperador. Fotografia. 1880. Dms 205 x 267 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.
108. Idem. Rua da Aurora e Ponte da Boavista. Fotografia. 1880/85. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.
109. Idem. Bairro do Recife [Vista do Recife da torre da Igreja do Espírito Santo com o Cais do Ramos em primeiro plano]. Fotografia. 1880/85. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.
110. Idem. Foz do Capibaribe [Vista tirada do edifício da Alfândega]. Fotografia. 1880/85. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.
111. Idem. Bairro do St. Antônio [Vista tirada do edifício da Alfândega]. Fotografia. 1880/85. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.
112. Idem. Rua da Aurora e St. Antonio. Fotografia. 1880/85. Dms 153 x 208 mm. Acervo da Biblioteca Nacional.



113



114



115



116

113. Idem. [Santo Antônio a partir da Boa Vista]. Fotografia. **1880**. Dms 212 x 277 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.
114. Idem. [São José a partir da Boa Vista]. Fotografia. **1880**. Dms 200 x 275 mm. Acervo do Instituto Moreira Salles.
115. Telles Júnior (1851 – 1914) - brasileiro. [Recife visto do mar]. Óleo sobre tela. **1886**. Dms 650 x 1050 mm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco. Reproduzida em HERKENHOFF, 2006.
116. Anônimo. *Vue de la partie meridionale du quartier Santo Antônio*. Dessiné d'après une photographie de A. Ducasble. Gravura. **1889**. Album de *Vues du Brésil*, apêndice do livro *Le Brésil* de E. Levasseur, 1889. Reproduzida em MENEZES, 1988.



Panorama do Recife. Friedrich Hagedorn, 1855.