

# A paisagem brasileira nos álbuns fotográficos da *Collecção* *D. Thereza Christina Maria*

*El paisaje de Brasil en los álbumes de fotos  
de Collecção D. Thereza Christina Maria*

*The Brazilian landscape in the photographic albums  
of the Collection D. Thereza Christina Maria*

Solange DE ARAGÃO

*Universidade Nove de Julho (Brasil)*

solangedearagao@gmail.com

Euler SANDEVILLE JUNIOR

*Universidade de São Paulo (USP, Brasil)*

euler@usp.br

RESUMO: Este capítulo tem como objeto de estudo os álbuns fotográficos da *Collecção D. Thereza Christina Maria*, que integram o acervo da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, especialmente aqueles que apresentam imagens da paisagem brasileira no século XIX. Investiga-se o modo como a paisagem brasileira aparece nessas fotografias e o que as imagens revelam – paisagens urbanas, paisagens rurais, paisagens de rios em meio à vegetação, paisagens em transformação pela implantação de obras construídas pelo homem. Ressalta-se aqui a importância desses álbuns, assim como de várias outras imagens fotográficas que integram a coleção, como registro histórico dessas paisagens e do processo de transformação paisagística do Brasil no século XIX.

*Palavras-chave:* Collecção D. Thereza Christina Maria; fotografia; paisagem brasileira; século XIX.

RESUMEN: Este capítulo tiene como objeto de estudio los álbumes de fotos de *Collecção D. Thereza Christina Maria*, que forman la colección de la biblioteca digital de la Fundación Biblioteca Nacional, especialmente aquellos con imágenes de paisajes de Brasil en el siglo XIX. Investiga cómo el paisaje brasileño aparece en estas fotos y lo que muestran las imágenes – paisajes urbanos, paisajes rurales, ríos, paisajes en medio de la vegetación, la ejecución de las obras construidas por el hombre. Destacamos aquí la importancia de estos álbumes, así como varias otras imágenes que forman parte de

la colección como un registro histórico de estos paisajes y la transformación del paisaje en Brasil en el siglo XIX.

*Palabras clave:* Collecção D. Thereza Christina Maria; fotografia; paisaje brasileño; siglo XIX.

**ABSTRACT:** This chapter has as object of study the photographic albums of the *Collection D. Thereza Christina Maria*, that integrate the collection of the Digital Library of the National Library Foundation, especially those that present images of the Brazilian landscape in the 19th century. We investigate the way the Brazilian landscape appears in these photographs and what the images reveal – urban landscapes, rural landscapes, river landscapes amidst vegetation, landscapes transformed by the implantation of works built by man. The importance of these albums, as well as of several other photographic images that integrate the collection, as a historical record of these landscapes and of the process of landscape transformation of Brazil in the nineteenth century is emphasized here

*Keywords:* D. Thereza Christina Maria Collection; photography; Brazilian landscape; 19th Century.

## 1. INTRODUÇÃO



Imagem 1. *A cachoeira do Nery*, por Marc Ferrez. Marc Ferrez era um artista à frente de seu tempo. Mesmo quando elabora fotografias de registro de obras, imprime um valor estético às imagens. Na figura acima o fotógrafo tem o olhar atraído pela maciez das pedras e pela transparência das águas em meio à vegetação. Esta é uma das fotografias que integram a *Collecção D. Thereza Christina Maria* da Fundação Biblioteca Nacional (FBN).

Fonte: Ferrez, M. *Obras do abastecimento d'agua do Rio de Janeiro: Cachoeira do Nery: primitiva*. Nova Iguaçu, RJ: [s.n.], [1877-1882]. 1 foto, pb, 19,2 x 24,7. Recupado de [[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/th\\_christina/iconcofre5\\_2\\_9/icon1028081.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/th_christina/iconcofre5_2_9/icon1028081.jpg)]. Consultado [29/03/2017].

Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

EM 1839, ERA ANUNCIADA, EM PARIS, a descoberta de Daguerre: a luz, ao incidir sobre uma lâmina de prata metálica disposta no interior de uma câmera obscura, possibilitava a fixação da imagem nessa lâmina por meio de processos químicos<sup>1</sup>. Meses depois, chegava ao Rio de Janeiro o abade Louis Compté, trazendo a invenção ao país.

No Brasil, como se sabe, houve uma descoberta independente e contemporânea à de Daguerre. De acordo com Boris Kossoy (1980, pp. 13-14), Hércules Florence, um francês residente em terras brasileiras havia quinze anos, já em 1833, chegara a «razoáveis resultados com suas experiências de ‘impressão’ pela luz do sol», conseguindo registrar imagens de objetos fazendo uso de uma rudimentar câmera «obscura», de construção caseira (Kossoy, 1980, p. 18). Descoberta independente, que «não modificou nem influenciou o curso natural da evolução da fotografia», como assinala Kossoy (1980, p. 23), mas que merece destaque na história dessa forma de expressão artística.

As primeiras imagens da cidade brasileira, mais especificamente do Rio de Janeiro, registradas ainda por meio da daguerreotípia, datam de 1840 – embora sejam raros os exemplos de documentação de vistas e paisagens brasileiras por esse processo. Na Corte, como em outras capitais situadas na costa leste do Brasil, instalaram-se vários daguerreotipistas das mais diversas nacionalidades em ateliês abertos em ruas de grande movimento (Kossoy, 1980, p. 32). Mas, foi de fato na década de 1860, quando se difundiu a fotografia com base no princípio do «negativo-positivo», desenvolvido por Talbot, na Inglaterra, que aumentou significativamente o número de estabelecimentos fotográficos no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro (Kossoy, 1980, p. 28).

Da mesma forma que os primeiros daguerreotipistas, a maioria dos fotógrafos do século XIX era estrangeira (Kossoy, 1980, p. 40). Muitas vezes, foi por meio do olhar estrangeiro, de fotógrafos como Guilherme Gaensly, Benjamin Mulock, Victor Frond e Augusto Riedel, que a imagem da cidade brasileira do século XIX foi registrada. Entre os fotógrafos nascidos no Brasil, destacam-se Marc Ferrez, que retratou diversas paisagens brasileiras, com o predomínio de imagens do Rio de Janeiro, e Militão Augusto de Azevedo, que registrou as mudanças da capital paulista, ao fotografá-la em dois momentos, em 1862 e em 1887.

Em uma época em que o maior lucro provinha do retrato de pessoas comuns e ilustres, esses fotógrafos reservaram parte de seu tempo para a fotografia de paisagens, alguns chegando mesmo a se dedicar, em determinados períodos, quase que exclusivamente a esse gênero fotográfico. É graças ao trabalho desses fotógrafos que podemos ter uma ideia bastante aproximada de como eram as paisagens do Brasil na segunda metade do século XIX, considerando que, no caso mais específico da fotografia de

<sup>1</sup> Existiram outros precursores dessa invenção, como o inglês William Henry Fox Talbot, que iniciou suas experiências em 1834, buscando, entretanto, o sistema «negativo-positivo». v. Kossoy, B. (1980). *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.14.

paisagens, é a sensibilidade do olhar do fotógrafo que determina o que deve ou não ser registrado e o que deve ou não ser enquadrado na composição.

As imagens da coleção *D. Thereza Christina* da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) disponíveis *online* compõem um acervo de cerca de três mil fotografias, parte das quais retrata a paisagem brasileira do século XIX. Há fotografias belíssimas e reveladoras dessa paisagem e de seu processo de transformação na *Colleção*, cujo valor histórico precisa ser acentuado. Não apenas o valor histórico, mas também o valor estético dessas imagens, pois embora muitas vezes realizadas com a função específica de registrar lugares e a execução de obras, o fotógrafo por vezes não resiste ao encanto de vistas e paisagens, registrando-as em meio a uma sequência de imagens mais funcional.

A beleza dos rios e da vegetação, das cachoeiras então existentes, a paisagem de cidades do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, de colônias de imigrantes ao Sul do país, de outras localidades situadas mais ao interior, distantes da costa, a beleza da vegetação do Jardim Botânico e do Passeio Público da cidade do Rio de Janeiro, tudo isso aparece registrado nessas imagens. Isto pensando apenas do ponto de vista paisagístico ou da história da paisagem brasileira. Há também vários retratos sociais contidos nessa coleção.

Se considerarmos, como veremos adiante, que até fins do século XIX a fotografia paisagística não era tão valorizada como o gênero «retrato», a importância dessa coleção se torna ainda mais expressiva. Há álbuns de paisagens nessa coleção. Esses álbuns, assim como as fotografias isoladas que registram vistas e lugares, apresentam uma caracterização histórica mais precisa do que as imagens produzidas pelos pintores viajantes na primeira metade do Oitocentos. Correspondem ao registro histórico de lugares e vistas que se transformaram ao longo do tempo.

O objetivo principal é apresentar uma análise das imagens dos álbuns da *Colleção D. Thereza Christina Maria*, particularmente aqueles que apresentam fotografias de paisagens brasileiras – paisagens urbanas, paisagens de rios em meio à vegetação, paisagens em transformação, ressaltando a sua importância como registro histórico. Outras imagens de paisagens brasileiras que fazem parte da coleção, disponíveis *online*, foram consideradas para ressaltar a importância desta coleção para o conhecimento histórico das transformações paisagísticas do Brasil.

## 2. PRIMÓRDIOS DA FOTOGRAFIA DE PAISAGENS NO BRASIL

Não que a fotografia lhe propicie documentos objetivamente mais corretos. Também ela, como outrora a gravura, é mais um processo analítico e interpretativo do que um puro subsídio mnemônico. Mas justamente por ser assim, os estudiosos podem valer-se dela como um meio de pesquisa (Argan, 1998, p. 63).

Até meados do século XIX, o papel de registro iconográfico das paisagens brasileiras coube primordialmente a pintores paisagistas, desenhistas, gravadores, gravuristas e aquarelistas. Foi a invenção da fotografia que trouxe novas possibilidades

aos profissionais interessados nesse registro. O abade Louis Compte, que trouxe para o Brasil o invento de Daguerre (Kossoy, 1980, p. 17), foi o autor das primeiras vistas de paisagens brasileiras realizadas por meio do daguerreótipo. O imperador D. Pedro II ficou tão maravilhado com a criação de Daguerre que encomendou ao daguerreotipista August Morand algumas vistas do palácio imperial de São Cristóvão e retratos da família imperial (Kossoy, 1980, p. 32).

Cerca de dez anos depois, por volta de 1850, Charles de Forest Fredricks anunciava no *Correio Mercantil* a venda de vistas do Recife, atribuindo um caráter prático e comercial a esse tipo de atividade, como assinala Boris Kossoy (1980, p. 33). Segundo Vânia Carneiro de Carvalho (1991), foi em meados da década de 1850, que os fotógrafos paisagistas como Augusto Stahl e Revert Klumb, iniciaram suas atividades no Brasil. Da extensa lista de fotógrafos apresentada por Boris Kossoy no anexo de seu texto *Origens e expansão da fotografia no Brasil* (1980), cerca de cinquenta retrataram vistas de cidades e províncias brasileiras entre 1850 e 1900, entre outras fotografias de paisagens – com alguns daguerreotipistas realizando trabalho semelhante ainda nas décadas de 1840 e 1850. Isso tudo em parte porque certos editores, ao perceberem um mercado latente para determinados gêneros de fotografia, passaram a se interessar pela comercialização de vistas fotográficas. Houve, evidentemente, fotógrafos como Marc Ferrez, cujo interesse pela fotografia de paisagens estava acima das possibilidades do mercado.

De fato, esse gênero de fotografia possuía um público certo – a princípio reduzido e composto basicamente por viajantes e imigrantes residentes no país, que enviavam essas imagens a seus parentes e amigos do exterior (Carvalho, 1991, p. 203). Mas, foi o retrato que constituiu, no Brasil, o «gênero mais comercializado da fotografia no século XIX» (Lima, 1991, p. 61). Solange Ferraz de Lima (1991) chama atenção para o fato de que embora as vistas fotográficas de cidades, ferrovias e da própria natureza não correspondessem ao principal «filão comercial» da fotografia, sua produção não foi insignificante nesse período. Todavia o ápice desse gênero fotográfico – a fotografia de paisagens – só seria atingido nas primeiras décadas do século XX, com a moda dos cartões postais (Lima, 1991, pp. 66-67).

É importante registrar ainda as possibilidades que a fotografia de paisagens colocava diante do artista:

Excetuando-se os trabalhos fotográficos encomendados por empresas privadas, fazendeiros e pelo Estado, as paisagens registradas transmitem mais diretamente o estilo ou mesmo o padrão de composição adotado pelo fotógrafo. Da seleção de temas ao arranjo formal, as vistas diferenciam-se dos retratos por tratar-se da feitura e veiculação de um produto cuja iniciativa cabe exclusivamente ao fotógrafo. Não são serviços contratados e, portanto, submetidos aos critérios estabelecidos pelo cliente segundo modelos estereotipados, mas produtos acabados para aceitação no mercado.

Indutoras da formação de padrões visuais e receptáculo dos símbolos e vetores do imaginário urbano, as vistas representam a sintonia entre o fotógrafo e sua época. (Lima, 1991, p. 67).

Para Solange Ferraz de Lima (1991), esse gênero de fotografia cria novas possibilidades para o exercício da linguagem fotográfica e estabelece novos padrões de visualidade. As paisagens registradas demonstram o estilo e o padrão de composição adotados pelo fotógrafo; por outro lado, «representam a sintonia entre o fotógrafo e sua época» (Lima, 1991, p. 67). Guilherme Gaensly, Benjamin Mulock, Victor Frond, Revert Klumb, Rodolpho Lindemann, Marc Ferrez e Militão Augusto de Azevedo estão entre os fotógrafos que registraram a paisagem brasileira na segunda metade do século XIX. Eram em sua maior parte europeus que vieram ao Brasil instalar seus ateliês em cidades cuja demanda era bastante promissora nesse setor. As paisagens do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Ouro Preto e de outras cidades de Minas Gerais, de Vitória (no Espírito Santo), de Recife e Salvador, de Manaus e Belém, de Cuiabá, da Paraíba, de Alagoas, do Rio Grande do Sul, de Goiás e do Maranhão foram retratadas pelos fotógrafos do século XIX. As imagens são todas em preto-e-branco (de acordo com a tecnologia do período), foram tiradas durante o dia e mostram características das paisagens no modo como se apresentavam na época ao olhar do fotógrafo.

No caso dos álbuns fotográficos da *Colleção Thereza Christina Maria*, constata-se que alguns deles foram feitos sim por encomenda, mas é interessante notar que por vezes o estilo de composição adotado pelo fotógrafo se sobrepõe a essa necessidade de registro feito sob encomenda. Talvez o caso mais marcante seja o de Marc Ferrez, que mesmo nas sequências de imagens de execução de obras não deixa de registrar a beleza dos rios, da vegetação e das paisagens brasileiras. Como afirma Alfredo Bosi: «O ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível» (Bosi, 2009, p. 36).

### 3. A PAISAGEM BRASILEIRA NA FOTOGRAFIA DOS ÁLBUNS DA *COLLECÇÃO THERESA CHRISTINA MARIA*

Há várias possibilidades de análise da presença da paisagem brasileira nos álbuns fotográficos da *Colleção Thereza Christina Maria*, podendo-se pautar em diversas questões, como quais são as paisagens brasileiras registradas pela fotografia que compõe esses álbuns, quais são os elementos dessa paisagem, como se pretendeu retratar essas vistas e o que norteou o olhar do fotógrafo – entre a necessidade de registro e a experiência sensível da paisagem. Pretende-se aqui discutir algumas dessas questões e destacar os diferentes olhares sobre a paisagem e sobre a vegetação brasileira.

Fazendo uma busca no Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional, selecionando a coleção (Thereza Christina Maria), o material (fotografia) e o assunto (Brasil), é possível encontrar cerca de 600 registros fotográficos entre vistas panorâmicas, momentos históricos, retratos e fotografias de edifícios e de paisagens, especialmente das décadas de 1860, 1870 e 1880.

Sendo bastante expressivo o número de fotografias, poderíamos citar diversos exemplos de imagens, como a enseada de Botafogo no Rio de Janeiro, com seus muros cobertos por vegetação e suas construções, ainda horizontais, bordejando a orla; o

Rio de Janeiro entre 1865 e 1874; vistas de Petrópolis; lembranças de Nova Friburgo; edifícios como a casa da moeda e seus espaços livres fronteiriços ou o convento do Morro do Castelo; a cascata da Tijuca, retratada nas primeiras décadas do século XIX nas aquarelas dos pintores viajantes, e outras cascatas, como a cascata do Itamarati em Petrópolis, ou a cascata do Marmeto em Juiz de Fora, Minas Gerais; o Recife com seus sobrados de três e quatro pavimentos; a Exposição Nacional de 1866, a chegada do Conde d'Eu a Petrópolis em 1885; as colônias de imigrantes europeus, com suas casas simples, com empena de madeira e telhado de duas águas, em meio à vegetação; as diversas imagens da Estrada de Ferro D. Pedro II, que mostram o Engenho de Dentro e os arredores da estação, repletos de montanhas arborizadas e outras tantas imagens de paisagens registradas ao longo da estrada de ferro, que revelam a transformação dessas paisagens acompanhando o percurso da ferrovia (Marc Ferrez fotografou a estrada de ferro de Minas Gerais, do Rio de Janeiro e do Paraná); paisagens de rios e de pontes, às vezes de cachoeiras, em meio a uma vegetação rudimentar; o rio Paraíba do Sul, com construções ao longo de suas margens; o Passeio Público e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro; outras pontes em Minas Gerais, o dique em construção na Ilha das Cobras, as obras de canalização do Rio São Pedro (1889) e obras do novo sistema de abastecimento de água; a derrubada de árvores no Brasil; e muita vegetação tropical.

Apesar de diverso, em sua realização e motivações, o conjunto dessas imagens nos permite pensar não só em configurações e composições, gostos do olhar, formas de convívio e de apropriação do espaço, formas de morar, relações de trabalho e o intenso processo de transformação em curso, mas nos possibilita também perceber, por meio da observação e análise dessas cenas (que são de fato registros históricos), a intensidade da construção territorial da nação e dos aspectos simbólicos dessa construção durante o período que corresponde ao Segundo Reinado no Brasil.

Agrupando essas imagens por temas, teríamos:

- Panoramas e vistas de cidades brasileiras, principalmente do Rio de Janeiro, Petrópolis e Nova Friburgo, de algumas cidades de Minas Gerais, e do Recife;
- Edifícios que se destacavam na paisagem por sua arquitetura e seus espaços livres de edificação;
- Exposições e momentos históricos – a Exposição Nacional de 1866 e a chegada do Conde d'Eu a Petrópolis;
- Fotografias da Estrada de Ferro D. Pedro II, com 44 imagens de estações, rios, pontes, paisagens e edifícios situados ao longo da estrada de ferro;
- O retrato das águas – com várias imagens de cascatas do Rio de Janeiro e de Minas Gerais;
- Fotografias de obras de canalização e de sistemas de abastecimento de água;
- Fotografias de casas e colônias de imigrantes europeus;
- Fotografias de espaços ajardinados na área urbana como o Passeio Público do Rio de Janeiro e o Jardim Botânico;
- Fotografias da vegetação tropical.

Nos panoramas e vistas de cidades brasileiras, as imagens são elaboradas por vezes com o artista fora da área urbana, mostrando a cidade com suas construções em meio às montanhas ou entre as colinas e o mar – a cidade vista de fora, constituindo uma paisagem mais ampla, compondo um panorama geral, que não revela portanto a problemática urbana, nem as questões intrínsecas à sociedade que a produziu e para quem foi produzida; outras vezes, as imagens são tiradas dos pontos mais altos da cidade, como os morros onde se situavam conventos e igrejas, com o artista inserido, portanto, na área urbana, mas direcionando o olhar ao que lhe parece mais importante de ser retratado – há de fato uma aproximação maior da cidade, mas esta é ainda vista de cima em seus aspectos físicos mais característicos, como o sítio, as ruas e os edifícios, sem uma aproximação evidente com o contexto social; é nas imagens das ruas, que focalizam as construções mais de perto, os espaços públicos e os transeuntes, que se evidenciam os problemas urbanos, como a falta de calçamento e de calçadas, a falta de iluminação pública, a ausência de árvores ao longo dos passeios e a precariedade de algumas construções erguidas no alinhamento dos lotes, e os contrastes sociais do Brasil naquele período. Há, portanto, uma variação na aproximação ou distanciamento do fotógrafo no momento de captura das imagens, com a cidade ora inserida numa paisagem mais ampla, contextualizando o espaço urbano em relação ao entorno de terrenos ondulados e arborizados, ora retratada em seus aspectos mais urbanos e sociais, em sua paisagem de ruas e casas, que por vezes expressavam sutilmente na fotografia as diferenças de classe.

A fotografia de edifícios deixa bastante claro que se pretendia registrar muitas vezes as construções mais importantes, mais suntuosas ou mais europeizadas do período – como os edifícios públicos da cidade, a residência dos governantes, as casas habitadas por europeus abastados. São construções destacadas também por seus espaços livres, ajardinados ou não, normalmente em frente ou circundando as edificações. O jardim, quando aparece, também é aquele europeizado, do século XIX, com estátuas e fontes, e não o tradicional, em que predominava o sentido dos usos cotidianos em detrimento do traçado geométrico, à francesa, ou sinuoso, à inglesa, e dos ornamentos já difundidos em catálogos e manuais, segundo os quais os jardins iam se tornando não só lugares de prazer, mas indicativos de bom tom e de civilidade, como se pensava, dos seus proprietários. É importante observar também que na maior parte dessas imagens não aparece a figura humana, sendo o destaque todo dado ao edifício em si.

O objeto dessas imagens não difere muito daquele das pinturas e aquarelas dos viajantes de princípios do Oitocentos, a não ser pela notória influência europeia na arquitetura e nos jardins já bastante pronunciada como indicativo da posição social. No entanto, não podemos desconsiderar o quanto as representações de paisagem desenvolvidas na pintura desde o Quinhentos e sobretudo no Setecentos demarcavam e educavam o modo de olhar, de apreciar e, portanto, de representar e conhecer a paisagem. Estes fotógrafos são herdeiros dessas formas de olhar, embora desde cedo a natureza específica da arte fotográfica, sujeita a uma exposição direta da luz, venha a introduzir novas temáticas (das quais ainda não trataremos aqui), que acabarão por



dialogar com as outras artes visuais. É no contexto dessa construção do olhar, mas também de sua profunda renovação no âmbito da vida urbana e da ideia de progresso, que esses fotógrafos buscam retratar as edificações e configurações consideradas mais relevantes do espaço urbano e de seus arredores, ou a partir delas procuram selecionar enquadramentos de suas vistas privilegiadas.

As fotografias de exposições e de momentos históricos de certa forma fogem ao escopo deste texto, mas devem ser mencionadas em função de seu lugar na coleção. As imagens da Exposição Nacional de 1866, por exemplo, não estão relacionadas à paisagem, uma vez que correspondem a interiores e não a imagens externas, não sendo, portanto, de interesse a esta pesquisa em particular, mas a outras pesquisas de caráter histórico. O mesmo pode ser dito em relação às fotografias da chegada do Conde d'Eu a Petrópolis, embora externas, remetem muito mais ao acontecimento histórico em si que às paisagens do Brasil.

Já a coleção de imagens feitas ao longo da Estrada de Ferro D. Pedro II é um registro importantíssimo de uma sequência de paisagens que estavam em pleno processo de transformação com a implantação da ferrovia. O número significativo de fotografias de pontes, cachoeiras e rios apenas ratifica a atração do olhar do fotógrafo pelo elemento água em movimento, mesmo quando a intenção primordial era a documentação. Nessas imagens muitas vezes se destaca também o relevo sinuoso, de montanhas, colinas e morros, cobertos por vegetação. Em algumas fotografias, aparecem as estações de trem ou mesmo outras edificações situadas ao longo dos trilhos, ou ainda espalhadas no entorno das pontes. São raras as que mostram a figura humana – às vezes junto às estações, às vezes caminhando sobre as pontes que cruzam os rios.

A quantidade expressiva do que se pode denominar «retrato das águas» revela o quanto esse elemento atraía o olhar do fotógrafo de fins do século XIX, seja pela beleza intrínseca das cascatas e quedas d'água, seja pelas possibilidades artísticas de seu registro na fotografia – a transparência, a cor, o volume, o contraste das águas com a vegetação do entorno, tudo parece inspirar a sensibilidade fotográfica desses artistas que ainda trabalham na transição entre a fotografia como registro e a fotografia como arte. Esses retratos das águas correspondem a algumas das imagens mais belas da *Colleção Thereza Christina Maria* e mereceriam um estudo à parte, especialmente colocando em análise o valor estético dessas imagens.

Em relação às fotografias das obras de canalização ou de abastecimento de água, se por um lado registram a transformação da paisagem, por outro apresentam um viés artístico a ser considerado, especialmente aquelas de autoria do fotógrafo Marc Ferrez, que já trabalhava de maneira sensível e por vezes extraordinária com o jogo de luzes e de sombras.



Imagem 2. As colônias dos imigrantes no Brasil com suas construções.

A arquitetura europeia mesclada à paisagem tropical.

Fonte: DIETZE, A. R. *Colônias de imigrantes europeus*. [S.l.: s.n.], [1869-1878].

Recuperado de [[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon602739/icon602739.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon602739/icon602739.jpg)]. Consultado [24/03/2017].

Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

As fotografias das colônias de imigrantes possuíam a função aparentemente primordial de registrar as condições em que viviam os europeus no Brasil – como eram suas casas, como era a paisagem do entorno de suas construções, como estavam alojados em terras brasileiras. Eram imagens que não raro seriam enviadas à Europa e que muitas vezes iriam revelar a realidade dos colonos em contraposição à propaganda que se difundia nos países europeus de que os imigrantes que vinham para o Brasil enriqueciam facilmente. Essas fotografias mostram, por outro lado, a expressão cultural desses povos na arquitetura, que era produzida segundo os conhecimentos, gostos e costumes de seus moradores. À exceção de casebres muito rudimentares, as construções dos imigrantes mesclavam o gosto europeu à paisagem tropical do entorno, de uma vegetação tropical tão diferente daquela do continente europeu.

O Passeio Público e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro correspondem a espaços ajardinados da área urbana que atraíram o olhar de vários fotógrafos do período. Revert Klumb fez imagens do terraço junto ao mar do Passeio Público, ainda segundo o projeto original de Valentim, retratando também seus usuários – homens de casaco e cartola e mulheres com seus vestidos longos e o rosto coberto por véu – e o mobiliário distribuído junto ao terraço ou nos percursos de terra em meio aos canteiros

ajardinados, luminárias e bancos característicos do período. Klumb registrou imagens do Passeio Público antes das mudanças de 1862 (como em *Le Jardin Public: avant les travaux* de 1862) – fotografias históricas e raras, considerando-se que a maioria das vistas fotográficas do Passeio foram feitas depois da reforma de autoria de Glaziou. Além destas, há registros fotográficos da entrada do Passeio Público e muitas imagens da vegetação tropical de seus jardins, destacando a exuberância de algumas espécies. Essas fotografias, como as de Marc Ferrez e de Rafael Castro, fazem parte da coleção e são de inestimável valor histórico e cultural, da mesma forma que aquelas produzidas por esses mesmos fotógrafos que enquadram as alamedas de palmeiras imperiais do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Apesar de toda a beleza da flora tropical, o Passeio Público e o Jardim Botânico eram espaços construídos e projetados pelo homem inseridos no tecido urbano ou em suas bordas. Alguns fotógrafos, no entanto, se aventuraram a capturar imagens da vegetação em seu habitat natural – nas florestas e nas matas ou nas proximidades de rios. E algumas dessas fotografias da vegetação das áreas florestadas e da Mata Atlântica ainda em fins do século XIX também integram a *Coleção Tereza Christina*.



Imagem 3. A vegetação tropical da Mata Atlântica registrada por Marc Ferrez.

Fonte: FERREZ, M. Mata Atlântica. Brasil: [s.n.], 1881-1884. 1 foto, colódio, p&b, 47,3 x 23,6. Recuperado de [[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon326380/icon326380\\_12.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326380/icon326380_12.jpg)]. Consultado [24/03/2017].

Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Uma imagem como a reproduzida acima, registrada por Marc Ferrez entre 1881 e 1884, dá protagonismo a um exemplar vegetal cujas dimensões podem ser percebidas pelo ponto de vista de onde se localiza o olhar do fotógrafo, ou a partir da escala humana da silhueta de uma pessoa que aparece de frente, com os braços cruzados, à esquerda e embaixo do espécime central, na parte inferior da foto, em sua base, no sub-bosque. Distingue-se ainda, em sua centralidade na imagem, pelas dimensões de seu caule, muito avantajadas em relação às árvores ao redor. A relativa clareira em que se encontra e o descampado que se insinua além das árvores que lhe fazem fundo sugerem que seja o remanescente de uma área florestal. A própria forma de sua copa indica o crescimento em meio à mata. Em sua copa, nota-se uma enorme quantidade de epífitas e aproveitando o eixo vertical da composição um mata-pau que lança suas raízes já bem vigorosas até o solo. O que teria movido o olhar do fotógrafo? A composição, entretanto, é cuidada, capturando a árvore em toda sua magnitude e contexto imediato.

Não podemos deixar de pensar, embora não se possa estabelecer relação sem outras evidências, que não se deve descartar, à vista da repercussão, a foto de 1861, feita por Carleton Watkins (1829–1916), O «Gigante Grisalho» (algumas de suas fotos trazem ao pé do exemplar uma figura humana, indicando a enormidade da espécie adotada como símbolo da força da natureza do país norte-americano). As fotos de Watkins, no Yosemite Valley, tiveram importante papel na preservação da área, mas se inserem em uma tradição cultural elaboradíssima de representação pictórica e identitária da paisagem dos Estados Unidos no contexto de sua expansão ao Oeste.



Imagem 4. O «Gigante Grisalho», de Carleton Watkins. Fonte: 1861, *printed after 1875 Carleton E. Watkins The Grizzly Giant, Mariposa Grove, Yosemite, California. Isaiah West Taber (Printer) albumen silver print sheet and image: 12 x 7 7/8 in. (30.5 x 20.0 cm.)*.

Smithsonian American Art Museum. Recuperado de [http://americanart.si.edu/images/1994/1994.91.278\_1a.jpg]. Consultado [31/03/2017].



Imagem 5. A vegetação tropical brasileira em seu habitat natural registrada por Revert Klumb. Fonte: KLUMB, R. H. Minas: Végétation. [Brasil]: [s.n.], [18--]. 1 foto, Estereograma, papel albuminado, p&b, 7,3 x 14,1 cm em cartão suporte: 8,4 x 17,5 cm.

Recuperado de [[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon574763/icon574763.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon574763/icon574763.jpg)]. Consultado [24/03/2017].

Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Pode-se pensar também em estabelecer uma diferenciação entre o olhar estrangeiro e o olhar nacional sobre a vegetação tropical nessa coleção? Tendo como exemplos a fotografia da Mata Atlântica, de autoria de Marc Ferrez, e a fotografia da vegetação de Minas Gerais, de Revert Klumb, nota-se que enquanto a imagem de Ferrez destaca uma espécie e dá ênfase a sua altura em contraposição ao céu, direcionando o olhar do observador para o alto da imagem, a fotografia de Klumb enquadra duas palmeiras – uma à esquerda do observador, situada em ponto mais distante, outra à direita, mais próxima do observador e atraindo o seu olhar. Ou, seja, mesmo buscando retratar a vegetação tropical em seu contexto natural, Klumb procura elementos na natureza, neste caso, as palmeiras, que seriam facilmente identificados como tropicais pelo olhar europeu. Outras fotografias de Klumb, como as da floresta da Tijuca ou mesmo as imagens de espécies tropicais do Jardim Botânico e do Passeio Público reforçam ainda mais essa ideia de atração do olhar pela vegetação tropical, exótica aos olhos europeus, e facilmente reconhecida como tal pelos estrangeiros. Observa-se, portanto, que as relações entre o olhar estrangeiro e o olhar nacional podem estar permeadas de idas e vindas, demarcadas pela construção do olhar sobre o novo mundo, não só nos trópicos, como indicamos acima ao mencionar o trabalho de Carleton Watkins e as duas imagens citadas de Ferrez e Klumb. Esta seria uma investigação instigante – a da vegetação na fotografia americana no século XIX, e do Brasil em especial – para um próximo estudo.

Convém ainda assinalar, na ordem das transformações da paisagem, que a coleção também apresenta fotografias históricas ligadas ao processo de queimada das florestas

brasileiras, como na imagem produzida por Revert Klumb, intitulada *Une queimada* (Rio de Janeiro, 1860). É provável que para o olhar estrangeiro, capaz de valorizar por sua relação de alteridade mais as espécies e paisagens nativas que os próprios habitantes do Brasil, esta fosse uma visão muito triste de eliminação e devastação das nossas florestas.

#### 4. CONCLUSÃO

A partir da investigação e análise das fotografias que compõem a *Collecção Tereza Christina Maria* da Fundação Biblioteca Nacional, e considerando indubitável seu valor histórico e cultural, constata-se que a paisagem brasileira está presente nesses álbuns de várias maneiras, nas vistas de áreas urbanas constituídas entre as montanhas e os rios ou entre as montanhas e o mar, em contraposição à imensidão do céu, no enquadramento de ruas ladeadas por sobrados e casas térreas, nas várias visões ao longo das ferrovias, das obras de canalização e de abastecimento de água, na composição das águas em cascatas e cachoeiras circundadas pela vegetação, na mistura do europeu com o tropical, no contraste das construções suntuosas e rudimentares, nas árvores e plantas tropicais fotografadas nos jardins, nas florestas e matas.

No caso dos fotógrafos estrangeiros, percebemos nessas fotografias que muitas vezes pretendiam mostrar o que era exótico e tropical e que, por outro lado, buscavam mostrar as construções e jardins que sob certos aspectos que se assemelhavam aos europeus. Por isso as várias imagens de plantas tropicais, do Passeio Público e do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, e de paisagens urbanas do Rio de Janeiro e de Petrópolis.

Por outro lado, fotógrafos como Marc Ferrez, que nasceram no Brasil, tinham o olhar direcionado a aspectos diversos da paisagem. A própria ausência de preocupação em retratar o que era exótico e o que era europeu em nossas paisagens dá lugar a uma forma distinta de fotografia, que assume aos poucos um viés mais artístico, mesmo quando documental. Antes de tudo, é necessário, portanto, distinguir o olhar estrangeiro do olhar brasileiro sobre a paisagem.

Mas é sempre a mesma paisagem e acima tudo uma paisagem em transformação, de devastação das florestas, de implantação da ferrovia, das obras de canalização e de abastecimento de água, das construções de imigrantes em meio à vegetação, da arquitetura produzida sob influência europeia, dos jardins públicos construídos pelo homem, das cidades que aos poucos se consolidavam e se expandiam avançando sobre as áreas florestadas do entorno. Ou seja, é a representação da paisagem brasileira do século XIX – período que de fato correspondeu a um processo mais acelerado de mudanças no panorama histórico, econômico e cultural, com repercussões profundas no lugar. Sobretudo, além de novas possibilidades sociais que a então nova técnica abria, destaca-se que a imagem se constrói em uma rica e complexa experiência estética e cultural, demarcada por uma sofisticada aprendizagem e elaboração permeada de muitas trocas e intercâmbios, de grande fascínio não só como registro de um olhar, mas como uma longa construção desse olhar que por vezes parece se oferecer de modo imediato – e não é.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G. C. (1998). *História da arte como história da cidade* (4ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- BARDI, P. M. (1975). *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos.
- BOSI, A. (2009). *Reflexões sobre a arte* (7ª ed.). São Paulo: Ática.
- CARVALHO, V. C. (1991). A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In A. FABRIS (Org.). *Fotografia: usos e costumes*. São Paulo: Edusp.
- FERREZ, G. (1985). *A fotografia no Brasil. 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte: Fundação Nacional Pró-Memória.
- KOSSOY, B. (1980). *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- KOSSOY, B. (1980). *A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo.
- KOSSOY, B. (1989). *Fotografia e história*. São Paulo: Ática.
- KOSSOY, B. (2008, jun.). Fotografia e paisagem: o explícito e o oculto nas representações fotográficas. *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 39, pp.133-142.
- LIMA, S. F. (1991). O circuito social da fotografia. In A. FABRIS (Org.). *Fotografia: usos e costumes no século XIX*. São Paulo: Edusp.
- MARX, M. (1980). *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp.
- MENESES, U. B. (1996, jun/ago). Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista USP*, nº 30, pp.144-155.