

. Luciana Cavalcanti Mendes .

**DAS VISTAS DA CIDADE  
DO RECIFE E ARRABALDES:**  
visualidades da modernização nas paisagens  
urbanas das litografias de Luís Schlappriz  
(1863-1865)



FRANCA

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais  
Programa de Pós-Graduação em História

**LUCIANA CAVALCANTI MENDES**

**DAS VISTAS DA CIDADE  
DO RECIFE E ARRABALDES:**  
visualidades da modernização nas paisagens urbanas  
das litografias de Luís Schlappriz (1863-1865)

**FRANCA**

**2023**

**LUCIANA CAVALCANTI MENDES**

**DAS VISTAS DA CIDADE  
DO RECIFE E ARRABALDES:**  
visualidades da modernização nas paisagens urbanas  
das litografias de Luís Schlappriz (1863-1865)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em História.

*Área de concentração:* História e Cultura

*Linha de pesquisa:* História e Cultura Social

*Orientadora:* Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Regina Capelari Naxara

M538v

Mendes, Luciana Cavalcanti

DAS VISTAS DA CIDADE DO RECIFE E ARRABALDES : visualidades da modernização nas paisagens urbanas das litografias de Luís Schlappriz (1863-1865) / Luciana Cavalcanti Mendes. -- Franca, 2023

255 p. : il., fotos, mapas

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca

Orientadora: Márcia Regina Capelari Naxara

1. Cultura visual. 2. Luís Schlappriz e Gilberto Ferrez. 3. Visualidades da modernização. 4. Paisagem urbana. 5. Pernambuco e a interpretação do Brasil.

I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

**LUCIANA CAVALCANTI MENDES**

**DAS VISTAS DA CIDADE  
DO RECIFE E ARRABALDES:**  
visualidades da modernização nas paisagens urbanas  
das litografias de Luís Schlappriz (1863-1865)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (FCHS/ UNESP - Franca) como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em História.

*Banca Examinadora:*

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Regina Capelari Naxara - (Orientadora)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus - (História - UFF - RJ)

Prof. Dr. José Tavares Lira - (FAU - USP - SP)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marisa Saenz Leme - (História - UNESP - Franca - SP)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Virgínia Célia Camilotti - (História - UNESP - Franca - SP)

*Suplentes:*

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Solange Ferraz de Lima - (História - Museu Paulista - USP - SP)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jacy Alves de Seixas - (História - UFU - MG)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia da Costa Garcia - (História - UNESP - Franca)

17 de maio de 2023.

à minha querida mãe, Avany (*in memorian*), que me ensinou a “arruar” pelos cantos e paisagens de Olinda e Recife, a meu pai, Ib, (*in memorian*) que me trouxe a vontade de ser teimosa, a meu amor Jean, pela paciência e companheirismo e aos nossos doces rebentos pernambucanos, Iolanda e Pedro.

## AGRADECIMENTOS

Vamos a uma das partes mais significativas da tese, principalmente em meio a tempos de uma pandemia e desgoverno sem precedentes, perante os quais estivemos imersos.

Primeiramente, gostaria de agradecer especialmente à minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Márcia Regina Capelari Naxara, pela compreensão, por leituras atentas, paciência, parceria, competência, rigor, escuta e organização de como acolheu a pesquisa. Muito obrigada! Uma honra tê-la ao lado neste percurso.

Aos professores Jordana Dym, Guillaume Pinson, Katherine Parker, Virgínia Camilotti com os quais pude aprender profundamente nos cursos oferecidos.

Os meus agradecimentos aos professores membros da banca: Ana Maria Mauad, José Tavares Lira, Marisa Saenz e Virgínia Camilotti. Aos professores Lira e Virgínia, agradecimento duplo pela qualificação que me ajudou a chegar até aqui.

Aos colegas do grupo HISTORIAR, especialmente aos queridos amigos: Beatriz Rodrigues, Flávia Mantovani, Abner Neemias, Vera Lúcia Vieira, Andréa Ruocco. Formamos uma família para a vida.

Vanessa Pironato, Nívea Lins e Prof. Dr. José Adriano Fenerick, impossível me esquecer dos momentos áureos com *Beatles* e *Pink Floyd* e violão enquanto eu estava em Franca.

À Maisa, secretária do curso de pós em História, que tanto se dedica a todos os docentes e discentes.

À Prof<sup>ª</sup>. Solange Ferraz de Lima por apresentar o caminho das cidades e da cultura visual.

À Betty, da iconografia da Fundaj - PE e a todos pela luz que me deram desde o mestrado, ao indicarem o álbum de Ludwig Schlappriz e colaborarem para o meu encontro com o tema.

Aos que cuidam do acervo da biblioteca do Instituto Ricardo Brennand pelo apoio incondicional.

Às minhas queridas amigas pernambucanas Andréa Franklin, Helia Scheppa, por me darem enorme força. Em especial a Ana Renata Coelho, por me presentear com a rica biblioteca de sua mãe e seu pai, excelentes historiadores pernambucanos, contribuindo primorosamente nas entrelinhas dessa pesquisa.

À minha prima-irmã Grace Cavalcanti por ter me apoiado tanto desde sempre e por ser uma das maiores incentivadoras do meu caminhar. Eu amo você, minha querida!

E quase que finalmente agradeço ao meu companheiro Jean e aos nossos filhos, Iolanda (10) e Pedro (19). Ioio sentou-se ao meu lado para “trabalhar comigo” e com suas indagações, fez com que eu mudasse para melhor a minha intenção de pesquisa. E a meu querido Pedro por me dizer: você vai conseguir! Essa pesquisa eu dedico a vocês! Desculpem pela minha enorme ausência nesse tempo.

E por fim, é necessário manifestar que, infelizmente, enquanto escrevia sob isolamento de mais de dois anos, perdi muitos amigos dentre os mais de 700 mil que morreram de Covid-19 e pelo descaso de um desgoverno que em nada se deu conta de que um país é feito de gente. Por isso dedico também esta pesquisa ao povo do Brasil, àquele que merecia ser cuidado e respeitado. Um país cresce afirmando pesquisa, educação, cultura, saúde e ciência! Foi muito difícil ser resistente e resistência nesses tempos! Viva a nossa Universidade Pública! Viva a Democracia! Obrigada Unesp!

*. Esta pesquisa foi possibilitada pelo financiamento da CAPES por meio de bolsa que teve início em dezembro de 2018 e que foi finalizada em abril de 2023.*

MENDES, Luciana Cavalcanti. **DAS VISTAS DA CIDADE DO RECIFE E ARRABALDES**: visualidades da modernização nas paisagens urbanas das litografias de Luís Schlappriz (1863-1865). 255f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, SP, 2023.

## RESUMO

A presente pesquisa propõe traçar um cruzamento entre as 32 vistas da paisagem urbana do século XIX produzidas pelo litogravurista suíço Luís Schlappriz - que compuseram o livro *O Álbum de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco - Álbum para os Amigos das Artes de 1863* - e o mote da modernização do Recife e arrabaldes, contribuindo dessa maneira com parte das discussões para o campo da interpretação do Brasil via fontes visuais sobre cidades. Compõe-se também nessa articulação o colecionador e primeiro divulgador da produção da fotografia no Brasil, Gilberto Ferrez, como promotor presente ao redor dessa produção vinculada também à imprensa e a Schlappriz, mesmo sem tê-lo conhecido diretamente. Os sujeitos visíveis, como os invisibilizados, também seus costumes e os espaços de sociabilidade, os quais o artista suíço representa nas imagens, servem como elementos à compreensão para o que pode ser considerado como constitutivo da noção das visualidades da modernização da cidade do Recife. Faz-se também necessário entender a coexistência dessas litogravuras com a fotografia, para então demonstrá-las sob o conceito de mercadoria, já que a proposta era divulgar a estampa da cidade dessa parte do Brasil como celeiro pitoresco para vindas além-mar. Outros construtores de vistas, como os engenheiros Louis-Léger Vauthier e José Mamede, edificadores de marcos arquitetônicos na cidade recifense, foram também operadores dessa proposta de vincular paisagem urbana à modernização.

## PALAVRAS-CHAVE

Cultura visual; Luís Schlappriz e Gilberto Ferrez; Visualidades da modernização; Paisagem urbana; Pernambuco e a interpretação do Brasil.

MENDES, Luciana Cavalcanti. **Views of Recife city and its surroundings**: visualities of modernization in the urban landscapes of Luís Schlappriz's lithographs (1863-1865). 255f. Thesis (Doctorate in History) - Faculty of Human and Social Sciences, São Paulo State University "Júlio de Mesquita Filho", Franca, SP, 2023.

## **ABSTRACT**

The present research proposes to make an intersection between the 32 views of the urban landscape of the 19th century produced by Luís Schlappriz a swiss litho engraver - who composed the book *Album by Luís Schlappriz: Memories of Pernambuco - Album for the Friends of the Arts of 1863* - and the modernization theme of Recife and surroundings, thus contributing to part of the discussions to field of the Brazil interpretation through visual sources about cities. Gilberto Ferrez, collector of these images and spreader of the first production of photography in Brazil, also participates in this articulation present around this production also linked to the press and Schlappriz, even without having known him directly. The visible subjects, such as the invisibles, also their customs and spaces of sociability, which the swiss artist represents in images, work as elements of understanding for what can be considered as constitutive for the notion of the visualities of modernization of Recife city. It is also strategic to understand the coexistence of these lithographs with the photography theme and then demonstrate them under the concept of merchandise, since the proposal was to disseminate the urban impression of this part of Brazil as a picturesque model to attract the coming of foreigners to the tropical country. Other builders of views, such as engineers Louis-Léger Vauthier and José Mamede, responsible for important architectural landmarks of the city of Recife, were also operators of this proposal to link the urban landscape to modernization.

## **KEYWORDS**

Visual culture; Luís Schlappriz and Gilberto Ferrez; Urban Landscape; Visualities of the modernization; Pernambuco and the interpretation of Brazil.

MENDES, Luciana Cavalcanti. **Des vues de la ville de Recife et de ses environs: les visualités de la modernisation dans les paysages urbains des lithographies de Luís Schlappriz (1863-1865).** 255f. Thèse (Doctorat en Histoire) - Faculté des Sciences Humaines et Sociales, Université d'État Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, SP, 2023.

## RESUMÉ

La présente recherche vise à faire une intersection entre les 32 visions du paysage urbain du 19<sup>ème</sup> siècle produites par le lithographe suisse Luís Schlappriz - qui a composé le livre *L'Album de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco - Album pour les Amis des Arts de 1863* - et le thème de la modernisation de Recife et de ses environs, contribuant, ainsi, pour certaines des discussions dans le domaine de l'interprétation du Brésil à travers des sources visuelles sur les villes. Également composé dans cette articulation le collectionneur et premier promoteur de la production photographique au Brésil, Gilberto Ferrez, en tant que publiciste présent autour de cette production également lié à la presse et Schlappriz, même sans l'avoir connu directement. Les sujets visibles, tels que les invisibles, ainsi que leurs coutumes et espaces de sociabilité, que l'artiste suisse représente en images, servent d'éléments à comprendre pour ce qui peut être considéré comme constitutif de la notion de modernisation visuelle de la ville de Recife. Il est également nécessaire de comprendre la coexistence de ces lithographies avec la photographie, puis de les démontrer sous le concept de marchandise, car la proposition était de diffuser l'impression de la ville de cette partie du Brésil comme une grange pittoresque pour les étrangers venant dans le pays. D'autres constructeurs de vues, tels que les ingénieurs Louis-Léger Vauthier et José Mamede, constructeurs de monuments architecturaux dans la ville de Recife, ont également été les opérateurs de cette proposition de lier le paysage urbain à la modernisation.

## MOTS CLÉS

Culture visuelle; Luís Schlappriz et Gilberto Ferrez; Paysage urbain; Visualités de la modernization; Pernambuco et l'interprétation du Brésil.

*Tudo isso sabia eu antes de desembarcar e pensava estar bem preparada para ver Pernambuco. Mas não há preparação que evite o encantamento de que se é tomado ao entrar neste pôrto extraordinário. Do navio, ancorado a três milhas da cidade, vemos os navios ancorados além do Recife contra o qual o mar se quebra continuamente; mas até penetrar dentro deste recife, não tinha a menor idéia da natureza do fundeadouro [...]*

*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. [...] O espetáculo nos fez voltar ao navio com o coração pesado e com a resolução “não ruidosa, mas profunda” de que tudo o que pudéssemos fazer no sentido da abolição ou da atenuação da escravatura seria considerado pouco.*

Maria Graham, **Diário de uma Viagem ao Brasil** (1821)

*[...] inutilmente; com tudo não se pode duvidar que a grande emigração dessa gente branca para o Brasil tem aumentado os nossos receios, e á eles os seus animos hostis, suppondo-se mais que suficientes para nos escravizar; á vista desse grande numero de emigrados que se tem unido aos malvados ja existentes em nosso Paiz, e que ingratos começam á perturbar-nos a paz, e á alguns seus Patricios, que ao menos exteriormente mostram só querer o socego para sua tranquillidade*

Nisia Floresta, **Espelho das Brasileiras** (1831)

*Uma sociedade ávida de imagens, a fotografia oferece o melhor meio para participar (indiretamente) da história. [...] Se a fotografia pode “falar” para criar um clima de coesão patriótica, pode também ser silenciada para não destruí-lo.*

Annateresa Fabris, **Fotografia: usos e funções no século XIX** (2008)

*O rio é uma alegoria em movimento da nossa cidade. É imagem e semelhança do que fazemos e vivemos. Numa cidade ensolarada como esta, está gritando o grande desperdício de um rio que não refresca, porque nele não se banha.*

Bruna Ferrer, **Guia Comum do centro do Recife** (2015)

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>1. Das imagens da paisagem e suas sensibilidades: elementos para a interpretação do Recife e arrabaldes</b>	<b>41</b>
1.1 - Das visualidades da paisagem urbana do Recife	50
1.2 - Vauthier e Mamede: visionários de fatos urbanos	60
<b>2. Os Oitocentos se perpetuam: Recife nas relações foto e gráficas</b>	<b>74</b>
2.1 - A fotografia como suporte	83
2.2 - Gilberto Ferrez: agenciador do Brasil	96
2.3 - O Recife veloz no XIX: atravessando os tempos, inscrito em imagens e letras	114
2.4 - O influente e perfeccionista gravador alemão Franz Carls	139
<b>3. Schlappriz: contação e fixação da paisagem urbana do Recife</b>	<b>152</b>
3.1 - <i>O Álbum de Schlappriz</i> : estampas de um “paisageiro” no mundo do Capibaribe	167
3.2 - <b>Visualidades e contravisualidades da modernização no Recife:</b> as estampas do suíço tem poder	224
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>233</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>240</b>

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

**DP** - Diário de Pernambuco

**FC** - Franz Carls

**FUNDAJ** - Fundação Joaquim Nabuco

**GF** - Gilberto Freyre

**IAHGP** - Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano

**LN** - Livro do Nordeste

**LS** - Luís Schlappritz

**SPHAN** - Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

**UFPE** - Universidade Federal de Pernambuco

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 01</b> - Desenho Livro Gustavo Piqueira Hans Staden / Theodor de Bry	43
<b>Figura 01 a, b, c, d e e</b> - Desenho desmembrado do Livro Hans Staden / Theodor de Bry	44
<b>Figura 02</b> - Pintura <i>Negra</i> , por Albert Eckhout	52
<b>Figura 03</b> - Pintura <i>Retrato de Mameluca</i> , por Albert Eckhout	52
<b>Figura 04</b> - Pintura <i>A casa de um labrador</i> por Franz Post	52
<b>Figura 05</b> - Pintura <i>Vista da Igreja Jesuíta de Olinda</i> , por Franz Post	52
<b>Figura 06</b> - Gravura do Recife por Lamaire Sculp século XVII	54
<b>Figura 07</b> - Desenho do Recife por Tarsila do Amaral em 1925	54
<b>Figura 08</b> - Litografia de L. Krauss em 1878	54
<b>Figura 09</b> - Capa Livro <i>Catálogo da Exposição Comemorativa: Iconografia do Recife</i>	55
<b>Figura 10</b> - Litografia de Luís Schlappriz - <i>Teatro Santa Isabel</i>	68
<b>Figura 11</b> - Desenho Mapa Cidade do Recife por José Mamede - (capa da planta)	71
<b>Figura 12</b> - Desenho Mapa Cidade do Recife por José Mamede - (planta)	71
<b>Figura 13</b> - Litografia Luís Schlappriz - Hospital Português	73
<b>Figura 14</b> - Desenho Planta da Cidade - Acervo José da Mota Menezes	80
<b>Figura 15 a</b> - Fotografia da Capa do Livro <i>Velhas Fotografias Pernambucanas</i>	92
<b>Figura 15 b</b> - Fotografia do miolo - Livro <i>Velhas Fotografias Pernambucanas</i>	92
<b>Figura 16 a</b> - Fotografia de Augusto Stahl - Livro <i>Velhas Fotografias Pernambucanas</i>	93
<b>Figura 16 b</b> - Fotografia de João Ferreira Vilela - Livro <i>Velhas Fotografias Pernambucanas</i>	93
<b>Figura 17 a</b> - Fotografia de Augusto Stahl - Livro <i>Velhas Fotografias Pernambucanas</i>	94
<b>Figura 17 b</b> - Litografia de Luis Schlappriz - <i>Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes</i>	94
<b>Figura 19</b> - Recortes de Jornal sobre Schlappriz - <i>Coleção</i>	102
<b>Figura 20</b> - Recortes de Jornal sobre Schlappriz - <i>O bruxo suíço</i>	102
<b>Figura 21</b> - Recortes de Jornal sobre Schlappriz - <i>Música</i>	102
<b>Figura 22</b> - Recortes de Jornal sobre Schlappriz - <i>Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes</i>	102
<b>Figura 23</b> - Recortes de Jornal sobre Schlappriz - <i>O pesquisador Gilberto Ferrez</i>	102
<b>Figura 24</b> - Recortes de Jornal sobre Schlappriz - <i>O Recife visto por Schlappriz</i>	102
<b>Figura 25</b> - Recortes de Jornal sobre Schlappriz - <i>Gravuras do Recife 1863</i>	102
<b>Figura 26</b> - Capa do Livro <i>Catálogo da Exposição do Recife</i>	104
<b>Figura 27</b> - Miolo do Livro <i>Catálogo da Exposição do Recife- Catálogo</i>	104
<b>Figura 28</b> - Nota Explicativa de Gilberto Ferrez, de abertura do <i>Catálogo</i>	104
<b>Figura 29</b> - Aquatinta por J. Clarek - Senhora em cadeirinha sendo carregada - <i>Catálogo</i>	107
<b>Figura 30</b> - Aquarela de H. Lewis - Cadeirinha levada por escravizados - <i>Catálogo</i>	107
<b>Figura 31</b> - Cromolitografia de Emilio Bauch - Rua da Cruz - <i>Catálogo</i>	108
<b>Figura 32</b> - Desenho sem autoria - Ponte da Boa Vista - <i>Catálogo</i>	108
<b>Figura 33</b> - Litografia de C. Shoosmith - Família saindo a passeio em canoa - <i>Catálogo</i>	109
<b>Figura 34</b> - Aquatinta de Augustus Earle - Mercado de Escravos - <i>Catálogo</i>	109

<b>Figura 35</b> - Litografia de Emilio Bauch - Praça Maciel Pinheiro - <i>Catálogo</i>	<b>110</b>
<b>Figura 36</b> - Litografia de A. Ridoux - Chegada de D. Pedro II - <i>Catálogo</i>	<b>110</b>
<b>Figura 37</b> - Litografia de Luís Schlappriz - Rua da Cruz (atual Bom Jesus) - <i>Catálogo</i>	<b>111</b>
<b>Figura 38</b> - Fotografia de Peu Ricardo - Pés afundados no Manguezal - <i>DP</i>	<b>117</b>
<b>Figura 39</b> - Fotografia de Acervo Ecomuseu - Árvore Mangue Capibaribe - <i>DP</i>	<b>118</b>
<b>Figura 40</b> - Pintura Tinta acrílica sobre papel kraft de Cícero Dias - Quadro1 - <i>Eu vi o mundo...</i>	<b>122</b>
<b>Figura 41</b> - Pintura Tinta acrílica sobre papel kraft de Cícero Dias - Quadro2 - <i>Eu vi o mundo...</i>	<b>122</b>
<b>Figura 42</b> - Desenho Tinta Acrílica de Rosa Maria - Capa de Livro Mapa Recife - <i>Guia Freyre</i>	<b>128</b>
<b>Figura 43</b> - Quadro com os pontos do Mapa Recife - <i>Guia Freyre</i>	<b>128</b>
<b>Figura 44</b> - Óleo sobre tela de Teles Júnior - <i>Os buritis do Parnamirim</i>	<b>129</b>
<b>Figura 45</b> - Frente do Folder com Mapa Cobra - do Livro <i>Guia Comum do Recife</i>	<b>132</b>
<b>Figura 46</b> - Costas do Folder Legendas do Mapa - do Guia Comum do Recife	<b>132</b>
<b>Figura 47</b> - Desenho em bico de pena Rendas de Manoel Bandeira - <i>LN</i> - Freyre	<b>134</b>
<b>Figura 48</b> - Desenho em bico de pena Rendas de Manoel Bandeira - <i>LN</i> - Freyre	<b>134</b>
<b>Figura 49</b> - Mapa topográfico do Recife 2023 - Recife, altitude, relevo - <i>Topographic Map</i>	<b>139</b>
<b>Figura 50</b> - Anúncio de Jornal - Família Franz Carls/ Drechsler - <i>Diário de Pernambuco</i>	<b>142</b>
<b>Figura 51</b> - Cromolitografia de Luís Schlappriz - Rua da Cruz - Avulsas	<b>143</b>
<b>Figura 52</b> - Litografia do <i>Monitor das Famílias</i> - Vista da Visita Imperador - <i>Catálogo</i>	<b>144</b>
<b>Figura 53</b> - Fotografia de Flora Pimentel - Casa de Schlappriz e Carls - <i>DP</i>	<b>148</b>
<b>Figura 54</b> - Contracapa <i>Álbum de Pernambuco 1876</i>	<b>150</b>
<b>Figura 55</b> - Capa Ferrez/ Schlappriz/ Franz Carls - <i>Álbum de Schlappriz 1863 - Reedição 1981</i>	<b>153</b>
<b>Figura 56</b> - Capa Original Schlappriz/ Franz Carls - <i>Álbum de Schlappriz 1863</i>	<b>153</b>
<b>Figura 57</b> - Capa Franz Carls/ L. Krauss - <i>Álbum de Pernambuco 1976</i>	<b>154</b>
<b>Figura 58</b> - Litografia Interna Carls/ L. Krauss - <i>Álbum de Pernambuco 1976</i>	<b>154</b>
<b>Figura 59</b> - Capa Edição de Fotos por Ferrez - <i>Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes 1956</i>	<b>155</b>
<b>Figura 60</b> - Reprodução Tela - O nome de Schlappriz - Lista da Academia de Artistas	<b>158</b>
<b>Figura 61</b> - Reprodução Tela - O nome de Schlappriz - Lista da Academia de Artistas	<b>158</b>
<b>Figura 62</b> - Reprodução Tela - O nome de Schlappriz - Lista da Academia de Artistas	<b>158</b>
<b>Figura 63</b> - Reprodução Tela - O nome de Schlappriz - Lista da Academia de Artistas	<b>158</b>
<b>Figura 64</b> - Reprodução Tela - O nome de Schlappriz - Lista da Academia de Artistas	<b>158</b>
<b>Figura 65</b> - Capa Jornal <i>O Ramallete</i> - Desenho Schlappriz	<b>161</b>
<b>Figura 66</b> - Contra Capa Jornal <i>O Ramallete</i> - Desenho Schlappriz	<b>161</b>
<b>Figura 67</b> - Jornal <i>A Palmatória</i> - Desenho Schlappriz p. 1	<b>162</b>
<b>Figura 68</b> - Jornal <i>A Palmatória</i> - Desenho Schlappriz p. 6	<b>162</b>
<b>Figura 69</b> - Jornal <i>A Palmatória</i> - Desenho Schlappriz p. 2	<b>163</b>
<b>Figura 70</b> - Jornal <i>A Palmatória</i> - Desenho Schlappriz p. 5	<b>163</b>
<b>Figura 71</b> - Jornal <i>A Palmatória</i> - Desenho Schlappriz p. 7	<b>164</b>
<b>Figura 72</b> - Jornal <i>A Palmatória</i> - Desenho Schlappriz p. 8	<b>164</b>
<b>Figura 73</b> - Retrato Tinta à óleo - Por Luís Schlappriz - <i>Dna. Leopoldina</i> - Museu do Estado	<b>165</b>

<b>Figura 74</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista da cidade de Olinda</i>	169
<b>Figura 75</b> - Litografia Schlappriz - <i>A entrada de SS. AA. II no Porto de Pernambuco</i>	171
<b>Figura 76</b> - Litografia Schlappriz - <i>Caes da Rua do Trapiche</i>	173
<b>Figura 77</b> - Litografia Schlappriz - <i>Rua da Cruz</i>	175
<b>Figura 78</b> - Litografia Schlappriz - <i>Rua do Crespo</i>	177
<b>Figura 79</b> - Litografia Schlappriz - <i>Largo da Alfandega</i>	179
<b>Figura 80</b> - Litografia Schlappriz - <i>Praça do Corpo Santo</i>	181
<b>Figura 81</b> - Litografia Schlappriz - <i>Praça de Pedro II</i>	183
<b>Figura 82</b> - Litografia Schlappriz - <i>Bolsa de Pernambuco</i>	185
<b>Figura 83</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista do Pateo do Carmo</i>	187
<b>Figura 84</b> - Litografia Schlappriz - <i>Praça da Boa Vista</i>	189
<b>Figura 85</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista do Pateo da Penha</i>	191
<b>Figura 86</b> - Litografia Schlappriz - <i>Campo das Princesas</i>	193
<b>Figura 87</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista da Ponte Nova do Recife</i>	195
<b>Figura 88</b> - Litografia Schlappriz - <i>Ponte da Boa Vista</i>	196
<b>Figura 89</b> - Litografia Schlappriz - <i>Uma parte da Rua d'Aurora e Ponte de S. Izabel</i>	198
<b>Figura 90</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista do Recife - Tomada do Teatro de Sta. Izabel</i>	199
<b>Figura 91</b> - Litografia Schlappriz - <i>Casa de Detenção</i>	201
<b>Figura 92</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista da Fábrica do Gaz</i>	202
<b>Figura 93</b> - Litografia Schlappriz - <i>Hospital Portuguez</i>	203
<b>Figura 94</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista das Cinco Pontas</i>	205
<b>Figura 95</b> - Litografia Schlappriz - <i>Uma parte da Passagem da Magdalena</i>	206
<b>Figura 96</b> - Litografia Schlappriz - <i>Uma parte da Passagem</i>	208
<b>Figura 97</b> - Litografia Schlappriz - <i>Sítio do Dr. Fonseca</i>	209
<b>Figura 98</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista do Caes da Ponte D'Uchoa</i>	210
<b>Figura 99</b> - Litografia Schlappriz - <i>Grupo de Negros</i>	212
<b>Figura 100</b> - Imagem Eckhout 1 - <i>Retrato de Mameluca</i>	214
<b>Figura 101</b> - Litografia (cromolitogravura) Schlappriz - <i>Grupo de Negros</i>	214
<b>Figura 102</b> - Litografia Schlappriz - <i>Chora Menino</i>	215
<b>Figura 103</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista de Apipucos</i>	217
<b>Figura 104</b> - Litografia Schlappriz - <i>Vista de Caxanga</i>	218
<b>Figura 105</b> - Litografia Schlappriz - <i>Villa do Cabo - Igreja do Cabo</i>	220
<b>Figura 106</b> - Litografia Schlappriz - <i>Villa do Cabo - Barulho Ferragem de trem</i>	221
<b>Figura 107</b> - Litografia Schlappriz - <i>Santo Antão - Cidade da Victoria</i>	222

## INTRODUÇÃO

*Para falar sobre o Recife e levar o Recife ao futuro, as fotografias, quando bem feitas, valem muito mais do que as palavras. [...] Esse o mérito, o valor documentativo da arte fotográfica, arte de surpreender essas feições naturais, não só pelas pessoas, nas casas, nas ruas, nas coisas, nas plantas, nos bichos, nos interiores, nas paisagens, em terra, mar e ar.<sup>1</sup>*

*De que jeito o Recife de hoje saberia o que foi ontem - ao contrário do que ocorre com os homens, como o jovem Recife ver-se-ia velho - sem as fotografias de Marc Ferrez, de Stahl, de M. Duscablé, do pernambucano João Carneiro Vilela, sem as litografias de F. H. Carls e Schlappriz [...]<sup>2</sup>*

Mauro Mota (1911-1984), jornalista e memorialista pernambucano, mestre em contar histórias sobre o Recife de antigamente, apostava no pensamento sobre o tal progresso da cidade e falava muito da paisagem urbana e humana em detalhes<sup>3</sup>, como se ele pessoalmente estivesse presente em várias das situações ali nos Oitocentos - quase sendo personagem da cena nunca vivida.

Entre documentos e em pesquisas nos jornais, ele observou bastante a chegada dos estrangeiros em Pernambuco, justamente aqueles que eram apaixonados pela luz da província, os responsáveis por fixar em imagens o que acontecia próximo à beira do Rio<sup>4</sup> Capibaribe e do mar<sup>5</sup>, naqueles arrabaldes. Esses seriam privilegiados da experiência visual<sup>6</sup>, tais quais Mota e como demais produtores/ agentes da visibilidade das cidades à época.

Mota expôs também sob essa perspectiva, em seu livro *Modas e Modos*, a relevância da fotografia, da arte e da imprensa se relacionarem entre si, nos meados do século XIX, período de profusão do que se conceituava como modernização. A construção narrativa<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> MOTA, Mauro. *Modas e modos*. Recife: Editora Raiz, 1976. 230 p. p. 91.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>3</sup> REVISTA CONTINENTE. Por Christiano Aguiar. *Mauro Mota: poeta dos inventários e do tempo que passou*. In: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/mauro-mota--poeta-dos-inventarios-e-do-tempo-que-passou>. Acesso em 22 de novembro de 2022.

<sup>4</sup> Assumimos aqui a primeira letra do nome Rio em maiúscula, por valorizar esse curso de água como sujeito e merecedor de reverência, quase como pessoa, que tem seu nome próprio escrito, ou tal qual um país.

<sup>5</sup> A importância dos rios e do mar para as relações do povo com cidade do Recife sempre foi grande. Podemos dizer que são até hoje símbolos de vínculo e de ligação das pessoas com aquele lugar. Menezes destacava o “caminho do fotógrafo”, percurso tradicional e canônico praticado por parte dos documentaristas de vistas desta cidade. Ele citava a intrínseca conexão dos transeuntes com as águas da capital pernambucana. Cf. MENEZES, José Luiz da Mota. *Ruas sobre as águas: as pontes do Recife*. Recife: Editora CEPE, 2015. 86 p.

<sup>6</sup> Cf. MURICY, Katia. “Os olhos do poder”. In: *O olhar*. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 496 p.

<sup>7</sup> Salientamos que seguimos *ipsis litteris* a ortografia e falas da época dos autores aqui citados.

elaborada por ele a respeito dos elementos da urbanidade, esmiuçava a sociedade necessitada e desejosa por construir/ erguer/ destruir/ mudar em prejuízo da natureza e, do mesmo modo, descreveu as urgências de melhorias de equipamentos da cidade para que a população pudesse se livrar de doenças, desconfortos e de problemas relacionados à própria organização do espaço.

Esse cronista sobre o Recife, desvelou a obra e acervo do colecionador e intelectual Gilberto Ferrez (1908-2000),<sup>8</sup> para justificar seu argumento concernente à importância das imagens fotográficas na conexão com a arquitetura da cidade e com fins de propagação das mudanças urbanas que nela ocorreram. “Com efeito como o que o Recife é veria o que o Recife foi se a fotografia não mostrasse?”<sup>9</sup>

O memorialista apresentou Ferrez em suas obras, na qualidade deste, ao ser a pessoa que publicou em 1956, em reedição com retomada fotográfica, o *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*, de 1878<sup>10</sup>, do artista Luiz Adam Cornell Krauss (? - 1877) e do gravador Franz Carls, - originalmente uma produção de litogravuras<sup>11</sup>. Gilberto Ferrez compilou as fotografias realizadas por quem documentou em Recife a paisagem urbana entre 1851 e 1870,

---

<sup>8</sup> Gilberto Ferrez foi o maior colecionador de fotografias de paisagem urbana do Brasil, além de pesquisador sobre estampas dessa temática. Neto do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), é uma das figuras centrais abordadas em nossa pesquisa. Maria Isabel Lenzi, estabeleceu a Ferrez o lugar de intelectual, igualando-o à grandeza de um dos intérpretes do Brasil, tal qual Gilberto Freyre (1900-1987), Caio Prado (1907-1990), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Darcy Ribeiro (1922-1997) dentre outros. Cf. LENZI, Maria Isabel Ribeiro. *A missão do intelectual-colecionador Gilberto Ferrez*. XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio - Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, 19 a 23 de julho de 2010. UniRio. Anpuh.

<sup>9</sup> MOTA, *op. cit.*, p. 94.

<sup>10</sup> Em enquadramento, muitas das fotografias correspondiam de forma bem aproximada à composição das litogravuras de L. Krauss de 1878. Vale salientar que Ferrez foi responsável por publicar os primeiros apanhados da iconografia fotográfica da paisagem urbana pernambucana do século XIX no livro homônimo ao de Carls, só que com as fotografias da época, com data de lançamento de 1956. Esse material também esteve presente no livro *Velhas Fotografias Pernambucanas (1851-1890)*, lançado em 1988 pelo colecionador. Em ambos, encontram-se as primeiras imagens realizadas por fotógrafos estrangeiros ou cidadãos, pioneiros na documentação sobre o Recife, tais como Marc Ferrez, avô de Gilberto Ferrez, Augusto Stahl (1828-1877), Maurício Lamberg (18?-19?), Guilherme Gaensly (1843-1928), Duscable (18?-19?), Charles Fredricks (1823-1894) e o pernambucano João Ferreira Vilela (18?-18?). Marc Ferrez, documentou em fotos, em 1875, o Recife já reformado dos celebrados engenheiros Louis-Léger Vauthier (1815-1901) e José Mamede (1820-1865). Grande parte das fotografias compiladas pelo colecionador foram base das litogravuras executadas nas instalações da empresa de Franz Carls (1827-1909). Ferrez, com o lançamento de 1956, confirma oficialmente sua proposição.

<sup>11</sup> Litografias ou litogravuras (escrever na pedra) revolucionaram a imprensa. Foram símbolos de modernidade principalmente as cromolitogravuras, desenhos coloridos posteriormente. O nascimento da litogravura se deu através do tcheco Aloys Senefelder (1771-1834), em 1796. Foi criada por Aloys pela necessidade de imprimir suas partituras musicais. Ele à época era ator e revolucionou o mercado de impressão com essa descoberta. A repulsa de óleo e água como processo químico, que se dá sobre a pedra, é o que faz a imagem ser gravada em papel. O desenho é feito com material gorduroso, pastel, lápis e afins que possam deixar a textura com essa base na pedra que é preparada e bem limada antes do feitiço da arte. Um papel por cima do desenho realizado na pedra, com uma prensa que atua sobre ele, finaliza a feitura do processo. Cf. DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo: ESPADE, 1976. 128 p.

que pelas investigações do colecionador, serviram como base para os desenhos de L. Krauss ao *Álbum* referido acima. Na reedição, inclusive, Ferrez usou a mesma capa do *Álbum*, dando o mesmo nome - porém ao invés das litogravuras, colocou as fotografias que recolheu do período<sup>12</sup>.

Essa publicação de Ferrez gerou outra preparada por ele em 1981 chamada *O Álbum de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco - álbum para os amigos das artes de 1863*; já esse, um compêndio de litografias, às quais foram consideradas como as primeiras desenhadas e gravadas *in loco* no Recife. Tais produções, também baseadas em fotografias, eram parecidas com as do outro *Álbum*. Boa parte das fotos inspiradoras, precursoras na técnica da representação da cidade pernambucana vista de cima, pertenceu ao primeiro álbum, reeditado por Ferrez e citado anteriormente<sup>13</sup>. As litografias de ambos os artistas, Krauss e Schlappriz, foram lançadas à época pelo gravador alemão Franz Carls.

Ludwig Schlappriz ou abreviadamente apenas Luís, artista suíço que aportou em Recife em 1858, era o autor das litos desse álbum de 1863 da Casa de Carls. Veio com seu tio cônsul Antônio Schlappriz, esse convidado a trabalhar nas terras tropicais do nordeste do Brasil. Ferrez chamou as litogravuras de “estampas raras do Recife” e de “impressões absolutamente fiéis da cidade”<sup>14</sup>. Franz Carls<sup>15</sup> entrou em cena para o desenhista ganhar notoriedade à época. O impressor publicou os desenhos do artista da Suíça, figura central nesta investigação.

É necessário destacar também que na maior parte das litogravuras desse artista é a

---

<sup>12</sup> Com isso, Ferrez chancelou essa conexão que ele mencionava haver naquele período entre as técnicas da fotografia e da litografia.

<sup>13</sup> É necessário lembrar que no século XIX havia em Recife pouquíssimos pintores paisagistas, apenas em destaque, Jerônimo José Telles Jr. (1851-1914) e E. Lassailly (18?-18?). Sendo assim, as litogravuras e fotografias foram imprescindíveis na documentação das cidades naquele momento. Foram essas as técnicas que preponderaram em relação as demais que registravam a paisagem urbana. Gilberto Ferrez, em suas pesquisas, criou o catálogo que reuniu essas obras desse período. Cf. COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA. *Tricentenário da Restauração Pernambucana - Exposição Comemorativa: iconografia do Recife Século XIX (Coleção Gilberto Ferrez e Outros)*. Pernambuco: Imprensa Oficial, 1954. 60 p.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>15</sup> Franz Carls fundou a Casa Litographica em Recife. Ele atuou como gravador e muitas das estampas avulsas de desenhistas, como as de Krauss e Schlappriz, vinculados à sua Casa, se espalharam divulgando Pernambuco por vários cantos do Brasil e da Europa. Dezenove delas foram estudadas no acervo de Arthur Azevedo, pelo pesquisador Frederico Fernando Souza e Silva em sua tese *Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador / o colecionador como crítico de arte* no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, defendida em 2016. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-27092016-145031/publico/FREDERICOFERNANDOSOUZASILVAVC.pdf> Acesso em 10 de março de 2023. Mais à frente, descreveremos esse gravador importante para Pernambuco e para a história da litogravura no Brasil.

estética do costumbrismo<sup>16</sup> que se hibridiza com a paisagem urbana. As figuras humanas ocupam os desenhos com trejeitos e posturas intrigantes; revelam hábitos e rotinas por meio de seus movimentos corporais e vemos suas vestimentas que denotam diferenças de classes. Restrições e condicionamentos no gestual dos vultos nas imagens que na verdade propõem revelar o processo civilizatório à época. Nas ações, traçam uma história mais comedida em certo limite, no âmbito do cotidiano e do doméstico para uma sociedade que desejava e imaginava se perpetuar àquela maneira, sob uma visualidade padronizada e européia.

Todas essas personalidades e relações que se misturavam à existência e crescimento urbano do Recife, foram ressurgidas nas linhas escritas por Mota e pelos demais intelectuais responsáveis por cronicizar acerca dos “espaços de sociabilidade”<sup>17</sup> do Recife e seguiram o caminho dos textos à época que tinham a proposta “da força emocional presente na retórica poética e literária dos homens cultos do século XIX”<sup>18</sup>.

Frisamos que sem esse circuito de relações e difusão, entre o artista suíço e o gravador alemão e a imprensa, a indústria gráfica pernambucana, quem sabe, teria sido ínfima diante do que ambos puderam provocar de mudanças nesse campo para Pernambuco.

Voltemos a Mota...

A disposição de se congregar Pernambuco, fotografia, arte, imprensa, litografia, interpretação do Brasil e um colecionador, às mudanças vivenciadas no século XIX, trazia um arrebatamento aos olhos daquele memorialista. Ele construiu a partir desse modo de enxergar a cidade, uma divulgação/ difusão/ perpetuação, embora que por meio de uma narrativa muitas vezes poética e pouco palpável, nem sempre objetiva, quanto ao que se concebia como modernização<sup>19</sup> da província e das transformações urbanas.

Reputamos que todas essas instâncias foram agentes da cidade para além dela mesma.

Além do autor de *Modas e Modos do Recife*, outros reverenciaram a cidade em suas obras, o

---

<sup>16</sup> RIBEIRO, Edméia. *Costumbrismo, hispanismo e caráter nacional em las mujeres españolas, portuguesas y americanas: imagens, textos e política nos anos 1870*. Londrina: EDUEL, 2012. 291 p.

<sup>17</sup> SIMMEL, George. *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*. Paris, PUF. 1999. 780p. Tomamos como base o conceito de “espaços de sociabilidade”, estabelecidos por Simmel em sua obra, que diz respeito a como as pessoas e os espaços se constroem juntos, quase em simbiose, responsáveis um pelo outro na construção de uma cidade. Vale igualmente compreender a complexidade dos espaços de Simmel dialogando com os fatos urbanos de Aldo Rossi, quanto à arquitetura dessa cidade como “uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é por natureza, coletiva”. p. 1. Cf. ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001. 309 p.

<sup>18</sup> “Metrópoles”. In: BRESCIANI, Stella. *Da cidade e do urbano: experiências, sensibilidades, projetos*. São Paulo: Alameda, 2018. 514 p. p. 88.

<sup>19</sup> Intelectuais autores no período do século XIX e início de 2020, nomeavam como “evolução da cidade” no lugar de “modernização”.

que cooperaram para existência dessa nostalgia que até hoje surge diante da memória sobre o Recife e seus arrabaldes. Esse sentimento viria a partir do desenraizamento e do estranhamento perturbado do novo diante das novas propostas de cidade<sup>20</sup>. E de que forma poderia ser diferente?

Em Mota, a junção de todos esses segmentos trouxe à compreensão visibilizada do que seria o Recife, parte desse país em transformação e propagado no exterior. Ver aquilo tudo que se expunha à frente, através dos documentos que acessava, o fazia narrar com muito gosto e surpresa aquela quase metrópole<sup>21</sup> do século XIX, a ele encantada e encantadora no início do século XX, apesar dos embaraços.

Os primeiros carros puxados a cavalo, as luminárias a gás carbônico, os negros circulando recolhendo em baldes a água do chafariz da praça, os vestidos à francesa das mulheres brancas que recebiam permissão dos maridos para dialogar com outros homens, - quando elas raramente apareciam no passeio público - , os homens de chapéu, o Teatro Santa Isabel, as mulheres negras que circulavam vendendo diversos produtos, todos que compunham as imagens, numa fisionomia com a presença manifestada também da população negra e pobre<sup>22</sup>.

Tudo isso representava para o cronista, um povoamento em progresso e civilidade e com sujeitos e fatos urbanos<sup>23</sup> que engatilhavam o pensamento em torno do que estava em

---

<sup>20</sup> BRESCIANI, *op. cit.*, 2018. Bresciani, historiciza essa sensibilidade da sociedade que se incomoda e se fascina contraditoriamente nesse tempo veloz de mudanças, que apesar dos sustos diante das transformações, houve os diálogos e deslumbramentos a respeito do que ela chama de “superação do reino da necessidade”, com o que poderiam ter através do uso da máquina, mesmo que apesar dela.

<sup>21</sup> Segundo Choay, “a metrópole existe desde a antiguidade”, mas ela é realmente tida como tal, no século XX. Tomamos esse enunciado da autora para citarmos o termo. Cf. CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. 354 p. p. 1.

<sup>22</sup> É necessário apontar que durante o século XIX, o espaço público compartilhado com mulheres negras e homens negros, que atuavam nos diversos serviços, também indicava uma mentalidade de “modernização” e progresso para aquele ambiente histórico. Após, revoltas e grupos em prol do fim da escravidão e de publicações que se manifestaram contra os absurdos cometidos contra a população negra, o ato de “possuir escravizados”, passou a ser desconsiderado como índice de desenvolvimento e, ter pessoas sob essa subjugação em suas casas, passou a ser algo bastante criticado inclusive por periódicos feministas pernambucanos, como o *Ave Libertas*, jornal liderado por Leonor Porto. Em 1831, o jornal feminista *Espelho das Brasileiras*, escrito pela professora Nísia Floresta, já condenava veementemente a existência de escravizados na sociedade.

Cf. DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil - século XIX: Dicionário Ilustrado*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

Cf. SILVA, Maciel Henrique. *Pretas de honra - Vida e trabalho de domésticas e vendedoras no Recife do século XIX (1840-1870)*. Recife: Editora Universitária da UFPE/ (coedição); Salvador: EDUFBA, 2011. 296 p.

<sup>23</sup> Para Aldo Rossi em seu livro, uma paisagem urbana inexistente sem sua arquitetura. Cf. ROSSI. O fato urbano diz respeito “a construção da cidade no tempo” nunca apenas estagnado em sua forma. A cidade como arquitetura, como um fato “permanente, universal e necessário”. p. 1.

evolução a partir de seus agentes e do quanto a arquitetura influenciava, como ele mesmo afirmou, citando um dos exemplos mais emblemáticos de criação e criação, de ícones da paisagem urbana,

É difícil falar-se no Recife do século XIX sem falar no Santa Isabel. Lembranças do Conde da Boa Vista, do Engenheiro Vauthier, com sua arquitetura e suas influências sociais. O teatro: história, e não só teatral.<sup>24</sup>

Recife e seus arrabaldes, seus espaços de sociabilidade tinham o Teatro Santa Isabel como um dos símbolos de modernização<sup>25</sup> que permeava toda e qualquer publicação a respeito das mudanças urbanas. Um marco arquitetônico das transformações.

Os corpos habitavam, circulavam, se moviam pela cidade, essa sendo personagem. Os fatos urbanos dialogavam com as imagens reveladas desses também sujeitos, que ora eram refletidos e ora refletiam sentidos em si.

A cidade no Brasil àquela época era o lugar em vias de República, que carregava a compreensão e incentivo ao abandono do passado, e oferecia através de seus ícones e discurso a visualidade urgente de melhoramentos, com fins de ultrapassar o passado.

O marco arquitetônico do Teatro, conjuntamente com demais, tais como a Ponte Nova (Maurício de Nassau), a Casa de Detenção (Casa da Cultura), a Ponte Pênsil (Ponte da Caxangá), o Hospital Português, entre outros equipamentos construídos no século XIX, eram como troféus para simbolizar a evolução da cidade, nas obras de memorialistas como Mota.

É importante destacar o vínculo desses fatos da arquitetura à magnitude das águas do Rio Capibaribe ao encontrar o mar no centro do Recife, para toda a história da existência daquela província: um rizoma capaz de atuar gregariamente e ser comparado a uma longa e caudalosa estrada<sup>26</sup>, só que neste caso, com barcos carregando verdadeiras mudanças de uma casa para outra em suas margens, via maré. A presença do Rio em Pernambuco compõe até hoje e muito a história do estado e da cidade do Recife e dos seus arrabaldes. Mota

---

<sup>24</sup> MOTA, *op. cit.*, 1976. p. 111.

<sup>25</sup> Iremos problematizar o conceito de modernização da paisagem urbana, tomando como base Jonathan Crary e Adrian Gorelick.

<sup>26</sup> Gilberto Ferrez, no compilado álbum citado acima do artista Schlappriz, fala a respeito da presença dos barcos e alcunha esse termo de “estradas” para justamente falar da importância da presença da Ponte Santa Isabel para a província naquele momento, onde esses transportes faziam trajetos sob o tipo de atividade que a necessidade da travessia entre margens pudesse requerer.

poeticamente personificou o Rio e nas entrelinhas, tratou-o como cúmplice do que a província e seus partícipes realizavam.

Outro estudioso apaixonado pela pernambucana província personagem<sup>27</sup> e também arrebatado pelo caminho fluvial, foi o sociólogo e ensaísta, Gilberto Freyre (1900-1987), nomeado como um dos grandes intérpretes do Brasil, um dos maiores responsáveis por colocar Pernambuco no centro de discussões no país desde a década de 1920. Descreveu em parte de sua obra, em especial nos *Guias Sentimentais*<sup>28</sup> da década de 1930, seu olhar de amor à cidade e à paisagem do Recife e arrabaldes. Ele demonstrava o deleite por avistar o que se realizava também no passado, que se queria ser um tanto moderno<sup>29</sup>.

Freyre ocupou igualmente como Mota, ou até mais, lugar de destaque na construção dessa visualidade<sup>30</sup> do Recife. Para ele, alguns sujeitos foram essenciais para revelar essa cidade diante da qual, ele, narrador, se maravilhava: os engenheiros, o francês Louis-Léger Vauthier (1815-1901) e o pernambucano José Mamede (1820-1865), incumbidos pelo ponto de virada das transformações urbanas do Recife no século XIX. Os engenheiros / arquitetos foram figuras importantes para Freyre, por reformarem, construírem e proporem o que seria tido como mais inovador à época. Era, segundo o ensaísta, uma paisagem urbana que estava em diálogo e deveria ser comparada a outras, como Rio de Janeiro, Paris e Londres.

Paralelamente, a produção de imagens estáticas em suportes a respeito desse Recife significaram para os estudos do sociólogo o mesmo que jóias às suas obras. Freyre foi

---

<sup>27</sup> BASTOS, Élide Rugai. *Gilberto Freyre: a cidade como personagem*, 06/2012, Sociologia & Antropologia, Vol. 02, p.135-159, Rio de Janeiro, 2012.

<sup>28</sup> FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental do Recife*. São Paulo: Global, 2007. 256 p. e FREYRE, Gilberto. *2o Guia prático, histórico e sentimental de Olinda*. São Paulo: Global, 2007. 224 p.

<sup>29</sup> Gilberto Freyre, foi além de autor e sociólogo, um dos criadores do *Movimento Regionalista* e do *Livro do Nordeste*, compilado comemorativo dos 100 anos do jornal de *Diário de Pernambuco*, publicado em 1925. Consideramos que essa publicação serviu como manifesto pernambucano ao que havia de modernismo naquele período da década de 1920 e, segundo o ensaísta, propagava a importância do que o Recife vivenciava e, em termos de transformações urbanas, que ora destruía, ora construía novas propostas arquitetônicas e estruturais para a cidade se encaixar na visualidade da modernização intencionada pelos poderes e pela sociedade à época. Freyre foi um dos intelectuais pioneiros no uso de imagens como fonte de pesquisa e composição de seus livros.

<sup>30</sup> Alguns dos conceitos sobre visualidade que adotamos nesta pesquisa vem de 3 autores que nos instigaram. O primeiro, Nicholas Mirzoeff. Ele declara que a visualidade passa por além do que se atravessa ao olho, mas pelo que se carrega de repertório para olhar para fora, além de problematizar a respeito de quem tem o direito ao olhar. Discute as contravizualidades anti o olhar europeu colonizador. Cf. MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. Routledge. London, 1998. 737 p. E em: MIRZOEFF, Nicholas. *The right to look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011, p. 24. Também para esse conceito contemplamos os modos de ver de um segundo autor: Berger. In: BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Fósforo, 2022. 192 p. O terceiro, no qual nos apoiamos é Marcos Namba Beccari. Beccari, M. N. (2020). O direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe. *ARS (São Paulo)*, 18(40), 344-388. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169553> Acesso em 20 de janeiro de 2023, que discute a perspectiva de quem e do que seria invisível aos olhos na sociedade.

inegavelmente um dos pioneiros no uso da iconografia para fins de fazer história, antropologia, literatura e sociologia.

Ao mirarmos a cidade sob o ponto de vista de estudiosos com traços românticos e nostálgicos, sob envolvimento semelhante, levamos em conta que lugares tão nossos e íntimos podem favorecer à prática do conservar o gosto por espreitar as cartografias, agentes e sujeitos, apreciar renovações, observar e ocupar os cantos, dos mais conhecidos aos mais escondidos e forjá-los a esse modo de vê-los. Nosso olhar também passa a ver o que desejamos ou apenas o que vivenciamos como estética e culturalmente “civilizados” ou até “disciplinados”. É ao mesmo tempo alimentar o prazer de perceber belezas e defeitos, ouvir histórias, ver imagens, nutrir lembranças, caminhar como *flaneur*<sup>31</sup> e também se faz através da leitura dos agentes construtores da visualidade em linhas e escrita a respeito dessa urbe.

Em contraponto, justificando a proximidade com o tema, a personalidade torna-se opositora ao olhar estrangeiro, de turista, viajante, um modo de ver em si mesmo imparcial, que traz estranhamentos necessários quando vamos conceituar algum objeto com o qual temos muita intimidade e sentimentos.

Porém, ao vínculo, cabe também coadjuvar com novas formas de ver e sentir, pois conta de memórias de experiência, de conhecimento de causa, - isso, claro, caso consigamos nos desvencilhar das paixões, algo difícil quando relacionadas ao que olhamos de maneira tão aproximada. O movimento de se aproximar e se distanciar para ver de cima, também é um tipo de exercício diante dessa paisagem, a fim contar a respeito, com e a partir dela. Comparamos à sensação de estar num pêndulo.

As visualidades sob essa perspectiva podem se ater apenas à construção canônica ou, - de maneira oposta -, permear campos da contravisualidade<sup>32</sup> para se fazerem mais amplas e com melhor criticidade. Esse padrão de visualidade, pode ser edificado tanto por quem se achega, quanto pelos que se apartam ou são apartados da sensibilidade do elo. Como numa disputa ou embate, a visualidade se movimenta através da contravisualidade e do mesmo modo, o oposto.

---

<sup>31</sup> Palavra disseminada a partir do uso na obra *Passagens* pelo filósofo alemão Walter Benjamin. *Flaneur* seria um observador transeunte da cidade, aquele que caminha sem necessariamente ter um objetivo específico, mas sim, o de apreciar sem tempo ou espaço definido, porém com o olhar quase antropológico de análise do que vê no espaço citadino, porém sem maiores intenções. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. 1168 p.

<sup>32</sup> Para esse conceito, como também para o de visualidade, tomaremos como suporte teórico para discuti-lo, os autores que citamos na nota de rodapé de número 30.

Nos relatos cronistas desses autores, a modernização que Recife vivia, - visualmente propagada na imprensa, em álbuns, nas fotografias - , se relacionava com a necessidade do fazer mudanças. Contudo, se baseava no que o ocidente impunha de ritmo e comparações com possibilidades diversas de progresso, que estariam frequentemente distantes da realidade/ concepção particular daquelas províncias. A corrida dessas cidades para serem vistas, tinha a Europa como matriz a seguir: o modelo ocidental, máquina de modular percepções, culturas e ações.

As múltiplas e também as invisíveis cidades<sup>33</sup> são um bocado da constituição da paisagem urbana. A materialidade diversificada e a concorrência dos inúmeros tipos de monumentos, qualificamos que corroboram como instrumentos para usos à pesquisa, no que concernem à propagação e à interpretação de país.

Ser contravisual, tomando como ponto de partida o posto da visualidade hegemônica predispõe que sejamos partidários, anti-estética do adequado e discutamos sem nos apegar ao olhar estabelecido. Difícil para quem habita e experiencia o espaço ali público com amor, apego e conservadorismos que encastelam algumas apreciações, vivências e análises.

Mota e Freyre, para citar apenas alguns dos principais intelectuais pernambucanos à época, compartilharam, vibrantes do mesmo modo, a importância de visualizar a paisagem do Recife através de imagens e o quanto isso significava ser símbolo de modernização a partir do amor que nutriam por essa panorâmica das cidades. Eram cronistas da província que com uma escrita apaixonada e apaixonante, narravam as transformações do espaço público, a partir dos costumes, das estampas e das próprias mudanças estéticas que nelas ocorriam. Ao mesmo tempo, tudo isso sendo visto pelos olhos deles, sujeitos de uma elite, também intelectual, muito embora em menor medida. Porém, mesmo que sob efeito da sensibilidade dos enamorados à pequena pátria pernambucana, traziam em suas linhas, os incômodos que diziam respeito a um modo contravisual de compreender a paisagem.

O deslumbre/ susto diante da paisagem urbana do Recife e confluências, sentimental e historicamente afetam ao desejo de registrá-la e analisá-la através do olhar e a fotografia e o desenho foram técnicas e ferramentas constitutivas eficazes para essa visualidade ser operada e construída. A prática do ato de documentar como potência de história, seus usos e funções,

---

<sup>33</sup> Múltiplas cidades de Ítalo Calvino e de Gilberto Freyre, comparadas no *Guia prático, histórico e sentimental do Recife*, obra do sociólogo pernambucano citadas por Antônio Paulo Rezende no prefácio do livro. As múltiplas cidades acontecem para quem as observa, registra, vive nelas, interage com, documenta, vende, constrói, destrói. Cf. CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150 p.

experiência e sentidos à cultura material e visual, serve às memórias e interpretações diversas acerca da fisionomia dos arrabaldes. Compõe repertório para trajetórias de vida e, inevitavelmente e ademais, promove a possibilidade de nos tornar personagens deste cenário e observadores participantes<sup>34</sup>.

Partindo desse afeto, levar em conta o percurso da fixação da paisagem urbana<sup>35</sup> e de seus sujeitos pertencentes a ela, - vistos em suportes impressos -, estrutura e problematiza uma prática tanto profissional, quanto de prazer e amadorismo<sup>36</sup> que fazemos como sociedade.

A começar da contemplação e, definindo as sensações a respeito ao itinerário percorrido e visualizado e a possibilidade de entender o circuito da história imagética dessa paisagem pernambucana, foi que chegamos à hipótese de que o percurso do transeunte realizado nessas cidades, ao lado de seu principal Rio, muitas vezes, pareceu já estar previamente estabelecido, inclusive replicado e repetido por muitos autores e artistas atravessando o tempo. Um percurso publicizado sob o olhar de quem tem esse direito ao olhar<sup>37</sup> a paisagem.

Mirzoeff aponta, tecendo uma crítica ao modo de visualizar que, “desta forma, visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade. Esta visualização era atributo exclusivo do Herói”<sup>38</sup>.

Sob as contradições e percepções da visualidade, construímos nossa perspectiva a partir da aproximação da iconografia da paisagem urbana recifense e de seus arrabaldes do

---

<sup>34</sup> Doravante esse relato, há confissão de certa parcialidade que permeia essa pesquisa, pois seria impossível negá-la. Porém, permanece o meu comprometimento com o distanciamento necessário e ético de minha personalidade para a existência do estudo aqui delimitado. Utilizo o conceito de observação participante da antropologia de Bronislaw Malinowski, termo cunhado da sua obra. O observador participante leva seu repertório para a descrição do que observa e interage com os sujeitos analisados para atingir o que precisa descrever. É uma parte da etnografia. Cf. MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 672 p.

<sup>35</sup> Concebemos urbana a partir da noção de sociedade industrial de François Choay que descreve etapas do desenvolvimento da teoria do urbanismo a partir da perspectiva dos movimentos e estados industriais das cidades, das metrópoles, além do crescimento demográfico delas, principalmente em meados do século XIX. O termo nasce formal e propriamente dito em 1910, porém há como dialogarmos com a palavra, mesmo antes de sua aparição oficial, pois já se divulgava a relação da cidade urbana, apesar de naquele momento ainda abarcarem indevidamente o termo. Cf. Op. cit., 2000.

<sup>36</sup> Vale salientar que amadorismo no sentido próprio da palavra de amante, amor do que se faz e olha.

<sup>37</sup> Como citamos anteriormente nosso estudo com base na visualidade e contravisualidade problematizadas por MIRZOEFF, Nicholas. *O direito a olhar*. ETD - Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 10 out. 2022. <http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 748.

século XIX, a fim de compreender um pouco mais a respeito de que lugar foi esse conceitualmente perpetuado através da história. As agências das imagens do litogravurista Luís Schlappriz, - desenhos tão icônicos e recorrentes em diversos tipos de publicação e espaços, - de jornais, livros didáticos a museus -, nascem em um momento em que modernizar era o mote para ser visibilizado no resto do mundo, principalmente na Europa.

Pernambuco é apreciado por historiadores e pesquisadores em geral como um dos lugares com acervo iconográfico mais rico do país, que vem fornecendo vasto material para investigações múltiplas na área da cultura e história visual. Ao passo que, sendo território constitutivo para o Brasil, corrobora para entender o lugar de país que ocupamos na interpretação construída. A brasileira demonstra o olhar estrangeiro que aportou naquela paisagem e que subsidiou essa idealização, - um tanto quanto desvirtuada, romantizada para a construção de país que temos até hoje.

A cultura visual é campo fértil e rico para entender como somos no caldeirão que passou a se chamar Brasil<sup>39</sup>. Paulo Knauss nos ajuda a refinar o objetivo do campo quando apresenta que esse também tem a brecha de ser entendido dentro da perspectiva do “estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais”<sup>40</sup>.

O historiador Gonsalves de Mello (1916-2002) foi quem justamente sustentou a informação de que Recife era uma das cidades brasileiras mais ricas em imagens que documentaram “a evolução de seus aspectos urbanos e que o século XIX, graças a litografia e à fotografia, deixou-nos imenso material, apenas uma parte dele divulgado para o grande público”<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> O campo da história visual no Brasil e a cultura visual no que o professor e historiador Ulpiano Bezerra de Menezes anunciou em seus artigos publicados, parte considerável dos estudos dessa área. Ele foi um dos primeiros acadêmicos a abordar o tema da cultura visual, como também os professores Ana Mae Barbosa, Solange Ferraz de Lima, Ana Maria Mauad e Paulo Knauss.

Cf. MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. v. 23, n. 45. São Paulo: ANPUH, 2003. p. 11-36.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

<sup>40</sup> KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. ArtCutura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun. 2006. p. 108.

<sup>41</sup> MELLO, José Antonio Gonsalves de Mello. *Ingleses em Pernambuco - História do cemitério britânico do Recife e da participação de ingleses e outros estrangeiros na vida e na cultura de Pernambuco, no período de 1813-1909*. Recife: Instituto Arqueológico, História e Geográfico Pernambuco - Editora Universitária (UFPE). 1972. 105 p. p. 75

Outro, dentre esses materiais aqui citados, foi uma compilação da produção rica pernambucana do período dos Oitocentos, o *Catálogo Exposição Comemorativa: Iconografia do Recife no século XIX - Coleção Gilberto Ferrez* (ele novamente) e outros, em comemoração ao Tricentenário da Restauração Pernambucana, de 1954<sup>42</sup>, que contava com diversas obras que sustentaram o argumento de estudiosos a respeito.<sup>43</sup> E esse é um dos documentos nos quais nos baseamos para também compreender as relações que permearam a perpetuação da visualidade da modernização do Recife e de seus arrabaldes para o capítulo que diz respeito ao colecionador.

No prefácio do *Catálogo*, Ferrez ainda complementa a importância do estudo da iconografia, “[...] estamos convictos que através destas preciosidades tão pouco valorizadas e conhecidas do público em geral, está o caminho mais fácil e seguro para se compreender e conhecer, sem grandes esforços, o desenvolvimento da cidade”<sup>44</sup>.

Gilberto Ferrez, como já havíamos descrito, contribuiu significativamente para criar o conjunto dessa apropriação da paisagem urbana, tanto no que reuniu de material do avô, quanto adquirindo de demais artistas. Ferrez avô, produziu um modelo de enquadramento, sugestão de fatos urbanos registrados, que demais estampadores visuais<sup>45</sup> da cidade seguiram como bula, com o Rio Capibaribe como berço. Segundo seu neto, Gilberto Ferrez,

Devemos o nosso primeiro conhecimento dos curiosos e pitorescos aspectos do Recife, graças às fotografias de Marc Ferrez que como fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil, chefiado por Charles Frederick Hartt, esteve no Recife em 1875. Esta comissão foi a mais importante expedição científica organizada até então no país, e os seus resultados da maior importância. Foram essas fotografias de interesse puramente geológico para a expedição, como também, como apaixonado de aspectos típicos e paisagísticos do país, não pode deixar de fixar várias vistas da cidade do Recife.<sup>46</sup>

Desenvolvido a partir do que a imagem propunha como sugestão de evolução no tempo e como interpretamos o Brasil a partir dessas imagens ou com elas, pretendemos entender de que maneira o circuito de relações, a começar pelos seus sujeitos e agentes,

---

<sup>42</sup> COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA, *op. cit.*, 1954.

<sup>43</sup> A maior parte das obras detalhadas no catálogo pertenciam à coleção de Gilberto Ferrez. Há obras realizadas em diversos tipos de técnicas: litogravura, fotografia, pintura, águatinta, lápis, bico de pena, aquarela.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>45</sup> Tomamos a liberdade de chamar de “estampadores visuais” todos os que documentaram e proveram essa produção de visualidade.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 3.

atingiram um padrão canônico de visualidade e se dispuseram atreladas ao conceito de modernização. Compreendemos que a função dos registros foi primordial para concepção da visualidade de modernização que se concebeu no que concerne às vistas pernambucanas.

O que nos intriga à pesquisa, a partir de uma vivência empírica e presencial é caminhar naquelas cidades e enxergar espaços pouco ou nada contemplados na visualidade padronizada, hegemônica, soberana e percebermos que a potência de ruas, monumentos, praças, comércio, gente e muitos desconhecidos ou que caminham na contravisualidade, trazem memórias tão significativas e ricas quanto às das vistas reputadas recorrentemente propagadas na história visual da paisagem. Quem ou o que estabelece o que deve ser mostrado nas imagens e assim divulgado, tanto atuais quanto do passado?

Há de se perceber que imagens de cartões-postais, desenhos ou fotografias até hoje veiculam a cidade que se quer perfeita e, muito pelo modo de enquadramento que escolhem privilegiar, a partir dessa materialidade de artefatos visuais que dialogam com esse espaço público urbano. Observar essa operação nas imagens, trouxe elementos ao nascimento da perspectiva dessa investigação.

A importância da imagem como fonte, a fotografia como objeto-modelo-índice-símbolo de progresso e de reprodutibilidade, servindo e se imbricando a outras artes, favoreceu até hoje, técnica e metodologicamente, ao vislumbre da paisagem urbana como mercadoria<sup>47</sup>, apoiando o conceito de desenvolvimento perseguido pela sociedade.

É necessário lembrar que a imagem se relaciona profundamente com a imprensa há muito tempo e, especificamente, a fotografia de cidade, como também os desenhos. Corroboram para com a propaganda dos espaços de sociabilidade e a fim de que eles se materializem através do tempo como lugares de memória<sup>48</sup>, espaços também de recordação<sup>49</sup> e assim possam ser fixados no imaginário coletivo quanto à ideia de modernização e civilidade, essas presentes nos relatos históricos a respeito do tema.

---

<sup>47</sup> Cf. APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: Eduff, 2009. 399 p. Levaremos em consideração a noção de mercadoria de Arjun Appadurai. Nessa obra, ele argumenta sobre mercadoria como coisa trocada e além “apenas nas formas e funções da troca” (p. 15), seria a vida social dessa mercadoria, com o valor sendo mensurado pela política de relações e “jamais como propriedades inerentes aos objetos e sim julgamento que sujeitos fazem sobre eles” (Simmel, 1978, p. 63 apud APPADURAI, p. 15).

<sup>48</sup> NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História: Revista do Programa de estudos Pós-Graduados de História. 2012. p. 7. In: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101> Acesso em 21 de abril de 2022.

<sup>49</sup> ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. 453 p.

Ao observarmos todo o esforço de Ferrez neto em unir material, chegamos à confirmação de que ele foi certamente o maior articulador do circuito das imagens ao que se refere também à produção da litografia na cidade do Recife e seus afluentes. Ele fez as fotografias e desenhos ganharem fama e perdurarem além do século XIX.

Tomamos o conceito elaborado por Aleida Assmann a respeito da *fama* e levamos em conta que esses objetos também são moduladores da memória que se perpetua, que ganha “famosidade” em sua produção, construção e trajetória<sup>50</sup>.

É relevante destacar sob essa perspectiva, a imagem como patrimônio, - e que ela também se constrói como monumento, como “instrumento de poder”<sup>51</sup>, como indica Le Goff, - como material da história e aqui citamos os valiosos suportes de memória que estamos levantando na pesquisa, como a fotografia e a litografia. A fotografia dialoga com vários campos e tem essa rica particularidade, sendo esta como inspiração para o imaginário social do que seria uma sociedade do progresso e como técnica, como reprodutibilidade<sup>52</sup>, como cópia, como modelo e como auxiliar de outros processos artísticos e científicos.

Ressaltamos que no período da invenção da fotografia e do crescimento da impressão litográfica no século XIX<sup>53</sup>, a existência da discussão de uma busca por uma identidade nacional operada via nacionalismo na Europa e a necessidade de uma auto-afirmação da imagem, tiveram na temática da arquitetura e, inevitavelmente atrelados a ela, os corpos em cena, a cidade como palco e como platéia de si mesma e a vista desse cenário sendo compartilhada com fins de fortalecimento de objeto de divulgação para propagar seus progressos e modernização ao mundo.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Cf. ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. 453 p. Esse livro constrói o conceito no que concerne à relação da poesia e de artistas que eternizam os feitos, e também os mortos, no período histórico do Egito e da Grécia. “O poeta como funcionário da fama”. “Ao poeta é atribuída, em uma tal cultura, uma forma especial de arte (ou magia) de comunicação com o distante, que lhe dá o poder de influenciar, na posteridade, os ouvintes dessas histórias que ainda sequer tenham nascido”. p. 43. Utilizamos essa citação para a construção do argumento a respeito da perenização canônica da imagem da cidade do Recife a partir dos “poetas” visuais que construíram essa fama da cidade em progresso.

<sup>51</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. 504 p.

<sup>52</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LOPARIE, Zejko; FIORI, Odília B. *Os Pensadores - Obras escolhidas*. VI XLVIII. São Paulo: Editora Abril, 1975. 334p. p. 9-34.

<sup>53</sup> FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira - a imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 512 p.

<sup>54</sup> É provocativo pensar em quais corpos e como participavam desses espaços de sociabilidade nas imagens que circulavam à época.

A fotografia é a grande parceira nesse processo de representação “moderna” e atribuição de valor do espaço ali revelado e por isso entendê-la nessas relações se faz estratégico pela carga de suporte e conexões imbricadas para se compreender as experiências estéticas da época. Desde seu surgimento, essa caixa escura e a paisagem sempre foram aliadas entre elas na captação do que se representava como imagem paisagística.

Os que nada podiam viajar guardavam na memória o que jamais tinham vivido. A partir das fotografias tiradas de lugares longínquos, principalmente dos trópicos e a ânsia por conhecer o exótico e o pitoresco, a velocidade desse ato à época relacionada à produção em larga escala, era mais uma prática vinculada ao estar em evolução e progresso.

Essas produções, que agiam a serviço também da memória, foram transformadas em índices do nacional. “A memória é traiçoeira, sobretudo essa que se transforma em peça oficial de nacionalidade”<sup>55</sup>, depõe Schwarcz.

Afirmamos que as observações feitas acerca dos sujeitos e agentes da visualidade da modernização de cidades e da imagem em Pernambuco são centrais na explanação da proposta desenvolvida para qual utilizaremos as 32 litogravuras do *Álbum de Luís Schlappriz - Memória de Pernambuco – Álbum para os amigos das artes* 1863, a partir das quais, contemplaremos os espaços de sociabilidade e circuitos no Recife do século XIX.

O artista suíço Schlappriz e o gravador de sua obra, Franz Carls, foram figuras significativas para se conhecer mais da história da memória gráfica de Pernambuco.

A análise das obras desses promotores de vistas do espaço urbano alimentará a condução e a proposição da pesquisa e contará com as nuances do entremeio e encadeamento com a técnica da fotografia para dialogar com a revelação da paisagem em sua porventura perenidade de significados, interpretações e modernidades.<sup>56</sup>

É salutar destacar que o olhar estrangeiro sobre a cidade do Recife era recorrentemente carregado da impressão a respeito da qualidade da luz, que parecia trazer diferenças ou surpresas. Os trópicos trazem até hoje essa percepção aos que chegam de fora. Sabemos que há grande aporte na literatura de viajantes ao entendimento da imagem dos lugares para a

---

<sup>55</sup> SCHWARCZ, Lilia, STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018. p. 207.

<sup>56</sup> A presença da fotografia como técnica e vínculo a processos de documentação dessa paisagem e como artefato que dialoga numa práxis com os demais campos abordados na pesquisa é uma das entradas para análise das litografias propostas aqui para estudo.

construção e interpretação desses espaços, além do olhar cidadão natural daquele lugar<sup>57</sup>. Utilizamos a teoria do estranhamento de Chklóvski para ilustrar a recorrência colaborativa e construtora dessa visualidade,

[...] os que podem recordar a sensação que tiveram quando seguraram pela primeira vez a caneta na mão ou quando falaram pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem comparar esta sensação com a que sentem fazendo a mesma coisa pela milésima vez, concordarão conosco. [...] O procedimento de singularização em L. Tolstoi consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez.<sup>58</sup>

Salientamos que o olhar estrangeiro carrega até os dias atuais coisa alguma de ingenuidade na sua ação. Logo, é primordial atentarmos à intencionalidade divulgada de pureza do que se vê, pois que ela também se presta à construção da visualidade. Chegar em uma cidade pela primeira vez e sendo ela muito bem iluminada, oferece caminhos de comportar uma experiência estética impactante aos olhos e ao coração, apesar de nem um pouco incauta. E a paisagem de “efeito cênico”<sup>59</sup> oferece diversas possibilidades de retroalimentação e devolutiva a respeito do que se vê.

Recife torna-se capital no início do século XIX e, seguindo o curso do resto do mundo, começa a ser imaginada como uma cidade com novas perspectivas de visualidade de sujeitos que participam da imagem revelada. O conceito quanto a espaço público se movimenta junto com a passagem deste período, como bem explica Bernardes,

[...] após a Independência, os novos edifícios de uso público construídos deixam de ser as igrejas e passam a obras de uso civil: o Teatro de Santa Isabel, o Hospital Pedro II, o Liceu de Artes e Ofícios, o Ginásio Pernambucano, a Assembléia Estadual, o Palácio do Governo, a Casa de Detenção. E o Cemitério de Santo Amaro, que retira da Igreja Católica o poder sobre o destino final dos corpos, exercido durante o Antigo Regime.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Cidadão aqui é o que nasce na localidade, naquela cidade ou estado, diferentemente do estrangeiro, do que é de fora do país.

<sup>58</sup> CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan Org. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013. p. 44 e 46.

<sup>59</sup> PRATES, Gonçalo; GONÇALVEZ, Marta; BRAGANÇA, Carlos. Estruturas mediterrânicas tradicionais; a utopia da paisagem urbano-turística do Algarve. In: FIDALGO, Pedro. Coord. *Estudos de Paisagem*. VI 1. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. 1º Colóquio Ibérico de Paisagem. Jun. 2017. 361 p.

<sup>60</sup> ARAÚJO, Fabio. Estilos e fases de uma cidade. In: *Revista Continente Multicultural*. Fev. 2005. Ano 05. Recife: Companhia Editora de Pernambuco. p. 64-67. p. 65 e 66.

De antemão, é relevante citar a importância de algumas fontes, como solo apoiador para o campo onde nos situamos nesta apuração. São elas as pesquisas de mestrado e artigos da arquiteta Mirela Duarte, com seu material publicado no colóquio sobre paisagem em Lisboa<sup>61</sup> e os da designer Edna Cunha Lima<sup>62</sup>. Ela, Duarte, porque desenrola o debate específico acerca da existência no século XIX de quatro álbuns que foram bastante significativos para a propagação/ fixação da imagem de paisagem urbana do Recife; e Lima pelo estudo da litografia comercial, essencial para futuros usos desse tipo de técnica artística em diferentes meios. A malha riquíssima das casas litográficas que trouxeram desenvolvimento às artes e à imprensa de Pernambuco é esmiuçada em detalhes nas investigações das pesquisadoras e foram precisas para o cotejamento do nosso tema.

Contaremos no primeiro capítulo em relação ao panorama da paisagem urbana em seu contexto, sublinhando antes a evidência, de que o conceito de paisagem é imensuravelmente profundo e largo, o que nos impele a fazer escolhas ao olhar esse universo pela janela. Dentro da seleção do que estabelecemos como fundamento para a pesquisa, acrescentamos a noção de que paisagem é produto do homem e existe, ao dilatarmos sobre ela, como cita Brizuela,

[...] são lugares construídos para serem vistos. E pelo modo como são construídas, podem ser lidas as configurações os esquemas de conhecimento de um tempo e de um lugar particulares. O enquadramento da imagem é um recorte, determinado por um sujeito [...].<sup>63</sup>

A partir da constatação a respeito do que se escolhe para o quadro a compor, seja ele uma fotografia ou desenho, elegemos como um dos elementos participantes o patrimônio edificado e o que o circula e o envolve como fato urbano e, além de unicamente como marco

---

<sup>61</sup> DUARTE, Mirela. “Os álbuns litográficos e a paisagem do Recife do século XIX”. In: *A Paisagem Como Problema: Conhecer para Proteger, Gerir e Ordenar*. Coord. FIDALGO, Pedro. v. 5. 1o Congresso Iberoamericano em Estudos da Paisagem. Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal. Set. 2018. 418 p. Assinalamos que em 2017 e 2018 foram publicados e organizados compêndios sobre o tema da paisagem - nos quais compareceram textos da professora Milena Duarte - pelo professor e historiador da Universidade Nova de Lisboa, Pedro Fidalgo a partir de colóquios que aconteceram naquele país acerca desse conteúdo. Foram 5 volumes em um ano e 5 no outro; cada um com cerca de 300 páginas, com artigos publicados por pesquisadores de Portugal e Brasil. Reforçamos que é um dos mais relevantes conjuntos teóricos dos últimos tempos em língua portuguesa, no que concerne ao assunto.

<sup>62</sup> LIMA, Edna Lúcia Oliveira da Cunha. *Cinco Décadas de Litografia Comercial no Recife: por uma história das Marcas de Cigarro Registradas em Pernambuco, 1875-1924*. Dissertação de mestrado. Departamento de Design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1998.

<sup>63</sup> BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império: paisagens de um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras / Instituto Moreira Salles. 2012. 248p. p. 26.

arquitetônico, assumindo o lugar da paisagem cultural<sup>64</sup> urbana que se relaciona com suas manifestações/ produções de representação/ interpretações através da imagem. É onde a experiência do observador e do observado<sup>65</sup> colabora com o estabelecimento de identidades que mobilizam significados ora sedimentados e monolíticos, usando os termos propostos por Jonathan Crary, em *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. É o observador e o observado tanto na cidade física, quanto na cidade representada.

Chegamos à produção do suíço Luís Schlappriz, e, claro, nos engenheiros Louis-Léger Vauthier e José Mamede, através primeiramente da produção imagética do sociólogo pernambucano como fonte, e propulsor de uma escrita em que, desenhos e fotos eram, como já afirmamos anteriormente, além de ilustrações sobre cidades, parte teórica e agente de sua obra.

Vauthier, surge nas discussões do período, a partir do livro que o intelectual e amigo Paulo Prado (1869-1943) compartilhou com Freyre. Um verdadeiro achado num alfarrabista da França, em uma das viagens feitas por Prado. No Brasil, pelas mãos de Gilberto Freyre, foi lançado e publicado pelo Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional), sob tutela de Rodrigo Melo Franco (1898-1969), com o título de *Diário Íntimo de Vauthier*. No prefácio do outro livro organizado por Freyre, *Um engenheiro francês no Brasil*, publicado no mesmo ano que o *Diário*, o sociólogo francês Paul Bastide (1879-1962) confirma o favoritismo do autor pernambucano pelas ideias a respeito do espaço privado na obra de Vauthier.<sup>66</sup>

Gilberto Freyre publica livros e textos sobre o engenheiro, citados acima desperta para a perspectiva da vida privada tomando como base o pensamento do construtor francês. O *Casas de Residência no Brasil*<sup>67</sup>, além de outras publicações sobre Vauthier, são pertinentes à esse encontro com a dinâmica do doméstico, como também os textos produzidos pela

---

<sup>64</sup> SALGUEIRO, Heliana Angotti Coord.. *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo : CBHA/ CNPq/ FAPESP, 2000. 452 p.

<sup>65</sup> CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 166p.

<sup>66</sup> FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Jose Olympio, 1940. Apesar do sobrenome homônimo ao do professor Roger Bastide (1898-1974), Paul Arbousse-Bastide em nada era parente do primeiro, chamado de Bastidinho. Ele se diferenciava de Roger pelo apelido de Bastidão. In: NATALI, J. B. *O Brasil, os índios e finalmente a USP*. Entrevista de Paul Bastide ao jornal Folha de São Paulo. Folha de S.Paulo, domingo, 26 de fevereiro de 1978. Acesso em: 30 ago 2020.

<sup>67</sup> FREYRE, Gilberto. *Casas e Residências do Brasil*. Rio de Janeiro: Revista do IPHAN. N. 7. Ano 1943. p. 99

professora Izabel Marzon<sup>68</sup> e a pesquisa fotobiográfica e os artigos da professora Cláudia Poncioni, da Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle.<sup>69</sup>

Sob esse percurso, também chegamos no engenheiro pernambucano João Mamede e nas descrições quanto à contribuição na finalização das obras iniciadas pelo outro engenheiro francês, além de demais projetos por ele realizados.

É importante lembrar que para um intelectual como Freyre, fascinado pelo espaço interior da casa, além do que lhe concernia também para fora de sua janela na cidade, encontrar-se com um engenheiro francês que justamente priorizava o particular dos espaços, foi um presente de marco referencial primordial para toda a sua obra e caminho. E o quão potente foi a presença desse francês em Pernambuco no século XIX, como argumenta Poncioni,

Em Pernambuco tudo corre razoavelmente bem, enquanto Boa Vista é presidente da província. Vauthier tem, durante o período, a proteção necessária para levar a cabo a missão de que o barão o incumbira e cujas modalidades de aplicação estavam a seu critério. Porém, os projetos de Vauthier vão muito além de simples projetos de engenharia civil; são também de engenharia social<sup>70</sup>.

É a partir dessa paisagem vinculada aos impressos e aos engenheiros que chegaremos no capítulo 2, em que o foco é o campo foto e gráfico no século XIX na capital pernambucana e sua velocidade no cenário das estampas.

Abordaremos o suporte de materialidade dessas imagens, tanto a própria cidade construída - como sendo um quadro dela mesma - como também a sua representação em um recorte artístico documental do urbano, onde há estampados mobilidade, circulação, geografia, atuação dos sujeitos e objetos construídos permeáveis no tempo e no olhar, vivos em suas experiências, salientando a fotografia como suporte e o lugar do impresso nesse momento.

As fontes imagéticas que reproduzem esses elementos são potencialmente eficazes na descrição das características constituintes para a construção da memória referente à circulação e à relação dos tipos humanos com o cotidiano; do nascimento ou reforma de um lugar e que

---

<sup>68</sup> MARSON, Izabel Andrade. *Um engenheiro francês no Brasil: (re)descobrimo Louis-Léger Vauthier*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 23, no 1, p. 175-180, jan/ jun 2010. p. 175-180.

<sup>69</sup> Está no compêndio da fotobiografia sobre Vauthier que a Prof<sup>a</sup>. Poncioni compilou após anos buscando em acervos diversos que possuíam material sobre o engenheiro.

<sup>70</sup> PONCIONI, Claudia. *Pontes e ideias: Louis-Léger Vauthier - um engenheiro fourierista no Brasil*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2010. 560p. p. 346.

surgem como instrumentos para o delineamento e entendimento que levaremos adiante na pesquisa, concernente ao pensamento sobre espaço em Simmel<sup>71</sup>. É na visualidade da paisagem urbana, concomitantemente, que se constróem os “processos civilizadores”<sup>72</sup> de Elias, produzindo dessa forma, num *loop*, mais uma imagem que se fixa - mas como num balanço, se distancia e se aproxima, podendo receber uma nova interpretação ou tê-la, forçosa e comodamente, estancada na duração de sua história. O entrelaçamento desses movimentos dará vida às análises aqui desenvolvidas.

Problematizamos também a cidade - ela e suas representações - tal qual um “manifesto”<sup>73</sup>, como Koolhaas propõe para Nova York - ressaltando que ele trata sua obra como proposição retroativa sobre a cidade; contudo, o termo por ele empregado, para nossa pesquisa, significa analisar o *Álbum de Schlappriz* também sobre a cidade monumento dos engenheiros Vauthier e de Mamede, concomitantemente como um manifesto, contudo, visual.

Outra possibilidade de discussão e atribuição de novos usos tanto para a fotografia, quanto para o desenho de cidades é quanto à maneira de mapear o espaço urbano. Ambos sugerimos também serem tomados como mapas dissidentes<sup>74</sup>, que localizam, qualificam, descrevem lugares por onde os observadores circulam, que necessariamente também são transeuntes. Do mesmo modo, acolhemos essa perspectiva na dinâmica de compreensão dos usos destas imagens, principalmente para o século XIX.

Inevitavelmente elucidaremos o circuito social, cultural e de ideias de uma época em torno da paisagem urbana e sua produção imagética, esta que sempre comportou a humanidade envolta em perspectivas de ação, como o trabalho, as trocas, o lazer, a construção, a destruição, as ruínas e as normas.

---

<sup>71</sup> SIMMEL, George. *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*. Paris, PUF. 1999. 780p. e SIMMEL, George. Tradução de Leopoldo Waizbord. *As grandes cidades e a vida do espírito (1903)*. Mana v.11 n.2 Rio de Janeiro out. 2005. p. 582. Texto original: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: SIMMEL, Georg. *Gesamtausgabe*. Frankfurt: M. Suhrkamp. 1995. vol. 7. pp. 116-131.

<sup>72</sup> ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes* VI I. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Editora Zahar. Tradução Rua Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2a. Ed. Rio de Janeiro, 2011. 264 p.

*O processo civilizador: formação do Estado & civilização*. VI. 2. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Editora Zahar. Tradução Rua Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2a. Ed. Rio de Janeiro, 1993. 308 p.

<sup>73</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naif, 2008. 368 p. p. 9

<sup>74</sup> MESQUITA, André Luiz. *Mapas dissidentes: proposições sobre um mundo em crise (1960-2010)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Pretendemos colaborar com o entendimento do que apreendem as fontes imagéticas, a interdisciplinaridade da iconografia em Pernambuco, utilizando a relação da foto com a litogravura e desenhos, a fim de esmiuçar e fundamentar a pesquisa para articular esses entrelaçamentos e entender a visualidade e a contravisualidade da modernização de cidades.

Há uma relação das cidades do Recife e de Olinda, com a fotografia como processo de escolha de fragmentos, de recortes, planos de uma sociedade e uma inquietação quanto a que forma de Brasil esses lugares dão conta. A que tipo de interpretação de país esse pedaço do território soma, justamente no século XIX, época de registros de e por mecanismos científicos pungentes e em demanda quantitativa - excedente, até - para uma sociedade ainda muito rural, com temporalidades opostas àquelas do espaço tipicamente urbanístico?

Ressaltamos a importância para este momento acadêmico, da investigação de mestrado realizada por mim no Instituto de Estudos Brasileiros, em 2016, que reforçou a necessidade de examinar a partir dos apontamentos do sociólogo Gilberto Freyre, figura emblemática em estudos do período, acerca da documentação de cidades, imprensa, fotografia e desenho. GF compreendeu a abordagem de fontes imagéticas para o campo da história e das ciências sociais como carregadas de sentidos, circuitos, intenções, histórias e necessidades de salvaguarda e convergências interdisciplinares no campo de estudo da paisagem urbana do Recife.<sup>75</sup>

Destacamos que Freyre se preocupou em fixar imagens do que iria desaparecer após as reformas urbanas adotadas naquele período da década de 1920, quando novas transformações, além das do século XIX, voltaram a acontecer no Recife. A professora Maria Teresa Bandeira de Mello ajuda-nos a dialogar com o conceito de prática material relacionada à fotografia que se relaciona com a perspectiva de Freyre sobre imagens como fontes de estudo,

Os arquivos fotográficos revelam vestígios dos sistemas de produção de significados num determinado contexto histórico a partir das formas pelas quais as fotografias foram recolhidas/adquiridas, armazenadas, organizadas e divulgadas. Além disso,

---

<sup>75</sup> MENDES, Luciana Cavalcanti. *Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco: os irmãos Ulysses e Gilberto Freyre na documentação de cidades na década de 1920*. Dissertação de mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo. IEB-USP, 2016. Naquela pesquisa, apresentou-se a relação afetiva e profissional de Ulysses Freyre (UF) com seu irmão, Gilberto Freyre (GF), sociólogo e ensaísta pernambucano, que abriu as portas para melhor compreensão a respeito do nascimento das questões relativas ao patrimônio no Brasil e de como GF tornou-se um dos pioneiros no uso de fontes visuais como tal. Nos trabalhos de campo que GF realizou, parte deles montado em sua bicicleta ao lado de seu irmão e parceiro de “etnografias de domingo”, Ulysses Freyre e seu irmão Gilberto, guardaram em fotografias a imagem do que poderia ainda ficar de pé diante de tamanha intensidade das reformas urbanas que se efetivaram também amplamente na década de 1920 em Recife e Olinda.

levantam uma série de questionamentos sobre as redes de trocas simbólicas envolvidas e as respectivas ressonâncias para observadores/leitores/pesquisadores levando-se em consideração a noção de sociabilidade dos objetos.<sup>76</sup>

O registro para Gilberto Freyre, teve fins de transcrição visual para servir ao relatório da Inspetoria de Monumentos do Estado de Pernambuco, documento significativo para as primeiras discussões sobre patrimônio no Brasil. As transformações na cidade foram potentes, destruidoras e avassaladoras. E houve outras, como bem citou a arquiteta Edileusa da Rocha, “[...] três períodos áureos do paisagismo na cidade: a ocupação holandesa no século XVII; o impulso urbanizador comandado no século XIX por Francisco do Rego Barros (1802-1870), futuro Conde da Boa Vista; e as duas primeiras décadas de 1900”<sup>77</sup>.

Tal qual Freyre, o outro Gilberto, o Ferrez, habitará nossas discussões quanto à valorização da imagem e ao lugar de intérprete do Brasil a partir do uso que ele fez da iconografia. Schlappriz, seu álbum e Franz Carls formaram o trabalho litográfico em conjunto, indissociáveis entre eles.

As imagens do *Álbum de Schlappriz - Memória de Pernambuco* percorreram o caminho do Rio Capibaribe e esse é o principal espaço de sociabilidade da cidade. Era o já nomeado “percurso do fotógrafo”, acompanhando as margens das águas do Recife, que o arquiteto José da Mota Menezes apontava em suas falas. A paisagem persegue o fotógrafo e o desenhista e/ou vice-versa.

Sendo assim, neste caminhar, entraremos no capítulo 3, dedicado ao artista suíço e às suas imagens.

O historiador José Gonsalves de Mello<sup>78</sup> em publicações no *Diário de Pernambuco*, revelou pouquíssimos dados a partir das fontes na Suíça a respeito do artista; tanto sobre ele em terras pernambucanas, como dele em seu país de origem. A Biblioteca Oliveira Lima, situada nos Estados Unidos, país onde esse diplomata fez morada e trabalhou nas primeiras

---

<sup>76</sup> MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Fotografia como prática material*. In: [https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371351131\\_ARQUIVO\\_textofinalMariaTeresaVillelaBandeiradeMello.pdf](https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371351131_ARQUIVO_textofinalMariaTeresaVillelaBandeiradeMello.pdf) Acesso em 12 ago 2022.

<sup>77</sup> In: ARAÚJO, op. cit., 2005. p. 65. Vale notar que cada uma das reformas teve componentes políticos/econômicos diferentes e necessidades comerciais em cada etapa das mudanças.

<sup>78</sup> MELLO, José Antonio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e natureza no 2º reinado*. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1985. Documentos, 26. [Fundaj; UFPE/ BC/ CAC; Unicap]. 256 p.

\_\_\_\_\_. *Luis Schlappriz no Recife (1858-1865)*. Recife: Imprensa Oficial, 1962. 12 p.

\_\_\_\_\_. Org. *O Diário de Pernambuco e a história social do Nordeste (1840-1889)*. Recife: O Cruzeiro, 1975. 2v. Edição comemorativa do sesquicentenário do *Diário de Pernambuco*. [Fundaj; UFPE/BC/CCSA/CFCH; Unicap]. 975 p.

décadas do século XX, possui a coleção original das litogravuras de Schlappriz, porém ainda em vias de catalogação.<sup>79</sup>

Aqui no Brasil há cromolitogravuras do desenhista suíço também no Instituto Moreira Sales, em São Paulo, algumas cópias também disponíveis no acervo do Itaú Cultural e outras na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, além de demais espalhadas pelo resto do país e Europa, segundo demais pesquisadores.

Apesar da pouca quantidade de informações relativas à biografia de Schlappriz, propomos, a partir de suas imagens, centrarmos na colaboração às discussões para o debate da cultura visual ao campo da interpretação do Brasil. Sob essa iconografia da paisagem urbana pernambucana e de suas contradições, chegaremos a segunda parte do terceiro e último capítulo, dedicado à visualidade e à contravisualidade da modernização, tomando como base os desenhos do estrangeiro suíço; neste último capítulo, trataremos dos conceitos nos quais estamos nos baseando para o cotejamento com as litografias elencadas.

É necessário reforçar que a historiadora e professora Ana Maria Mauad, já há muito levanta a questão da imagem, principalmente a fotográfica, como documento vigoroso para os estudos no campo da história e da cultura visual. Ela também nos traz, além da “experiência fotográfica como prática de produção de sentido social, múltiplos sentidos. No entanto, todos históricos”<sup>80</sup>, uma perspectiva aliando essa produção de imagem ao conceito de história pública. Essa discussão caberá para debatermos a força e importância do *Álbum de Schlappriz* como fonte a ser publicizada e compartilhada para além dos acervos privados.

Vale evidenciarmos que, do mesmo modo, a antropologia, em sua práxis dialógica, tratava antes mesmo que a história, essas fontes visuais como imprescindíveis para a construção de seu processo metodológico científico. A existência das discussões quanto à cultura visual começaram a ganhar largo espaço em meados da década de 1980, com Elizabeth Edwards<sup>81</sup> sendo umas das pioneiras no debate.

---

<sup>79</sup> Algumas das litogravuras e cartões-postais do XIX encontram-se documentados In: LAGO, Bia Corrêa do; MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de. *Saudades de um Brasil antigo: a fotografia nos cartões-postais da Biblioteca Oliveira Lima*. Rio de Janeiro, Brazil: Capivara, 2011. 348 p. Na Biblioteca Oliveira Lima, em Washington, este material ainda em vias de catalogação.

<sup>80</sup> MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*. Niterói, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. 248 p. p. 13.

<sup>81</sup> Edwards, Elizabeth. 1996. *Antropologia e fotografia*. Cadernos de Antropologia e Imagem, no. 2: 11-28.

Vinculado a esse debate, o dicotômico entre *Kultur e Zivilization* de Norbert Elias<sup>82</sup> é um dos argumentos relativos à visualidade da modernização, que abarcaremos, além da emergência do binômio natureza e cultura para tal propaganda. Os termos formam um processo dialógico com a visualidade e a contravisualidade dessas imagens.

Propomos agregar às discussões ao campo da cultura visual, com esteio neste material impresso demasiado visto e vivo, porém nem sempre estudado quanto ao que concerne de relações entre a paisagem urbana do Recife e, - sem desconsiderar - , seus afetos e sensibilidades; um pedaço, uma fatia, significativa para a compreensão do que temos sido como país.

---

<sup>82</sup> O sociólogo alemão, Norbert Elias, que descreve a adaptação social, com olhar naquela temporalidade, do comportamento social, presente na rotina da corte alemã do século XVI, servirá como apoio para esse debate. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes* VI I. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Editora Zahar. Tradução Rua Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2a. Ed. Rio de Janeiro, 2011. 264 p.

**Das imagens da paisagem e suas sensibilidades:**  
elementos para a interpretação do Recife e arrabaldes

*Trata-se de uma experiência histórica, pois as imagens se reciclam no processo contínuo de produção de sentido, daí a possibilidade de as imagens como símbolos acamparem em corpos diferentes e se tornarem novas imagens em novos processos de simbolização. Esse processo revela aspectos interessantes da sociedade que produz e recebe imagens. Em momentos diferentes, certas imagens, com sentidos comuns, entram em ação para animar valores e transformar o mundo onde os corpos habitam.<sup>83</sup>*

A partir da citação da Profa. Ana Maria Mauad, arriscamo-nos julgar a imagem iconográfica como construtora e suporte condutor do imaginário a respeito de espaços de sociabilidade onde os corpos entram em cena e fazem parte dessa paisagem para então serem vistos, nunca como dela separados, mas intimamente ligados; porém, alargada no tempo. A possibilidade de destituir a imagem de uma estagnação, já que ela depende do momento histórico onde habita, ou de quem a faça assumir diversas vestimentas, é libertador, mas dependerá de quem tem o direito a olhá-la ou quais os objetivos de fixá-la no tempo ou o contrário.

Isso dado, argumentamos que a estampa tem sido qualificada dentre muitos objetos como potencialmente responsável por descortinar sentidos, sensibilidades e entendimentos no que diz respeito aos estudos de nossos percursos e existência como sujeitos. A imagem é fonte/ arma impetuosa e imprescindível que corrobora às significações quanto ao que somos como lugar e sobre nossa história social e política no mundo.

De forma geral ela atravessa a história, levando/ criando padrões. Os registros visuais dos espaços, usos, transformações e costumes de tipos que circulam são fontes de pesquisa confirmadas como potentes com seus agentes, sujeitos, circuitos e inter/ transdisciplinaridades para se entender o percurso. Para se fazer a história, se contar a história e também para inventá-la aos modos de quem detém as ferramentas para operá-la e difundi-la.

A partir dessa proposição, apesar de por demais já proferida, confirmamos que o interesse por elas dá-se justamente por julgarmos que inteiram parte da interpretação da realidade de maneira a fazer com que a compreensão de mundo no tempo e no espaço conte

---

<sup>83</sup> MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014. Editora UFPR. p. 115.

com um método/ práxis de investigação cheios de ricas e variadas interlocuções e emaranhados encantadores em relação a outros tipos lineares de fonte. Afinal, olhar, produzir, pensar, circular uma imagem comporta um verdadeiro rizoma de relações e observações relacionadas à vida social destes objetos.

É importante ressaltar que a iconografia brasileira, retratada por europeus, apreendeu diversas dessas relações e teve seu início com as produções de paisagem e de paisagem urbana, mais adiante. Mais especificamente esta última, contou com a arquitetura como fato significativo nos relatos visuais com fins de demonstração de poder e culto aos espaços. Salientamos que as edificações arquitetônicas das paisagens urbanas foram objetos amplamente capturados pela técnica fotográfica no início de sua existência histórica. Para o campo da cultura visual, a fotografia de arquitetura esteve largamente presente nas produções de representação, além de articuladora de circuitos que até os dias de hoje narram e promovem a história.

Descortinar o universo das imagens, do que é olhado, de quem produz para alguém olhar e de quem está nas imagens para ser olhado faz entender à construção e permanência de lugares de memória provocados e motivados pelas relações com elas. As imagens podem se transformar em lugares sensíveis, nostálgicos de memória.

Vale observar que muitas das imagens têm na construção visual a repetição de padrões de reprodução de elementos estéticos e alegóricos que perpassam séculos. Ressaltamos como exemplo, que imagens e sua propagação no tempo, de sua simbologia, alegorias e modos de atuar, mesmo que em momentos diferentes da história, têm cacife para canonizar uma visualidade para além do tempo que ocupam e paralisar novas possibilidades de interpretação a respeito de uma cidade ou de um povo que nela vive.

A paisagem dentre as imagens, foi significativamente a cena mais ofertada aos nossos olhos através dos tempos pelas estampas, sob quaisquer suportes estivessem. Nela, foram surgindo tipos humanos frequentemente representados em gestos e costumes a partir do momento em que as cidades e seus espaços de circulação e públicos passaram a ser registrados também.

Particularmente a paisagem brasileira, foi alvo de curiosidades e excitações diante do que se chamaria de “exótico”. Grandes expedições e seus tripulantes artistas, assumiram o lugar de etnógrafos ao relatarem em imagens o que viam do país. Observavam da terra, onde

acabavam de aportar, toda a beleza natural e estética da luz dos trópicos, o que fazia aqueles estrangeiros vislumbrarem uma mágica célebre, como já é largamente discursado em diversos livros no que concerne aos viajantes em larga escala, que foram figuras significativamente importantes para narrar trajetórias, por mais equivocadas que pudessem ser. A existência deles é o que trouxe de riqueza a esse circuito de relações em torno da imagem fixa que culmina nas paisagens urbanas e em suas disseminações através da história.

Hans Staden<sup>84</sup>, foi um aventureiro explorador que ao escrever seu livro *Dois Viagens pelo Brasil*<sup>85</sup>, - como vemos em uma das imagens do impresso a seguir na (FIGURA 1) - compôs um pressuposto, no que tangia aos indígenas donos do território àquela época.



FIGURA 1 - Desenho que consta no volume Hans Staden - Theodor de Bry, do livro *Oito viagens ao Brasil* de Gustavo Piqueira.

Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 25.05.2020.

<sup>84</sup> SCHWARCZ, Lília; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 816 p.

<sup>85</sup> STADEN, Hans. *Dois Viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2008. 192 p.

O ideário que ele propagou em seus escritos e principalmente nos seus relatos visuais é até hoje semeador do conceito do que somos como país, inclusive para outros campos de interpretação. Ele foi responsável em 1557 pela publicação, com desenhos em xilogravura, do primeiro livro impresso do país.<sup>86</sup>

Sustentamos que, ainda que Staden tenha sido uma figura complexa quanto ao que propagou com seus escritos, - de fato nem sempre fiéis - foi significativa sua presença nas investigações no que concerne às interpretações sobre o Brasil<sup>87</sup>. Ele é um marco para os estudos a respeito da fixação da imagem que temos a nosso respeito, com suas incoerências - quiçá justamente por elas - sendo um revelador de más impressões e difusor de um imaginário que contaminou ideologicamente a concepção de Brasil que temos até nossos dias. Staden fez o recorte que a ele havia sido conveniente, como ocorre com vários tantos tradutores do país no caminho de narrativas duvidosas.



**FIGURA 1: 1a, 1b, 1c, 1d, 1e** (da esquerda para direita/ de cima para baixo) - Desenho que consta no volume Hans Staden - Theodor de Bry, do livro *Oito viagens ao Brasil* de Gustavo Piqueira. Desmembrando. Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 25.05.2020.

Ao olharmos os detalhes da imagem, de Theodor de Bry, da (FIGURA 1) desmembrada acima, observamos que a natureza em sua paisagem, com mar, vegetação e

<sup>86</sup> PIQUEIRA, Gustavo. *Oito viagens ao Brasil*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017. v. 1. 832p. p. 12.

<sup>87</sup> Segundo Staden em seu livro, ele foi capturado pelos indígenas Tupinambás no século XVI, perto de Ubatuba, praia de SP.

animais é o estofado visual para além da tomada de Staden. Há dois tempos no desenho: um da população originária cercado e tomando Staden, que está com trajes europeus (localiza-se à direita e acima no desenho) e um segundo momento do narrador sendo abarcado sem vestes, como se fosse acuado pelos seus supostos "sequestradores" (localiza-se à esquerda e mais abaixo no desenho).

Fazia parte da descrição mágica e nem sempre realista a respeito do que compunha aquele nosso território, apresentar o Brasil exótico por meio do que compunha a idílica, porém selvagem paisagem, ao lado do povo que habitava o país naquele período. Os agentes dominantes através da história, traçaram para esse desenho usos e funções que contribuíram fortemente para construção do pensamento interpretativo a respeito do Brasil, desta forma tal qual mostra a imagem: usurpadora, violenta, com europeus fragilizados nas mãos dos "terríveis" indígenas daquele período.

Outras notações sobre essa imagem: a vegetação apresentada, como na figura 1a, nem sempre pode ser a nativa. O animal registrado no traço da estampa, parece nada presente na fauna brasileira à época. Na figura 1b, o Forte de pedra, propõe representar a proteção do território contra invasores, porém no registro está em tamanho pequeno e numa certa distância. O que se destaca é Hans Staden sendo dominado pelos povos indígenas numa paisagem natural, mas com elementos de construções edificadas.

Segundo Schwarcz e Starling, os relatos visuais de Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo - junto aos quais tomamos a liberdade de incluir Staden, - quanto aos indígenas canibais das Américas, orquestraram a visão negativa relativa ao país até os dias atuais. Éramos, segundo eles, "canibais, preguiçosos e nada inteligentes"<sup>88</sup>.

Essa existência de vários dos construtores de vistas, exploradores, mercenários, viajantes, amantes ou permanentes nos territórios brasileiros e, conseqüentemente criadores de conceitos alusivos ao país foi de suma importância para exatamente problematizarmos a elaboração de um pensamento que nos povoa até hoje, tanto quanto à noção do que somos como povo, como em relação às nossas práticas de visualidade vinculadas inclusive a esta percepção e diagnóstico.

É necessário aqui, abordarmos o conceito sobre paisagem de Berque e de Roger, referenciais nos estudos concernentes ao tema, para então caminharmos à compreensão da

---

<sup>88</sup> SCHWARCZ. *op. cit.*, 2018. p. 22.

captação visual de nossa paisagem. Sob esse diálogo, havemos de entender tanto as vistas de nosso passado ainda nos tempos de Staden e seus relatos, quanto do surgimento da paisagem urbana, já em tempos posteriores. Recorremos à asserção já colocada aqui anteriormente, quanto à escolha de nos atermos a uma pequena amplitude explicativa do imenso assunto paisagem, acerca do qual diversos autores já se debruçaram magistralmente. Nosso recorte é rever a utilização desta paisagem nas imagens sobre o Recife; logo, a concepção é lidar exclusivamente como base, sem dilatados diálogos a respeito desse tema tão vasto.

Berque argumenta que os chineses no século IV foram os responsáveis pelas primeiras articulações do termo e amplitude da ideia do que seria paisagem, bem antes da existência do universo iconográfico renascentista. Era “*shanshui*”<sup>89</sup>, ou para nós “os montes e as águas”, porém houve equívocos de compreensão na história em relação ao significado. Importante apontar, a partir deste autor, que o sentido primeiro da palavra naquele idioma, em nada se articulava com a noção de paisagem urbana e nem se relacionava com cidade.

Saber que há uma paisagem é saber também que existe quem a admire, contemple, fite, apreenda. Berque diz ainda que “*shanshui*” tem entendimento dissonante de “*paysage*” em francês. Cria-se uma tradução para o termo, mas esse cabe em outra proposta de significação do que em chinês, que para esse povo, inclui apenas os elementos geográficos que constituem aquele espaço a ser mirado.

Ainda em Berque, temos a definição a partir de um exemplo que ele cita do que seriam naquele idioma oriental, as palavras “paisagem” e “urbana” e, como significado equivalente tentaram a junção de “cidade e paisagem” para explicar o tema, o que em nada funcionou para o melhor entendimento e descrição da expressão. Levaram em conta que paisagem urbana ficaria mais adequada como “a pintura a tinta e a cidade”<sup>90</sup>. Fiquemos com a relação poética de incorporação da visualidade traçada no trecho do livro *Filosofia e Arquitectura da Paisagem* com a proposição de paisagem com “paisageiro”<sup>91</sup>,

---

<sup>89</sup> BERQUE, Augustin. Das águas da montanha à paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia e arquitetura da paisagem. Um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. 384 p. p. 95.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 97. Segundo Berque, essa tentativa de encaixar uma melhor definição de paisagem urbana se deu na Bienal de pintura a tinta de Shenzhen no ano de 2000. Isso fez pensar o quão dissociado para eles era a paisagem da paisagem urbana.

<sup>91</sup> Todos os grifos do autor.

No caso, “paisagem” só existe na consciência e no discurso da pessoa moderna que dela fala, e que mantém com o seu ambiente uma relação de tipo passageiro. Quanto às outras pessoas de quem essa fala, têm com a sua própria paisagem uma relação que lhes é específica, que vivem e exprimem à sua maneira, e que não é paisageira. Então o que é? É o modo como encaram o seu próprio mundo<sup>92</sup>.

O termo “*d’après nature*”<sup>93</sup>, usado pelo artista alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), antes de cada gravura de seu principal conjunto, avisava sobre o modo que ele havia produzido sua arte: ela era “fiel” ao que ele se deparou no primeiro “golpe de vista”<sup>94</sup> de contato com a cena retratada. O purismo e a necessidade de produzir uma representação que pudesse ser verossimilhante era o que se almejava pelos artistas, mesmo antes da existência da fotografia,.

“Artialização”<sup>95</sup> é o termo de dupla articulação que o filósofo francês Alain Roger construiu para tratar a noção de paisagem como construída pela arte, sob o que ele chamaria de “*in situ*” e “*in visu*”, que conversam, mais à frente, com nossa proposta metafórica a respeito do espelho da cidade em transformações de sua fisionomia/ reproduções/ representações dela. Sua concepção de origem do termo é a ocidental francesa, mas há, a teoria oriental para a palavra, como citamos acima.

Diferentes lugares no mundo inteiro têm sua paisagem em reprodutibilidade proferida em pinturas, fotografias, em toda sorte de impressões. É importante pensar que parecem lá no passado já dialogar com tempos futuros ou o contrário: mesmo com tantas transformações, quando no presente ainda são disseminados os mesmos ângulos e perspectivas que corroboram com as noções civilizadoras e culturais de nosso tempo. Além disso, também parecem se mostrar como repetições de concepções de progresso e de comportamento, ainda que pertencentes a distantes épocas anteriores.

Nossos usos teóricos para discutir brevemente e situar o campo de estudos sobre o

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>93</sup> No artigo do professor Robert Slenes, a definição do termo é importante quando diz respeito à intenção de Rugendas com sua produção de tentar imitar ou descrever fielmente o que via. SLENES, Robert W. *As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas*. Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas, SP: Unicamp. P. 271-294. 1996. p.

<sup>94</sup> Grifo do autor.

<sup>95</sup> Roger explica que a imagem “artializada” é a que é mentalmente criada, mas que se dispõe para existir em duas formas de articulação: a *in situ*, que é ela fisicamente modificada/ imaginada e *in visu*, que é a imagem sob representação. ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris, France: Nrf Gallimard, 1997. 210 p. p. 16.

tema, quanto ao conceito de paisagem se baseiam em Schama<sup>96</sup>, Cauquelin<sup>97</sup>, Serrão<sup>98</sup> e Salgueiro<sup>99</sup>; quanto à perspectiva da paisagem da cidade e seus tentáculos com a arte e a visualidade, utilizaremos Rossi<sup>100</sup>. Porém é fundamental nos utilizarmos de Berque e Roger para introduzir o assunto a respeito da origem do conceito de paisagem, a fim de entender o argumento sobre “artialização” abordado respectivamente por estes autores.

O termo paisagem em Cauquelin, transita entre os conceitos de ponto de vista e perspectiva. A paisagem em sua origem, cresce e se fortalece dentro dela mesma como tal e gera modos de ver e vice-versa. Segundo essa autora, a natureza, ao ser enquadrada, vista pela janela, vira paisagem. “Onde vemos o mais simples captador de imagens, fotógrafo de domingo, franzir os olhos: enquadrar. O enquadre exige o recuo, a distância certa. Tudo ver, claro, mas apenas aquilo que está no campo.”<sup>101</sup> Ainda segundo a autora, a “coisa”<sup>102</sup> que está além do enquadro dos nossos olhos é “múltipla e monstruosa”<sup>103</sup>.

Desta maneira, entendemos a participação na construção desta forma de ver o lugar, também a partir do que puderam enquadrar/ editar/ escolher, com a fotografia e desenhos como instrumentos motrizes para essa captação do enxergar / visualizar adiante, distante, além do restrito, mas indo em direção à perspectiva do horizonte. Isso colabora com o enunciado de que paisagem é um recorte e uma abstração relativa, no tempo e através dele, a despeito das intenções e propostas serem estagnadas e com ímpeto à perpetuação canônica.

O que tratamos como imagem é o que ela retira e o que dá ao mesmo tempo. A ordem das coisas dispostas “depende da retórica”, de uma “construção mental”<sup>104</sup> a respeito da acomodação dessas coisas na imagem. Assim ela passa a existir como tal.

A paisagem possui força suficiente para bancar a noção de identidade de uma certa geografia ambiente e humana, tomando como referência principal o olhar, mesmo sendo esse

---

<sup>96</sup> SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 672 p.

<sup>97</sup> CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 200 p. p. 40.

<sup>98</sup> SERRÃO, Adriana Verissimo. *Filosofia e arquitetura da paisagem. Um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. 384 p.

<sup>99</sup> SALGUEIRO, Heliana. Coord. *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo : CBHA/ CNPq/ FAPESP, 2000. 452 p.

<sup>100</sup> ROSSI, *op. cit.*, 2001. 309 p.

<sup>101</sup> CAUQUELIN, *op. cit.*, 2007. p. 137.

<sup>102</sup> Grifo da autora.

<sup>103</sup> CAUQUELIN, *op. cit.*, 2007. p. 137.

<sup>104</sup> CAUQUELIN, *op. cit.*, 2007. p. 86.

relativo a respeito de um determinado lugar, com nuances e elementos complementares desta visualidade, para além de ser vista como permanente ou mitificada como pura.

A paisagem, diga-se patrimônio, como lugar de memória perpetuado, encontra-se descrita também em Cauquelin, quando ela declara,

Pois os mesmos que querem salvaguardar a naturalidade da paisagem como dado primitivo se dedicam também a proteger os “sítios” depositários de uma certa memória, histórica e cultural. Ora, o “sítio”, o que “permanece ali”, designa tanto o monumento (esse arco, essa cidade antiga, esse vestígio) quanto a forma geológica singular que intervém num meio natural.<sup>105</sup>

Simon Schama, professor de história da arte em Nova York, pondera que a paisagem é justamente esse olhar do homem sobre ela e por isso a percepção/ propagação se faz e se constrói, como uma paisagem estanque, patrimonializada, consumida e adotada como absoluta e naturalizada. “Paisagem é cultura, antes de ser natureza”<sup>106</sup>. O autor cita em sua obra sobre a natureza selvagem que foi “demarcada por uma lei no Congresso, em 1864, que designou Yosemite Valley como lugar de significado sagrado para a nação”<sup>107</sup>.

Quando os homens determinam a que servirá aquela imagem, há grande tendência dela ser colocada numa redoma e ser observada durante um largo período histórico, o que subsidia o perdurar, tanto sem ser questionada apenas estabelecida, que dita um ideário social autenticador de profundas dissonâncias às reais intenções, sem chances a outros modos de ver.

Contemplamos neste próximo segmento a paisagem urbana, aquela da qual os chineses se incomodaram em articular em vocabulário duplo com a características citadinas à paisagem dos “montes e águas”.

No Recife, as águas são como parte da “corrente sanguínea”<sup>108</sup> da cidade, pois seu Rio Capibaribe, ocupa a paisagem ainda resistindo ser apenas parte dessa “*shanshui*”, mas seus montes, impossíveis geograficamente de lá se manifestarem, já que o relevo é plano em boa parte da estrutura física, são seus monumentos, suas ruas e seu traçado que ocupam a visão de horizonte de quem olha mesmo de baixo sua imagem.

---

<sup>105</sup> CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 200p. p. 40.

<sup>106</sup> SCHAMA, *op. cit.*, 1996 p. 40.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 1996. p. 17.

<sup>108</sup> *Ibid.*, 1996. p. 311.

Com Andrade, finalizamos para iniciarmos sobre a paisagem urbana do Recife. “Foi a várzea do Capibaribe que se consolidou e criou raízes a primeira aristocracia de senhores de engenho. Junto das águas mansas dos rios, é que se levantaram as primeiras casas-grandes no Nordeste brasileiro.”<sup>109</sup>

Através da história, muitos "Stadens reencarnados" nos intérpretes dominantes que propuseram determinantes visões existentes, corroboraram através da história para consolidadas e propagadas concepções culturais da paisagem urbana brasileira. Vejamos em Recife, como essa dinâmica se propôs.

## 1.1 | **Das visualidades da paisagem urbana do Recife**

*No geral, os viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil, na primeira metade do século XIX, experimentaram a vivência de um sentimento ambivalente em relação às novas terras: o prodigioso e exuberante meio natural ou mesmo a paisagem urbana vista a distância os surpreendia e os impressionava muito bem; a constituição e o funcionamento das vilas e cidades, a população urbana e o seu modo de vida, a relação da sociedade com as terras férteis, porém improdutivas e, mais que tudo, a escravidão, decepcionavam-nos e levavam-nos a ter severas críticas.<sup>110</sup>*

A despeito de identificarmos acima elementos dessas paisagens, num primeiro momento relacionadas às vistas da natureza, escolhemos para esta pesquisa a paisagem com fatos urbanos<sup>111</sup>. A paisagem ampliada para o entendimento a partir de suportes imagéticos que se relacionam à representação dos espaços onde havia circulação humana - aqui a exemplo das cidades, majestosas e simbólicas, esferas potentes de processos históricos, sociais e políticos.

É nelas também, que segundo o autor Georg Simmel (1858-1918) afirma que, “culmina aquele resultado da compressão de homens e coisas, que estimula o indivíduo ao seu

---

<sup>109</sup> ANDRADE, Nair. “Os rios e a nossa paisagem”. In: PARAHYM, Orlando. *Traços do Recife: ontem e hoje*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1978. 326 p. p. 125.

<sup>110</sup> ARAÚJO, Rita de Cássia B. de. “Vauthier: um engenheiro do progresso em Pernambuco”. In: PONCIONI, Cláudia; ARAÚJO, Rita de Cássia B. de. *Vauthier: um engenheiro de arte, ciência e ideias*. Olinda, PE: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada - CECI, 2009. p. 6.

<sup>111</sup> ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Sao Paulo: Martins Fontes, 2001. 310 p.

máximo de atuação nervosa”<sup>112</sup>. A paisagem urbana se difere da primeira articulada por Berger e Roger, mas que tem origem neste campo para, enfim, existir.

Concomitantemente, vale citar de que maneira as cidades, pequenas ou grandes metrópoles e suas vistas causam impactos afetivos e emocionais - experiências de *flaneur*<sup>113</sup>, lembrando o termo de Benjamin, ou *arruar*, chegando mais perto no pernambucês de Sette<sup>114</sup>.

Observamos a respeito da magnitude da iconografia para a construção e permanência do imaginário da visualidade da paisagem urbana. A paisagem como instância replicante de uma concepção de cidade a ser reproduzida e estabelecida no imaginário coletivo. A imagem da qual falamos e que mobilizaremos, aproximaremos do que olhamos, das que perpetuamos em suportes.

A escolha para essa investigação da cidade do Recife como significativa, se deu por ter sido ela expressivamente um dos centros de transformações e modernizações no século XIX, período tão eloquente no que se refere a reformas e embelezamentos ocorridos em já célebres metrópoles do Brasil. O Recife e seus arrabaldes comportaram diversas mudanças dentre demais cidades como Rio de Janeiro e Salvador.

Vale reiterarmos que a capital assumiu enorme destaque na iconografia do Brasil a partir dos registros de Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (1610-1665)<sup>115</sup>, durante o século XVII, sendo esses, seus descritores estrangeiros imprescindíveis e fundamentais para a visualidade dessa paisagem de Pernambuco, neste momento ainda pouco dentro do espectro urbano. Nas (FIGURAS 2, 3, 4 e 5), os artistas de Nassau avistaram Recife de uma maneira exportada, com seus negros e indígenas sob vestimentas e costumes ora africanos, ora europeus, além de uma paisagem já se mostrando um tanto urbana, porém absolutamente límpida, com uma vegetação nada nativa. A mata era representada nas obras como “organizada e contida”.

Entenderemos aqui como a capital pernambucana e seus arrabaldes também tiveram sua construção de sentido a partir de vistas urbanas repletas de figuras humanas adicionadas

---

<sup>112</sup> SIMMEL, George. Tradução de Leopoldo Waizbort. *As grandes cidades e a vida do espírito (1903)*. Mana v. 11 n.2 Rio de Janeiro out. 2005. p. 582. Texto original: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: SIMMEL, Georg. *Gesamtausgabe*. Frankfurt: M. Suhrkamp. 1995. vol. 7. pp. 116-131.

<sup>113</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

<sup>114</sup> SETTE, Mário. *Arruar: história pitoresca do Recife Antigo*. Recife: Editora Cepe, 2008. 472 p.

<sup>115</sup> WHITEHEAD, Peter James Palmer. *Um retrato do Brasil holandês do século XVII: animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1989. 360 p.



**FIGURAS 2, 3, 4 e 5** - de cima para baixo:  
**2.** *Negra*, por Albert Eckhout - 1641.; **3.** *Retrato de Mameluca*, por Albert Eckhout;  
**4.** *A casa de um labrador* por Franz Post; **5.** *Vista da Igreja Jesuíta de Olinda*, por Franz Post.  
Reproduções por Acervo Museu de Copenhague/ Instituto de Artes de Detroit.

Acesso em 12 de março de 2023.

com fins de identificação civilizadora da cidade, mediante à utilização de imagens que foram propagadas como artefactos de divulgação de seus aspectos de modernização de existência e transformação.

É significativa a propagação quantitativa das diversas imagens da paisagem pernambucana das vastas temporalidades históricas que transitam até atualmente. Na disseminação dessas imagens paisagísticas, técnicas e suportes diversos foram utilizados para construção dessa iconografia. Demais cidades no país e no mundo do mesmo modo tiveram suas representações espalhadas aos 4 ventos, fortalecendo o campo da pintura e impressão da visualidade. Porém, destacamos o Recife neste conjunto, desde os artistas holandeses acima, justamente pela eloquência com que ela surgiu nos periódicos e publicações que se utilizavam de interpretações de Brasil via produções de representação visual. Verificamos algumas delas nas (FIGURAS 6, 7 e 8).<sup>116</sup>

Ao caminharmos mais adiante no tempo, é necessário citarmos que dentre as imagens que compuseram esse conjunto da iconografia pernambucana, um ajuntamento que promoveu fortemente à divulgação da produção de seus artistas, foi o catálogo da *Exposição Comemorativa: Iconografia do Recife no século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e outros*, em comemoração ao Tricentenário da Restauração Pernambucana, de 1954 (FIGURA 9), este reuniu 48 imagens daquele período; destas, cerca de 20 pertencentes ao colecionador editor do compêndio.

As imagens são: 25 litografias, 4 cromolitografias, 9 aquarelas, 5 de desenho a lápis, 5 de demais técnicas (dentre aquatinta, sépia, gravuras, bico de pena).

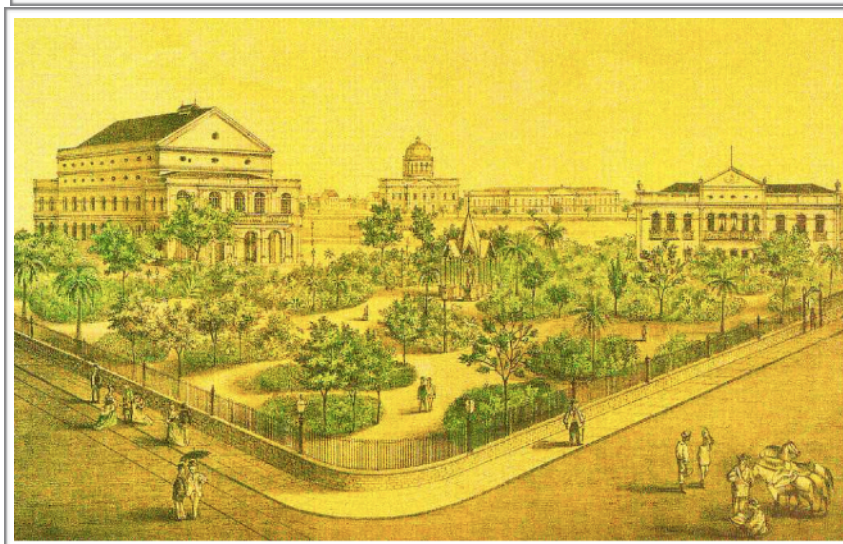
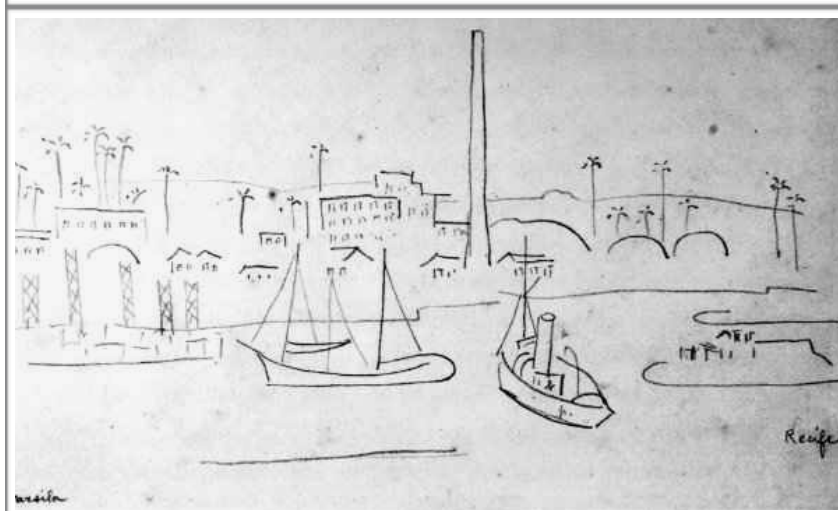
Antes de adentrarmos na imagem da paisagem urbana do Recife, tomaremos a liberdade de abrir uma fresta para dialogarmos, sob o aspecto da replicação de imagens através do que chamamos aqui de “espelho”.

Se colocarmos dois espelhos, um de frente ao outro, teremos reiteraões infinitas dos objetos imagéticos que surgem em ambos. Um é espelho do outro.

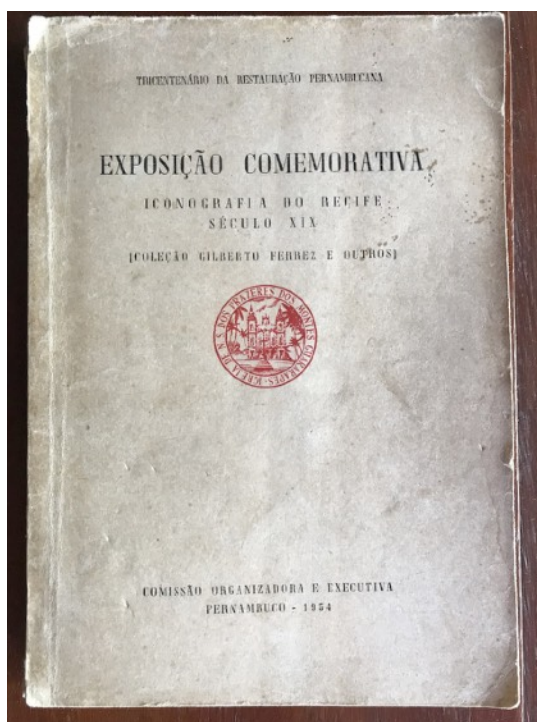
Portanto, consideremos que uma cidade e sua representação imagética, uma é a réplica da outra. Há cenas/ quadros repetidos avistados recorrentemente na historiografia das imagens; elas ganham novas roupagens, outras maneiras de exibição e representação, porém conseguem ser identificadas como já vividas e lembradas a partir de formas, ângulos, cores e

---

<sup>116</sup> In: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/03/artistas-retratam-as-transformacoes-de-recife-e-olinda-que-fazem-aniversario-esta-semana.html> Acesso em 25.05.2020.



**FIGURAS 6, 7 e 8** - de cima para baixo: 6. Gravura de Lamaire Sculp, século XVII; 7. Tarsila do Amaral, desenha Recife em 1925; 8. L. Kraus, litografa Recife no final do XIX.  
Reproduções por Luciana Cavalcanti Mendes em 25.05.2020.



**FIGURA 9** - Capa Catálogo da *Exposição Comemorativa: Iconografia do Recife no século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e outros*, em comemoração ao Tricentenário da Restauração Pernambucana, de 1954. Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 25.12.2022.

gestos, modo de operar, circuitos promulgadores que povoam novamente seus suportes, e novamente e novamente, mesmo que um tanto aparentemente diferentes.

Ao flanarmos ainda mais longe, pensando numa experimentação física, perguntamos: quem é objeto de quem, quando temos um espelho de frente para o outro em paralelo? Quando a imagem se repete e se repete e torna-se redundante, acusamos a presença de um *clichê*<sup>117</sup>, sob visualidades aparentemente diferentes, porém possivelmente repetidas, a depender também do ponto de vista.

Retornando à pesquisa, qual a necessidade do padrão para a construção da visualidade de uma paisagem, que é o espectro que discutimos aqui em nossa pesquisa? Como a visualidade de uma paisagem urbana se constrói e a que ela serve? Vale recorrer a Vargas que exprime o conceito de recorrência da imagem, do que ele chama de “intensidade representativa”, “sobre-informação”, ou ainda “saturação” sob a possibilidade de ruído, conceito largamente desenvolvido no campo da teoria da comunicação,

---

<sup>117</sup> Palavra de origem francesa. Segundo o dicionário, denota padrão, lugar-comum, trivialidade.

Contudo, aquela praça central na história da cidade de Lisboa é, apesar da intensidade e constante actualização da sua representação, palco de uma certa invisibilidade contemporânea, graças a um olhar saturado por infinitas variantes do que aparenta ser, paradoxalmente, [sic] uma-única-e-sempré-a-mesma-imagem.<sup>118</sup>

É importante destacar a análise de Vargas, pois ela nos sugere peças para a compreensão a respeito da invisibilidade pelo excesso de visibilidade.

Essa “previsibilidade” apoia a configuração de um modo de elaborar apenas pelo superficial, o que significaria cultivar o olhar viciado e viciante por elementos que impedem que atravessemos o que ainda precisa ser contemplado em nosso modo de ver. Ou por outro lado: socialmente ditar o nosso modo de ver.

Nesta sala de espelhos, tomemos emprestado também mais profundamente a concepção ofertada pela antropóloga Fernanda Arêas Peixoto no seu artigo, *A cidade e seus duplos*, no qual ela discorre sobre o Recife do sociólogo Gilberto Freyre, sob uma perspectiva, como aqui pretendemos também levantar, a respeito dos afetos envolvidos e das sensibilidades presentes no ato dessas visualidades e também da proposta de se distanciar justamente para poder ver melhor.

Peixoto disserta acerca das intenções de Gilberto Freyre sobre a cidade do Recife e seus jogos para divulgá-la em dúvida e contraditória localização nas entrelinhas escritas por ele: moderna, mesmo que e sendo tradicional,

Retomando o jogo entre *olhar de perto* e de *longe* proposto pelo guia, vemos como o autor brinca com o duplo foco de apreensão da cidade: as impressões à distância (de cima, do mar, do rio etc.) e a visão de perto, e de dentro, única capaz de apreender o objeto, porque ancorada na experiência e no conhecimento prévio.<sup>119</sup>

Gilberto Freyre, ao ser um ensaísta que se baseava em imagens para escrever, - como exemplo na publicação de seus *Guias Práticos, Históricos e Sentimentais das Cidades do Recife e de Olinda*<sup>120</sup> - além de em todas as diversas obras publicadas por ele, fez uso dos desenhos de Luis Jardim, litogravurista parceiro de trabalho do ensaísta à época das décadas de 1920 e 1930. Jardim foi um mobilizador fundamental de todo o percurso autoral que o

---

<sup>118</sup> VARGAS, Carlos. “Fotografia e Paisagem”. In: FIDALGO, Pedro. *Estudos de Paisagem*. v. 1. Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Julho de 2017. 248 p. p. 247.

<sup>119</sup> PEIXOTO, Fernanda Arêas. *A cidade e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre*. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1. p. 159-173, São Paulo, 2005. p. 165.

<sup>120</sup> *Ibid.* 2005.

sociólogo tomou em sua produção. Freyre se utilizou das imagens para construir o afetivo sensível das cidades das quais narrou - vide o *Livro do Nordeste*<sup>121</sup>, composto do início ao fim pelos desenhos e ornamentos de abertura dos capítulos pelo amigo litogravurista.

Tal qual logo após, em *A cidade como personagem*, de Elide Rugai Bastos<sup>122</sup> confirma que o autor foi criador de uma cidade viva, sendo essa grande personagem de suas histórias e escritos, uma verdadeira província protagonista. Uma cidade que, para Freyre, era estrangeira em todos os dias, mesmo que por demais conhecida.

Aquele viajante que se assemelhava aos que chegavam em uma nova terra desconhecida, com sensações mágicas de novidade; um romantismo presente, algo que percorre até hoje nossas sensibilidades, desde as imagens compartilhadas dos supostos desbravadores, que produziram uma literatura a respeito, - fosse ela escrita ou visual - ou acerca de cidades repletas de profundos desastres, cheias de idilismo e sonhos, sob um olhar sentimental e nostálgico.<sup>123</sup>

A paisagem urbana pernambucana escrita pelo sociólogo pernambucano, também foi registrada sob diversas técnicas e teve na fotografia em meados do XIX um campo fluente de propagação e reinvenção, inclusive apontada pelo autor em artigos em que ele reiterou a importância desse tipo de fonte<sup>124</sup> para o apoio à construção da elaboração de nossa história. Freyre foi além de fervoroso amante de desenhos, apaixonado pelas fotografias e em suas revelações sobre a cidade.

Acrescentamos, sobre a fotografia, que a partir da capacidade fotossensível dela, atinge essa reelaboração mais do que outras, como aponta Cambraia para a própria sensibilidade do suporte, a respeito desse reinventar a imagem, mental e em representação. A captação fotográfica tinha na rapidez de sua execução em relação às demais à época, a possibilidade maior de edição, inclusão e/ ou exclusão de elementos.

---

<sup>121</sup> Como já havíamos citado, esse foi um compêndio organizado por Gilberto Freyre, publicado em comemoração aos 100 anos de origem do jornal Diário de Pernambuco no qual diversos aspectos do Nordeste foram contemplados. C.f. FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*. Recife, Arquivo Público Estadual, 1979.

<sup>122</sup> BASTOS, Elide Rugai. *Gilberto Freyre: a cidade como personagem*, 06/ 2012, Sociologia & Antropologia, Vol. 02, p.135-159, Rio de Janeiro, 2012.

<sup>123</sup> NAXARA, Márcia. "Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX". In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (Res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

<sup>124</sup> FREYRE, Gilberto. Por uma sociofotografia. In: *O Retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues (1840 - 1920)*. Rio de Janeiro: Funarte; Recife: Fundaj, 1983. p. 15-26.

\_\_\_\_\_. "A propósito de retratos: sua importância para a antropologia". *Diário de Pernambuco*. Recife, 24 de junho de 1961.

Contudo, vale ressaltar, que a depender do que quisessem fixar nela, principalmente nos Oitocentos, a luz e todos os processos mecânicos e químicos de modo algum davam conta de paralisar ou de um modo de controlar mais absoluto sobre o tema fotografado, especificamente quanto às figuras humanas e vivas. Por isso, havia uma escolha dos “motivos registrados” completamente diferente da dos que seriam apanhados numa pintura. Descreve detalhadamente Cambraia,

A fixação da imagem fotográfica sobre um suporte fotossensível é um processo de impressão que depende de um determinado tempo de exposição à luz. [...] Como os objectos e as pessoas em movimento na rua passam somente alguns fragmentos de segundo em cada porção do espaço, a área correspondente a esse espaço de suporte fotossensível não recebe luz o tempo suficiente para imprimir uma imagem, pelo que esses objectos e pessoas ficam invisíveis. Como se a deslocação das coisas fosse supérflua e só o essencial, a Paisagem, ficasse registrada.<sup>125</sup>

Para falarmos de fotografia de paisagem, temos que nos reportar às panorâmicas, que foram registros que apoiaram o nascimento do mercado do turismo, justamente porque com a impossibilidade de viajar, tinham-se nas imagens o deleite e o sonho de imaginar como seria se estivessem realmente naquele lugar revelado em suporte. Vale salientar do mesmo modo, como aponta Pierre-Jean Amar, que “o mercado das paisagens por daguerreótipo é destinado aos colecionadores de gravuras e de litografias”<sup>126</sup>, num período que a reproduzibilidade teorizada por Benjamim para a fotografia, - como um apagamento da aura da obra de arte pela imagem fixa fotográfica em larga produção -, passou a existir com a grande demanda litográfica do período, imagens que de toda forma se relacionavam à fotografia, retratos da paisagem urbana que insistia em ser vista e disseminada.

Esse mercado se desenvolveu também a partir das propostas nascidas nas expedições naturalistas, onde ver de longe a natureza oferecia um olhar de amplitude do alcançar, tal qual a paisagem enquadrada de Cauquelin, o inalcançável, como um viajante qualquer, mas sim como um zepelim que via “tudo” do alto e com a possibilidade de enxergar poucos detalhes do indesejável, sujo, nativo selvagem, sob um ponto de vista que controlasse, para forjar a impressão de visualizar tudo. Mauad, nos ajuda a complementar,

---

<sup>125</sup> CAMBRAIA, Rui. Paisagem e fotografia: luz, fotossensibilidade, o olho e o olhar. In: *Filosofia e arquitectura da paisagem. Um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. 382 p. p. 162.

<sup>126</sup> AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Lisboa/ Portugal: Edições 70, 2001. 128 p. p. 52.

No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas, daí a utilização de chapas de grande formato, mais adequadas a esse tipo de fotografia por obterem um resultado semelhante às vistas e aos panoramas pintados. Marc Ferrez, fotógrafo brasileiro que atuou na Corte a partir da década de 1870, especializou-se em vistas [...].<sup>127</sup>

Como já expomos, as litogravuras dentre as demais imagens produzidas no XIX em Recife foram, em proporção, as que ocuparam maior espaço nas publicações e no circuito de visualização iconográfica. Havia também uma resistência ao novo, mesmo seduzidos por ele. Apesar de bastante tentador, imaginar que a fotografia abarcaria tudo o que a impressão litográfica oferecia, era um desafio, principalmente com o fim desejoso de diminuir trabalhos de espera e alocação na matriz de impressão.

Os fotógrafos estrangeiros e os artistas gravadores dos desenhos quanto à paisagem recifense, retrataram o que viram, para o que foram encomendados, como também o que aspiraram em relação a província pernambucana.

A paisagem bucólica e articulada com a arquitetura da cidade ao lado das águas do Rio Capibaribe no Recife, foi documentada nas litogravuras e nas fotografias à época. A centralidade do Rio esteve bastante presente nas imagens do artista suíço Schlappriz, habitante do Recife a partir de 1859.

As imagens da cidade em torno do Rio foram determinantes no modo de compor a cena para a própria história da construção do Recife e de seus arrabaldes: percorrendo o Rio, a começar pela sua foz junto ao Porto. Uma serpente adentrando os vilarejos e caminhos. As edificações no entorno das panorâmicas fluviais se fizeram muito importantes nas imagens retratadas, cada uma significando um fato urbano a ser investigado nos espaços que se fizeram de sociabilidade.

As mudanças na fisionomia da província, foram fundamentais para a articulação em disseminação da visualidade que necessitava ser alargada. Diferentes formas de experiência visual passavam a acontecer, quando técnicas, reformas, velocidade, produções de representação explodiram num século avassalador. Eram para além de unicamente construtores de vistas *in visu*, responsáveis por miradas à cidade; os demais, construtores *in situ*, e de fatos urbanos. Assim, *visu* era o que seria divulgado além da paisagem, em menor

---

<sup>127</sup> MAUAD, Ana Maria. A inscrição na cidade: fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta. In: *Paisagem e Arte - a invenção da natureza, a evolução do olhar*. Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Fapesp, 2000. 452 p. p. 392.

apreensão, apesar de considerável, mas que deixaria de compor o que Campos definiu como, “o resultado de várias intervenções num lugar, produto de transformações e ações sócio-político-culturais, ao longo do tempo, somatórios de intervenções reveladoras dos esquemas mentais de cada época e período histórico”.<sup>128</sup>

É necessário referenciar que as obras lançadas por Gilberto Ferrez sobre as fotografias produzidas no século XIX, o *Velhas Fotografias Pernambucanas* e as publicação das litografias do *Álbum de Schlappriz*, foram salvamentos à memória visual pernambucana que desconheciam outro que houvesse feito. E para além, ambos os Gilbertos, o Freyre participando dessa dupla, cada um no seu campo e tempo, instigaram a que houvesse documentação reavivada, saída dos acervos e, assim, pública, a fim de que visualmente pudessemos acessar um tempo de referência para a história do Recife e de seus arrabaldes.

As relações desses intelectuais/ intérpretes que ocuparam esse lugar, puderam trazer a paisagem urbana para a centralidade do debate. A importância da paisagem urbana para Freyre e Ferrez levaram os monumentos da cidade à visibilidade e à possibilidade da simpatia aos habitantes do Recife. Foi nas buscas desses intérpretes que encontramos outros dois intérpretes: Vauthier e Mamede.

## 1.2 | **Vauthier e Mamede:** visionários de fatos urbanos

*As cartas de Vauthier acerca da arquitetura doméstica no Brasil juntam-se ao seu diário, aos seus relatórios de engenheiro-chefe de obras públicas da Província de Pernambuco e aos seus artigos na revista socialista do Recife, O Progresso.*<sup>129</sup>

Pernambuco deve a muitos construtores o seu espaço urbano projetado e erguido e a sua paisagem urbana visualmente divulgada. Foram partícipes de um período histórico bem agitado para o estado, sendo inclusive figuras emblemáticas para o reconhecimento da fase de

---

<sup>128</sup> CAMPOS, Joana Capela de. “A paisagem urbana história como valor de projeto urbano”. In: FIDALGO, Pedro. *Estudos de Paisagem*. v. 3. p. 67. Universidade Nova de Lisboa, 2017.

<sup>129</sup> FREYRE, Gilberto. Casas de Residências no Brasil. In: CAMPOFIORITTO, Angelo. Org. *Patrimônio. Revista do Iphan*. N. 26. Ano 1997. 224. p.

modernização da cidade e seu entorno. Os Oitocentos das Confederações, das Revoltas e das Convenções, uma delas colocando Pernambuco como país durante 75 dias, em 1817<sup>130</sup>.

Recife estava esfuziante pela chegada da fotografia e das casas gráficas com sua litografia moderna e passava a ser independente da Europa para executar serviços de impressão.

Foram muitas as mudanças e inquietações e, o que acontecia na Europa, respingava fortemente pelas bandas de cá do Brasil. De 1840 a 1930, foram décadas - quase um total de 100 anos - , de reformas urbanas infindáveis e profundas em terras pernambucanas, que aconteceram ao lado da profusão de mudanças no mundo. Queriam acompanhar o que de mais veloz e transformador acontecia em grandes cidades-referência à época. O Barão Georges-Eugène Haussmann, em Paris, entre 1852 e 1870, propagava o ideário de modernização, com fins de abandonar o passado em prol de uma visualidade de progresso. Rio de Janeiro e Recife, também buscaram esse caminho.

O governo do estado de Pernambuco, principalmente na figura do administrador do governo, Francisco do Rego Barros iniciou um movimento de alterações do traçado da província do Recife, tentando corrigir “os males da cidade industrial”<sup>131</sup> que passavam a existir. Havia a necessidade urgente de higiene, além da reordenação do desenho da cidade para facilitar o transporte e a circulação de um público ansioso para a tomar as ruas como espaço de convívio e debate; uma arena social, uma cidade com pressa, que trouxe premência à busca por essas mudanças.

---

<sup>130</sup> O século XIX inicia para Pernambuco com a Revolução Pernambucana em 1817, como revolta por conta da alta dos impostos aplicados pela Coroa ao estado, que culminou na rebelião e transformação de alguns estados próximos e de um pedaço da Bahia literalmente em um país. Apesar do pouco tempo nessa posição, foi de suma importância para a história do Brasil, porém tem sido pouco divulgada nos livros. Logo em seguida, em 1821, houve a Convenção de Beberibe, que expulsou as tropas do exército português do estado. Em 1824 foi a vez da Confederação do Equador, um certo desdobramento da Revolução de 1817, mas que seria complementada pela vontade separatista contra a política implementada por D. Pedro I com a primeira Constituição do país. E por fim, dentre as principais, a Revolução Praieira, que contestou as ideias liberais de D. Pedro II. Vale lembrarmos que esta última Revolução nasceu a partir da criação do Partido da Praia, que contrapôs os demais que tinham visão ou conservadora ou liberal. É necessário citarmos a estada de 31 dias do Imperador em Recife em 1859, que claramente quis apaziguar a mal-querência diante da sua figura e desejava impor seu poderio diante das queixas e desafios de aceitação por parte de um grupo insurreto de oposição. Vide MELLO, Evaldo Cabral de. *A outra independência: o federalismo Pernambuco de 1817-1824*. São Paulo: Editora 34, 2004. 260 p.

<sup>131</sup> A profa. Virginia Pontual, descreveu essa cidade industrial se referindo a Europa. Tomamos a liberdade do uso para também compreender como Recife, cidade igualmente em processo de crescimento, atravessava esses “problemas” de província que passava a ter um aumento demográfico, além de adquirir configurações parecidas com as de demais cidades do mundo. PONTUAL, Virgínia. “Vauthier e o urbanismo no século XIX: França e Brasil”. In: PONCIONI, Cláudia; ARAÚJO, Rita de Cássia B. de. *Vauthier: um engenheiro de arte, ciência e ideias*. Olinda, PE: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada - CECI, 2009. p. 18.

Neste contexto há que termos em conta seus principais expoentes do campo de trabalho de engenharia e planejamento urbano: Vauthier e Mamede, “pelo menos no que toa à construção dos seus melhores edifícios públicos daquela época<sup>132</sup>”.

Louis-Léger Vauthier (1815-1901), da Escola Politécnica de Paris, veio a Pernambuco em 08 de setembro de 1840, convidado pelo Conde da Boa Vista, a fim de conduzir as reformas e construções importantes para o projeto de modernização das principais cidades pernambucanas. Construiu o Teatro Santa Isabel, fez mudanças no projeto original do Mercado de São José, a Ponte Pênsil, reformou o hospital e parte do Convento do Carmo, um dos seus primeiros trabalhos.<sup>133</sup> Foi também responsável pelo plano geral do alinhamento das ruas na parte central da cidade do Recife e tantas outras transformações no período entre 1840 e 1846, quando igualmente assumiu a chefia da Repartição de Obras Públicas Provinciais de Pernambuco.

A pesquisadora e professora Cláudia Poncioni afirmou que,

No decorrer do século XIX, o processo de construção da então jovem nação brasileira sofreu influências definitivas da cultura, dos modos de vida, do saber técnico-científico e do pensamento político-filosófico franceses, de uma França engrandecida com a força das ideias liberais e iluministas e as conquistas do progresso técnico material.<sup>134</sup>

Poncioni, pesquisadora debruçada há quase duas décadas nas investigações no que concerne a Vauthier, é quem revela as potencialidades quanto ao engenheiro francês. Vale salientar que sem os esforços à organização em 2009 por Poncioni, do *Ano do Brasil na França*, até este momento pouco do que existe divulgado a respeito do nome de Vauthier provavelmente estaria no limbo da quase inexistência para o povo francês. Lá, o engenheiro ainda hoje é um estranho desconhecido, com poucos arquivos sobre suas obras urbanas e projetos; no Brasil, ele é conhecido principalmente em Pernambuco, onde foi tido como um mago da construção modernizadora da paisagem urbana. Por isso Poncioni alegou em escritos que o engenheiro foi muito mais brasileiro, do que francês.

---

<sup>132</sup> MONTENEGRO, Olivio. *Um grande arquiteto pernambucano*. In: REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO. Recife: Imprensa Oficial, 1948. 250 p. p. 38.

<sup>133</sup> Sempre é importante pesquisar atentamente a respeito das autorias dos projetos que dizem pertencer ao francês, pois há um costume pernambucano de se atribuir a paternidade a Vauthier a toda e qualquer edificação da cidade.

<sup>134</sup> ARAÚJO, Rita de Cássia B. de; PONCIONI, Cláudia; PONTUAL, Virgínia. *Vauthier: um engenheiro de artes, ciências e ideias*. Olinda, PE: CECI, 2009. 72 p. p. 5.

O ensaísta Gilberto Freyre em 1940 divulgou Vauthier primeiramente, como já citamos. Via o intelectual Paulo Prado, tornou-se o grande pioneiro responsável pela divulgação dos feitos desse construtor que tanto ofereceu fatos urbanos para Recife no século XIX.

Ao denotarmos Vauthier e Mamede, cotejamos este capítulo com três publicações que revelam a história e produção do primeiro, largamente divulgadas por Freyre, seu maior admirador: *O Diário Íntimo do Engenheiro Vauthier, um Engenheiro Francês no Recife e Casas de Residência no Brasil*, publicações organizadas pelo sociólogo com fins de divulgação sobre este expoente da engenharia urbana em Pernambuco.

No que concerne à presença de Mamede no Recife, há poucas pesquisas relacionadas com livros publicados, além da produção de Cleonir Xavier Costa, de 1985, no qual ela mais descreveu a participação do engenheiro pernambucano nos projetos, do que se debruçou no percurso de vida dele. O que mais encontramos também foram documentos e fontes relativas à prática de trabalho diário nos órgãos públicos do estado. Léger por si, carrega uma visualidade de sua obra muito maior ao compararmos com Mamede, do mesmo modo tão significativo para a história da paisagem urbana pernambucana. Inegavelmente, a participação de Gilberto Freyre na propagação do que descobriu a respeito do construtor francês foi basilar.

Sobre Vauthier, Freyre sendo seu maior simpatizante contribuiu, na metade do século XX com seus escritos, com um bom material sobre o engenheiro. O sociólogo se identificou profundamente com a proposta de pensamento do fourierista.

O sociólogo, desacreditava no encanto do construtor alemão pela “cidade” magra do Recife. “Ainda do mar, êle sentira o encanto do Recife. O que é raro, tratando-se de cidade tão sem relevo, tão magra e tão sem carne para os olhos de europeu com fome de pitoresco tropical”.<sup>135</sup>

O engenheiro ideologicamente operava os fatos urbanos sob diálogo com as propostas de Charles Fourier (1772-1837), como grande referência das obras realizadas. Vale salientar que além de ser engenheiro, Vauthier, gostava de fotografar, era “poeta, escreveu uma peça de teatro e pintava retratos”<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil* - 1o tomo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. 512 p. p. 300

<sup>136</sup> PONCIONI, Claudia. *Pontes e ideias: Louis-Léger Vauthier - um engenheiro fourierista no Brasil*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2010. 560 p. p. 16.

Fourier, o grande inspirador de ideias do engenheiro era conterrâneo de Schlappriz, caixeiro-viajante, funcionário público, que serviu ao exército, filho de família falida. Foi um rapaz que tornou-se filósofo observando a realidade que o cercava. Desde cedo já lia e se inteirava das discussões sociais, científicas e literárias à época. Assim, foi construindo um arcabouço a fim de problematizar a situação social e em 1803 estreou o *Bulletin de Lyon*, “uma série de notas que lançam um esboço de sua doutrina social”<sup>137</sup>. Em suas abordagens, a harmonia e a sociedade sem desigualdades era a proposta de estudo e o desejo de Fourier. Segundo Freyre, as ideias fourieristas se detinham na “reorganização social”<sup>138</sup> e com base nelas, “afrancesou a arquitetura urbana de Pernambuco”<sup>139</sup>.

Ao se embasar no filósofo, o engenheiro dialogou com outro conceito, o de “arquitetura doméstica” para construir seus ideais arquitetônicos, estes que compõem a cidade do Recife e seu entorno até hoje. Sublinhamos que a obra de Gilberto Freyre foi bastante marcada pelo que Vauthier alargou de conceito quanto à vida privada, cultura material doméstica e perspectivas que propunham o contato do espaço público com o privado.

As modernizações urbanas em Recife se deram pelas mãos da potência artística do engenheiro francês e é importante destacar que muitos dos outros engenheiros e arquitetos que vieram posteriormente tinham como modelo o que o autor das *Casas de Residência no Brasil* havia realizado. Porém, ele nem sempre implantava o que desejava. Segundo Freyre,

Não nos surpreende, no plano da casa térrea que é o plano da cadeia do Brejo traçado por Vauthier, nenhuma violenta inovação de estilo; mas, ao contrário, o aproveitamento de valores tradicionalmente luso-brasileiros. Os habitantes a que se destinava o edifício e a situação do mesmo - no remoto interior da Província - não permitiam ao francês a liberdade renovadora a que teria decerto se afoitado na capital e tratando-se de casa de residência para indivíduos mais desembaraçados nos seus movimentos que os futuros moradores da Cadeia do Brejo.<sup>140</sup>

O construtor propunha lugares amplos onde todos pudessem circular juntos, sem disparidades gritantes de classes sociais. Quiçá um sonhador, mas que em suas construções e vivência em Recife, deixou marcas indeléveis no imaginário social da história da cidade. Uma grande preocupação do engenheiro era com os chamados “tigres”, os barris com excrementos

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>138</sup> FREYRE, *op. cit.*, 1960. p. 225.

<sup>139</sup> FREYRE, Gilberto. *Casas de residências do Brasil*. In: REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde v. 7, 1943. p. 117.

<sup>140</sup> *Ibid.*, 1943, p.123.

dos moradores, carregados por homens “tigreiros”. Freyre destacou sobre os incômodos do francês motivadores também das reformas,

O despejo desses barris se fazia nas praias. Eram barris velhos que às vezes estouravam de podres, emporcalhando os escravos, seus carregadores, e empestando as ruas com sua imundície. Vauthier interessou-se por êsse aspecto da higiene tanto doméstica como pública, relacionado de modo tão íntimo como a arquitetura e com o urbanismo.

Havia no período de 1855, a *Comissão de Higiene Pública de Pernambuco*. Ela centralizava higienistas preocupados com os “problemas de urbanismo”<sup>141</sup> da cidade. Queriam mudanças que pudessem ter como projeto a “luz solar” e a “ventilação”<sup>142</sup> como prioridades a serem atendidas.

Em uma das cartas escritas por Vauthier a seu caro Daly, ele descreveu o que viu chegar ao Brasil, tal qual um viajante, e narrou a Daly dizendo, “imagino um navegador subitamente transportado às costas do Brasil, sem saber em que paragens se encontra. Vejamos o que lhe poderão revelar as construções que se oferecem à sua vista ou, ao contrário, as que faltam à paisagem”.<sup>143</sup>

As cartas escritas por Léger tinham uma qualidade etnográfica generosa quantos aos relatos. Ele descreveu seu modo de ver o Recife, olhar do ser estrangeiro e enxergou o que era cria daquele espaço.

Importante destacar que logo que Vauthier assumiu a *Repartição das Obras Públicas* da Província, ele,

[...] redistribui aos engenheiros todos franceses, com exceção do velho Kersting, alemão - as responsabilidades de serviço, deixando com Kersting o serviço da estrada de Santo Antônio/ com Bolitreau a direção das obras do teatro, dos trabalhos urbanos e diversas obras nas vizinhanças da capital; com Porthier a estrada do Norte, estudos do Pôrto do Recife, reparos do arrecife artificial e outras obras no mesmo arrecife/ com Morel a estrada do Sul, a Ponte do Recife e outras obras, nos arredores do Recife; com Buessard a estrada de Pau-d’Alho [...].<sup>144</sup>

Os pontos citados pelo engenheiro são alguns dos contemplados no *Álbum de Schlappriz*.

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, 1943, p.125.

<sup>142</sup> *Ibid.*, 1943, p.125.

<sup>143</sup> *Ibid.*, 1943, p.129.

<sup>144</sup> FREYRE, *op. cit.*, 1960. p. 315.

A cidade detém espaços com uma visibilidade recorrente em diversos impressos, tanto no que cabe à discussão para a contemplativa turística, quanto na literatura histórica das áreas de arquitetura e história do Brasil, no que concerne a eventos ocorridos nestes lugares, a vivências sociais intensas no período, além da representatividade que há nos relatos afetivos de diversos memorialistas, poetas e artistas sobre o Recife. O que Vauthier e Mamede construíram, Luís Schlappriz revistou e propagou o que fizeram com sua produção gráfica. Uma parceria, mesmo em tempos diferentes e sem nunca se conhecerem.

Poncioni, em seu livro *Pontes e Ideias*, dedica um capítulo ao que nomeia de “caderno iconográfico”. Nele, ela mostra o Recife e as obras do engenheiro francês através das imagens do desenhista suíço. O uso dessas imagens é recorrente. É necessário ressaltar, que boa parte da crônica visual sobre o Recife proposta por Schlappriz acompanhou o percurso dos marcos arquitetônicos construídos pelos dois engenheiros.

Mobilizamos aqui tais construtores da cidade, também por terem sido responsáveis a compor os circuitos das imagens e se relacionarem com elas. Destacamos a visualidade desses marcos presentes além de monumentos na cidade, que se repetem através da imagem na história.

O sociólogo Howard Becker<sup>145</sup> trata a arte como produto, quando articula que ela para existir precisa ser consagrada social e historicamente. Mesmo que o campo específico do estudo da arte esteja distante de intenções profundas nas entrelinhas desta investigação, o modo de operação apontado por esse autor nos auxilia ao entendimento de outras instâncias e assim sendo, provoca o que elegemos nomear de circuito da visualidade.

As teias de relações que se articulam em torno de uma obra, inevitavelmente buscam promovê-la e divulgá-la, afinal para expor necessitamos propagar. Segundo Becker a arte é confirmada como tal justamente porque essas teias se movimentam, se relacionam, e desta forma a dissemina como conceito e a legitima. Desta maneira a arte encontra o lugar no cânone estabelecido institucionalmente imposto/ engendrado, além de atingir o caminho para ganhar fama e reconhecimento. Para tal realização acontecer, muitos precisaram estar articulados como agentes no processo de existência de uma produção incluída no circuito e para também extrapolá-lo.

Tomamos emprestado a proposta de argumentação da teoria de Becker para dispor

---

<sup>145</sup> BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa, Portugal. Editora Livros Horizonte, 2010. 328 p.

juntos Vauthier, Mamede e Schlappriz em contato a fim de que os fatos urbanos e as litografias possam também funcionar tais como objetos de arte que perduram através do tempo, a partir de e pelas redes articuladas e promovidas no entorno daqueles artefatos, sendo valorados através da memória que também os mobiliza a permanecerem vivos na história, a serem visualizados.

Contudo, o ícone de rompimento com o passado colonial que mais comemorou o nome de Vauthier foi o Teatro Santa Isabel<sup>146</sup>, inaugurado em 18 de maio de 1850. “Nenhuma outra realização ou projeto expressou, com tamanha força e visibilidade, a intenção de fazer do Recife uma cidade civilizada e moderna que a construção dessa casa de espetáculo”<sup>147</sup>. Foi um equipamento inspirador às novas propostas de renovação da paisagem urbana. Rita de Cássia confirma que “o teatro era um símbolo do porvir como também expressão das conquistas e da emergência de uma nova classe social e da cultura a ela correspondente: a burguesia comercial e seu modo de vida urbano citadino, de modelo europeu”<sup>148</sup>.

É difícil separarmos o criador da criação, e o Teatro Santa Isabel é um exemplo disso. Vauthier construiu sua fama sob essa estrutura grandiosa e até majestosa, todavia à revelia dela também. Foi acusado de “improbidade, de desmandos, de perseguições”<sup>149</sup>. Muito dinheiro gasto e suposições de uma vida desregrada sexual, sem limites, aos olhos da sociedade à época. Saiu como “fugido”, sem concluir a principal obra arquitetônica daqueles anos, como havíamos falado, símbolo da modernização da província.

Schlappriz se debruçou na produção da representação visual desse monumento em mais de uma estampa, inclusive provocando o olhar conservador à época, quando coloca em contraponto mulheres brancas e um homem ao centro, todos da aristocracia pernambucana, e uma criança negra trocando olhares, vão do balcão/ varanda do teatro, enquanto a paisagem urbana age ao fundo, como vemos na (FIGURA 10).

---

<sup>146</sup> Vale salientar que Vauthier saiu do país de volta a França e deixou para trás o final da construção do Teatro. Em 1869, o engenheiro voltou ao Recife para ajudar a reconstruir o Santa Isabel que havia se destruído quase que por completo num incêndio grave.

<sup>147</sup> ARAÚJO, Rita de Cássia B.. “Vauthier: Um engenheiro do progresso em Pernambuco”. In: ARAÚJO, Rita de Cássia B. de; PONCIONI, Cláudia; PONTUAL, Virgínia. *Vauthier: um engenheiro de artes, ciências e ideias*. Olinda, PE: CECI, 2009. p. 9.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 2009. p. 12.

<sup>149</sup> PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE. *Teatro Santa Isabel: documentos para a sua história*. 1.volume. (1838-1850). Recife: Diretoria de Documentação e Cultura, 1950. 90 p. p. 9.



**FIGURA 10** - Litografia de Luís Schlappriz.  
*Teatro Santa Isabel, balcão e menino negro.*

Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 25.05.2022. Acesso site. In: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/uma-memoria-de-pernambuco/>

É clara a divisão formal e classista da imagem: metade à esquerda demonstra a branquitude, que observa o menino negro em seus trajes de pajem ou algo semelhante, que observa a vista da cidade, do mesmo patamar que se encontra esse grupo.

“Toda a vida social e artística do Recife começou a gravitar, bem cedo, em torno do Santa Isabel. Cem anos, decorridos ainda é, no Recife de 1950, êsse centro de gravitação: cena dramática, sala de concertos, altar cívico, forum político - o salão nobre da cidade”<sup>150</sup>, disse em conferência quando comemorou o centenário daquele espaço de sociabilidade, Valdemar de Oliveira, diretor do teatro à época e figura central no campo das artes cênicas no Recife. E ele continuou em sua fala,

No momento em que o grão minúsculo da ampulheta do Tempo marca cem anos justos da vida do Santa Isabel, a imaginação recua, de um salto, ao passado, ao passado não visto, mas, sentido pela habitual veneração com que nos aproximamos

<sup>150</sup> *Ibid.* 1950. p. 11.

dos seres e das coisas centenárias, perscrutando-as, amando-as, avaliando as tristezas e as alegrias da sua longa jornada. Por êste teatro, que apenas na opinião dos tolos é uma casa de diversões, três gerações passaram, muitas outras passarão. Sua vida cada vez se enriquece, suas tradições se multiplicam, seu prestígio se consolida. O que o tempo não destrói, enobrece.<sup>151</sup>

Lendo as linhas da fala de Oliveira, enxergamos as visualidades que ele aponta na construção da imagem do que era já foi construído como simbólico em criação no século XIX. Também vemos em todas as descrições sobre a paisagem do Recife como se ela em si fosse um próprio “monumento”<sup>152</sup>. Um Recife que nem sempre se viveu, se imaginou, como “sensibilidade romântica” como aponta ao conceito a Profa. Márcia Naxara<sup>153</sup>.

O fato de Vauthier ser francês imprimiu importância a essa romantização e fez com que ela fosse ainda maior por parte dos intérpretes da história de Pernambuco, afinal, a Europa, à época, significava a civilidade e o sonho a ser atingido e a França, seu cabedal. Arriscamos sustentar que a chance de avistarem engenheiros para além dos estrangeiros, tendo em vista os forjados *in loco*, era pequena ao sabermos daquele período de idolatria ao ocidente europeu. Mamede pareceu ter se enquadrado nessa categoria de segundo plano na visualidade.

José Mamede Alves Ferreira (1820-1865), um quase médico que abandonou o curso na Universidade de Coimbra, voltou para o Recife após finalizar matemática na França. Foi ele que projetou o Cemitério de Santo Amaro, a Casa de Detenção, o Hospital Pedro II, a Santa Casa e o Colégio Ginásio Pernambucano, equipamentos arquitetônicos significativos para o Recife. Além disso, foi também responsável pelas estradas e rodagens norte do estado.

Comparado a Vauthier, que é até atualmente vastamente pesquisado, Mamede, que se firmou também como arquiteto e engenheiro, teve discreta divulgação de sua presença na cidade do Rio Capibaribe. Quiça, pelo fato do primeiro ter sido ovacionado por Gilberto Freyre em seus escritos e ter recebido maior atenção daquele sociólogo, perenizando assim sua biografia, tendo sido o oposto quanto a Mamede.

Na realidade, Mamede foi tanto quanto o engenheiro francês notável para a

---

<sup>151</sup> *Ibid.* 1950. p. 13.

<sup>152</sup> Cf. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996. p. 538.

<sup>153</sup> “Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XX”. In: NAXARA, Márcia. *Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX*. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (Res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. 558 p.

constituição da paisagem urbana do Recife, principalmente por garantir a construção de dois espaços fundamentais para o período em que assolava a cólera e a malária na cidade: a Santa Casa e o Cemitério de Santo Amaro.

Olívio Montenegro, confirma a pouca ou quase nenhuma dedicação às histórias sobre o arquiteto pernambucano<sup>154</sup>,

Sobre Mamede, porém, a não ser a magra biografia que se deve a esse grande beneditino da história pernambucana - beneditino pela longa e doce paciência das suas pesquisas, e mais beneditino ainda pela simplicidade humilde da sua linguagem - que se chamou Carlos Pereira da Costa, autor do “Dicionário Biográfico”, não lhe deram mais nada senão o silêncio que se tributa aos mortos. Porque a voz que lhe poderia lembrar todo o dia o nome, e todo o dia consagrá-lo na memória e no respeito dos pernambucanos é uma voz que nem todo mundo percebe; uma voz para poucos ouvidos, feita de pedra e que em pedra somente articula o seu som: a voz arquitetural<sup>155</sup>.

Claro, que citamos uma fala do ano de 1948, quando após essa data muitas águas rolaram em termos de investigação sobre a figura do engenheiro pernambucano. Contudo, mesmo assim, pouco é encontrado sobre ele.

Mamede, tal qual Vauthier, estudou na Escola de Engenharia de Paris e foi bacharel em matemática pela Universidade de Coimbra, antes de vir assumir o lugar do seu antecessor, responsável pelas reformas e construções arquitetônicas na província pernambucana em meados do século XIX. Fez vivência na Itália e além de todas as obras realizadas em Recife, uma das mais expressivas foi a finalização do Teatro Santa Isabel.

Ele era, em sua visão de arquitetura, simétrico, clássico, sensível e a “linha horizontal que mais se sobressaia<sup>156</sup>”. Apesar da falta de finalização da construção do colégio Ginásio Pernambucano, prédio onde estudaram famosos intelectuais da cidade à época, ainda assim, foi a obra magistral desse engenheiro: “o estético e o funcional viriam-se encontrar numa unidade perfeita<sup>157</sup>”.

Mamede foi responsável pela Planta da Cidade do Recife de 1855 (FIGURAS 11 e 12).

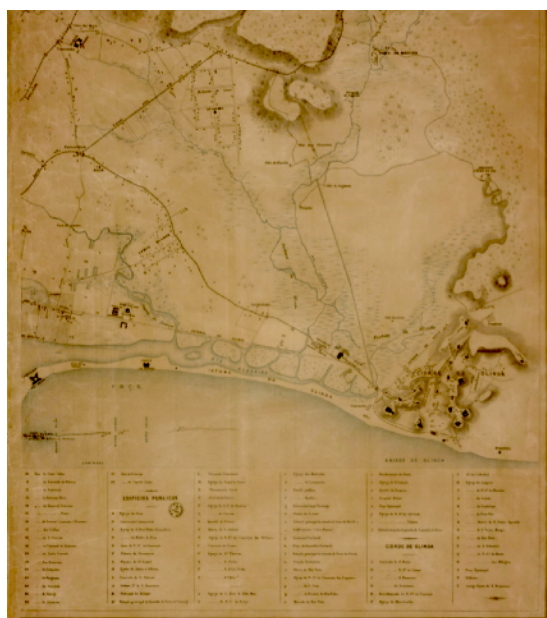
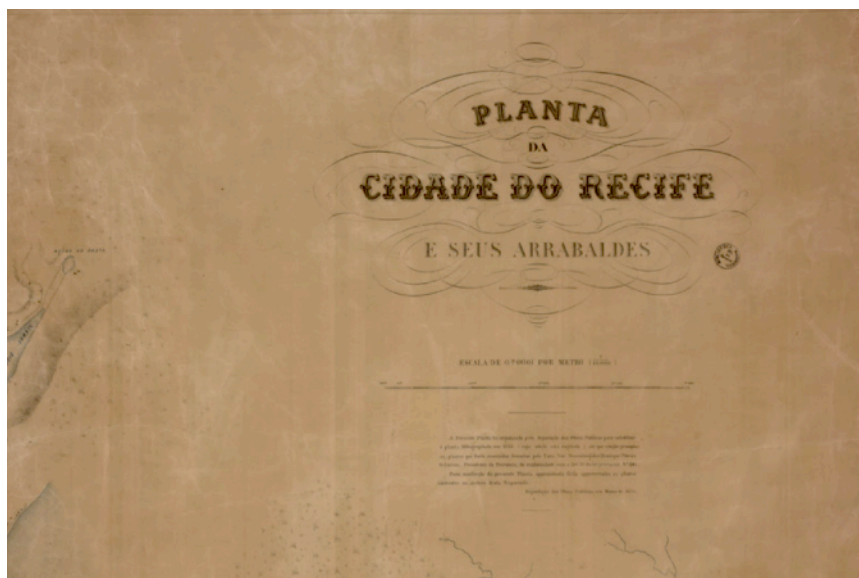
---

<sup>154</sup> Outra obra sobre sua biografia é: COSTA, Cleonir Xavier de Albuquerque; ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *José Mamede Alves Ferreira: sua vida, sua obra (1820-1865)*. Governo do Estado de Pernambuco - Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano. Recife. 1985.

<sup>155</sup> MONTENEGRO, op. cit., 1948. 250 p. 35.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*



**FIGURAS 11 e 12** - Planta da cidade do Recife e seus arrabaldes. 1855. Por José Mamede Alves Ferreira.

Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 25.05.2020. In: archive.org. Acesso em 18 de março de 2023.

O engenheiro pernambucano se dedicou a escrever a:

Memória sobre o porto de Pernambuco, apresentada ao Ministério da Marinha pela Comissão, etc. Rio de Janeiro, 1849, 30 pags.; [...] Mappa demonstrativo das distancias entre freguezias de Pernambuco pelos caminhos mais curtos [...]; Plano-topo-hydrographico do porto e cidade de Pernambuco, etc. [...]; Planta da cidade do Recife e seus arrabaldes. 1855.<sup>158</sup>

<sup>158</sup> BLAKE, Augusto Victoriano Alves Sacramento. Dicionario bibliographico brasileiro. v. 5 J-L. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899. <http://bd.camara.leg.br> Acesso em 22 de janeiro de 2023.

Algo que chama a atenção aos nossos olhos de hoje, por algumas vezes anacrônicos, é saber das festas memoráveis das inaugurações que aconteciam em Recife, quando da finalização das obras dos hospitais da cidade. Aconteceu com o Hospital Português (FIGURA 13), e igualmente se deu com o Hospital Pedro II, obra de Mamede. Paraíso, médico e memorialista pernambucano, descreveu,

A título de curiosidade: dois anos antes de sua inauguração, com o prédio ainda em construção, realizou-se nos seus salões o suntuoso baile oferecido pela Associação Comercial de Pernambuco aos soberanos brasileiros que, em 1859, nos visitavam. O baile, realizado na noite de 22 de dezembro, foi um estrondoso sucesso, ali comparecendo mais de duas mil pessoas da elite pernambucana, autoridades militares e eclesiásticas, o presidente da Província, viscondes e barões, senhores de engenho, altos funcionários, enfim, o que havia de melhor de nossa sociedade, misturados com a massa humana que se comprimia em frente ao hospital. [...]A crônica social da época registra que o Imperador dançou cinco vezes, tendo como pares ilustres damas da aristocracia pernambucana [...]159.

A modernização de Mamede sendo documentada em relatos sobre os abastados e os poderosos do governo, ao lado da sociedade encantada pelas reformas e novas construções, era repetida pelos autores. Apesar do pouco destaque de seu nome em publicações individuais sobre ele, Mamede circulava nas crônicas escritas pelos escribas pernambucanos. Esses engenheiros foram alçados a uma posição de figuras extremamente celebradas para o bem e para o mal na esfera pública daquele período, tendo seus nomes em destaque nos jornais e em eventos que lembravam a sua importância para a sociedade burguesa do Recife, o que até hoje acontece.

É necessário discorrer que a visita dia Exma. Majestade, à cidade do Capibaribe, em 1859, trouxe aos anos que cercaram a data, mais movimentos em busca das transformações dos equipamentos urbanos: revelar visivelmente uma província que desejava ser a mais importante do país, era imprescindível para conquistar o coração e o respeito para os olhares além de seu território.

Fora isso, nos atrevemos a discorrer, que a ida do governante máximo do país para ver o que lá existia de progresso naqueles tempos, tinha também objetivos de acalmar os ânimos daquele povo revoltado em relação ao poder máximo do país. Era um estado em polvorosa, vide as histórias das intencionadas anti-ideias e contra as práticas políticas do Imperador.

---

<sup>159</sup> PARAÍSO, Rostand. *A velha Rua Nova*. Recife: Editora Bargaço, 2011. 255 p. p. 34.



**FIGURA 13** - Litografia de Luís Schlappriz. *Festa Hospital Português*  
Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 25.05.2022. Acesso site. In: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/uma-memoria-de-pernambuco/>

Nesta perspectiva, os feitos e as publicações que ora alvejavam, ora vangloriavam os projetos e ações do Imperador entravam em disputa na esfera de discussão e poder do Recife. Mamede e Vauthier formaram também esse “conjunto de gente” que se dispôs a que essa construção por muitas vezes contraditória do Brasil se fizesse. Para o que argumentamos, usamos para fundamentar Naxara,

Estar ou sentir-se fora dela, à margem, num mundo visto e representado como não civilizado, significaria estar fora da história e do que mereceria registro para a posteridade. Convicção que conferiu sentido a todo esforço de civilização realizado pelos brasileiros, especialmente ao longo do século XIX, quando do momento de constituição e construção da nação e da sua história, ainda que à custa da exclusão de grandes parcelas da população.

E parte dessa visualidade que se construía aos trancos e barrancos, foi solidificada pelos usos e funções adotados nos impressos visuais gráficos, esses principalmente, daquele período.

## Os Oitocentos se perpetuam: Recife nas relações foto e gráficas

*Deixa-se então ao branco (ou à cor) do papel realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que se chama estampa. Vê-se portanto que, embora tenha tecnicamente o nome de suporte, o papel não é elemento inerte e passivo, mas sim eminentemente ativo, pois constitui, na verdade, uma espécie de contraforma.<sup>160</sup>*

Orlando da Costa Ferreira (1915-1982), intelectual de maior referência nos estudos sobre a impressão gráfica no Brasil, professor de história do livro, pernambucano, teve no esteio de Recife amplo campo de experiência na área de prática e análise de toda sorte de “imagens multiplicáveis<sup>161</sup>”. Até hoje ele se destaca por ser um dos pioneiros estudiosos profundos que se debruçou sobre esse tipo de material, deslocado de mais necessidade de importância, tal qual a professora Lygia Cunha (1922-2009), que concomitantemente despontou nas pesquisas sobre esse tema<sup>162</sup>. Dois grandes expoentes dos estudos relativos às estampas e produções fixadas em suporte concreto e sob ausência de movimento. Porém, pouco discutiram a imagem fotográfica<sup>163</sup>.

Situarmos o ambiente histórico daquele momento se faz aqui sob vislumbres com profundidade em média proporção, pois haveríamos que relatar muito mais do que seríamos capazes a respeito do percurso do desenvolvimento técnico da indústria gráfica de Pernambuco, o que demais pesquisadores já o fizeram com bastante propriedade.

Luiz do Nascimento (1903-1974), intelectual historiador pernambucano, revelou em 14 volumes, cada um com uma média de 500 páginas, os detalhes de cada periódico existente em Pernambuco, sendo o *Aurora Pernambucana*, publicado oficialmente como primeiro

---

<sup>160</sup> FERREIRA, Orlando da Costa. 2ª Ed. *Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira - a imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 512 p. p. 29.

<sup>161</sup> Conceito aplicado pelo autor. *Ibid.*, p. 23.

<sup>162</sup> Os estudos sobre impressão litográfica também são encontrados em diversas investigações de pesquisadores ligados ao grupo *Memória Gráfica* da Universidade Federal de Pernambuco, ambiente reconhecido pela sua importância nos estudos sobre o tema dos artefatos impressos. Sebastião Cavalcante, Edna Cunha Lima, Jarbas Agra, Silvio Romero Barreto Campello são alguns dos teóricos pernambucanos referências no tema. Vale salientar a presença o Rio de Janeiro de Joaquim Marçal Ferreira de Andrade e de Rafael Cardoso concomitantemente, que fazem parte dessa junção de pensadores sobre o assunto da memória gráfica no Brasil. Apresentamos a bairrista curiosidade e destacamos a coincidência a respeito da região geográfica desses nomes que habitam Pernambuco e Rio de Janeiro, que foram cidades marcantes no desenvolvimento do campo de impressões diversas no Brasil do final do século XIX até o XX.

<sup>163</sup> Discussão levantada em artigo de Renata Santos, doutora em história social pela UFRJ. SANTOS, Renata; RIBEIRO, Marcus Ribeiro; LYRA; Maria de Lourdes Viana. O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional - Estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. *In: A imagem como evidência histórica - algumas considerações sobre o trabalho de Lygia Cunha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. 256 p.

daquelas terras, em 27 de março de 1821, jornal defensor do governo de Luis do Rego, à época político opressor, mal quisto pela população pelos desmandos feitos<sup>164</sup>. Nascimento levou cerca de 20 anos garimpando quase o impossível a respeito da imprensa pernambucana, destacando agentes importantes e um circuito vultoso das relações sociais e intelectuais ao desenvolvimento da indústria gráfica no estado, inclusive citando os diferentes processos de impressão existentes no período, vinculados a cada publicação, destes incluindo a litografia e a fotografia<sup>165</sup>.

Fez questão também de enfatizar os diversos temas de cada revista e jornal e de salientar nas entrelinhas, inclusive, os lados políticos e as discussões, propostas de conteúdo veiculadas para a modulação social, quando esses artefatos gráficos explodiram em produção e uso, em meio a transformações urbanas e à necessidade de vínculo à visualidade da modernização.

Recife, cidade em transformação no século XIX. Quanto a isso, em quase nada diferente de demais como Rio de Janeiro e Salvador. Após a chegada da impressão régia em 1808,<sup>166</sup> passou a correr atrás do tempo já perdido em relação a Europa, no que dizia respeito à possibilidade de imprimir materiais de diversos espectros e formatos.

A impressão gráfica chegou em Pernambuco somente em 1817<sup>167</sup>, mas vale salientar que em 1706, a cidade, de forma precursora, teve uma de suas primeiras tipografias, - e a primeira do Brasil, porém proibida de funcionar pelo governo, tal qual a do Rio de Janeiro, em 1747. Comercialmente, a capital pernambucana foi a primeira província a conhecer a litografia em meados de 1831, com a produção de material efêmero<sup>168</sup>. É importante destacar

---

<sup>164</sup> PARAHYM, Orlando. *Traços do Recife: ontem e hoje*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco. Secretaria de Educação e Cultura. 1978. 322 p. O jornal *Aurora Pernambucana* era impresso na Oficina do Trem de Pernambuco.

<sup>165</sup> NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954)*. UFPE. Recife: Editora Universitária, 1975. O primeiro volume da coleção foi em 1962 e o último a partir do 8o, já como edição póstuma a partir de seus escritos deixados, em 1986. Ele se destacou no Brasil como historiador dedicado à compilação tão agigantada de informações sobre o tema. Anterior a ele, Alfredo de Carvalho, já havia se debruçado num compêndio bem menos volumoso, no seu *Anais da Imprensa Periódica Pernambucana - 1821/1908*, em que dissertava a respeito da imprensa pernambucana, mas segundo o próprio Nascimento divulgou em seu 1o volume, “*com erros e senões e ausências*”.

<sup>166</sup> Segundo Schwarcz e Starling, havia “*o exame de tudo que se mandasse publicar e o impedimento da impressão de papéis e livros cujo conteúdo contrariasse o governo, a religião e os bons costumes*”. In: D. João e seu reino americano, *Brasil uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018. p. 183.

<sup>167</sup> CAVALCANTE, Sebastião Antunes. *Ilustração e artes gráficas: periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco (1875-1939)*. São Paulo: Brucher, 2014. 120 p.

<sup>168</sup> Material efêmero é aquele que é produzido com intenções de pouca durabilidade no tempo, como rótulos, panfletos, comunicados, encartes, folders, etc. Ver logo após Edna Cunha Lima sobre o tema.

que no século XIX, havia grande parte dos jornais feitos em técnica mista: texto em tipografia e imagens em litografia<sup>169</sup>.

Com a presença de alguns poucos gravadores que começaram a fazer serviços impressos notáveis no período - apenas nove anos após a chegada com a família real das primeiras máquinas tipográficas no Brasil - é a partir da década de 1850, que a capital iniciou seu processo de autonomia do *metiér* em relação ao lugar geográfico de impressão: a cidade já podia ser vista como uma das mais valorosas neste campo técnico-artístico no Brasil.<sup>170</sup>

Entre 1817 e 1831 o pânico de haver “panfletos subversivos” que fossem contra a política vigente do momento, a autoridade sobre possíveis críticas existentes, impediu que muitas tipografias e indústrias gráficas existissem ou perdurassem oficialmente em suas práticas. Contudo, tornou-se cada vez mais impossível de deixarem de existir, já que a necessidade de impressão num país em modernização intensa, era pungente, com documentos, comunicados e urgências de vislumbrar o que se passava socialmente nos espaços entre seus figurantes.

O governo controlou a indústria por medo do que os impressos lograriam proporcionar de libertinagem ou descomunal disseminação liderada pelos mais queixosos e contestadores. Agra confirma em descrição,

Prova disso é o primeiro texto impresso no Recife: o manifesto revolucionário denominado *o Preciso*, datado de 1817, apenas alguns anos após a instalação da Imprensa Régia e seu virtual monopólio de impressão, que duraria até 1822. Superando esse início tortuoso se seguiria uma rica e abundante produção de jornais, pasquins, livros, revistas e toda sorte de efêmeros, que representa a sofisticação tecnológica e artística tão característica da indústria gráfica pernambucana.<sup>171</sup>

O desenho dominou grande parte dos Oitocentos. Muito do que a litografia colaborou foi para jornais e periódicos à época, dentre outros suportes de existência. Para elaborar os traços com figuras humanas, os relatos de jornalistas foram fundamentais para compor

---

<sup>169</sup> LIMA, Edna Lucia Cunha. *F.H. Carls, M.Dreschler, L.Krauss e C. Frese - alemães a serviço da litografia comercial em Recife*. ANAIS P&D Design 2000, FEEVALE, Novo Hamburgo, RS. 29 out.a 01 nov. 2000. Estudos em design, Novo Hamburgo, 2000 v.2, p 839-847.

<sup>170</sup> FERREIRA, *op. cit.*, 1994.

<sup>171</sup> AGRA JR., Jarbas Espíndola. *Memória Gráfica Pernambucana: indústria e comércio através dos impressos litográficos comerciais recifenses [1930-1965]*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. P. 12

visualmente cenas da cidade.<sup>172</sup> E a litografia, como processo desde sua invenção, foi tão significativa que foi comparada à origem da imprensa no mundo, tamanha a mudança de mentalidade a partir das funções e usos promovidos por ela. A técnica em páginas de jornais, periódicos, panfletos e mesmo em manuais, era o símbolo mais moderno à época diante da sorte do como era impresso: almejava-se introduzir na mesma página estampa e letras, difícil ainda de praticar até início do século XX. Cardoso descreve bem a questão técnica,

A grande vantagem da litografia em relação às técnicas de reprodução de texto e imagem anteriores está na possibilidade de criação do desenho - incluindo aí o desenho de letra e textos - imediatamente sobre a matriz a ser impressa, praticamente como se fosse sobre o papel. Na tipografia, o texto deve ser composto a partir de tipos de chumbo preexistentes e a diagramação das páginas, a maioria das vezes, precisa ser feita à parte das imagens utilizadas. Já na litografia, toda a composição pode ser imaginada, realizada e impressa simultaneamente, o que promove o imbricamento de texto e desenho e favorece o tratamento do texto como imagem.<sup>173</sup>

Encantando-se por essa técnica de impressão, principalmente com a chegada do gravador suíço, Franz Carls em 1859, fundador da *Casa Lithographica*, a cidade margeada pelo Rio Capibaribe torna-se pungente no país e já autônoma para ver suas artes e jornais serem fixados em artefatos usufruídos em larga escala pelo público.<sup>174</sup>

A presença de estrangeiros em Pernambuco, lugar pelo qual se encantavam pela conformidade da luz e da arquitetura, além de perceberem o dialógico entre o Rio e a província principal, catapultou a técnica e abriu precedentes para a criação de uma presença massiva de outras casas de impressão gráfica, tornando a cidade fértil e referente nesse âmbito<sup>175</sup>. A ocupação de muitos europeus no Brasil nos oitocentos, fez com que a cultura visual da época fosse majoritariamente dominada por este pensamento que ditou por muitos anos ainda a nossa iconografia e através da litografia esteve profundamente presente.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> PINSON, Guillaume. *Un parcours scientifique dans la culture médiatique francophone (1800-1930)*. Cahier des séances de cours. Unesp. Campus Franca. Curso ministrado de 23-26 abril 2019.

<sup>173</sup> CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naif, 2005. 360 pp. P. 32.

<sup>174</sup> FERREIRA, *op. cit.*, p. 29.

<sup>175</sup> É importante citar que o início do século XX possui muito mais investigações sobre o momento gráfico de Pernambuco, comparado ao século XIX, período de seu surgimento naquelas paragens.

<sup>176</sup> REZENDE, Livia Lazzaro. In: *A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada*. CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naif, 2005. 360p. p. 36.

Ter uma produção executada por esses agentes estrangeiros que habitavam o país também construiu o imaginário vinculado à ideia de modernização. Num país onde 16% da população no final do século XIX era alfabetizada, além da técnica, como também a possibilidade de detenção de mercadorias vinculadas à civilidade e sua larga produção, deram o tom do pensamento da época e quem detinha esse poder de acesso eram poucos, como reitera Rezende,

Mas não foram apenas os aspectos técnicos que favoreceram a proliferação de letras e ornamentos na composição litográfica. No modelo de sociedade capitalista, especialmente no século XIX, a noção de progresso e civilidade estava intimamente associada à de abundância material. Quem tem mais exibe mais, de acordo com os padrões que regem a sociedade de consumo, é mais bem-sucedido.<sup>177</sup>

A litografia e sua capacidade de reprodução em grande escala se vinculava à necessidade da época e à quantidade de pessoas ocupando as cidades por conta do processo de industrialização que demandaram o aumento de peças gráficas impressas. É importante ressaltar que todos os sujeitos participantes do processo de impressão litográfica no período eram classificados como desenhistas ou litógrafos: quem fazia o desenho, quem preparava a pedra, quem lidava com máquina vapor, como também o dono da gráfica.

Os efêmeros, como os rótulos e marcas registradas, ocuparam bastante espaço na indústria gráfica, inclusive dando início em 1875 aos primeiros registros de propriedade.<sup>178</sup>

Outro tipo de impresso que se destacou no século XIX foram os álbuns de retratos (fotografia) e de paisagem que também significaram bastante para compor o simbólico do desenvolvimento. Eles, da mesma forma, corroboraram para divulgar o momento de transformações urbanas e foram atrelados como artefatos no modo de consumo, assumido lugar desejável na sociedade e no espaço doméstico, de tê-los como objeto de status de civilidade.

Foram publicados em Recife quatro álbuns impressos sobre a cidade, entre os anos de 1847 e 1878. Os dois primeiros, respectivamente por W. Bässler e Emil Bauch (1823-1890) e os dois últimos na gráfica de Franz Carls, por Luís Schlappriz e Luis Adam Cornell Krauss<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>179</sup> In: DUARTE, Mirela. Os álbuns litográficos e a paisagem do Recife do século XIX. In: *A Paisagem Como Problema: Conhecer para Proteger, Gerir e Ordenar*. Coord. FIDALGO, Pedro. v. 5. 1o Congresso Iberoamericano em Estudos da Paisagem. Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal. Set. 2018. 418 p. p. 38.

Vale destacar que o álbum *Memória de Pernambuco - Amigos das Artes* de Schlappriz, foi um dos mais extensos e cobiçados pela qualidade que detinha e o que mais esteticamente chamou atenção pelos detalhes humanos de tipos diferentes. Sustentamos com Duarte,

Dentre os álbuns litográficos com imagens do Recife, esse foi o mais bem-sucedido, tendo sucesso também em termos de venda, o que certamente se deve à qualidade das litografias, à quantidade de litografias produzidas, e à facilidade na aquisição já que o álbum era confeccionado e vendido no Recife.<sup>180</sup>

Duarte aponta que Krauss fazia seus desenhos copiando de fotografias. Schlappriz seguramente o fazia também, - apesar de diferentemente do já citado artista alemão -, e se destacou pelas figuras humanas que habilmente delineava em suas pranchas. A autora do artigo pesquisou justamente as relações entre os álbuns e como a paisagem urbana esteve presente em suas transformações através das estampas dos artistas que compuseram, cada um em um tempo diferente essa produção. Seu trabalho é um dos poucos que abordam todos os compêndios colecionáveis no século XIX em litografia referentes à paisagem urbana do Recife e seus arrabaldes.

Duarte criou uma tabela e um mapa onde descreve o que cada litógrafo ia acrescentando em seus desenhos a partir do que surgia de equipamento urbano novo na cidade. Um mapa que chamamos de evolutivo da cidade. Tanto é que o número de estampas do último álbum publicado no século XIX tem quase 10 vezes a quantidade de imagens que o primeiro álbum. A cidade crescia e o desejo e necessidade à época de apresentá-la ainda mais e mais em seus prédios e espaços públicos, também aumentava, segundo a autora.

Citamos o professor e arquiteto pernambucano, José da Mota Menezes (1936-2021) acrescentando a essa constatação de Duarte no que diz respeito ao que ele chamava de “o caminho do fotógrafo” e mais: o trajeto do Rio Capibaribe e sua influência e rasgas marcantes na cidade pernambucana.

Assim parecia que a cidade havia sido invadida pelo Rio e não o contrário. Contudo, a sensação do poder das águas na província pernambucana é esteticamente visível, denotando de maneira sensível, como se elas tomassem conta de todas as frestas da cidade. Boa parte da sociabilidade circula em torno desse fluxo fluvial. Na (FIGURA 14) vemos o percurso entranhado na cidade do Capibaribe que se encontra com o mar e com o Rio Beberibe, este

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 43.

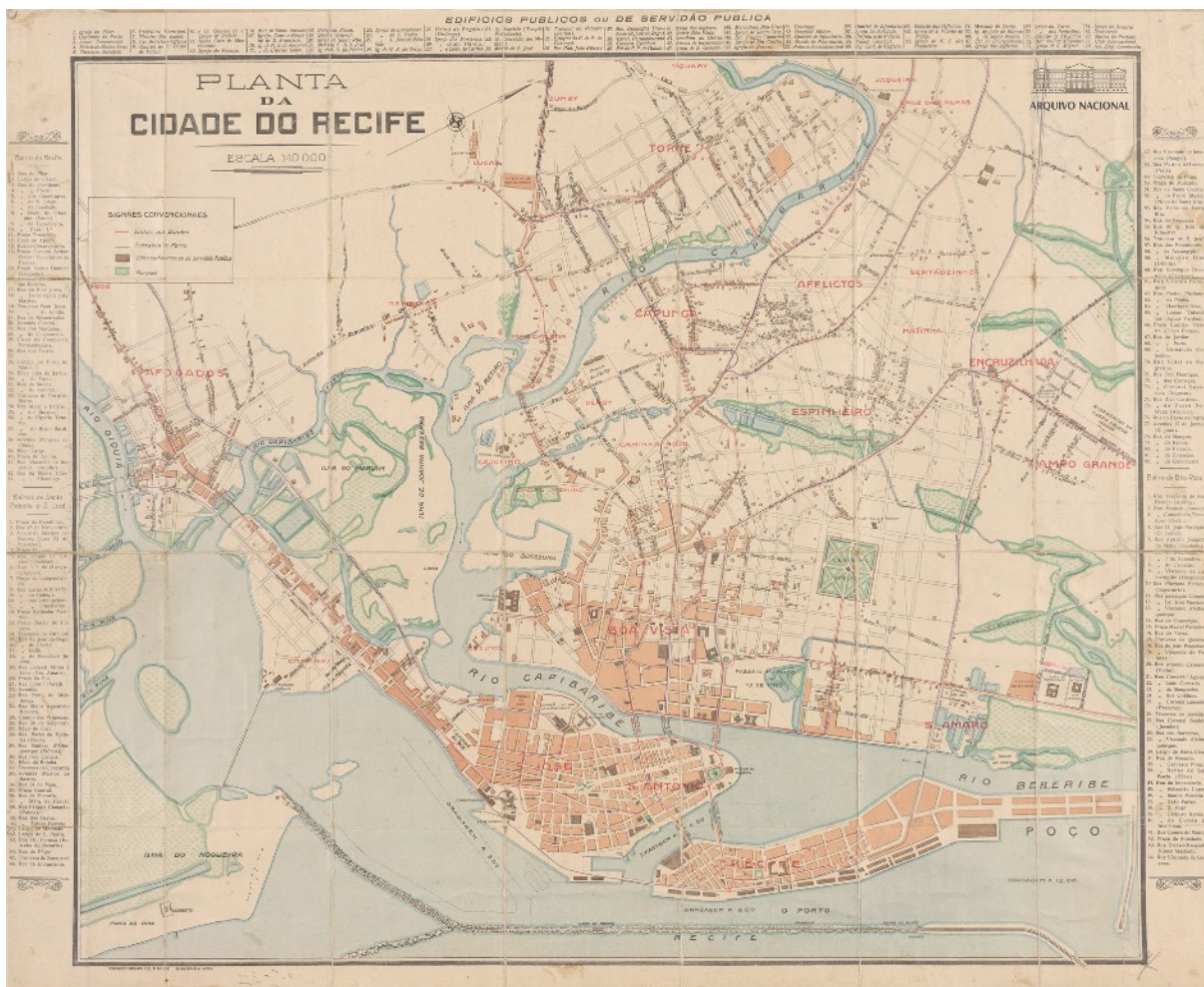


FIGURA 14 - Mapa da região central do Recife (visualização do Rio Capibaribe) - 1924. Acervo José da Mota Menezes. Acesso em 17.01.2022.

último que alimenta boa parte de Olinda. O percurso tomado pelos fotógrafos de paisagem urbana, fossem eles quais fossem, era sempre muito parecido com os desenhos realizados e o que eles retratavam também nesse perseguir a paisagem.

A imagem fotográfica foi muito importante para ratificar o que a modernização imputava como tal. Interessante notar o que já comentamos aqui: que as vistas são sempre acima do ponto de vista do transeunte, como se quem representasse a cidade sempre estivesse de maneira oposta atento aos detalhes e à proximidade, mas sim ao panorama que oferecia amplitude, como um voo de um pássaro, sob uma perspectiva quase aérea. É a perspectiva literal da paisagem. Contudo, a abordagem tomada por Krauss, autor do último álbum do XIX da paisagem urbana assume uma visão sob um campo de apreensão do olho mais abaixo do comparado ao de demais artistas, tais como Schlappritz, que olha mais de cima a cidade.

Citamos o papel da fotografia nesse aspecto também, de olhar panorâmico da paisagem. E no campo gráfico, como técnica para facilitar o trabalho de impressão e de circulação de periódicos de toda sorte, ocupava ainda lugar diverso do de uso da litografia, mas já existem, em meados do XIX, as diversas tentativas de incluí-la na página publicada juntamente com o texto, sem maiores esforços, dinamizando a capacidade de reprodutibilidade do material que era impresso. A autocopia foi um dos caminhos para se chegar ao que a fotografia operava. Segundo, Waechter e Mariz,

Assim este processo de fotogração, conhecido como autotipia ou clichê a meiotom, viabilizaram as reproduções de imagem com variação de tonalidade nas impressões e desta forma a fotografia pode enfim ser reproduzida em impressos. No Brasil, na última década do século XIX, tem-se registro de algumas experimentações feitas na imprensa carioca na tentativa de reproduzir fotografias.<sup>181</sup>

Isto posto, é necessário que destaquemos a enorme significância da fotografia para o campo dos impressos e das demais artes e técnicas. Copiar desenhos a partir de fotografias e, principalmente no século XIX, fazer isso quanto às paisagens urbanas, tema das discussões e feitura do símbolo do que se almejava ser moderno, foi um caminho tomado por muitos artistas de estampas gráficas.

A busca por uma representação o mais realista possível, fazia com que a imagem fotográfica assumisse um lugar de base fundamental para os desenhos realizados. O desejo por se aproximar cada vez mais desse lugar mais vinculado à realidade, que a fotografia parecia ilusoriamente propor, compôs durante muitos anos os trabalhos de renomados artistas e para a possibilidade de impressão também em periódicos.

Augusto Stahl (1828-1877), João Ferreira Vilela (?-?) e Marc Ferrez (1843-1823), foram os fotógrafos que com seus trabalhos serviram posteriormente como fontes de inspiração à cópia de desenhos de diversas técnicas por alguns dos criadores de estampas. Foi a partir das fotos dos dois primeiros que Luís Schlappriz criou sua série de imagens raras da litografia da paisagem urbana de Recife. Logo após, Krauss, outro importante litogravurista, também contratado por Franz Carls, e que seguiu os passos do artista suíço, fez diversas obras baseadas nas imagens de Marc Ferrez sobre Recife e seus arrabaldes. Os álbuns eram

---

<sup>181</sup> MARIZ, Leopoldina; WAECHTER, Hans. *A autotipia e as capas da Revista de Pernambuco*. 13o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Univille, Joinville (SC) 05 a 08 de novembro de 2018. p. 5.

chamados de “coleções de vistas” nos anúncios de jornal e geralmente vendidos atrelados ao periódico como produto. Essa magnitude de material impresso do período, trouxe a produção de muita investigação sobre o tema.

A demanda pelas buscas pela história de materiais impressos do XIX era grande e até hoje é incessante, quer em acervos privados, quer em públicos, muitas vezes desconhecidos de estudiosos e do acesso em geral. De acordo com Bernardes, há ainda muito a percorrer e conhecer,

Podemos apontar como questões que merecem investigação: os aspectos gráficos das edições, os assuntos das obras publicadas, o uso de ilustrações, as obras traduzidas e as que tiveram brasileiros como autores e as correntes políticas e filosóficas defendidas nos livros e folhetos publicados.<sup>182</sup>

As relações das diversas propostas técnicas de impressão e seus cruzamentos entre si e com os usos e funções na sociedade, ainda é um universo que carrega diversas possibilidades de pesquisa sobre imagens e gráficos. A fotografia e a litogravura, por mais próximas e discutidas que tenham o sido, ainda trazem muitas variantes a serem contempladas.

Nesta pesquisa a abordagem, do *Álbum de Schlappriz* em relação às fotografias do *Velhas Fotografias pernambucanas* é a respeito da prática quanto à cópia da fotografia ter sido recorrente naquele momento histórico e que a repetição das representações, que atravessam o século partindo na maioria das vezes de um mesmo ponto de vista, foi poucas vezes arrefecida, o que trouxe até hoje um mesmo modo de olhar as estampas e sob idêntica perspectiva na construção da cultura visual da iconografia pernambucana. A fotografia é suporte de imitação do modo de ver o espaço e é suporte em si mesma para a documentação através de nossas janelas.

A significância da fotografia para a compreensão de demais técnicas no apanhar a paisagem urbana, é vinculada também à necessidade de velocidade e a larga produção industrial e tudo o que possibilitou essa rede em seu entorno quanto ao imaginário da modernização emaranhado na existência dela. A ela cabiam vários suportes de existência: o físico, de apoio da imagem e em si mesma, como processo, como janela a atravessar e enquadrar, mas também tal qual objeto que serviu dentro do caldeirão, como alavanca do *status* civilizatório da sociedade à época.

---

<sup>182</sup> BERNARDES, Denis Antônio de Mendonça. Impressos e liberdade: notas para uma história da tipografia em Pernambuco (1817-1850). In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal. Org. *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 664p. p. 204.

## 2.1 | A fotografia como suporte

*É pela fotografia que ressurgem das demolições telhados, fortalezas, igrejas, estaleiros, arcos, hotéis, mercados de escravos, amigas ruas e pontes, cais, sobrados, chácaras, sítios de arrabalde, ramais e ferrovias, toda uma fisionomia urbana e suburbana como se recebesse um toque de ressurreição.*<sup>183</sup>

Mota conduziu essas palavras ao descrever em seu capítulo, *Retratos do Recife*, a presença notável da fotografia diante das artes no XIX em Pernambuco. Parece redundante, contudo é impeditivo escapar do percurso do pensamento relativo à câmara escura de onde muito surgiu de nossa prática para a representação de mundo e dissertaremos um pouco sobre a construção da fama da fotografia na esfera da cultura visual.

No campo visual no XIX, a fotografia assumiu lugar de ponto de virada/ *turning point* com a possibilidade de reprodutibilidade do que se registrava com o olho humano, como tão bem nos apresentou o filósofo alemão Walter Benjamin<sup>184</sup>. Diferentemente da pintura, a imagem fotográfica, à época do XIX e início do XX se relacionou e providenciou compreensões e práticas científicas, bem como artísticas, em profusão na sociedade e também colaborou para a disseminação em larga escala do que se avistava, assumindo o lugar de objeto de grande referência na representação do mundo. Salientamos que ela sendo objeto impresso, como também campo construído, que engloba técnica e maquinário, como também vinculada à imprensa, como já dissemos anteriormente.

No século XIX, quando o artefato fotográfico surgiu na França e chegou ao Brasil oficialmente pela corveta *L'Orientale* em 1840 (navio-escola com intenções de propagação desta nova tecnologia) a intenção majoritária era de se introduzir a prática da captação da figura humana, comparando-se à fixação da imagem de cidades.<sup>185</sup> Para tanto, os estrangeiros se deixaram apaixonar pela prática do registro e passaram a se interessar pela luz de nosso país naquele século, principalmente na formatação desta mesma estética em Recife, nomeada como a cidade com uma luz que encantava e seduzia quem a via.

O olhar para a paisagem. O olhar para o bucólico. O olhar para o progresso no bucólico. As figuras humanas na cidade pareciam em *mise-en-scène*. Impossível separarmos a

---

<sup>183</sup> MOTA, *op. cit.*, 1976, p. 94.

<sup>184</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LOPARIÉ, Zeijko; FIORI, Odília B. *Os Pensadores - Obras escolhidas*. VI XLVIII. São Paulo: Editora Abril, 1975. 334p.

<sup>185</sup> FERREZ, Gilberto. *Velhas Fotografias Pernambucanas 1841-1900*. Publicação em Álbum do Departamento de Documentação e Cultura. Recife, 1988.

técnica fotográfica no XIX de outros processos imagéticos de representação, principalmente no que concerne à paisagem urbana e suas cenas. Afinal, com a fotografia o “problema” da técnica era que ela ainda era inescapável ao movimento desconfigurado, borrado das figuras da cidade que se revelavam na cena, pois era diferente do retrato, para os quais equipamentos e poses fixas serviam a modos de operar a quietude dos corpos, a fim de que pudessem ser registrados sem manchas e com clareza.

Como acrescenta, Wolff<sup>186</sup>, a arquitetura era intensamente enfocada no período pioneiro da fotografia, quando a técnica incipiente quanto à estabilidade da cinesia, exigia tempos de exposição prolongados, limitação à qual a imobilidade das estruturas arquitetônicas vinha ao encontro, sem criar empecilhos.

Naquele momento, com técnica fotográfica que ainda era incapaz de mobilizar a paralisação das figuras, o desenho se situava mecanicamente como eficaz na entrega da fidelidade das poses e gestos captados pelo traço, pela observação dos artistas que contavam sobre a cidade em impressões gráficas.

Tanto a fotografia-objeto, como a fotografia-técnica precisariam de mais tempo até que atingissem a capacidade de reprodutibilidade e de representação fixa como a litogravura naquele momento chegou. Os custos também eram menores com os desenhos e a cultura fotográfica engatinhava para tomar o campo de disseminação do hábito. Havia certa desconfiança ainda no processo como algo que poderia dar certo em relação às práticas representativas do espaço.

É notório, mas vale lembrarmos, que os princípios de análise ocidental da origem da fotografia - mais precisamente da câmera obscura -, serviram como base instrumental mecânica para a arte desde Aristóteles, ou nos estudos inclusive científicos do pintor Leonardo Da Vinci ou ainda como esteio para os descritivos artistas plásticos dos países baixos, como por exemplo Vermeer<sup>187</sup>.

Como abona Schøllammer sobre Jay, são os sistemas de organização visual, adotando

---

<sup>186</sup> CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; SANTOS, Silvia Ferreira. “Arquitetura e fotografia no século XIX” . In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. 298 p. p. 131.

<sup>187</sup> SVETLANA, Alpers. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

“a perspectiva como organização fenomenológica da experiência”<sup>188</sup>. Tomamos como referência também Ingold<sup>189</sup> que argumentou quanto às imagens como teias moduladas pelo movimento e pela capacidade rizomática<sup>190</sup> que elas alcançam assumir, inclusive na representação e imaginação da paisagem.

O uso desta caixa/ câmara de pandora<sup>191</sup> com princípio ótico para auxiliar a prática da observação de objetos, figuras humanas, paisagem com fins de cópia pelo vidro translúcido era evidência pacífica e redundante na literatura das artes.

A proporção áurea, dos terços, a matemática em si dos elementos vistos através do buraco da caixa, deu aos pintores a ilusão de se aproximar do que era conceituado como verossimilhança, do que estava aos olhos revelado sem mudanças tão abruptas da perspectiva da visualidade humana, que à época nem sempre atingia essa representação sem erros nas grandezas e dimensões dos elementos reproduzidos. Crary explica,

Durante os séculos XVII e XVIII a câmara escura foi, sem dúvida, o modelo mais amplamente usado para explicar a visão humana e representar tanto a relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo exterior. Esse objeto problemático foi muito mais do que apenas um aparelho óptico. Por mais de duzentos anos, subsistiu como metáfora filosófica, como modelo na ciência da óptica física e também como aparato técnico usado em uma variedade de atividades culturais.<sup>192</sup>

O aparato da caixa obscura e do objeto/ coisa-foto foi citado através da história por muitos intelectuais e pensadores. Como por exemplo Marx<sup>193</sup> e Freud<sup>194</sup>, que em diversos argumentos atribuíram a ela a função de gatilho para diferentes modos de transformação da

---

<sup>188</sup> Em SCHØLLAMER, Karl Eric. *Regimes representativos da modernidade*. ALCEU, v. 1, n. 2 - p. 28-41 - jan/ jun 2001. PUC-Rio de Janeiro são citados os regimes escópicos como fundamento de compreensão metodológica das imagens na arte e na fotografia e demais suportes. JAY, Martin. Scopic Regimes of Modernity. In: *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. p. 3-23. O uso da perspectiva no renascimento, do ato de descrever, nas artes flamencas, fazem parte desses regimes de visualidade.

<sup>189</sup> INGOLD, Tim; JANOWSKI, Monica. *Imagining landscapes: past, present and future*. Anthropological Studies of Creativity and Perception. London: Routledge, 2016. 184 p.

<sup>190</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1995. 864 p.

<sup>191</sup> FONTCUBERTA, Joan. *A Câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014. 276 p.

<sup>192</sup> CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 168 p. p. 35.

<sup>193</sup> MARX, Karl. *O capital*, Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013. 984p.

<sup>194</sup> COSTA, Magda B. Martins. *Reflexões sobre fotografia e psicanálise - entre o visível e o indizível da cena*. Interfaces. v. 15. no. 2, p. 395-402, 2013. Revista da SBP de PA. Porto Alegre, RS.

sociedade. O debate circulava sempre com adjetivos que difundiam a ideia de abandono da aura artística ou como uma máquina que reproduzia como uma linha de produção industrial.

Ousamos confirmar que as falas sobre o processo e o objeto fotográfico faziam sentido e o fazem até hoje, como bem aponta em seu último livro, Fontcuberta<sup>195</sup>. Porém, objetivamos dialogar com a perspectiva de Crary. Para ele “o observador e o aparelho são duas entidades distantes” e desta forma quem faz uso dela deveria ser compreendido em suas características históricas temporais de maneiras diversas e além de única perspectiva do maquinário, como é usualmente visto na literatura sobre o assunto.

Conceituamos o observador como um autor que define e articula de modo empoderado a conformação do significado do uso da câmera com total independência e irrestrito ato de criação individual, mas sob as influências e pressões dos circuitos sociais, ocupados por ele. Citamos Crary<sup>196</sup> para andarmos mais uma casa no jogo.

Nesse sentido a câmara escura não pode ser reduzida nem a um objeto tecnológico nem a um objeto discursivo: ela é um complexo amálgama social cuja existência textual é inseparável de seus usos mecânicos. [...] Citando Deleuze [...], “máquinas são sociais antes de serem técnicas”.

O uso tanto do equipamento, assim como o suporte da imagem e todo o conjunto que compõe o universo que antecede e que se pereniza na fotografia tinha uma relação muito aproximada e intrínseca com outros campos de conhecimento. No século XIX, o estouro de descobertas<sup>197</sup> e a necessidade da velocidade deu poder ao nascimento da fotografia e *status* de suporte e objeto mágicos. A fotografia serve até hoje como instrumento interdisciplinar de investigação ou ela própria ser estudada em sua constituição e facilitadora de outras conduções científicas, artísticas e sociais<sup>198</sup>.

Flores aponta algo relevante sobre a fotografia e a relação com nossa existência humana e também fazendo parte da natureza, “[...] a câmera é a ferramenta essencial da

---

<sup>195</sup> FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Madri, Espanha: Galaxia Gutenberg, 2017. 272. p

<sup>196</sup> CRARY, *op. cit.*, p. 37 e 38.

<sup>197</sup> FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar – fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol. 1. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011. 234 p.

<sup>198</sup> FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois Meios Diferentes?* Trad. Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 274 p. p. 100.

fotografia. Ou mais que isso: supera a qualidade das ferramentas de ser um prolongamento do corpo humano na transformação da natureza”.<sup>199</sup>

O ambiente das artes, da ciência e da fotografia dialogam e são esmiuçados por Annateresa Fabris e por Laura González Flores, buscando mirar no pilar dessa convergência a fim de entender o período de uma produção interdisciplinar, rica e entrelaçada como uma malha de possibilidades, interpretações e criações.

E a fotografia ela mesma se inicia em 1839<sup>200</sup> mirando a paisagem-natureza, como abordamos, pois tecnicamente, havia impedimentos de fixação rápida da imagem no suporte e ausência de materiais químicos velozes para revelação sem borrões. Ela ainda precisaria evoluir para outros fins e objetos móveis que naquele momento, careciam de poder de captura. Segundo Cambraia<sup>201</sup>,

Fotografar a paisagem [...] é também, pensar a própria tecnologia da Fotografia ao logo do tempo, dentro dos seus períodos charneira, não tanto em termos técnicos ou culturais e artísticos, mas numa perspectiva fenomenológica, contextualiza-la na problemática da relação do ser humano consigo mesmo e com o mundo que o rodeia, e pensá-la nesta analogia fecunda com a experiência da Paisagem.

Nas mudanças históricas do Brasil, que se entrelaçavam com as transformações urbanas do período do século XIX, havia a necessidade institucional de se vender nossas cidades para a Europa. E vice-versa. Adotávamos a cultura européia com fins de identidade nacional, outra que oposta a nossa e ainda estávamos tateando sem saber qual seria. O país visto de cima, com vistas aéreas da grandiosidade, da natureza, dos traçados livres e harmônicos, porém com ares de modernização, para ser bem visto lá no estrangeiro. As imagens estavam dentre os principais pontapés iniciais para a divulgação dessa terra perfeita, aberta a necessidades de renovação ou conhecimento de sua imagem para além mar.

Cartões-postais como objetos que denotavam a classe que dominava o circuito dos

---

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> Vale lembrar a importante história da descoberta da fotografia no Brasil em 1832 pelo artista Hercule Florence, em Campinas, onde se estabeleceu após a expedição Langsdorff, que o trouxe ao país. Informação preciosa colhida pioneiramente pelo professor Boris Kossoy em 1976. KOSSOY, Boris. *Hercule Florence - A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 2006. 338p. O professor Francisco Foot Hardman nos lembra em seu livro deste marco importante para a história da fotografia no mundo. HARDMAN, Francisco Foot. Os negativos da história: a ferrovia-fantasma e o fotógrafo-cronista. In: HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 345 p. p. 218.

<sup>201</sup> CAMBRAIA, Rui. Paisagem e fotografia: luz, fotossensibilidade, o olho e o olhar. In: *Filosofia e arquitetura da paisagem. Um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. 382 p. p. 155.

*souvenires* franceses, - *des cartes postales* - possuindo e encomendando imagens que revelassem sua posição social no grupo ou fora dele. Eram artefatos que anunciavam o quanto alguma família tinha ou não posses. Álbuns de fotografia sobre mesas de centro de salas de estar também possuíam uma vida social<sup>202</sup> vinculada a padrões sociais almejados. Eram agenciados<sup>203</sup>, como as demais fotografias, mas também existiam como coisas que tinham sua própria maneira de existir como suporte, como artefato de memória. Era, como Ferraz<sup>204</sup> ao citar Newhall consolida, “uma verdadeira fábrica de imagens”. E como Silva<sup>205</sup> acrescentou, os álbuns como tendo uma “vocação narrativa”.

Para Cambraia<sup>206</sup>, há na fotografia uma “cristalização de camadas e sensações” Será possível fotografar a cidade ou somente o objeto (equipamento arquitetônico) escolhido e fotografado? Questionamos a partir das considerações deste autor, se seria possível fotografar a paisagem ou apenas a natureza. Segundo ele, “a fotografia transforma tudo em paisagem”. Tanto a foto, como as de outros suportes bidimensionais, segundo Cambraia, revelam aquilo que o olho diretamente é impossibilitado de avistar.

Complementamos acrescentando que também esconde aquilo que é impeditivo ou que descumpra a vontade/ necessidade de revelar; o que a figura escolhe para representar, sendo assim - já redundantemente explicitado na literatura sobre o assunto -, transposta a discussão sobre fidedignidade da imagem no que concerne ao que ela documenta visualmente.

Para além, é intrínseca a relação da fotografia - seja ela processo, ou objeto - , com a arte e o ato da contemplação; porém, agora, o olho torna-se a extensão do corpo para o trabalho de representar o que se materializa à frente, afora o olho e as mãos com os pincéis como na arte bidimensional.

E o ato de observar a paisagem, funciona sob o clássico *clichê* de abrir uma janela e olhar o horizonte; no entanto é basilar averiguar esta manifestação de paralisação do mundo a partir das diversas condições de aberturas de cortinas e onde pode morar e confluir o ser humano e a natureza, quando acontece este exato momento do fazer uma fotografia. Ela

---

<sup>202</sup> Termo cunhado do antropólogo Arjun Appadurai. APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: Eduff, 2009. 399 p.

<sup>203</sup> GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Editora Ubu, 2018. 400 p.

<sup>204</sup> LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vania Carneiro. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo - álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1997. 272 p. p. 110.

<sup>205</sup> SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Trad. Sandra Marta Dolinsky. Edições Sesc São Paulo | Editora SENAC São Paulo, 2008. 320 p.

<sup>206</sup> CAMBRAIA, *op. cit.*, 2012.

inclusive materializa o palpável que está no mundo e nos arriscamos dizer: também o imaterializável dos sentimentos e sensibilidades, ainda que sob significações e metáforas visuais. Ainda infere Cambraia,

Fotografias e objetos artísticos, as imagens, constituem uma necessidade vital do [sic] Ser humano. [...] A arte, como a [sic] Fotografia no seu parentesco próximo da visão, tornam partilhável, palpável, essa necessidade sob a forma de uma intervenção, de uma acção sobre o mundo - que é a essência do *habitar*.<sup>207</sup>

O fotógrafo, agente da fotografia e o artista de outras modalidades visuais que têm a mesma proposta de documentação, segundo Hardman, assumem uma função importante que utilizamos aqui para tecer diálogos com o que ele chamou de “fotógrafo-cronista”, ampliando também para “artista-cronista”<sup>208</sup>.

Há um debate a respeito de se as imagens falam, que é amplamente discutido em discordâncias no campo dos estudiosos da fotografia, que Hardman contrapõe quando coloca que “Imagens mudas que pediam um texto que as decifrasse”, que necessitaremos problematizar mais adiante. Mas ele aponta um significado importante relativo ao poder evocativo que ela detém,

A magia desprendida da figura capturada pela imagem não é dada por si mesma, mas pelos fundamentos que constroem (ou destroem) uma certa cultura e as memórias que dela se podem guardar, restaurar ou evocar [...] imagens que desenham rastros de uma aventura passada.

Ele ainda, traça uma perspectiva a respeito do tempo sendo rememorado e repetido através literalmente da fotografia que, “sugere, por aquele momento passageiro aparentemente ali estacionado, gestos expressivos, vozes inteligíveis, paisagens e fisionomias resolvidas, numa palavra, experiências dignas de serem rescritas e transmitidas”.<sup>209</sup>

E Hardman finaliza oferecendo à prática fotográfica a riqueza da abordagem da imagem como “crônica visual” ou “crônica fotográfica” e afirma,

---

<sup>207</sup> CAMBRAIA, *op. cit.*, p. 156.

<sup>208</sup> HARDMAN, Francisco Foot. Os negativos da história: a ferrovia-fantasma e o fotógrafo-cronista. In: HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 345 p. p. 218.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 219.

Ao mesmo tempo, a historiografia dessa visualidade, em grande parte por fazer, deve assinalar os recortes espaço-temporais fabricados pelas imagens, os vários pontos de intersecção entre crônica visual e linguagem escrita, os confrontos e assimilações texto-imagem na esfera da percepção e da expressão<sup>210</sup>.

O que transforma a paisagem num imaginário de progresso do que ele chama de “civilização técnica” tão intrínseco tanto à vista documentada, quanto ao próprio equipamento/ maquinário utilizado e ao suporte existente após o processo num cruzamento entre fotografia e espaços públicos,

Vislumbra-se, assim, o caráter projetivo das imagens produzidas pela máquina fotográfica, seu papel decisivo no registro e fixação de novo imaginário inscrito na ideia de utopia técnica em que a paisagem, revirada em obra pública, sinaliza para um futuro calcado na esperança do progresso.<sup>211</sup>

A fotografia, desta maneira, para o século XIX e ao lado das apreciações referentes ao que seria progresso e modernização de cidades, tem como agente principal, na condução de toda a produção de visualidade, o fotógrafo que atua “nessas vistas, na linha de frente dos modos possíveis de figurar o que continha o próprio Brasil”<sup>212</sup>.

Vale lembrar que a imagem fotográfica tem cada vez mais se destacado nos estudos de diversas disciplinas e, desde sua origem, foi estimulada e engendrou a capacidade de se articular com outros modos de impressão e suportes. Assumiu o lugar também de divulgação do que se informa/ sente/ vê a respeito do mundo, apesar de editadas e recortadas sob olhar escolhido e direcionado social, político e mercadológico e instigante por isso mesmo.

A impressão/ registro como uma forma de fixar nossa existência no mundo faz parte também de sua economia de ser e de existir entre as produções humanas e a manutenção de sua presença e operação como objeto e como campo, têm sido generosas e tem colaborado desde seu surgimento para o entrelaçamento com outras formas de representação visual e com outros meios de relatar as histórias que a humanidade faz circular. É significativo o começo do que viraram as “coisas” impressas como aponta, Silva,

O homem pré histórico gravava na pedra, no osso, mesmo no barro e também já imprimia as suas mãos sujas de fuligem, pelas paredes. Depois ele aprendeu a se

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 228.

expressar também com símbolos. Assim nós temos a gravura a auxiliar o homem nas suas primeiras formas de escrita.

Dialogaremos com a proposta de produção de representação do país em imagens, apreciando a capacidade paisagística do Recife de atrair os olhares dos estrangeiros para a província que se modernizava. Os fotógrafos do XIX no Recife e em Olinda, ocuparam um significativo lugar de destaque no Brasil pela sua produção extremamente dedicada e qualificada nos registros desse horizonte e das ruas e tipos humanos. Existia à época, a “rua dos fotógrafos”, hoje Rua Nova.

A paisagem urbana do Recife teve como principais agentes fixadores da imagem numa câmera, os estrangeiros Marc Ferrez e Augusto Stahl, e um cidadão pernambucano fotógrafo renomado, chamado João Ferreira Vilela<sup>213</sup>.

Acrescentamos algumas das imagens destes profissionais que com seus registros facilitaram e auxiliaram à indústria gráfica que passou a copiar e reproduzir a paisagem além do olho diretamente direcionado ao espaço da janela, a partir da colaboração desse material documental sobre a cidade.

Sabemos já que Gilberto Ferrez, no século XX, reuniu boa parte destas fotos, muitas feitas pelo seu avô posteriores, ao álbum de Schlappriz, e compilou no livro *As Velhas fotografias pernambucanas*<sup>214</sup>, como vemos em sua capa e miolo na (FIGURA 15 a e b) e alguns exemplos de imagens na (FIGURA 16 a e b).

As imagens de Stahl e de Vilela são quase gêmeas quanto aos pontos de vista tomados nas litografias de Schlappriz.<sup>215</sup> Em detalhes podemos ver na (FIGURA 17 a e b) respectivamente.

---

<sup>213</sup> Salientamos que deixamos de nos aprofundar no campo fotográfico do século XIX em Pernambuco, pois para nossa investigação a imagem fotográfica atua como suporte. Ressaltamos que já foi inclusive aprofundado largamente este tema na dissertação do meu mestrado e em artigos publicados em congressos científicos no âmbito da cultura visual. In: MENDES, Luciana Cavalcanti. *O campo fotográfico em Pernambuco: um resumo do final do XIX até 1930*. XXIX Simpósio Nacional de História. Anpuh Nacional. Brasília, DF. 2017. 18 p.

<sup>214</sup> FERREZ, Gilberto. *Velhas Fotografias Pernambucanas 1841-1900*. Publicação em Álbum do Departamento de Documentação e Cultura. Recife, 1988.

<sup>215</sup> DUARTE, op. cit..

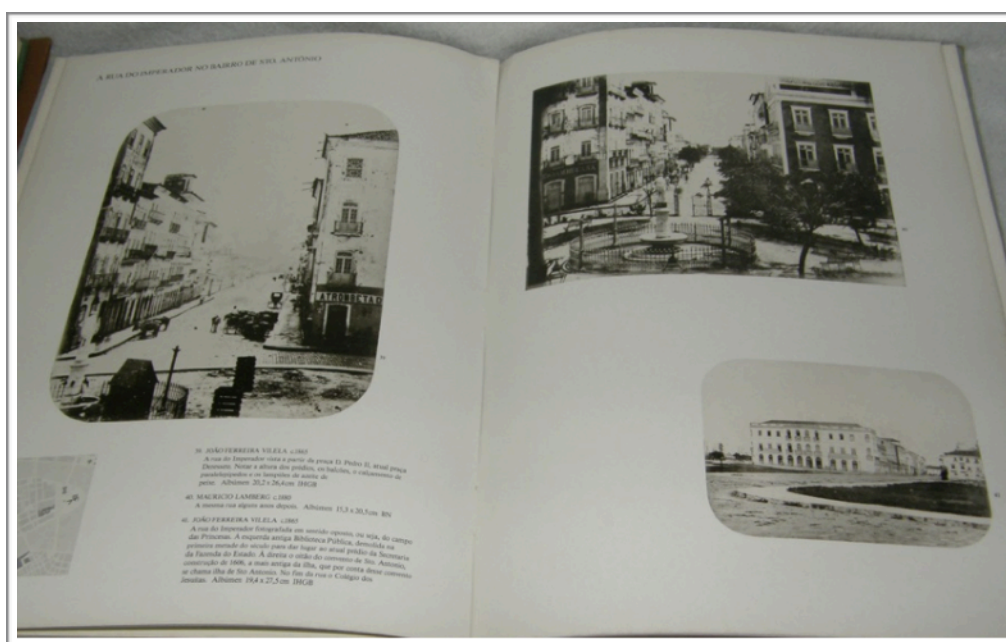
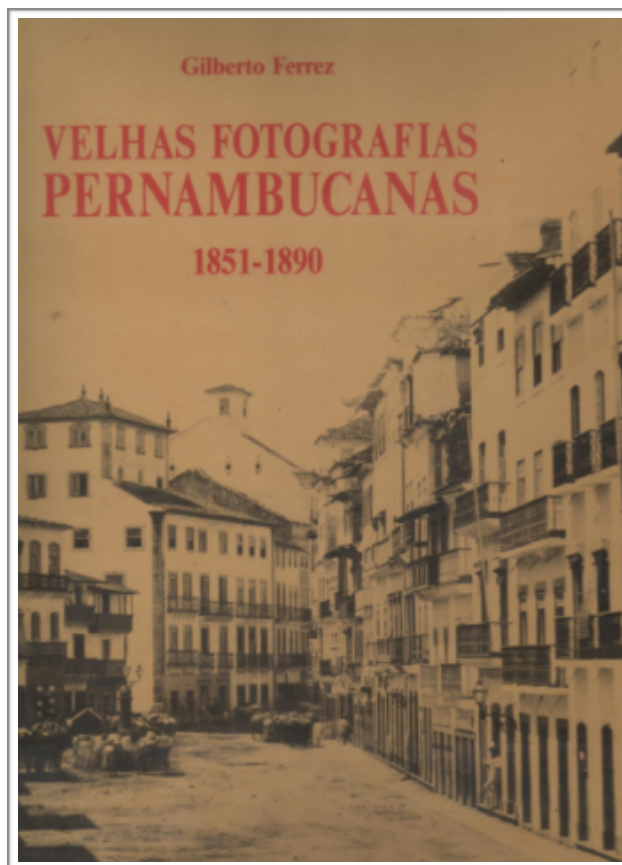


FIGURA 15 a e b - Algumas fotos do livro *Velhas fotografias pernambucanas*, complicado por Gilberto Ferrez.

15, capa do livro

16, miolo.

Acervo pessoal. Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 17.01.2022.

A RUA DA CRUZ NO BAIRRO DO RECIFE



Augusto Stahl c. 1855

A rua da Cruz, uma das mais típicas do velho Recife, em 1870, rebatizada para rua do Bom Jesus. Ao fundo o chafariz da 'Água da Encanação', solenemente inaugurado em 1846.

RUA DO IMPERADOR NO BAIRRO DE SANTO ANTÔNIO



João Ferreira Vilela

A rua do Imperador vista a partir da praça D. Pedro II, atual praça Dezesete. Notar a altura dos prédios, os balcões, o calçamento de paralelepípedos e os lampiões de azeite de peixe.

**FIGURAS 16 a e b** - Algumas fotos do livro *Velhas fotografias pernambucanas*,  
Compilado por Gilberto Ferrez.

**17**, fotografia de Augusto Stahl e Figura

**18**, fotografia de João Ferreira Vilela.

Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 17.01.2022.

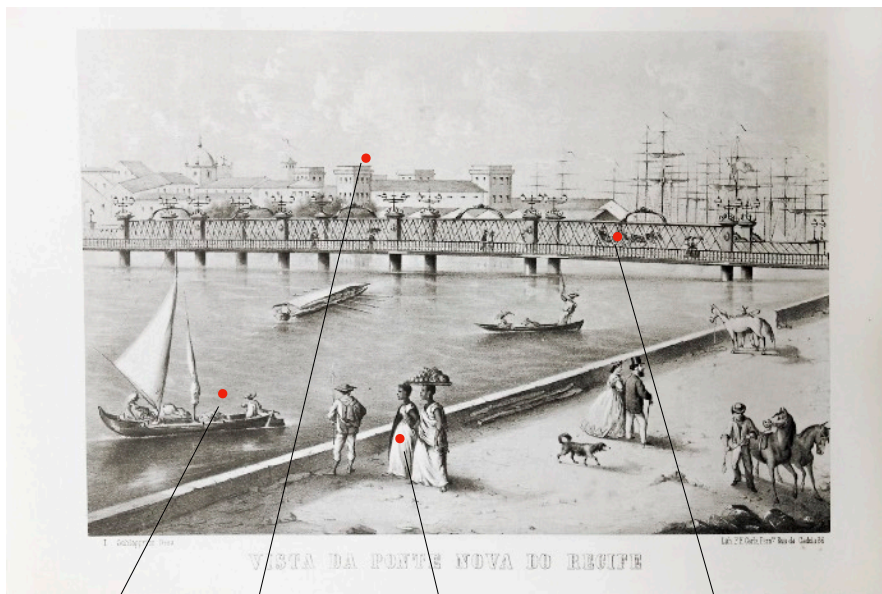


Casario que se apresenta na fotografia é de 1855, no local da Ponte Nova

Algumas pessoas apresentadas na foto, são trabalhadores e um homem de guarda-chuva que dialoga com outro

A zona do Trapiche não possui barcos ao lado. E nem no Rio.

A Ponte Nova (6 de Março) foi destruída e construída de novo posteriormente, em 1921. A foto é de 1855.



Há barcos colocados na imagem, povoando o Rio, com vida social e de circulação de trabalho na cena.

O casario apresentado no desenho é o de 1865.

As figuras humanas, em relação à fotografia, são as vendeiras, tipos que impressionaram muito Schlappriz e que sempre compunham seus desenhos.

A imagem do desenho da Ponte Nova, não condiz com a imagem fotográfica de uma ponte de madeira. E sim com uma estrutura de ferro, que foi a que compôs posteriormente outra Ponte do Recife, a da Boa Vista.

**FIGURAS 17 a e b - a.** Fotografia de Augusto Stahl (1855) do livro *Velhas fotografias pernambucanas*, compilado por Gilberto Ferrez.

**b.** Litografia de Luís Schlappriz da Ponte Nova (1865).  
Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 17.01.2022.

O ponto de vista deste desenho (1865) em relação à fotografia tirada por Augusto Stahl (1855) na (FIGURA 17a) é o mesmo da litografia de Schlappriz na (FIGURA 17b), aparentemente. Porém, a proposta central do desenho que tem a Ponte Nova como ponto principal, revela uma certa incoerência histórica-imagética.

A Ponte Nova ou 6 de Março **da fotografia** é mostrada em estrutura de madeira. A Ponte Nova **do desenho** é apresentada em estrutura de ferro. Uma outra Ponte, a da Boa Vista ou depois chamada Ponte de Ferro, localizada logo em paralelo à Nova, foi um equipamento reconstruído em 1874; ou seja, 9 anos após essa litografia ser realizada. Ela foi feita exatamente como Schlappriz representa em seu traço e detalhes no desenho da Ponte Nova: de ferro e com as vergas cruzadas. Nos Setecentos, essa Ponte havia sido destruída pelo governador à época, Henrique Luís Pereira Freire (1737-1746), mas renasceu nos Oitocentos, permanecendo de madeira.<sup>216</sup> Vale salientar que Schlappriz parece ter desenhado mirando o que seria o projeto da Ponte da Boa Vista e não a Nova. Uma das últimas reinaugurações da Ponte Nova se deu em 1921, com as reformas urbanas de Saturnino de Brito, que aconteceram na cidade neste período.

Essa observação comparativa da fotografia com o desenho de Schlappriz nos oferece a oportunidade de demonstrar como ele tinha, na feitura de seu trabalho, uma produção de vislumbre ou quase um exercício de croqui, no sentido de projeto, do que viria ocupar a visualidade de modernização da cidade deste e de outros fatos urbanos arquitetônicos no Recife. Os desenhos contemplavam o futuro ali em vias de acontecer, como se a vida urbana e sua estrutura física e geográfica passassem por uma reconstrução visual proposta pelo artista suíço.

As vendeiras, tipos recorrentes no traços dele, estão ausentes da fotografia, apesar de sabermos que faziam parte presente do dia a dia da cidade. Elas ganhavam força e presença significativa através do olhar do artista.

A fotografia apoiou muito os artistas que pretendiam criar litogravuras sobre a paisagem urbana. Podemos afirmar que ela serviu para Schlappriz tal como um esqueleto para sua obra ser moldada com outras perspectivas visuais e de representação da cidade. O artista agregou a vivacidade, que só o desenho àquela época tinha domínio e controle, para registrar

---

<sup>216</sup> Cf. GASPAR, Lúcia. Ponte da Boa Vista (Recife, PE). In: Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2005. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/ponte-da-boa-vista-recife/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

da sociabilidade dos lugares dos quais os fatos urbanos eram centrais para a circulação e realização da visualidade de modernização premente na mentalidade daquele período.

Vale acrescentar que tanto as imagens fotográficas quanto as litografias só puderam ser conhecidas, coletadas, organizadas e divulgadas em profusão porque o bibliófilo e colecionador carioca Gilberto Ferrez começou desde os seus 19 anos de idade a investigar e a buscar, onde quer que estivesse, boa parte da iconografia brasileira.

Com certeza as estampas pernambucanas encantaram e formaram parte da importante trajetória de pesquisa realizada por ele, desde o momento em que percebeu a riqueza do acervo de seu avô suíço, Marc Ferrez.<sup>217</sup>

## 2.2 | Gilberto Ferrez: agenciador do Brasil

*Marc Ferrez, não só tirou várias fotografias de interesse puramente geológico para a expedição, como também, como apaixonado de aspectos típicos e paisagísticos do país, não pôde deixar de fixar várias vistas da cidade do Recife.*<sup>218</sup>

Quando Lygia Cunha (1922-2009), pesquisadora especialista e pioneira na área de biblioteconomia no Brasil,<sup>219</sup> funcionária por mais de 50 anos ininterruptos da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro (desde o ano de 1950), publicou texto escrito por ela na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro* diante da morte do colecionador Gilberto João Carlos Ferrez, ela descreveu além de um pesquisador incansável, um intérprete apaixonado pelas imagens sobre o Brasil. Sobre Ferrez, ela afirmou ser ele um enorme interessado na “iconografia, nos livros raros e na cartografia brasileira”,

Foi Gilberto Ferrez um espírito voltado para busca de novos dados: um desenho ou uma estampa encontrados em meio a inúmeros papéis de caráter secundário no acervo de algum antiquário no exterior, por ocasião das inúmeras viagens que

---

<sup>217</sup> VASQUEZ, *op. cit.*.

<sup>218</sup> “Nota Explicativa”. FERREZ, Gilberto. In: COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA. *Catálogo do Tricentenário da Restauração Pernambucana - Exposição Comemorativa: iconografia do Recife Século XIX (Coleção Gilberto Ferrez e Outros)*. Pernambuco: Imprensa Oficial, 1954. 60 p. p. 3.

<sup>219</sup> Vide LYRA, Maria de Lourdes Viana. *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional - Estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*. In: Perfil biográfico de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. 256 p. P. 25-32. Lygia além de funcionária da BN, foi sócia emérita do IHGB também por muitos anos e esteve nos dois lugares ao lado de Gilberto Ferrez. Seu texto *In Memoriam* descreve a capacidade de Gilberto Ferrez de caber em todos os espaços levando a iconografia muito a sério no Brasil, seja ela fonte, obra de arte, documento, registro, apreciação, narradora de histórias e particularmente contribuinte da noção de país que temos até hoje de nós mesmos.

realizou, era imediatamente adquirido e transformado em peça capital da iconografia brasileira; a leitura de viajantes em périplos distantes que por um acaso tivessem deixado em seus livros algumas páginas de texto referente à arribada em qualquer porto brasileiro, era oportunidade para sua tradução e divulgação em algum de nossos periódicos [...] <sup>220</sup>

Publicações tais como uma brasileira imagética do *Tratado de Navegação e de Comércio*, *Aquarelas de Richard Bate*, *O Brasil do primeiro reinado visto pelo botânico William John Burchell*, o *Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*, são alguns poucos dentre os mais de 40 trabalhos publicados apenas citando o IHGB, segundo Lygia Cunha pormenoriza.

Outra apreciação e homenagem no que concerne à figura de Gilberto vieram dos sócios do IGHB na 9a. ata da sessão do Instituto, Mário Barata e Marcos Almir Madeira, seus amigos de longa data e lembraram que o bibliófilo teve como uma de suas últimas atividades a dedicação à fotografia no Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro.

Barata e Madeira descrevem,

Visitou museus e exposições no Velho Mundo. Fez estudos sobre paisagens do Rio e escreveu sobre a França Antártica. [...] a obra de Ferrez em duas palavras-chaves: paixão e continuidade (como estrela da fotografia e historiador da arte. [...] era homem de idéias, apaixonado pelo trabalho, amigo do nosso Instituto e amigo da vida <sup>221</sup>.

A doutora em história, Maria Isabel Ribeiro Lenzi <sup>222</sup>, se debruçou nos arquivos a respeito de Gilberto Ferrez e contemplou a historiografia da coleção atrelada à pesquisa realizada por ele tanto no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, como no IPHAN, oferecendo detalhes sobre o acervo que consta no Arquivo Nacional. Ela detalha um dos mais importantes contatos do historiador com a produção iconográfica pernambucana, porém fixando a relação de Gilberto com o campo da fotografia, principalmente, e a presença do avô dele na feitura de imagens da cidade,

---

<sup>220</sup> REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO BRASILEIRO. CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *In Memoriam - Homenagem a Gilberto Ferrez*. Rio de Janeiro, 161 (409): p. 199-203, outubro/dez 2000.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=893676&Pesq=%22iconografia%20do%20recife%20sécuro%20XIX%22&pagfis=173386>  
Acesso em 28 dez 2022. p. 199.

<sup>221</sup> REVISTA DO INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO BRASILEIRO, *op. cit.*. Ata da 9a. Sessão da CEPHAS (Comissão de Estudos e Pesquisas Históricas) em 07/06/2000. p. 282.

<sup>222</sup> LENZI, Maria Isabel Ribeiro. *Para aprendermos história sem nos fatigar: a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez*. Tese de Doutorado para o Depto. de História da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2013.

No início da década de 1950, Gilberto Ferrez começou a estudar a iconografia de Pernambuco com vistas às comemorações do tricentenário da restauração pernambucana. Fruto do contato de Ferrez com intelectuais de Pernambuco e uma afeição pela cidade do Recife que lembrava o Rio de Janeiro de sua infância, em 1956 veio à luz o *Álbum de Pernambuco: velhas fotografias pernambucanas, 1841-1900*.<sup>223</sup>

Na imagem fotográfica, ele se aprofundou ainda mais, já que é notório que seu avô, Marc Ferrez, foi o maior colaborador da feitura e divulgação iconográfica de paisagem urbana do Brasil, nessa técnica, além de ter sido o primeiro professor de fotografia do país.<sup>224</sup> A partir desse acervo, Gilberto Ferrez ajudou a conhecer a cidade do Rio de Janeiro e tantas outras, para que fossem reverenciadas em detalhes. Reiteramos que foi um grande estimulador sem preconceitos ou reservas do uso das imagens como fonte de pesquisa para as ciências humanas bem antes do campo da história visual discutir e colocar as estampas num lugar de destaque na apreciação de nossa história. Ele e o seu outro homônimo pernambucano, como já dissemos, foram precursores no uso de fontes imagéticas como documento histórico no Brasil.

Pela maneira de colecionar e divulgar o Brasil, agenciando o país a partir das imagens, Ferrez e sua família,<sup>225</sup> foram os maiores disseminadores principalmente da visualidade sobre a paisagem urbana do país de toda a história iconográfica da fotografia e da litogravura do século XIX, como também de alguns outros períodos de nossa linha temporal histórica. Gilberto, como intérprete de intérpretes de nossa paisagem.

No que concerne à paisagem urbana, Marc Ferrez, foi pivô central dessa captação, desde o momento que veio ao Brasil pela Missão Artística Francesa que trouxe o tio homônimo como escultor e seu pai, Zéphérin. Ambos resolveram permanecer no Brasil, após o fim da empreitada da França no Brasil. Segundo o pesquisador Pedro Afonso Vasquez,

Zéphérin (ou Zeferino, na grafia portuguesa) desempenhou papel de pioneirismo em campos tão diversos quanto a fabricação de papel, a fundição de arte, a fabricação de botões de fardas e a fundição de canos de ferro para o abastecimento de água. Sobressaiu-se na área da numismática ao se tornar responsável pela primeira medalha desenhada e cunhada no Brasil, em 1820, para Aclamação de Dom João VI.<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>224</sup> Uma grande parte desse acervo encontra-se no Arquivo Nacional e no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

<sup>225</sup> VASQUEZ, Pedro Afonso. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC, 2012. 144 p.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 57-66.

A forma dos estrangeiros ou filhos desses interpretarem o Brasil, ao modo deles, trouxe para nós várias concepções de país, além do que referiam os nossos próprios estudiosos nascidos aqui com suas sensibilidades existentes das vivências específicas dentro do que temos sido como território brasileiro, mesmo antes do nome dado a esse pedaço de continente.

A palavra interpretação no dicionário tem 3 possibilidades de significado: uma de execução de uma performance, outra como ponto de vista, e a última, cabe a ela a função de sentido, explicação, noção.<sup>227</sup> Essa última é a que estamos abarcando em nossa pesquisa.

Vale salientar que quando falamos de intérpretes, o que conhecemos como tal são os intelectuais da escrita, do ensaio, das ciências sociais e humanas, da antropologia, história entre outras disciplinas, tais como: Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Darci Ribeiro, Sérgio Buarque de Hollanda, dentre outros menos conhecidos. Mas o âmbito estimado sempre é sobre os que descrevem, apontam presentes via palavra escrita.

Como já dissertamos aqui, arriscamos elencar, como intérpretes do Brasil também, Gilbert Ferrez, Franz Carls e Schlappriz, personagens sujeitos e agentes de um mesmo circuito imagético contribuintes da interpretação do país a partir das possibilidades de análise dentro do campo da história pública e visual.

Evidenciar Gilberto Ferrez no âmbito do campo do colecionista e da interpretação do Brasil pela cultura visual recolhida por ele, soa redundante, mas levantaremos aqui um pouco das relações que esse bibliófilo construiu para publicizar o álbum *Memória de Pernambuco - Amigo das Artes*. Entender as relações para compreender as produções.

Ele, intelectual das artes que era, foi idolatrado em Pernambuco pela dedicação a divulgar a iconografia do estado. É necessário apontar a capacidade do olhar de Ferrez entender o país em tempos passados e dele, já no início do século XX, em início de juventude, tentar ser oposição à mentalidade vigente que praticava o complexo de vira-lata<sup>228</sup> ou de

---

<sup>227</sup> <https://www.significados.com.br/interpretacao>. Acesso em 12.12.2022.

<sup>228</sup> O cronista Nelson Rodrigues, publicou no jornal, por conta da perda do jogo em 1958 para a seleção do Uruguai, a respeito da mentalidade brasileira de “se achar um lixo, de deter uma baixa autoestima e ser muito pessimista diante do que era estrangeiro”. In: RODRIGUES, Nelson. *A sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.51- 52: Complexo de vira-latas. Na atualização da expressão sugerimos: TIBURI, Márcia. *Complexo de vira-lata: Análise da humilhação colonial*. Rio de Janeiro: Civilização. Brasileira, 2021. 196 p.

degenerados<sup>229</sup>, povo esse que apaixonava-se por produções estrangeiras e desprezava ou desconhecia a própria riqueza nacional brasileira.

Vasquez conta exatamente sobre a surpresa de Ferrez, ao morar na Inglaterra por um ano, e perceber o quanto lá o povo tinha “orgulho de sua cultura”, quando no Rio de Janeiro, cidade onde o colecionador nasceu, as pessoas em nada admiravam o que existia de passado e história sobre si mesmos e suas artes.<sup>230</sup>

Ferrez então compilou vasto universo de documentos impressos que justamente expressavam a enorme significância do Brasil, diante de acervos tão ricos europeus almeçados, ressaltando o que o bibliófilo encontrou na sua própria terra de maravilhas e qualidade.

Asseguramos que acessar esse material, pode motivar nossa autoestima como país, tendo Recife como metonímia, pedaço significativamente importante para esse fortalecimento do nacional através da cultura visual produzida. É preciso ressaltar que em muitos registros de sua participação como pesquisador, foi um grande responsável por utilizar imagens em favor de uma historiografia do patrimônio e da paisagem.

Lenzi reforça a relevante presença de Ferrez para o campo do patrimônio, quando aponta, citando,

Ao dar parecer favorável ao tombamento da casa sede da Academia Pernambucana de Letras, à Avenida Rui Barbosa, 1596, em Recife, Ferrez destacou em seu parecer: “Comparando-se o aspecto desta residência que aparece na litografia de F. H. Carls, que ocorre no álbum de Pernambuco e seus Arrabaldes de 1878, e as fotos tiradas ultimamente, aquilata-se o estado quase perfeito em que chegou até nós.” Verificamos, portanto, que há uma sintonia geral da ação de Gilberto Ferrez como Conselheiro e a ação histórica do órgão federal de preservação do patrimônio cultural.<sup>231</sup>

O jornalista Mauro Mota, em artigo no *Diário de Pernambuco*, destaca também o benefício promovido por atribuir à litografia de Schlappriz exemplo de documento imagético que favoreceu ao tombamento da Academia Pernambucana de Letras,

---

<sup>229</sup> O termo “degenerados” se relaciona ao que se apresentou de apreciação de estrangeiros a nosso respeito. A origem do termo vem da psicologia social.

<sup>230</sup> VASQUEZ, *op. cit.*, p. 69

<sup>231</sup> Maria Isabel Ribeiro Lenzi, cita em sua tese essa observação pertinente a respeito de um tombamento que aconteceu tomando como documento de sustentação para a tomada desse processo, uma das imagens do acervo do litogravurista Luís Schlappriz. Essa informação a pesquisadora acessou no Arquivo Central do IPHAN, processo no 797-T-67. *Op. cit.*, p. 51.

Depois dos nossos pintores (mais de igrejas) nativos coloniais, culminantes em João de Deus Sepúlveda no século XVIII, impõe-se a referência ao suíço L. Schlappriz e ao alemão F. H. Carls, cujas fotografias e gravuras representam documentário de imensa validade para o conhecimento do Recife urbano e suburbano (sobretudo entre 1830 e 1890) documentário indispensável à restauração de monumentos históricos. Ainda há poucos meses, oito colunas, que existiam primitivamente na frente do solar da Academia Pernambucana de Letras, puderam ser reconstruídas no estilo original e guarnecidas de peças (autênticas) de cerâmica do Porto graças a uma litografia de Carls.<sup>232</sup>

A quantidade de notícias, artigos, colunas escritas para anunciar e publicizar o *Álbum de Schlappriz* e a importância de Ferrez na compilação desse material iconográfico para Pernambuco, é de perder de vista, tamanha a quantidade. Vide as (FIGURAS 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25). Poetas, jornalistas, políticos, escreveram a respeito do quanto o colecionador foi fundamental para a construção e propagação das estampas e raridades da história documental do Brasil.

No ano anterior ao lançamento do *Álbum* de 1981, foram publicados, apenas citando Pernambuco, mais de 100 noticiosos sobre o colecionador sendo vangloriado, exaltado e referenciado como um dos maiores pesquisadores da iconografia da América Latina e até do mundo, com direito a Orquestra de Câmara para abrir o lançamento com a presença do ministro, Delfim Neto e do prefeito Gustavo Krause, no Forte das Cinco Pontas, local onde passou a funcionar naquele ano, o Museu da Cidade do Recife, acolhendo acervos diversos e Schlappriz e Ferrez são os personagens centrais dessa inauguração.

Em um dos mais devotados textos de 1982 a respeito da publicação do compilado organizado por Ferrez, o jornalista e poeta Potiguar Matos deságua em elogios, sob linguajar de poema, ao material do *Álbum de Schlappriz* em um artigo de opinião intitulado: “*O bruxo suíço*”,

Arruando pelo álbum de Schlappriz, refeito e reeditado pela Fundação de Cultura Cidade do Recife. É possível sentir falta de uma cidade que não conhecemos desencaminhar-se de amores por um tempo perdido? Ah! que o Recife me agride nessas litografias sem preço. Um Recife enlaçado por verdes e flores, as árvores brotando junto aos sobrados magros. [...] Um Recife de intimidade femininas com a água, o rio percorrendo-lhe, sensualmente, o corpo, banhando suas mulheres em banheiros de palha. [...] esse suíço mágico, bruxo estrangeiro recifensizado, que guardou para nós essas imagens distantes, esse ar, essa água, as casas, homens e mulheres, esse frêmito de vida, de nostalgia, de angústia sem nome.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Mauro Mota. Opinião, Em 21.12.1980.

<sup>233</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Opinião. 09.01.1982.

GRAVURAS

COLEÇÃO — "Memórias de Pernambuco — Album para os Amigos das Artes — 1863", reunindo pela primeira vez a coleção completa das 33 gravuras conhecidas de Luis Schlappriz, graças ao trabalho paciente do pesquisador Gilberto Ferrez, será lançado às 18 horas, na próxima sexta-feira, no Museu da Cidade do Recife, no Forte das Cinco Pontas, pelo prefeito Gustavo Krause.

O lançamento do álbum de Luis Schlappriz faz parte das solenidades comemorativas de 445º aniversário da existência histórica da Cidade do Recife, e contará com a presença de autoridades, personalidades da vida artística de Pernambuco e do povo em geral. O diretor-executivo da Fundação de Cultura Cidade do Recife, jornalista Leonardo Dantas Silva, ao fazer a apresentação da obra, chama a atenção para um detalhe muito importante: "Memórias de Pernambuco — Album para os Amigos das Artes 1863" é um produto de dois amantes do Recife que, numa diferença cronológica de um pouco mais de um século, demonstraram sua atenção por esta cidade: Luis Schlappriz, no início da segunda metade do século XIX, e Gilberto Ferrez, em nossos dias".

OPINIÃO

O bruxo suíço

Potiguar Matos

Perdoai-me, leitor incauto, como o poeta Augusto, venho, hoje, de "outras eras", não, porém, do terrível "cosmopolitismo das moneras"... Venho de um Recife submerso no tempo, uma cidade feito saudade, os olhos feridos por uma luz já morta... Andei arruando pelo Album de Luis Schlappriz, seu "Album para os amigos das artes — 1863", refeito por Gilberto Ferrez e editado pela Fundação de Cultura Cidade do Recife-1981, e uma pergunta me ficou verrumando o peito: é possível, improvável leitor, sentir falta de uma cidade que não conhecemos, deparamos-nos de amores por um tempo perdido?

Ah! que o Recife me agride nessas litografias sem preço. Um Recife enlaçado por verdes e flores, as árvores brotando junto aos sobrados magros, com suas sombras e paz; numa paisagem da Madalena as árvores são quase mata, grudaram-se umas as outras, tornaram-se sinfonias na sua sugestão de repouso e tranquilidade. Um Recife de intimidades femininas com a água, o rio percorrendo-lhe, sensualmente, o corpo, banhando suas mulheres em ba-

MÚSICA

OSR — A Orquestra Sinfônica do Recife, sob a regência do maestro Guedes Peixoto, abrilhantará o ato do lançamento do "Album de Luis Schlappriz — Memórias de Pernambuco — Album para Amigos das Artes 1863", de autoria de Gilberto Ferrez, realizando um concerto especial, às 18 horas, da próxima sexta-feira, no Museu da Cidade do Recife, no Forte das Cinco Pontas. Nessa audição especial, promovida pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, dentro das comemorações de 445º aniversário da existência histórica da Cidade do Recife, será executado o seguinte programa: Padre José Maurício — abertura em ré; Joseph Haydn — divertimento nº 1 op.21, com os seguintes movimentos: Alegro, Adágio e Presto; G. Sammartini — Sinfonia em Sol (primeiro movimento); Cláudio Santoro — Ponteio; Elias Benjamin Wolkoff — Elegia; e Alvaro Mattos Vieira — Suite Fantasia.

Mauro Mota

Album de Pernambuco e seus arrabaldes

Quando César Regueira Costa, com aquele gosto sem segundo, ressumou a direção de Arquivos, e já prepara novo número da revista, cuja publicação foi interrompida há anos, quero lembrá-lo, e, por intermédio dele, à Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura, uma reprodução do Album de Pernambuco e seus Arrabaldes, pois a edição principal do antigo DDC acha-se completamente esgotada. O Album foi recopilado e comentado por Gilberto Ferrez. A capa é a reprodução do primitivo album, de F.H. Carlz, e sua mesma representação o começo de toda uma reconstrução.

A arte de Gilberto Ferrez está principalmente no método. Ele não utiliza as fotografias — e que há de ser desenvolvido para conseguir-se — arbitrariamente, no à vontade dos curiosos. Mas dentro de um seguimento cronológico e lógico. De modo que, diante delas, temos duas histórias simultâneas: a do Recife na fotografia e a da fotografia no Recife.

Ferrez escreve um prefácio no or-

dem direita de 30 páginas magras e de poucas palavras. E o souco, nesse caso, significa muito: a proscrição do esfrite e do brilhante, do indivíduo que quer se mostrar ao invés de mostrar alguma coisa.

Com os seus próprios conhecimentos da matéria e com base numa pesquisa feita por José Antônio Gonçalves de Melo nas coleções do Diário de Pernambuco, Ferrez reconstrói o roteiro de todos os fotografos que estiveram aqui (profissionalmente) no século passado, a começar de Stahl em 1848. Valeu-lhe muito, nessa parte do seu trabalho, velhos anúncios deste jornal localizados por José Antônio: o de J. Evans, estabelecido na Rua Nova; o dos "professores de daguerrotipo" Carlos Fredericks e seu irmão, tirando retratos por "electro-tipo"; "a pessoa não pode deixar de conservar a sua expressão natural"; o de A. Letarte, com atelier no Alcorro da Boa-Vista; "O acunidade propõe-se tirar os retratos de pessoas falecidas in- com a máquina até a casa de quem

quiser possuir a verdadeira semelhança do objeto finado"; o de Augusto S. Stahl, o de J. Ferreira Villela, o de Henrich de Cia., o de E. Danabie, o de Lopes & Cia., com as suas 200 peças na exposição provincial de 1875.

São trabalhos de todos esses fotografos que Ferrez reúne no seu Album. Reúne com legendas explicativas sobre o autor, a data, as coleções a que pertencem; sobre a técnica empregada, o local, se existe como era ou reformada, porque e quando deixou de existir. Casas, feiras, fortes, igrejas, conventos, casas, sobrados, ruas, trechos do rio, edifícios públicos, praças, aros, portões, fontes, sítios de arrabaldes arcos, tudo comparece ao Album, compondo um material, não só para o encanto visual. Mas do maior interesse para arquitetos, urbanistas, sociólogos, geógrafos, historiadores, escritores, para todos quantos se interessam pela evolução do Recife. O Album é o antigo Recife nos seus aspectos mais vivos, saindo do tempo e erguendo-se das demolições.

O pesquisador Gilberto Ferrez aceitou o convite da Fundação de Cultura Cidade do Recife para iniciar a série iconográfica sobre a Cidade do Recife. Gravuras de Braunsdorf, Bässler, Emilio Bauch, Frederick Hagedorn, Rodoux e Luiz Schlappriz, farão parte de uma série de quatro coleções que visam retratar hábitos e costumes da cidade do Recife no século XIX.

Gilberto Ferrez é, nos nossos dias, o mais importante conhecedor da iconografia não só do Brasil como do Exterior, tendo obras publicadas na Europa e nos Estados Unidos.

Recife, segunda-feira, 11 de maio de 1981

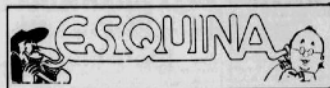
DIÁRIO DE PERNAMBUCO

A-5

Caruaru controla o abate

O Serviço de Inspeção Federal, órgão ligado ao Ministério da Agricultura, instalado em Caruaru por solicitação da Prefeitura local, através do sr. Dayton Nessim, inicialmente os serviços de abate de animais no Matadouro Municipal "Pedro de Souza", segundo informações do médico-veterinário, Ademir R. Torres, encarregado da FE, iniciam desde junho de 1980 até o mês de março de 1981, mais de 10 animais, entre bovinos, suínos, caprinos e ovinos, foram condenados por aquele serviço, prestando um insatisfatório serviço no campo da saúde a população da Capital de Agreste.

Disse o médico-veterinário Ademir R. Torres que o Serviço de Inspeção Federal, do Ministério da Agricultura, tem a grande responsabilidade de evitar que o



LEONARDO DANTAS SILVA

O Recife visto por Schlappriz

O Recife sempre foi alvo de indomados artistas, que no século XVII chegaram aqui estiveram Frans Post e George Mategrava, com no século XIX, quando vários fotografos, pintores e gravadores por aqui aportaram. Um dos mais famosos foi o suíço Luis Schlappriz, que chegou em 30 de março de 1858, como passageiro do vapor inglês Avon, permanecendo até 1868.

Juntamente com o alemão F. H. Carlz, que chegou ao Recife em 21 de novembro de 1868, Schlappriz iniciou os seus trabalhos artísticos para a litografia do primeiro. Os seus trabalhos foram apresentados pela primeira vez na Exposição de Produtos Agrícolas e Industriais de Pernambuco, em novembro de 1861, um deles já votado para a paisagem recifense.

Sob o título de "Album de Pernambuco", Luis Schlappriz anunciou, em 6 de outubro de 1863, as primeiras vistas do Recife de cima. Desta coleção são conhecidas 33 vistas, identificadas e colecionadas pelo pesquisador Gilberto Ferrez, que a Fundação de Cultura Cidade do Recife fará editar, em seu tamanho original, ainda este ano.

Contatos neste sentido vêm sendo mantidos com o pesquisador Gilberto Ferrez, a maior autoridade em iconografia no Brasil, a fim de dar publicidade à obra desse suíço em terras recifenses.

ESQUINA

LEONARDO DANTAS SILVA

Gravuras do Recife 1863

O escritor Gilberto Ferrez nos escreve informando que a sua mais recente obra — "O Album de Luis Schlappriz — Memória de Pernambuco Album para os Amigos das Artes 1863" —, recentemente publicado pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, encontra-se esgotado nas livrarias do Rio de Janeiro. Os dez por cento da edição que lhe cabiam a título de direitos autorais (tiragem de 2.000 exemplares) sumiram das prateleiras em poucos meses, o que demonstra a boa aceitação da obra. No Recife o álbum de Gilberto Ferrez, com as 32 gra-

vuras de Luis Schlappriz sobre o Recife e cidades do Cabo, Olinda e Vitória de Santo Antão, pode ser encontrado na casa 10 do Pátio de São Pedro, no Museu Cidade (Forte das Cinco Pontas) e Galeria Metropolitana de Arte (Rua da Aurora).

Visando manter a obra em seu catálogo, dedicado a bibliógrafos, a Editora Kosmos do Rio de Janeiro fez uma nova encomenda à Fundação de Cultura Cidade do Recife de "O Album de Luis Schlappriz" e de outras edições da Coleção Recife.

FIGURAS 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25 - Alguns trechos de publicações de jornais à época do lançamento do Album de Pernambuco de Luis Schlappriz, que fizeram referência a Gilberto Ferrez. Reprodução Biblioteca Nacional. Por Luciana Cavalcanti Mendes em 17.11.2022.

Matos, no deleite escrito acima, se utiliza do verbo “arruar”, frequentemente usado pelo escritor Mário Sette (1886-1950)<sup>234</sup> pernambucano, do início do século XX que fazia crônicas sobre esse pedaço do país, para denotar o ato de caminhar, atravessar as ruas, percorrer pelas estampas do litógrafo, como se andasse pelas calçadas da cidade do Recife.

Ele completa estabelecendo uma adjetivação para o bruxo estrangeiro Schlappriz. “Recifensizado”, palavra muito simbólica que representava o que significou a presença desse artista, presente ainda no imaginário até de quem nunca o conheceu em vida, tamanha a significância de suas imagens para compreender uma cidade em transformação, história e patrimônio a ser preservado.

Esta citação reforça, a partir de um sentimento e observação da obra por um sujeito fora do tempo da feitura, o quanto Ferrez fez valer essa perpetuação da imagem romântica do XIX a respeito da capital pernambucana.

O *Diário de Pernambuco* publica artigo celebrando o acolhimento do acervo iconográfico no Museu da Cidade do Recife,

Recebo de Marco Aurélio de Alcântara [...] o projeto do Museu da Cidade do Recife, que irá basicamente “recolher, classificar, conservar, ordenar e expor o acervo iconográfico relativo à história do Recife”. O que significa a entrega do corpo e do espírito da cidade a quem os ama e até a quem os detestam. De que jeito o Recife de hoje saberia como foi ontem sem a iconografia? Ao contrário das mulheres e dos homens, como o jovem Recife ver-se-ia velho sem os mapas, as pinturas, as fotografias, as gravuras?<sup>235</sup>

O convite feito a Gilberto Ferrez para organizar a publicação comemorativa do *Tricentenário da Restauração Pernambucana da Exposição Iconografia do Recife Século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e Outros de 1954* (FIGURA 26, 27 e 28), foi um dos principais motivos para o colecionador se aproximar das obras de artistas do estado e desse modo, foi leme na divulgação desse material pouco ou nada conhecido da sociedade pernambucana e quiça do Brasil.

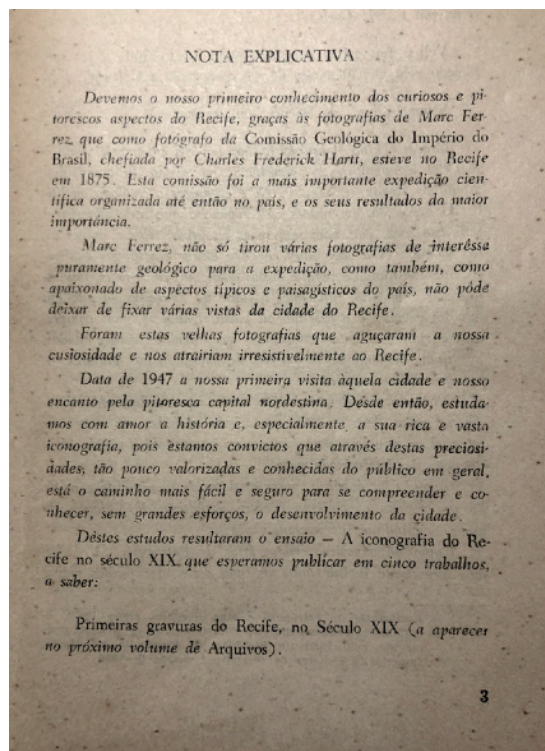
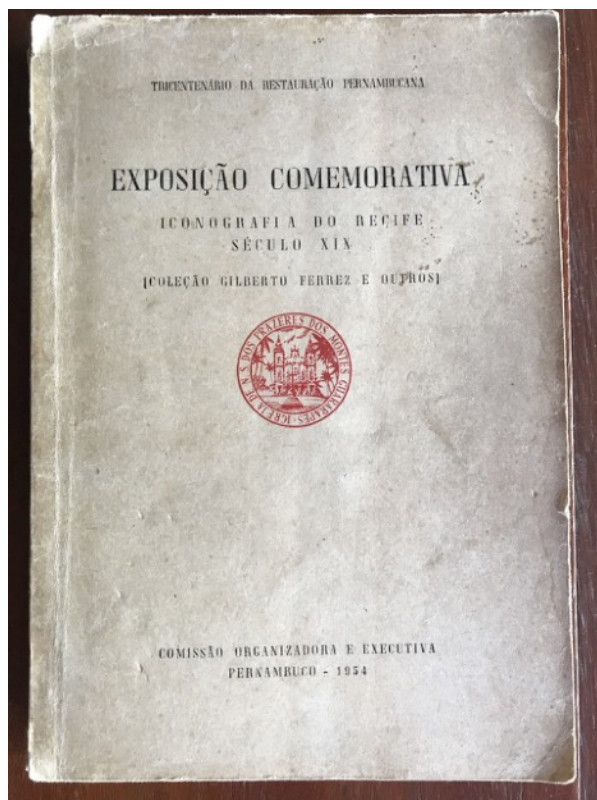
No catálogo, Gilberto, inicia uma nota explicativa reconhecendo a contribuição do avô, Marc Ferrez como fotógrafo da Comissão Geológica do Império do Brasil<sup>236</sup>, para a qual este último foi convidado em 1875. Nesta vinda ao Brasil, o avô fez questão de documentar a

---

<sup>234</sup> SETTE, Mário. *Arruar: história pitoresca do Recife Antigo*. Recife: Editora CEPE, 2008. 472 p.

<sup>235</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO, *op. cit.* Opinião, Em 21.12.1980.

<sup>236</sup> Foi chefiada por Charles Frederick Hartt (1840-1878), geólogo canadense, que foi convidado por Dom Pedro II para elaborar um mapa relacionado às minas e à paleontologia para o Brasil.



**FIGURAS 26, 27 e 28**

26 - Capa do Catálogo do Comemorativo do *Tricentenário da Restauração Pernambucana da Exposição Iconografia do Recife Século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e Outros de 1954.*

27 - Miolo do *Catálogo*, com texto e imagens.

28 - Página com Nota Explicativa de Gilberto Ferrez, de abertura do *Catálogo*.

Arquivo pessoal.

Reprodução da capa por Luciana Cavalcanti Mendes em 20.11.2022.

paisagem pernambucana também. O bibliófilo pisou nas terras do Capibaribe em 1947. No percurso do texto da Exposição, ele revela que Recife no século passado “quase não produziu pintores paisagistas”<sup>237</sup>.

Segundo Gilberto, as peças impressas<sup>238</sup> serviram como objeto facilitador de compreensão, como ele argumenta, “pois estamos convictos que através destas preciosidades, tão pouco valorizadas e conhecidas do público em geral, está o caminho mais fácil e seguro para se compreender e conhecer, sem grandes esforços, o desenvolvimento da cidade”<sup>239</sup>.

A contabilidade da quantidade de material relativo ao que foi publicado no Catálogo:

- . 232 peças inventariadas;
- . destas 51 inéditas;
- . 21 supomos exemplares únicos;
- . mais de 97 estão em obras tão raras e de preços tão elevados nos mercados internacional de livros, que estão fora do público em geral<sup>240</sup>.

Ainda no catálogo, Ferrez descreve que o objetivo principal da Exposição era o de “chamar a atenção dos poderes públicos, dos estudiosos e dos editores, para a importância deste material, antes que venha a desaparecer”<sup>241</sup>.

Arriscamos dizer que ele acrescentou uma perspectiva de pensamento a respeito do uso e função do conjunto da obra, que dialogam com as discussões de história pública, de acesso da visualidade constitutiva das estampas para que outros possam também ter o direito de olhar e de intervir na concepção da cultura visual.

O colecionador carioca se debruçou em 1954 nesta empreitada de mobilizar instâncias ao acesso público e irrestrito a esses acervos. Ferrez argumentou a respeito de que tipo de relação ele gostaria que o país tivesse com a produção artística visual como formação de pensamento. Ele de certa maneira alfinetava quem detinha o poder de deixar circular, manter e

---

<sup>237</sup> COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA; FERREZ, Gilberto. Tricentenário da Restauração Pernambucana - Exposição Comemorativa Iconografia do Recife Século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e Outros. Recife, 1954.

<sup>238</sup> É importante destacar que Gilberto Ferrez, mencionava como identificar informações de metragem nas litografias: primeiro lugar vê-se na leitura a altura e logo após a largura e salienta que as medidas são sempre e exclusivas da parte manchada do suporte. *Ibid.*, p. 5.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 6.

preservar esse material e que nada fazia, e apontava o motivo de acreditar que esse seria o melhor caminho para preservar nossa história. Ferrez destacava,

É imprescindível pô-lo ao alcance de todos, editando-o de modo a que o povo possa melhor compreender a beleza e o porquê da defesa de certos prédios, igrejas, conventos, engenhos e fortalezas, por alguns homens de visão e pelos abnegados do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e do Instituto Arqueológico, Geográfico e Histórico Pernambucano, que são tão pouco compreendidos pela maioria, já não digo do povo, mas por pessoas altamente colocadas na política, pelos que nos dirigem e legislam e que deveriam ser os primeiros a apoiá-los.<sup>242</sup>

Acrescentamos que o colecionador publicou a iconografia pernambucana de 1809 até 1898. Nem todas as imagens são colocadas no conjunto exibido, porém ele escolheu algumas que elegeu como fundamentais para apreciação. Iniciou apenas citando a aquarela de Antonio Bernardino Pereira do Lago, aquarelista, que pintou uma planta do Porto e a Configuração da Villa do Recife de Pernambuco, “original indicando a configuração e limites da cidade no princípio do século XIX” em 1809<sup>243</sup>. Das 232 imagens citadas no Catálogo, 48 estampas foram impressas.<sup>244</sup> Nas FIGURAS (29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 e 37) vemos alguns dos exemplos das imagens que compuseram o comemorativo.

A última da lista de obras foi o quadro a óleo sobre madeira de Eugene Lassailly (18?-19?) de 1898, que “representa uma vista do Recife pintada do Pina, vendo-se, no primeiro plano, grupo de pessoas entrando no Capibaribe”.<sup>245</sup>

As vistas da cidade do Recife permeiam quase todo o material impresso, com algumas poucas representações de tipos humanos em circulação nos espaços da cidade e cerca de menos de uma dezena de retratos de negros, tais quais figuras no passado inscritas nas imagens de Albert Eckhout, que pintava o que considerava como nativos pitorescos de Pernambuco.<sup>246</sup>

---

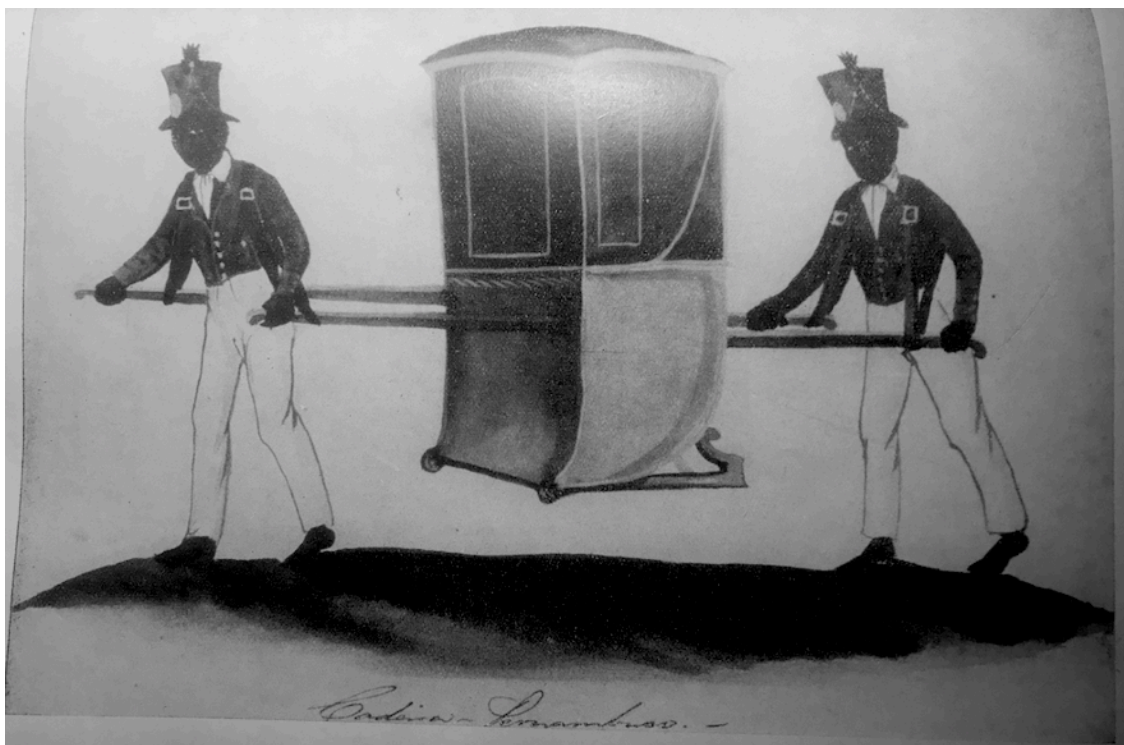
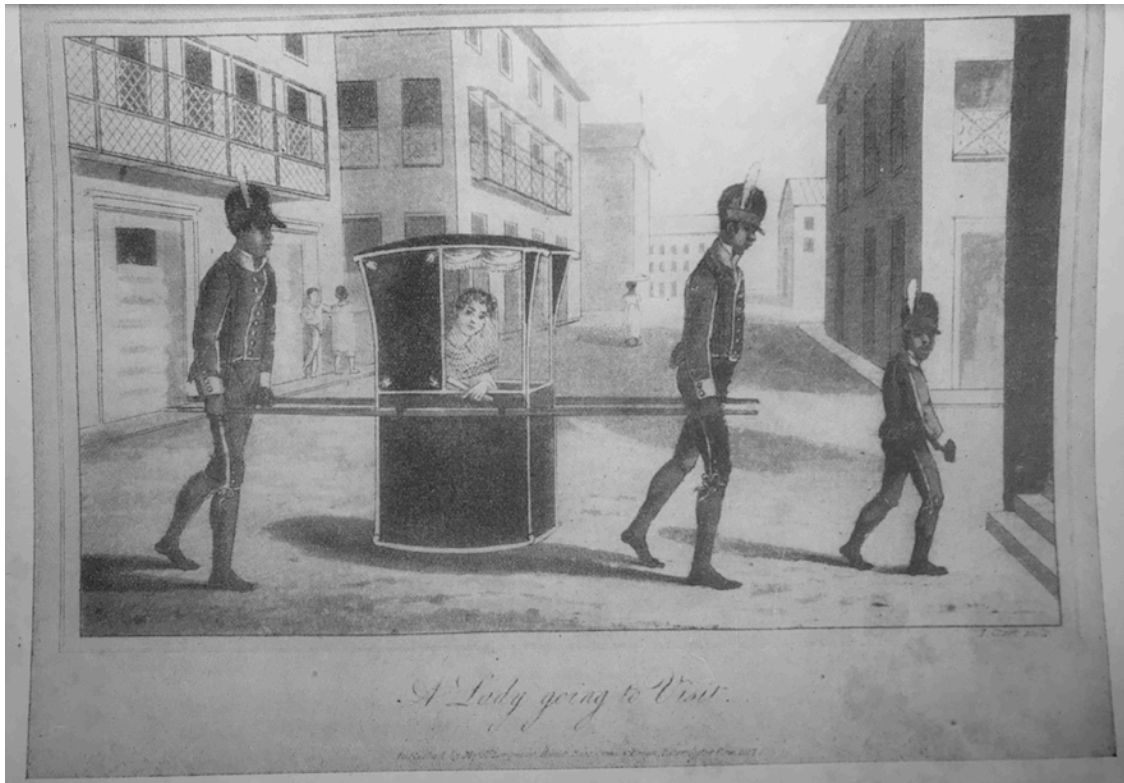
<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 9. Esta imagem não consta no catálogo. Apenas sua descrição.

<sup>244</sup> Não encontramos em nossa pesquisa relatos a respeito do porquê da escolha realizada por Gilberto Ferrez por algumas peças e não por outras. Levantamos a hipótese dessa escolha ter sido pela qualidade, ou pela ausência de material relativo, ou ainda pela falta de acesso à obra destacada em lista no Catálogo. Porém, não há descrição dos motivos pela eleição de algumas e não de outras.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 59. Esta imagem não consta no catálogo. Apenas sua descrição.

<sup>246</sup> WHITEHEAD, Peter James Palmer; BOESEMAN, M. *Um retrato do Brasil holandês do século XVII: animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*. Tradução de Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Editora Livraria Kosmos, 1989. 358 p.



**FIGURAS 29 e 30** - Imagens do Catálogo do Comemorativo do *Tricentenário da Restauração Pernambucana da Exposição Iconografia do Recife Século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e Outros de 1954.*

Legenda original da imagem:

**29** - no. 2 - Uma senhora saindo a visitar e transitando pelas ruas do Recife, em 1812, na sua cadeirinha, carregada por dois escravos ricamente trajados. Aquatinta colorida, gravada por J. Clark, de esboço de Henry Foster - Dms. 165 x 225mm. (Coleção Gilberto Ferrez). **30** - no. 69 - Cadeirinha carregada por dois escravos uniformizados. Aquarela, inédita, que ocorre num álbum com desenhos de vendedores ambulantes da Bahia e Pernambuco. Autor provável: H. Lewis. Circa 1848. - Dms. 133183mm (Coleção Biblioteca Nacional)

Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 20.11.2022.

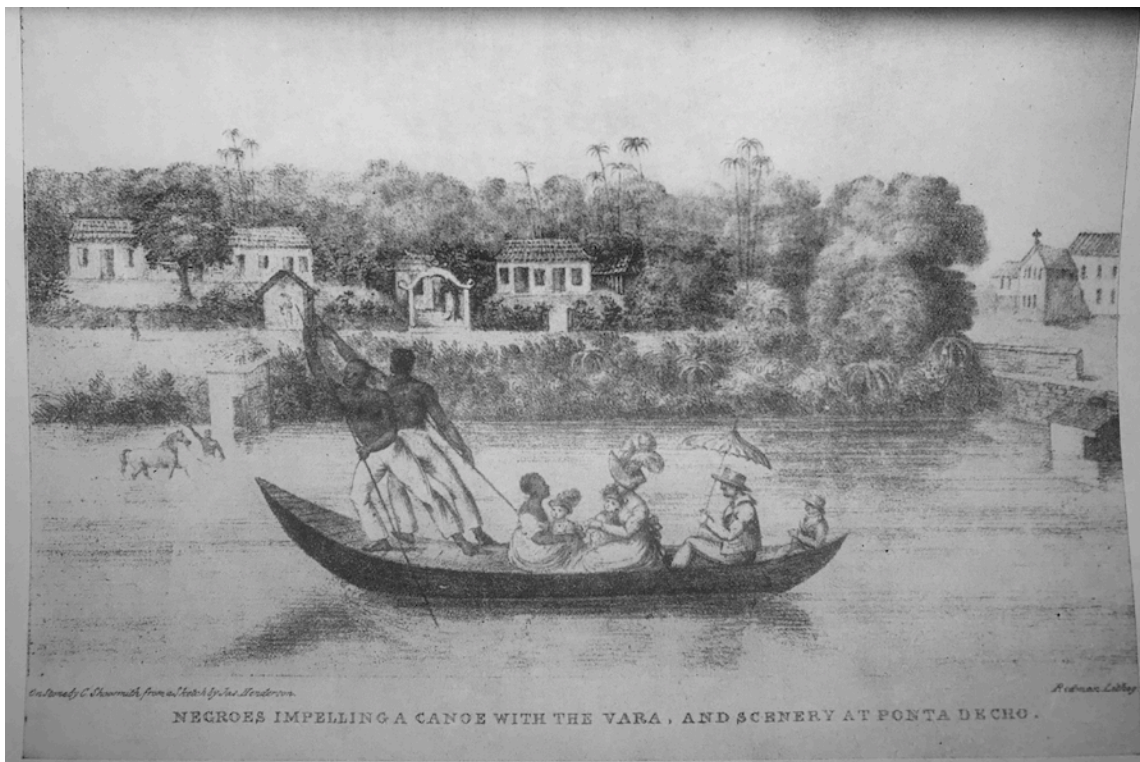


**FIGURAS 31 e 32** - Imagens do Catálogo do Comemorativo do *Tricentenário da Restauração Pernambucana da Exposição Iconografia do Recife Século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e Outros de 1954.*

Legenda original da imagem:

**31** - no. 84 - Rua da Cruz, atual Bom Jesus. Documento da mais alta importância da arquitetura civil do Recife, por volta de 1852. Cromolitografia, de desenho de Emilio Bauch, litografada por F. Kaus. Dms. 293 x 544mm. e com o passe-partout incluso 395x645mm. (Coleção Príncipe D. Pedro de Orleans Bragança). **32** - no. 58 - Lindo aspecto da Ponte de Boa Vista, dos casarões da rua nobre da cidade, a rua d'Aurora, espelhando-se no rio Capibaribe. Vê-se bem o antigo Templo dos Ingleses e a residência do Conde da Boa Vista. Litografia, colorida a mão de W. Basser, nas oficinas de J. Braunsdorff de Dresden, de desenho por desconhecido, em 1845-47, segundo anúncios aparecidos no Diário de Pernambuco, em 15-V-1848. - Dms. 170x255mm (Coleção Cândido de Paula Machado)

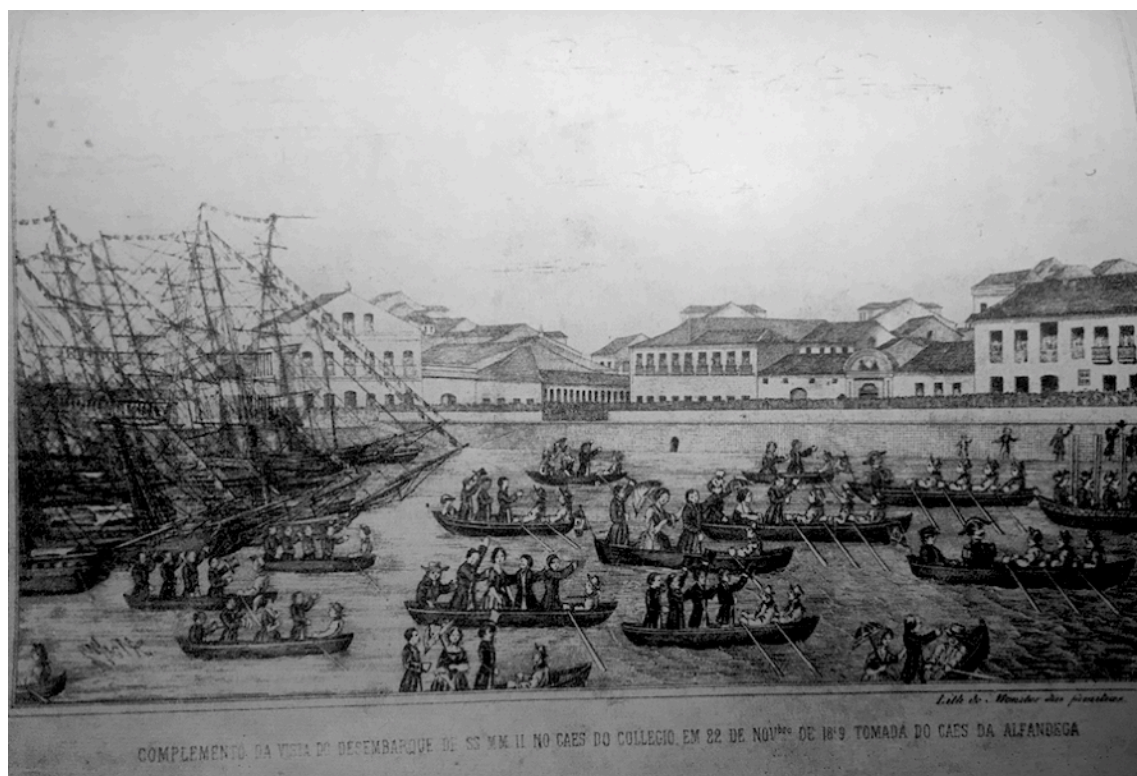
Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 20.11.2022.



**FIGURAS 33 e 34** - Imagens do Catálogo do Comemorativo do *Tricentenário da Restauração Pernambucana da Exposição Iconografia do Recife Século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e Outros de 1954*.  
 Legenda original da imagem:

**33** - no. 17 - Família pernambucana saindo a passeio em canoa, no Rio Capibaribe, na Ponte d'Uchoa, em 1819. Notar as residências a margem do rio com seus arcos na entrada para os jardins, e banheiros. Litografia de C. Shoosmith, de esboço de James Anderson. Dms. 159 x 225mm. (Coleção Gilberto Ferrez). **34** - no. 24 -

Viva e interessantíssima cena passada na rua da Cruz onde achava-se localizado o mercado de escravos. Notem os detalhes das construções e, em particular, do Arco do Bom Jesus, no fim da rua, e que ficava por cima de uma das portas antigas da cidade. Aquatinta gravada por Edward Finden, de desenho de Augustus Earle, em 1821. - Dms. 150x257mm (Coleção Gilberto Ferrez)  
 Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 20.11.2022.



**FIGURAS 35 e 36** - Imagens do Catálogo do Comemorativo do *Tricentenário da Restauração Pernambucana da Exposição Iconografia do Recife Século XIX* Coleção Gilberto Ferrez e Outros de 1954.

Legenda original da imagem:

**35** - no. 90 - Belíssimo aspecto da atual praça Maciel Pinheiro e que só ultimamente sofreu sérias modificações. Outro desenho da série de 12 cromolitografias, desenhadas por Emilio Bauch e litografadas, por F. Kauss. Circa 1852. Dms. 293 x 554, e com passe-partout incluso 395x645 mm. (Coleção Príncipe D. Pedro de Orleans Bragança). **36** - no. 105 - Aspecto da chegada de SS. MM. II., no Recife, em 22-XI-1859. O casarão., à esquerda, ainda existe. À direita, portão do Arsenal de Guerra e o antigo prédio do Colégio dos Jesuítas, atual local do Grande Hotel. Litografia de A. Ridoux, no *O Monitor das Famílias*. - Dms. 167x257mm (Coleção Biblioteca Pública de Pernambuco)  
Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 20.11.2022.



**FIGURAS 37** - Litogravura do Catálogo do Comemorativo do *Tricentenário da Restauração Pernambucana da Exposição Iconografia do Recife Século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e Outros de 1954.*

Legenda original da imagem:

no. 119 - Atual rua do Bom Jesus com o chafariz no meio da rua. Alguns dos prédios à esquerda ainda existem. A Botica, foi a Botica Francesa do Rouqueyrol que ainda existe, tal qual, seguindo-se, o prédio da oficina litográfica de F. H. Carls, que continua funcionando; no último plano, a Tôrre de Malakoff. Notem o uso generalizado das esteiras da índia nas janelas, e os tipos de rua. Desenho e litografia, de Luís Schlappriz, editada no Recife por Francisco Henrique Carls, em 1863. - Dms.

196x270mm (Coleção Gilberto Ferrez)

Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 20.11.2022.

As vistas da paisagem urbana da cidade do Recife, no *Catálogo da Exposição*, eram mais crônicas dos espaços de sociabilidade vinculados à esta paisagem como simbióticos a ela, do que contemplação de uma paisagem com ausência de tipos humanos em ação. Muito pelo contrário: os sujeitos nas imagens agiam como agentes em potencial e instigantes cada um em seu gesto e cena.

Das obras que compõem o *Catálogo* que o bibliófilo compilou, a maioria foi feita em técnica litográfica. Essa informação ajuda a entender também o papel da litografia no século XIX para o universo da arte e dos impressos. Realçamos que Ferrez evidenciou muito fortemente a questão dos elos que ele possuía para garantir o estudo e a coleta desse material. Sem as relações e apoio destes vinculados a ele, a proposta de estudo e trabalho provavelmente teria assumido outro traçado ou até nenhum.

Um desses alicerces ao trabalho do bibliófilo foi José Maria Carneiro de Albuquerque Melo, que inclusive foi significativo apoio igualmente do sociólogo e ensaísta Gilberto

Freyre, no período de 1923 a 1925 principalmente, quando o intelectual pernambucano elaborou o *Livro do Nordeste*, comemorativo dos 100 anos de existência do Diário de Pernambuco.<sup>247</sup> Melo foi diretor do Museu do Estado, figura de ótimas entradas na imprensa, além de chefe de periódicos pioneiros, de boa circulação entre os pernambucanos no período.

A lista de agradecimentos de Ferrez é uma prova de que ele tinha uma excelente rede de conexões que serviam como cartas na manga para mobilizar tudo o que as ideias dele fervilhando em sua mente proporcionavam para criação de projetos relacionados à divulgação e manutenção da cultura visual brasileira, principalmente fotográfica e de impressos da área.

Muitas das obras que ele teve acesso, foi garimpando fora do país, em pequenos antiquários e boa parte tanto do material de seu progenitor, como de outrem, integrou-se a sua coleção particular, facilitando as investigações pertinentes.

A imprensa no século XIX e início de XX, como até nas décadas sucessoras, foi vigorosamente responsável por incorporar e alastrar os usos de técnicas e mentalidades do campo artístico visual, sendo reputada dentro do circuito das visualidades, como ambiente de esteio para levar adiante mudanças e discussões além de moldar opiniões e transformações. A imprensa era espaço que cabia tratar álbuns, catálogos, imagens avulsas, como mercadorias que ali passavam a ser validadas. A partir daquele portal, passavam a deter status e poder. As imagens, vistas profusamente na imprensa no século XIX, foram motores de vínculos para a existência de vários tipos de produção.

As relações entre os campos das artes, imprensa, história e de seus sujeitos e agentes, assumem um trajeto que o sociólogo da arte, Howard Becker, aponta para descrever o que determina uma obra de arte ser como tal, como já citamos em capítulos anteriores e especificamos melhor agora. Utilizamos a perspectiva deste sociólogo quanto à ação coletiva, ao diálogo a respeito dos elos existentes entre litografia, fotografia, imprensa e história.

Já citamos o sociólogo Becker, para definição do que viria ser arte e, segundo ele é, “como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo”<sup>248</sup>. Sob essa teoria, desenhistas, agenciadores, editores, se reuniram para a feitura/ negociação de uma

---

<sup>247</sup> MENDES, Luciana Cavalcanti. *Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco: os irmãos Ulysses e Gilberto Freyre na documentação de cidades na década de 1920*. Dissertação de mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo. IEB-USP, 2016.

<sup>248</sup> BECKER, Howard. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade - ensaio de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982. 170 p. p. 9.

produção. Cada pedaço do motor dessa engrenagem, seria considerado parte do processo artístico, como um conjunto de pessoas que trabalham para a divulgação daquela obra. Através da propagação, a arte a existir pela plena significância de cada membro envolvido em todo o circuito e processo, que coloca essa mesma imagem em evidência. Becker explica,

[...] um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte. [...] É possível entender as obras de arte considerando-as como resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é.

Mesmo com a descrição em Vasquez de que Gilberto “sempre trabalhou sozinho”<sup>249</sup>, nas empreitadas de suas vastas pesquisas, é inegável descartar os vínculos que ele formou para justamente compor o arcabouço que garantiu todo o universo compilado por ele quanto à iconografia brasileira, apenas citando um segmento de suas investigações. Em Vasquez atestamos que “Gilberto trabalhava com recursos próprios, sem jamais receber qualquer tipo de patrocínio externo para o desenvolvimento de suas pesquisas, beneficiando-se de financiamento apenas para as publicações dos resultados finais sob forma de livro”<sup>250</sup>.

Consideramos Ferrez além de intérprete, um artista que moveu o moinho da explanação dessas imagens para o contexto da investigação iconográfica pernambucana. O seu avô, com a fotografia, propagou a paisagem urbana para além do circuito fechado e restrito apenas a um pequeno círculo social de pessoas.

Apesar desses intérpretes, também serem pertencentes a uma classe social intelectual abastada, estes tentaram fazer das imagens representações acessíveis à sociedade numa construção passível de pertencer à análise do campo da história pública<sup>251</sup>, contemplada nos estudos de pesquisadores como a profa. Ana Mauad, que inclusive alia imagem ao espectro da pesquisa histórica. Almeida e Rovai reiteram quanto à origem do termo “história pública”,

---

<sup>249</sup> Pedro Afonso Vasquez é apenas um dos muitos pesquisadores que se debruçaram sobre a obra e a figura de Gilberto Ferrez no Brasil. Maria Isabel Lenzi, Ana Maria Mauad, Paulo Knauss, dentre outros tão importantes quanto, têm refletido sobre o bibliófilo em publicações generosamente ricas e completas. Por isso, nosso capítulo aqui se detém a apontar o Gilberto intérprete, como estabelecemos chamá-lo, e sua relação com as relações (sim, redundantemente falando) vinculadas à produção da pesquisa sobre a iconografia pernambucana do século XIX.

<sup>250</sup> VASQUEZ, *op. cit.*, 2012, p. 73.

<sup>251</sup> ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011. 231 p.

É um novo caminho de conhecimento e prática, de como fazer história pública pressupõe um novo caminho de conhecimento e prática, de como se fazer história, não só pensando na preservação da cultura material, mas em como colaborar para a reflexão da comunidade sobre sua própria história, a relação entre passado e presente. Enfim, como tirar o passado útil para o presente<sup>252</sup>.

Uma das discussões da história pública é a divulgação histórica. Ferrez, nesse aspecto, também atuava como um propagador do tipo de história que se fez na esfera pública<sup>253</sup>. Gilberto abriu acervos a conhecimento social, ofertando informações a respeito deles e praticou a publicização necessária desse material até então hermético à visualização.

Elaboramos também a hipótese de que o pensamento de Schlappriz para com a litografia, com fins massivos de reprodutibilidade das imagens da paisagem urbana pernambucana, também fez dele agente de um modo de operar a história publicamente.

Acervos desconhecidos levados à luz, dessa maneira publicizados, foram necessários, ao servir ao interesse público. Funcionaram como apoio, no caso das imagens de Schlappriz, como base documental para processos que envolveram o tombamento de equipamentos públicos ou espaços específicos da cidade. Com isso, o acervo aberto detém potência para ser agente de transformação social, logo, cabe corpo na história pública.

### 2.3 | **O Recife veloz no XIX:** atravessando os tempos, inscrito em imagens e letras

*Em verdade, o Recife nasceu com aquele “sentido natural”, de que nos fala o poeta. Trocou o “verde da clorofila”, não no istmo - uma estreita faixa de areia amarela e salina que separa o mar do Beberibe - mas nos mangues, pelo pardo cinzento dos aterros e depois, “pela brancura da cal” do seu casario.*<sup>254</sup>

O músico e poeta Chico Science (1966-1997) cantou a cidade do Recife na década de 1990 e citou em seus versos os caranguejos enfiados na lama. Quem escutava suas canções nem sempre entendia a presença profunda do Rio Capibaribe<sup>255</sup>, das pontes e do ecossistema,

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>253</sup> HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 565 p.

<sup>254</sup> Citação de Vanildo Bezerra Cavalcanti, sobre o poema “O Município” de Carlos Moreira. CAVALCANTI, Vanildo. O Recife e a origem dos seus bairros centrais. In: PEREIRA, Nilo. *Um tempo do Recife*. Recife: Arquivo Público Estadual - Secretaria da Justiça. 1978. 478 p.

<sup>255</sup> “Capibaribe ou Caapiuar-y-be ou Capibara-ybe (ou ipe), vem da língua tupi e significa rio das Capivaras ou dos porcos selvagens”. In: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/rio-capibaribe-recife/>

na vida e na construção da paisagem e da cultura pernambucanas. Os dissabores e amores em suas margens e sociabilidades pronunciadas pelo *mangueboy*, deram o tom da contradição daquele habitat. “Estou enfiado na lama... É um bairro sujo... Mas estou aqui na minha casa [...] Da lama da *Manguetown*...”<sup>256</sup>

A cidade do mangue sob o estrangeirismo do sufixo da palavra em inglês<sup>257</sup> de Chico era modernizada apesar do charco e segundo ele, por que ausente do progresso apesar do lodo e do caos? Irônico ou não, o compositor pernambucano criticou a necessidade do ser moderno do Recife, que para nascer e crescer rapidamente aterrou a natureza dos alagados e ignorou os menos favorecidos. A modernidade da urbe se anunciava para ele como sinônimo de “centro das ambições<sup>258</sup>”.

Tomemos esses versos para expor de qual ambiente falamos, pouco propício a construções pela qualidade natural de sua estrutura geográfica, mas que buscava atender à solicitação do mundo em esfuziante empolgação pelas transformações urbanas velozes e avassaladoras, sob uma prática de engenharia que à época queria grandiosidade e pompa para suas edificações. Contudo, uma cidade queurgia de reformas necessárias adiante da aparência estética, bem como de infraestrutura como escoamento d’água, iluminação, melhores condições para a circulação pessoas, de bondes, cavalos e espaços de sociabilidade cada vez mais presentes numa sociedade sedenta de discussões, principalmente pelo calor beligerante presente em sua história.

Visualizemos os prédios e a forma magra de ser das edificações do Recife, incrustadas em terreno que, quase como areia movediça, poderia engolir quem por ele caminhasse ou

---

<sup>256</sup> Canção *Manguetown* de Chico Science e Nação Zumbi grupo musical pernambucano. Chico foi o grande expoente da banda e cantou o Recife na década de 1990 em todas as músicas que compôs e interpretou. Foi precursor do movimento *Manguebeat*. Descreveu as glórias e os problemas da metrópole pernambucana, misturando ritmos da cultura popular com sons de guitarra, bateria e outros tidos como “modernos”. Foi criticado e contraditoriamente exaltado justamente por unir o popular e não erudito apontado como discussão do *Armorial*, movimento anterior que apesar de terem propostas diferentes, tal qual o *Manguebeat*, buscava interpretar e valorizar a identidade cultural do Nordeste. O Movimento Armorial foi criado pelo grande teatrólogo e escritor da cultura popular nordestina, Ariano Suassuna. Ariano, ao contrário de Chico Science, era mais purista e não admitia estrangeirismos em inglês para a produção cultural, e por isso discordou pacificamente desse que seria considerado seu pupilo desgarrado e dissidente, que usou o de dentro e o de fora do Brasil para criar sua obra. Chico faleceu num acidente de carro em 1997 em Olinda. Ariano, chorou copiosamente pela morte daquele considerado por ele, mesmo que dissidente, gênio da música popular brasileira.

<sup>257</sup> Cf. CASTRO, Josué de. *Cidade do Recife: ensaio de geografia urbana*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil. 1954. 168 p. A definição de mangue e manguezal: o primeiro é a árvore que nasce e o segundo é o ecossistema como um todo. Popularmente adotou-se chamar mangue também a toda a estrutura natural, quase como um apelido para manguezal.

<sup>258</sup> Trecho da música *A cidade*, de Chico Science.

habitasse. Constatamos, a partir dos relatos de cronistas, que vestidos longos e sapatos franceses dos senhores e senhorinhas chegavam em casa preenchidos por lodo ou limo.

Existiu, como argumentou o geógrafo Josué de Castro (1908-1973), a “função colonizadora dos mangues - o seu papel de construtores e de fixadores do solo - resulta fundamentalmente de alguns dos seus mecanismos de adaptação, principalmente às condições do terreno, pouco firme, onde vicejam”<sup>259</sup>. Havia as crias dessa geografia: os *homens-caranguejo*<sup>260</sup>, tipos humanos, aqueles aterrados e arraigados, que eram o símbolo metafórico dessa província que não parava, só crescia e que atropelava os menos abastados. Recife, a “cidade anfíbia”<sup>261</sup>, entre a terra e as águas, tal qual a pesquisadora Fátima Quintas, nomeava, ou ainda, “cidade sereia”.

Seguindo ainda Chico, na década de 1990, ele exprimiu exatamente a inquietação entre incômodo e fascinação a respeito do Recife moderno, perspectiva também almejada sob esse adjetivo por vários outros intérpretes da história pernambucana desde que passaram a dissertar a respeito dos panoramas e cenários da província. Porém, se voltarmos um tanto ao passado, quais glórias e custos foram necessários para ser tão moderno à época da presença de Dom Pedro II, em 1859?

Se nos remetermos ao período das modernizações dos Oitocentos, o quão irônico e/ou contrastante seria essa tal “Manguecidade”<sup>262</sup>, - nomeada em tempos mais atuais por Science -, se fossemos considerar o olhar de um estrangeiro, que chegava por aquelas bandas e visualizava uma metrópole populosa afundada na lama? Seria necessário escondê-la de sua própria paisagem? Que paisagem visualizada e propagada queriam para o Recife e qual era a face que ela realmente possuía?

---

<sup>259</sup> *Ibid.* p. 40.

<sup>260</sup> MELLO FILHO, Djalma Agripino de. *Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias*. In: <https://www.scielo.br/j/hesm/a/WdFhnksVfbfinkvTLHBRW9kd/> O autor dialogou, sob a perspectiva médica, a respeito da relação desses tipos humanos com a suposta insalubridade do manguezal e denotou a importância desse ecossistema para a vida humana nas cidades litorâneas. Chico Science e Josué de Castro nomeavam os derivados da estrutura geográfica física, que é o manguezal, de homens-caranguejo. Mello Filho acrescenta em seu artigo a transformação posterior desta figura do mangue em homem-gabiru, aquele que passa a comer lixo do que sobra. Acrescentamos que esse ecossistema é considerado pelos pesquisadores como uma das estruturas mais ricas em quantidade de diversidades de microorganismos do planeta. Possui uma textura pegajosa, tem majoritariamente a presença de caranguejos em seu habitat e serve, (vulgarmente chamado), como esponja do mar e dos rios, pois a sua função é de também poupar demais terrenos de alagamentos e diminuir a magnitude de enchentes, já que absorve grande quantidade de água em sua complexidade.

<sup>261</sup> QUINTAS, Fátima. *O Recife: passeio à antiga*. Recife: Editora Bagaço. 2008. 294 p. p. 81.

<sup>262</sup> Grifo nosso.

Na (FIGURA 38), apesar de ser uma imagem mais atual, vemos o solo onde os pés afundam no manguezal, e a imagem nos dá a dimensão do que seria à época das reformas intensas urbanas de todo o terreno do Recife alagado, sendo modificado e alterado para caberem ruas e novas estruturas. Ao mesmo tempo, não obstante a toda a paisagem repleta de heterogeneidade e tanto confusa como seria muitas das províncias no período, sempre foi uma cidade amada, reverenciada em poesia, músicas e história - já demonstravam os diversos escritores e ensaístas, tantos os naturais da terra quanto os de fora dela.<sup>263</sup>



**FIGURA 38** - Fotografia do terreno do manguezal presente atualmente na região central do Recife. Pé afundado na lama. Fotografia de Peu Ricardo/ Diário de Pernambuco. (visualização do Rio Capibaribe). Imagem capturada do site do jornal Diário de Pernambuco por Luciana Cavalcanti Mendes. Acesso em 17.01.2022.

É relevante sublinhar nessa paisagem urbana acerca da árvore mangue (FIGURA 39), que nos meados dos 1800 era relacionada à pouca preocupação com higiene, pelo sua conformação ser enraizada a lama do manguezal. Ademais mocambos<sup>264</sup>, construídos sobre palafitas na beira do Rio foram tidos na mesma proporção como abrigos de doenças e de fétidos costumes pela sociedade burguesa. Gilberto Freyre descrevia os mocambos como

---

<sup>263</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Por Alice Souza e Anamaria Nascimento. *A relação do recifense com o manguezal da cidade*. In: [://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2017/07/a-relacao-do-recifense-com-o-manguezal-da-cidade.html](http://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2017/07/a-relacao-do-recifense-com-o-manguezal-da-cidade.html) Acesso em 12.12.2022.

<sup>264</sup> In: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. São Paulo: Editora Global, 2017. 976 p. Mocambos: casas construídas sobre mangue e o rio, com madeiras apoiando sua estrutura. Alguns tinham palha como telhado. Eram construídos sobre rios e foram considerados lugares que ofereciam propensão a doenças de toda sorte.



**FIGURA 39** - Fotografia das árvores manguê no terreno do manguezal em Recife. Fotografia Acervo Ecomuseu Natural do Manguê. Imagem capturada do site <https://www.brasildefatope.com.br/2022/06/20/preservacao-dos-manguezais-e-destaque-no-prosa-e-fato> por Luciana Cavalcanti Mendes. Acesso em 17.01.2022.

arquitetura vernacular a ser observada e revista como típico exemplar regionalista, para além de sua aparência incomoda e excluída pela população mais abastada, ele considerava,

Trechos com mucambos, casas de palha - que aliás, não são tão ruins, sob o ponto de vista da higiene, como os cortiços e as ilhas feias, tristonhas, em que se ensardinha a pobreza européia . Os mocambos do Recife deixam-se beneficiar pelo sol e se ventilar livremente através das paredes e cobertas de palha. Muitos desses mocambos estão, não à beira da água parada e da lama, mas da água viva, como os da Estrada de Motocolombó, tão pitorescos, alguns em verdadeiras pernas de pau.<sup>265</sup>

Pois ao lado dos mocambos citados por Freyre, que a fisionomia do manguê convivia ou vice-versa. Aquela planta que vemos hoje se entranhava com suas garras no rio e abrigava caranguejos em toda a sua extensão, preenchendo a vista da cidade e das pontes centrais do Recife, marcando os traços da fachada biossistemicamente. Era, tal qual ainda é, um tipo de vegetação característica marcante no semblante também da paisagem urbana e representava o contraste do organismo natural vivo das águas fluviais, dos bairros centrais, com o concreto das construções e servia como metáfora da natureza x civilização do aspecto da urbe.

---

<sup>265</sup> “Fisionomia das ruas e das pontes” In: FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Editora Global, 2007. 256 p . p. 169.

Nessa perspectiva, nos atrevemos a cotejar, a partir dessa visualidade que se fazia presente à paisagem, que viajantes naturalistas ao avistarem o Brasil, e incluímos Pernambuco na centralidade do olhar perante essa natural revolta e desordem da flora, ao mirarem essas árvores e ainda trazerem do século XVIII o ideário de “perfectibilidade da natureza”<sup>266</sup>, perceberam que a organicidade daquele meio ambiente insistente em assumir a desordem (ao ver deles) como ordem, dominava aquela panorâmica.

Embasamos essa interpretação ao nos referimos ao ponto de vista de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, naturalista francês que “provavelmente foi o homem que mais contribuiu para disseminar”<sup>267</sup> esse pensamento de que a floresta nativa era sinônimo de doenças e degradações, do anti-progresso.

Wulf, que investigou a passagem do viajante Alexander von Humboldt pela América do Sul, trouxe ferramentas para compreendermos o percurso da imposição do “enquadramento” estético e ordenado da flora tida como caótica, propagadora de malefícios, caso fosse indevidamente cuidada, que nomeamos ser sinônimo de alterada.

O autor nos revelou um dos exemplos dessa relação de ojeriza à natureza por parte de muitos dos estrangeiros no período do XVIII que chegaram aos trópicos. Reconhecemos que o acondicionamento da natureza por parte de europeus, habitou essas paragens muito antes mesmo da chegada do paisagista, Burle Marx (1909-1994), - que mudou aspectos da paisagem de várias cidades no Brasil durante meados do século XX e propôs “melhorias” esquadrihadas ao espaço visual natural de jardins, praças e espaços públicos de circulação nas cidades. Segundo Wulf,

Buffon, pintou um retrato da floresta primitiva como um lugar horrendo, atulhado de árvores decadentes, folhas pútridas, plantas parasitas, poças estagnadas e insetos venenosos. A floresta, dizia ele, era deformada. Embora Buffon tenha morrido um ano antes da Revolução Francesa, suas ideias sobre o Novo Mundo ainda moldavam a opinião pública. A beleza era equiparada à utilidade, e cada hectare arrancado da selva era uma vitória do homem civilizado sobre a natureza rústica e incivilizada.<sup>268</sup>

No diálogo que levantamos aqui quanto à necessidade ocidental européia de promover o ideário do embelezamento das cidades recondicionando espaços nativos como forma de

---

<sup>266</sup> WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. 592 p. p. 100.

<sup>267</sup> *Ibid.* p. 101.

<sup>268</sup> *Ibid.* p. 101.

modernizar suas vistas, o Campo das Princesas, protagonizou, através da sua história, esse lugar de apagamento de sua vegetação representando a prática de limpeza para atingir tons modernos para ser visto como tal. Ele, até hoje presente, que foi parte da cidade que abrigava o palácio do Governo, passou por ajardinamento em 1875 pelos engenheiros Emile Beringer e Victor Fournié. Era antes um descampado onde no passado um pouco mais longínquo, no século XVII havia o Palácio de Friburgo, pertencente a Maurício de Nassau<sup>269</sup>.

Os espaços públicos preenchidos pelas transformações de sua visibilidade da modernização urbana, caminharam lado a lado às modificações e incorporações também tidas como traços de progresso e evolução dos “franceses costumes e maneiras de comer, vestir-se e comportar-se em público, expressões do falar das elites e remédios”<sup>270</sup>.

Quando das outras diversas modificações ocorridas nos espaços públicos, as luzes da cidade, - após os lampiões de azeite do período de Maurício de Nassau, que perduraram até o século XVIII -, tiveram suas mudanças finalmente realizadas apenas após a visita de Dom Pedro II em 1859. Passou-se então a usar-se o gás carbônico na iluminação dos postes<sup>271</sup>. Em Parahym encontramos alguns detalhes que descrevem a complexidade da iluminação pública da província pernambucana aquele período,

A Companhia fornecia, igualmente, o gás de iluminação a domicílio, através de encanamento de chumbo. Logo se modificou o aspecto noturno do Recife. Usaram-se lâmpadas de álcool, candeeiros a querosene, placas, velas de espermacete, antes da luz elétrica no começo do século XX.

No tempo do gás, fins do século XIX, a capital de Pernambuco tinha-se em conta de ser uma das cidades brasileiras dotadas de melhor iluminação pública. Principalmente quando havia alguma festa.<sup>272</sup>

Esse panorama da cidade do Recife e de seus arrabaldes no século XIX, era formado por seu circuito de instrumentalização das ciências, das artes e formas de vivenciar/ transformar a cidade e seu entorno em favor dessa mentalidade de crescimento, amplitude.

Os sujeitos embrenhados na cidade, - essa quase que sendo personificada e tatuada nos seus sujeitos habitantes -, tinha o próprio organismo vivo que parecia insistir em se colar em

---

<sup>269</sup> SILVA, Aline de Figueirôa. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: Editora CEPE, 2010. p. 53.

<sup>270</sup> (REZENDE, 2005, p. 81 *Apud* SILVA, 2010 p. 48).

<sup>271</sup> PARAHYM, Orlando. *Traços do Recife: ontem e hoje*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco - Secretaria de Educação e Cultura. Editora CEPE, 1978.

<sup>272</sup> *Ibid.* p. 131.

sua gente tão agarrada via Rio, via mangue, via ruas e pontes, via paixões e desilusões; sempre contada de alguma maneira em causos e histórias via escribas e artistas.

Os aspectos de modernização de seus espaços de sociabilidade e de sua infraestrutura, atravessaram os últimos séculos representados na literatura, na música e nas artes. O campo artístico, também responsável por olhar essa cidade e interpretá-la, teve diversos expoentes que estão presentes até hoje nas publicações como ícones da narração da história de sua existência no momento do XIX. Antes do século XX, a cultura visual produzida e divulgada na província pernambucana teve períodos de ápices: o período holandês e meados do XIX. Mas é importante destacar que após esse tempo dos Oitocentos as obras visuais artísticas em Pernambuco tiveram um momento significativo importante para as discussões concernentes ao tema do moderno e do modernismo.

Para exemplificamos mais dessas visuais interpretações, uma referência de captura do pensamento do ser moderno, há na obra *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (1929), do artista plástico Cícero Dias (1907-2003), (FIGURAS 40 e 41) que em pleno período modernista do Brasil, apresentou uma pintura da paisagem urbana da cidade repleta de tipos humanos e, cada um com uma história diferente a ser contada a respeito, sob<sup>273</sup> visibilidades canônicas, mas em contraponto, também invisibilidades que foram escancaradas na obra e que provocaram indignação na sociedade patriarcal do país na década de 1920.

Foi uma produção considerada “obscena”, imprópria até por seus pares, pois na pintura havia corpos com os órgãos sexuais masculinos expostos, além de outros elementos e gestos dos representados no quadro que “incomodavam” a população conservadora naquele momento, acostumada com um tipo de arte convencional, pouco ou nada provocativa.<sup>274</sup>

Dias em entrevista concedida à cineasta, Katia Mezel em 1994, revelou em sua fala,

*Quando eu decidi fazer o Eu vi o mundo... Ele começava no Recife, Joyce podia ter dado o título Eu vi o mundo... Ele começa na Irlanda. Porque o livro dele de Ulisses é todo na Irlanda. Isso que tá aqui ao fundo, atrás, que vocês estão vendo, foi o que eu vi no mundo. Uma parte no Nordeste, parte no Rio de Janeiro, uma parte em São Paulo... De forma que era você trazendo, como ele também trouxe, muita coisa regional para o sentido universal das coisas. Eles (os modernistas paulistas) todos viviam na Europa. Eu não.*<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Sob (embaixo de) mesmo e não sobre.

<sup>274</sup> O quadro de Cícero Dias e uma pequena entrevista com o artista estão no documentário *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*. Direção e produção: Kátia Mezel. Youtube. 1994. Duração: 5min, FUNDAJ. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3234>. Acesso em: 14.06.2022.

<sup>275</sup> *Ibid.*



**FIGURAS 40 e 41-** Pintura modernista do artista pernambucano Cícero Dias com 13mx2m, feito em papel kraft. *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife...* Ambas as imagens pertencem ao mesmo quadro. Capturadas do site <https://www.youtube.com/watch?v=qlXKjKtldR8> Perfil: *TV Ateliê em casa*. Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes. Acesso em 17.01.2023.

A cidade incomodada com Cícero Dias na década de 1920, na verdade se via na obra pouco inocente do artista. Vale incluir que no século XIX, as imagens comportadas das litogravuras da paisagem da província publicadas nos periódicos, ousavam minimamente quanto à proposta do espelho que poderiam gerar através de uma peça gráfica. Qualquer tentativa de representação que fosse de encontro com o que realmente a sociedade almejava ser, era afronta. Inexistia a proposta de mostrar o que realmente era aquela cidade, em oposição ao que ela queria ser.

Os sistemas de representação da cidade que se mostram como espelhos, antes de serem suportes ou instrumento são respostas do pensamento e da alma pulsante, como declara

Mandel. Segundo ele, as mudanças nesses sistemas acontecem menos pelo tipo de material, e mais pela necessidade encontrada por inquietação do espírito.<sup>276</sup>

Estar nos espaços de trocas sociais era tomar um retrato seu ao lado de equipamentos urbanos recentemente construídos, o que oferecia grande aprovação pública quanto à importância daqueles sujeitos no contexto social da época. Isso foi geração mercadológica de memória, que não necessariamente dialogou com os fatos da época.

Os pernambucanos, o sociólogo e ensaísta Gilberto Freyre<sup>277</sup>, o cronista Mário Sette<sup>278</sup>, o historiador Silva<sup>279</sup>, além da arquiteta e professora Virgínia Pontual<sup>280</sup>, esmiuçam quais lugares de fatos urbanos eram esses do século XIX e de como havia intensidade e trocas na vida das coisas<sup>281</sup> em progresso, permeando também o conceito de espaços de sociabilidade de Simmel<sup>282</sup>, quando a partir desse público compartilhado, as relações e circuitos se nutrem, para aquele momento e também arriscamos questionar: por que não também através da história? Que cidade espelho e espelhada é o Recife?

O Recife, das iluminação há pouco modernizada à gás carbônico, dos costumes franceses e de sua mata nativa nada bem quista por alguns estrangeiros perfeccionistas e higienistas, mas apesar disso sob uma luz do sol que deslumbrava muita gente, foi a que um pouco antes da metade dos oitocentos, cresceu no movimento voraz com Francisco do Rego Barros (1802-1870), o Conde da Boa Vista, como um dos maiores propulsores das famosas reformas urbanas que houve na história pernambucana.

---

<sup>276</sup> MANDEL, Ladislav. *Escritos, espelho dos homens e das sociedades*. São Paulo: Editora Rosari, 2006. 196 p.

<sup>277</sup> FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 4ª Ed. São Paulo: Editora Global, 2008. 170 p.

<sup>278</sup> SETTE, Mario. *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*. Recife: Editora CEPE, 2018. 417 p.  
\_\_\_\_\_. *Maxambombas e maracatus*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1958.

<sup>279</sup> SILVA, Sandro Vasconcelos. *Quando o Recife sonhava em ser Paris: a mudança de hábitos das classes dominantes durante o século XIX*. sÆculum - Revista de História. [25]; João Pessoa, jul./ dez. 2011. Acesso em 18 jun. 2020. <file:///Users/fghi29/Downloads/14002-Texto%20do%20artigo%20COM%20identifica%C3%A7%C3%A3o-22333-2-10-20121020.pdf>

<sup>280</sup> PONTUAL, Virgínia. *Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas*. Revista Brasileira de História, vol. 21, nº 42. São Paulo, 2001. Acesso em: 21 jul. 2020. <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n42/a08v2142.pdf>

<sup>281</sup> APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2009. 399 p.

<sup>282</sup> SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 116 p.

O porto<sup>283</sup> era equipamento central na cidade neste período; açúcar, algodão e couros eram os principais produtos exportados. A intensa modernização econômica foi grande em Recife, principalmente na segunda metade do século XIX. A indústria da moda importada também era potente, para servir mulheres e homens que desejavam e tinham posses para comprar tecidos finos e roupas vindas da Inglaterra e da França. A partir do Recife, produtos eram distribuídos para o resto da região de todo esse pedaço da costa brasileira. Essas relações fizeram com que muitos estrangeiros passassem a habitar a cidade e muitos de seus consulados fossem implantados por lá, devido a alta demanda de circulação de gente indo e vindo de todos os lugares.<sup>284</sup>

Souza e Câmara, dois dos autores do livro *O fotógrafo Cláudio Dubeux*, revelaram um pouco do histórico da paisagem pernambucana dos oitocentos se guiando pelo olhar do fotógrafo descendente de franceses e portugueses - Dubeux (1845-1909), pertencente à alta classe econômica do estado, inclusive, sendo fundador da Companhia Alagoana de Trilhos Urbanos e também industrial do açúcar. Parte das alterações da paisagem urbana foi documentada visualmente pelo engenheiro fotógrafo, agregando ao vasto acervo sobre esse período. Souza e Câmara, destacam que,

Nesse período, o Recife passou por mudanças significativas na sua paisagem: foram novas ruas e estradas. Pontes, cais e prédios públicos, como a Alfândega e o Teatro Santa Isabel, foram planejados e construídos. Iniciou-se a instalação de um novo sistema de abastecimento de água, que substituiria definitivamente as antiquadas formas de fornecimento que remontavam ainda ao período colonial. A cidade se transformou num verdadeiro canteiro de obras.

Os marcos arquitetônicos do Recife recebidos pela população daquele momento, tornaram-se bastante representados nas fotografias e desenhos do período. Eram mercadorias para a propaganda da cidade que só fazia crescer e mudar drasticamente. As estampas da cidade funcionaram como produto do espaço tão modernizado.

Segundo Pontual,

---

<sup>283</sup> Importante destacar que, diferentemente da maioria das outras cidades no Brasil e no mundo, Recife nasceu a partir de seu porto e ao contrário de outras. Era uma vila de pescadores e passou a existir porque aquele pedaço era ancoradouro para inclusive se chegar em Olinda, cidade um pouco mais antiga que o Recife. Olinda foi fundada em 1535; Recife em 1537. Era conhecido como “Arrecifes dos Navios”. Vale ver: <https://curiosamente.diariodepernambuco.com.br/project/porto-e-recife-uma-relacao-secular-de-desenvolvimento/> Acesso em 12 de janeiro de 2023.

<sup>284</sup> CÂMARA, Bruno Dornelas; SOUZA, George Cabral de. Luzes e sombras do Recife Oitocentista. In: CÂMARA, Bruno Dornelas; SOUZA, George Cabral de. *O fotógrafo Cláudio Dubeux*. Recife: Editora Cepe, 2011. 230 p. p.23.

O aparecimento da forma estelar ou tentacular é tematizado por geógrafos e urbanistas para dar conta da expansão urbana a partir da segunda metade do século XIX, com o estabelecimento dos caminhos ligando a área urbana formada pelos bairros de Recife, Santo Antônio e São José às povoações suburbanas e aos engenhos na área rural do município.<sup>285</sup>

O Recife de Cícero Dias e de Chico Science, elucidado também por Virgínia Pontual, era essa paisagem com roupa urbana sob tom de modernização, e também de pensamento de progresso, desde a presença dos holandeses na cidade em 1637. Apesar de sabermos que modernidade como tema fundamentado foi gerado desde a Revolução Industrial como momento histórico, racionalmente ela é praticada e aliada à mentalidade quanto à evolução, melhoramento e avanço desde antes desse período.

Tomamos a liberdade de, a partir da fundamentação da história dos conceitos e do pensamento sobre modernidade de Koselleck<sup>286</sup>, confirmarmos que essa palavra passa a existir vinculada à práxis das reformas das ideias, além do que também concerne ao espaço fisicamente construído. Assumimos o uso deste tempo do conceito para a compreensão da reforma do Recife, em momentos vários anteriores, então relacionados à paisagem e à cidade e suas transformações de forma acelerada, considerando como marco para o traçado urbano e a arquitetura, a chegada dos flamengos.

Houve no século XVI, a propagação do que se nomeou historicamente de “capitanias hereditárias prósperas”. Semanticamente próspero seria Recife, como sabemos, considerada como tal nesse período. Contudo, a primeira grande avalanche e velocidade com que as transformações na província se deram se deu inegavelmente com a invasão holandesa. Progresso ainda era aquém da era modernidade, e nem era atrelado à modernização. É um conceito tipicamente ocidental.

Tomamos Huyssen<sup>287</sup> para justificar esse atrelamento dos termos moderno, modernidade e modernização com o que ele chama de “geografias do modernismo clássico”, que dizem respeito às “cidades metropolitanas e aos experimentos e sublevações culturais”, as quais

---

<sup>285</sup> No seu texto, Pontual escreve “de Recife” e não “do Recife”. Considera-se um erro colocar antes de Recife a preposição. O correto seria “do”. Porém, há pesquisadores que se dirigem à cidade desta forma em alguns textos. Vale vem em: FREYRE, Gilberto. *O Recife, sim! Recife, não!* São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. O autor explica essa discussão.

<sup>286</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 402 p.

<sup>287</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Geografias do modernismo em um mundo globalizante*. In: Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. 216 p. p. 19.

compõem o percurso que priorizamos aqui para chegarmos ao que seria a visualidade da modernização do Recife e arrabaldes.

Essa visível quase metrópole à época, sempre pertenceu histórica e sensivelmente a Mário Sette, Pereira da Costa (1851-1923), Mauro Mota e Gilberto Freyre, pois foram eles alguns dos principais escritores memorialistas, estudiosos, ensaístas, que descreveram acerca da cidade do Recife do século XIX e nasceram naquele período ou próximo a ele; podiam assim explanar à custa de mais proximidade dos tempos ainda frescos na pele e nas sensibilidades inerentes a eles da época. Eles narraram os cheiros, arruares, personagens, melhoramentos materiais da paisagem urbana, tratando inclusive, os importantes impressos jornalísticos e visuais, como fontes de apoio e de elucidação para as obras por eles construídas.

Freyre, dentre esses intelectuais, foi um dos grandes responsáveis pela disseminação da visualidade de modernização a respeito da paisagem do Recife, como temos apresentado essas linhas. Citava de modo igual ao que até hoje os moradores fazem quando comentam algo a respeito da cidade: elencam numa lista todos os feitos, lugares, ações, que assumem primeiro lugar em algo realizado. Reconhecemos um exemplo na citação do sociólogo, no que concernia aos “feitos” de Nassau:

Maurício de Nassau [...], levantou o primeiro observatório astronômico na América, o primeiro jardim zoológico e dois palácios à beira do rio, um deles - o de Vrijburg - cercado de coqueiros e das mais altas árvores dos trópicos; onde no tempo do mesmo Nassau floresceram pintores como Franz Post, cientistas como Piso e Marcgraf, eruditos como o pastor protestante Plante, Frei Manuel do Salvador e o Rabino Aboab da Fonseca; o Recife do primeiro centro de cultura israelita na América; da primeira assembléia política; cidade que por algum tempo reuniu a população mais heterogênea do continente - louros, morenos, pardos, negros - católicos, protestantes, judeus - portugueses, caboclos, flamengos, africanos, ingleses, alemães - fidalgos, soldados de fortuna, cristãos-novos, aventureiros, plebeus, degredados - gente das mais diversas procedências, credos, culturas, que aqui se misturou, fundindo-se num dos tipos mais sugestivos do brasileiro [...].<sup>288</sup>

O ensaísta pernambucano, descreveu uma cidade - quase que pertencente a Nassau -, com detalhes de paisagem urbana completa, aos olhos dele, incluindo seus sujeitos permeados pela fisionomia geográfica que pareciam até inseparáveis dela, tamanha a simbiose de relações. Ele sugeria à época uma certa harmonia entre os sujeitos que ele descrevia como que

---

<sup>288</sup> FREYRE, Gilberto. “O caráter da cidade”. In: *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Editora Global, 2007. 256 p. p. 24.

parecessem estar num cenário bucólico entre natureza e civilização, interpretando dessa forma o brasileiro, como esse sujeito vivente no melhor dos mundos, repleto de sensibilidades compartilhadas espontaneamente.

Em suas crônicas antropológicas, complexas muitas vezes, Freyre trouxe uma cidade “das revoluções, dos crimes, das assombrações, dos cadáveres de padres ideólogos rolando pelo chão, [...], das serenatas de rapazes, pelo Capibaribe, nas noites de lua - todo esse Recife romântico, dramático, mal-assombrado, passava despercebido pelo turista”<sup>289</sup>. Para Freyre, o turista que tinha acesso ao que era invisível aos olhos e sensações teria mais dificuldade de “saber dessas cousas” e indagava como este - o turista - iria,

[...] encontrar tais sugestões, **mesmo se quisesse**<sup>290</sup>, fora dos compêndios de História, das publicações eruditas, dos livros grandes, solenes, de que todo viajante que se preza foge prudentemente, com as valises tomadas pelos objetos de uso, pelos frascos de sais, pelos romances leves?

Nas (FIGURAS 42 e 43), em seu *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife* publicado pela primeira vez em 1934, Guia que também criou tal e qual para cronicizar Olinda, Gilberto lista os pontos que pertenceriam à paisagem urbana mais canônica e frequentada do centro à época, que denotavam fatos arquitetônicos mais recorrentes no caminho percorrido por um turista ou por ele mesmo, ele com intenções de divulgar a cidade para ser vista, visualizada e vivida nos espaços de sociabilidade das vistas criadas no século XIX e ali perenizadas por ele na década de 1930. A ilustração do mapa de Gilberto era de Rosa Maria. O desenho, rico em cores e traços, não necessariamente “fiéis” ao que se tinha na realidade em um mapa, porém interpretava o Rio Capibaribe, penetrando as entranhas da geografia da já a essa altura, grande metrópole e os marcos detritos em números para melhor localização.

Ademais, Freyre dizia ser Recife a “cidade de pintores e fotógrafos” e ressaltava a potencialidade da luz que incidia, segundo ele, de forma diferente do que em outros lugares. As sombras, os reflexos no Rio, as árvores e o aspecto paisagístico dos casarios dispostos nas margens das águas, favorecia a esse olhar mais encantado sensibilizado pela captação das imagens, fossem elas por qual tipo de técnica escolhida. Ele construiu bastante esse discurso em suas obras e romanticamente apaixonado que era pelas figuras desenhadas, pintadas ou

---

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> Grifo nosso.



#### REFERÊNCIAS

1 Cruz do Patrão	23 Matriz da Boa Vista
2 Fortaleza do Brum	24 Praça Maciel Pinheiro
3 Igreja do Pilar	25 Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco
4 Torre Malakoff	26 Prefeitura Municipal do Recife
5 Igreja da Madre de Deus	27 Faculdade de Direito da Universidade de Pernambuco
6 Palácio do Governo	28 Câmara Municipal
7 Teatro Santa Isabel	29 Assembléia Legislativa
8 Palácio da Justiça	30 Ginásio Pernambucano
9 Capela Dourada e Igreja de Santo Antônio do Convento de São Francisco	31 Cemitério de Santo Amaro
10 Diário de Pernambuco	32 Cemitério dos Ingleses
11 Matriz de Santo Antônio	33 Quartel do Derby
12 Igreja da Conceição dos Militares	34 Clube Internacional
13 Basílica do Convento do Carmo	35 Igrejinha da Jaqueira
14 Igreja do Espírito Santo	36 Ponte D'Uchoa
15 Grande Hotel	37 Parque Amorim
16 Casa de Banhos (Ruínas)	38 Igreja dos Manguinhos
17 Igreja de Santa Teresa	39 Igreja dos Aflitos
18 Igreja de São Pedro dos Clérigos	40 Hospital Pedro II
19 Mercado de São José	41 Pátio da Igreja de Santa Cruz
20 Igreja de São José do Ribamar	42 Igreja do Rosário dos Pretos
21 Igreja N. Sª do Têrço	43 Sobrados e Azulejos
22 Fortaleza de Cinco Pontas	

**FIGURAS 42 e 43** - Mapa do *Guia Prático, Histórico e Sentimental da cidade do Recife*. Ilustração de Rosa Maria para o livro de Gilberto Freyre. A primeira imagem de cima para baixo, é um mapa estilizado artisticamente dos três bairros do Recife: Santo Antônio, São José e Bairro do Recife e os pontos de foco tradicionalmente conhecido pelos turistas que chegam à cidade. A segunda foto é dos nomes dos lugares marcados acima nos traçados.

Reprodução das imagens do livro do autor por Luciana Cavalcanti Mendes.

fotografadas, estimulava o alfabetismo visual de seus leitores, a começar pelo uso das estampas em suas produções. Numa das escritas, admiradas por artistas da iconicidade pernambucana, as sugestões e elogios eram sempre muitos, como ao falar sobre Telles Júnior (1851-1914), um dos poucos pintores do século XIX amplamente divulgados,

Telles Júnior foi paisagista que se deliciou em pintar águas recifenses. Inclusive as águas do velho Lamarão, de um verde às vezes azulado, mais dramático do que lírico. Mas também as do Capibaribe não só nos seus dias tranquilos como nos de “cheias” ou enchentes.<sup>291</sup>

O pintor foi grande destaque nos Oitocentos em Recife, revelando paisagens. Ele pintava a imagem bucólica da mata pernambucana, além de ter também se envolvido com a fotografia, o que pode ter ajudado na sua produção de pintura<sup>292</sup>. Na (FIGURA 44), Telles em uma de suas obras mais icônicas sobre a paisagem em Pernambuco.



FIGURAS 44 - Obra do pintor Telles Júnior. *Os Buritis do Parnamirim*, 1889. Óleo sobre tela, c.i.d.

40,00 cm x 50,00 cm. Foto reprodução de Rômulo Fialdini.

Reprodução do site por Luciana Cavalcanti Mendes. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24158/telles-junior> Acesso em 16 de março de 2023.

É notório que embora Freyre estivesse desde sempre com sua obra construindo uma narrativa da visualidade da cidade para poucos, com intenções ao mesmo tempo de chamar a atenção a respeito da modernização do Recife, sendo isso contraditório ou não, ele ao mesmo tempo insinuava a existência de uma cidade possível, invisibilizada, real e distante do ideal.

<sup>291</sup> “O Recife, cidade de pintores e fotógrafos.” In: FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Editora Global, 2007. 256 p. p. 187.

<sup>292</sup> Telles Júnior esteve fora por alguns anos, entre o Rio Grande do Sul e o Rio de Janeiro, mas voltou à cidade natal e se manteve como artista de pinturas de aquarelas sobre o tema paisagem rural da mata recifense, além de se envolver com a política, inclusive assumindo cargo de deputado federal no estado.

Desmentia as aparências e conclamava os leitores para a necessidade do contato mais próximo com esse lado da província despercebido ou sob descaso pela maior parte da sociedade à época.

Reclamava que quase ninguém circulava em volta desses “lugares de memória”. Vale salientar que Freyre teve o poder de influência de cancelar na esfera pública os artistas que ele gostava, citava e com os quais ele se relacionava. Aqueles espaços talvez deveriam ser ocupados, por exemplo, por sujeitos que nunca pisaram em alguns desses marcos citados.

Luís Jardim e Manoel Bandeira com “o”<sup>293</sup>, desenhistas que trabalharam ao lado do sociólogo na construção de estampas para seus livros desde a década de 1920, espelharam a capital pernambucana tal qual Freyre a via, relatava, reproduzia, avistava: uma “cidade magra”, “acanhada”, “angulosa”, “por entre as mangueiras, os sapotizeiros”. [...] Gilberto acrescenta: “outra impressão, bem mais alegre é a do viajante que chega de avião e a quem o Recife se oferece um pouco mais. Só as grandes manchas de água verde e azul dão para alegrar a vista”<sup>294</sup>.

Um ponto a se destacar no perscrutar do ensaísta de Apipucos<sup>295</sup> é sua leitura a respeito desta paisagem sob formas diversas de possibilidades de enquadramento, por vezes recatadas, por vezes ostentada, - mesmo que no caso prático, tenha sido a escolha de por onde ir e o que observar apenas de um abastado nessa leitura de paisagem, ou um dos atestados para tal divulgação.

Um grupo de artistas pernambucanos em 2015, criou o *Guia comum do centro do Recife. - Arqueologia do Presente*<sup>296</sup>. Destoaram, porém pouco, a despeito do objetivo principal de transferir para a atualidade a proposta inclusive poética das crônicas ao Recife realizada por GF. Nesse Guia “atualizado”, a concepção foi a de que, seguindo os caminhos do Recife e dos arrabaldes, elucidariam outros campos de apreciação que nem sempre foram visíveis e atrelados à cidade do turista e dos que estimavam andar pelas ruas deliciando-se ou,

---

<sup>293</sup> MENDES, Luciana Cavalcanti Mendes. *O multiprofissional das artes: Manoel Bandeira com “o”*. In: MENDES, Luciana Cavalcanti. *Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco: os irmãos Ulysses e Gilberto Freyre na documentação de cidades na década de 1920*. Dissertação de mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo. IEB-USP, 2016. 224 p. Destacamos o artista com a redundância da letra “o” no final, pois Pernambuco possuía coincidentemente à época o também poeta Manuel Bandeira, só que este com seu nome escrito com a letra “u”. Ambos os Manoéis, amigos de Freyre.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>295</sup> Apipucos, bairro bucólico e tradicional do Recife onde Gilberto Freyre morou quase sua vida inteira.

<sup>296</sup> FERRER, Bruna Rafaella. *Guia Comum do Centro do Recife - Arqueologia do Presente*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco - FUNCULTURA, 2015. 112p.

mesmo que em oposição, assustando-se, mas vivenciando de toda forma a paisagem urbana disposta aos olhos, aos sabores e dissabores.

A criação da proposta foi justamente para explicitar espaços de sociabilidade e da esfera pública<sup>297</sup> que eram pouco ou nada reverenciados, comparados aos já estabelecidos por mais de 100 anos na história da metrópole e perpetuados na imprensa e na visualidade instituída.

Ao todo foram 15 os marcos específicos da cidade elegidos pelos artistas do grupo *Guia Comum* que vemos na (FIGURAS 45 e 46): “lugares que resistem, lugares para baixar o olhar, lugares que são becos, lugares para comer pão em formato de bico, lugares que não existem, lugares que se movem, lugares de uso, lugares invisíveis, lugar assombrado cujo acesso fosse pela água, lugares de silêncio, tipos do Recife e lugares para levantar o olhar”<sup>298</sup>.

Vale notar que no desenho, vimos o Rio Capibaribe em forma de serpente que comia o próprio rabo, envolvendo a cidade. Em volta dele, bichos próprios do habitat desse afluyente compondo o folheto impresso no formato de mapa turístico.

O Rio Capibaribe assumiu na lista o “lugar que se move”. De todos os elencados, foi o único que se bastou na ação de se fazer em si mesmo, inclusive semanticamente com a função sintática de reciprocidade. Também como o que preencheu a categoria natureza na lista, apesar de interferido pelo homem, invadido, o que não fez parte do que foi construído pelo ser humano.

Os demais, precisariam de outrem para funcionar, para o uso, ou já o foram estaticamente e equipamentos criados pelas gentes. Ferrer descreveu a paisagem urbana e a cidade como “território” subjetivo,

#### Recife Comum

Todo território é subjetivo, já que foi submetido a linhas imaginadas pelo homem. Todo território é também insuficiente, ainda que sonhe e se declare completo. Dentro de guias poéticas da capital pernambucana se insere o *Guia Comum do Centro do Recife*. Um meio-termo entre a utopia e a prática num microcosmo que tem sofrido, nas últimas décadas, com políticas públicas e arquitetônicas de destruição e de invisibilidade. Em cerca de um ano de pesquisa voltada para a questão da paisagem urbana do Recife, o projeto se desdobra em um trabalho

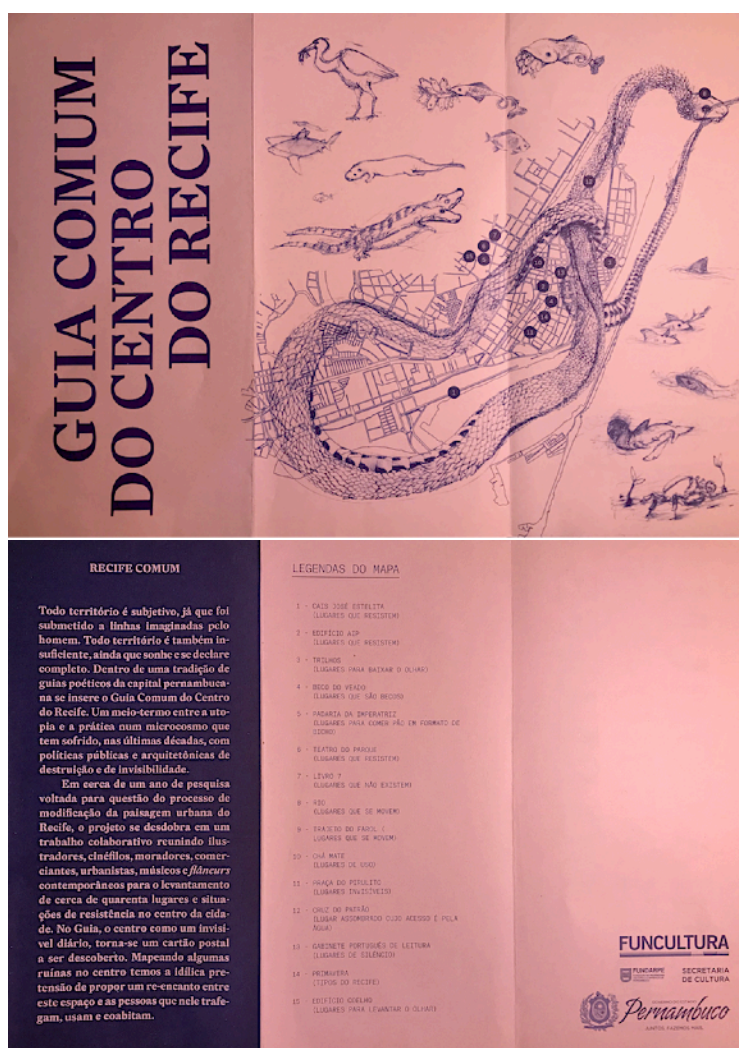
---

<sup>297</sup> Esfera pública de Habermas, e também por Giddens e Sutton que analisam contemporaneamente o conceito que trata os espaços como arena de debates e existência democrática. Nem sempre os espaços físicos, apenas, mas também os de discurso.

<sup>298</sup> Folder - LEGENDAS DO MAPA: Pela ordem foram elencados: 1. Cais José Estelita; 2. Edifício AIP; 3. Trilhos; 4. Beco do Veado; 5. Padaria da Imperatriz; 6. Teatro do Parque; 7. Livro 7; 8. Rio; 9. Trajeto do Farol; 10. chá Mate; 11. Praça do Pirulito; 12. Cruz do Patrão; 13. Gabinete Português de Leitura; 14. Primavera; 15. Edifício Coelho.

colaborativo reunindo ilustradores, cinéfilos, moradores, comerciantes, urbanistas, músicos e *flâneurs* contemporâneos para o levantamento de cerca de quarenta lugares e situações de resistência no centro da cidade. No Guia, o centro como um invisível diário, torna-se um cartão postal a ser descoberto. Mapeando algumas ruínas no centro temos a idílica pretensão de propor um re-encanto entre este espaço e as pessoas que nele trafegam, usam e coabitam.<sup>299</sup>

Os lugares agraciados em 2015 e os em 1930 nas obras aqui citadas, estavam historicamente distantes no tempo e diversos entre si. Porém, o Rio Capibaribe permanecia como centro unânime da paisagem urbana, na de Freyre e na de Ferrer.



FIGURAS 45 e 46- Mapa do *Guia Prático, Histórico e Sentimental da cidade do Recife*. Ilustração de Rosa Maria para o livro de Gilberto Freyre. A primeira imagem de cima para baixo, é um desenho estilizado artisticamente dos três bairros do Recife: Santo Antônio, São José e Bairro do Recife e os pontos de foco tradicionalmente conhecido pelos turistas que chegam à cidade. A segunda foto é dos nomes dos lugares marcados acima no mapa. Reprodução das imagens do livro do autor por Luciana Cavalcanti Mendes.

<sup>299</sup> *Ibid.* Folder que acompanha o livro.

O sociólogo também relatava muito bem o caminhar do apreciador da cidade para além dos cartões-postais; porém elucidava a centralidade tradicional dos equipamentos arquitetônicos como chave formal da propagação do Recife em modernização. Isso corroborou para a construção de uma certa forma de compreensão estética e ideológica, reforçando o poder das camadas mais abastadas.

Os encastelados em caminhos costumeiros, tinham hábitos opostos aos daquele morador de Apipucos, etnográfica e *flâneiristicamente* falando, apenas por isso, já podia ser considerado para além de seu tempo.

Do mesmo modo devemos lembrar, outros visualizadores da paisagem urbana em escrita, que cronicamente relataram os índices, ícones e símbolos do Recife. Contudo os quais identicamente comungavam com certo conceito que favoreceu a uma cidade menos palpável e invisível. Nas entrelinhas de seus textos, foram a favor de uma paisagem urbana vista de cima, com o intuito de impressionar estrangeiros, que significasse proximidade com Europa e posto que fosse associada ao progresso “necessário”, almejado à época, exclusivamente pautado/ divulgado pelas reformas urbanas e ao “benefício” da escravidão para os senhores de engenho.

Boa parte da propalação dessa paisagem urbana do Recife do XIX, só foi possível por conta da existência do jornal *Diário de Pernambuco* desde 1825 em circulação, que diariamente distribuía em suas linhas um verdadeiro gabinete de curiosidades<sup>300</sup> relativo aos tipos humanos, a arquitetura da cidade e suas transformações, dentre outros assuntos.

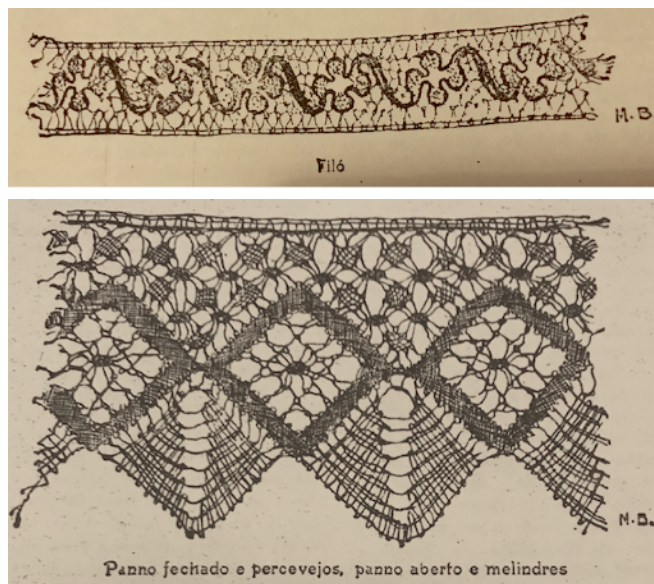
Um destaque dentro da perspectiva da visualidade da modernização da paisagem foi a importância do ápice da chegada via Inglaterra do ferro e do vidro no século XIX em Pernambuco. Vale salientar que o ferro rendilhado vira produto “tipicamente brasileiro”<sup>301</sup>,

---

<sup>300</sup> Cf. RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Museu contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo, 3: 159-164, 1993. Metáfora para traçar um comparativo com a diversidade de notícias e assuntos que povoavam o jornal pernambucano todos os dias desde sua existência. Como sabemos, os Gabinetes de Curiosidades e com emotividade compuseram muito da origem dos museus no mundo e foram certos tipos de coleções particulares de tudo o que fosse possível, incluindo extravagantes objetos. Sua origem é alemã no termo e se espalhou por toda a Europa durante os séculos XVI e XVII. <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/download/109170/107661> Acesso em 10.01.2023.

<sup>301</sup> FREYRE, Gilberto. *Ferro e civilização no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988. 470 p. p. P. 275.

quanto ao tipo do design oferecido, pois se baseando nos muxarabís<sup>302</sup> mouros e nas rendas (FIGURAS 47 e 48) de tecido artesanais, transformou-se num ornamento admirado para uso em casas e foi largamente procurado para a estética de seus portões, grades e varandas em Pernambuco.



**FIGURAS 47 e 48** - Rendas desenhadas em bico de pena na década de 1920 por Manoel Bandeira, artista pernambucano. Essas imagens foram publicadas no Livro do Nordeste, organizado pelo sociólogo Gilberto Freyre. Os traçados dos ornamentos de ferro se basearam nas rendas já existentes, segundo pesquisas de Freyre.

Reprodução das imagens do livro do autor por Luciana Cavalcanti Mendes.

O antropólogo Estevão Pinto (1895-1968) detalhou,

Consistia o muxarabi num abalcoado bem saliente, apoiado geralmente em cachorros de pedra. Quasi sempre as grades estavam providas de postigos moveiços, semelhantes aos paraventos. As fásquias ou reixas empregadas, tanto as dos postigos como as do restante da construção, formavam malhas quadradas. Um processo semelhante ao do crivo ou ao das peneiras indígenas. [...] O nome popular de revestimento quadriculado era o de “urupema”.<sup>303</sup>

<sup>302</sup> Vide: MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: Sociedade e arquitetura urbana no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001. Traçados de madeira localizados nas janelas e em algumas portas, que serviam para separar o contato de transeuntes do passeio público às vistas do privado. Porém há estudos que informam que ele servia justamente para dar às pessoas mais possibilidades do privado chegar ao público de maneira discreta e sem ser visto e vice-versa, sem serem observadas ou julgadas por isso. À época, o contato do público com o privado das casas era algo criticado pelo senso social de regulação da moral.

<sup>303</sup> PINTO, Estevão. “Muxarabis e balcões”. In: REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. 1943. p. 309-340. [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat07\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat07_m.pdf) Acesso em 10 de março de 2023.

Segundo Pinto, no livro *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*, pelos traços do artista Washt Rodrigues e nas gravuras de Debret, a documentação sobre os muxarabís esteve bastante presente.

A sugestão artística proposta pelo material, oferecia riqueza e amplitude em sua feitura. A possibilidade de se retorcer com alta resistência com pouca chance de quebra, fez seu uso se ampliar enormemente. Virou febre na construção de pontes e que sobrevivia ao tempo, comparado à madeira em seu lugar<sup>304</sup>. Os trilhos dos bondes a cavalo de meados de 1870, foram símbolos por quase 50 anos da modernidade da cidade.<sup>305</sup>

O *Livro do Nordeste*<sup>306</sup>, organizado por Freyre, contou com um número expressivo de desenhos elaborados em bico de pena por Manoel Bandeira. Por meio das fotografias de Ulysses Freyre<sup>307</sup>, do irmão de Gilberto, Bandeira elaborou traçados para a partir deles compor um conjunto que ratificasse a necessidade de preservação da arquitetura. Esse material, junção de foto e desenho, facilitou visualmente, o descortinar dessa paisagem em mudança sob o manto da modernização.

A fim de coibir anacronismos, levamos em consideração que quando apontamos sobre a paisagem urbana promulgada por esses agentes intelectuais, devemos lembrar que eles também fizeram parte dessa visualidade como sujeitos e até hoje permanecem participando dela da toda forma, com a perpetuação de suas obras. Mas cabe a pergunta que nos instiga nessa pesquisa: modernização para quem e sob olhar de quem no Recife?

Algumas passagens que anunciamos trazem exemplos desse espírito considerado de progresso e evolução, apesar da realidade dificultosa de aspectos da província.

Imaginemos compreender que num terreno muitas vezes alagado do Recife circulavam gentes, vestidas tais como narrou Mauro Mota em sua crônica<sup>308</sup>,

Os peitinhos gomados das camisas dos homens, pingados de brilhantes, contrastavam com o negro das casacas e dos claque enquanto as senhoras seduziam pela seda dos vestidos, a malícia dos decotes, o colorido ou brilho dos diademas nos penteados.

---

<sup>304</sup> *Ibid.*

<sup>305</sup> PARAHYM, Orlando. *Traços do Recife: ontem e hoje*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco. Secretaria de Educação e Cultura. 1978. 322 p.

<sup>306</sup> FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*. Recife, Arquivo Público Estadual, 1979.

<sup>307</sup> MENDES, *op. cit.*, 2016.

<sup>308</sup> Em MOTA, Mauro. *Modas e modos*. Recife, Editora Raiz, 1976. 230p, p. 103., esse trecho de Mário Sette, do *Os Azevedos do Poço* é citado.

Em outro trecho vemos como as mulheres se relacionavam com a proposta de cultura, vista socialmente adiante e vinculada ao que havia de mais lisonjeiro e europeu,

A instrução das grã-finas media-se pelo aprendizado de pintura, francês e piano. Com o piano vieram os grandes compositores europeus. Vieram as valsas vienenses. O fastígio ou a decadência da família refletia-se na compra ou na venda do piano. Os anúncios de jornal muito comunicam nesse sentido.

Diante da “contação”<sup>309</sup> do pitoresco a respeito do que simbolizava possuir ou não um piano, destacou-se um outro trecho em Mota, e o início do parágrafo sob o seguinte enunciado: “Aspectos menores”. E vem a descrição,

[...] a criação de dois tipos profissionais: o carregador e o afinador de piano. Os afinadores tinham oficinas ou eram mesmo ambulantes, com as suas caixas de instrumentos e já com os ouvidos afinados para os danos causados pelas meninas aos pianos na fase do aprendizado.

Os carregadores davam “espetáculos” públicos no Recife, levando o piano do porto ou da loja para as casas ou de uma casa para outra. Nestor Silva fixou-os num desenho válido, documentário e desenho mesmo. Eram oito homens hábeis no equilíbrio do piano sobre as rodilhas e as cantorias durante o trajeto.

Nessa sociabilidade baseada em posses, apreensão estrangeira do modo de ser e fazer, perseguindo um certo guia imaginário/ ideológico europeu de se conduzir, vale salientar que a Câmara Municipal foi lugar importante na organização desse processo civilizador<sup>310</sup> da paisagem nos Oitocentos. De acordo com Henrique Silva,

[...] no que se refere à moral pública, aos costumes da população em geral, a Câmara tinha certa autonomia para propor posturas que incidiam diretamente no cotidiano dos habitantes, criando novos espaços de sociabilidade, cerceando o comércio das negras de tabuleiro em determinados locais, exigindo hábitos de higiene dentro e fora das habitações, e uma série de normas nem sempre cumpridas.<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> Contar é diferente de narrar. Tal qual um contador de histórias.

<sup>310</sup> ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes* VI I. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Editora Zahar. Tradução Rua Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2a. Ed. Rio de Janeiro, 2011. 264 p.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador: formação do Estado & civilização*. VI. 2. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Editora Zahar. Tradução Rua Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2a. Ed. Rio de Janeiro, 1993. 308 p.

<sup>311</sup> SILVA, Maciel Henriques. *Pretas de honra: vida e trabalho de domésticas e vendedoras no Recife do século XIX (1840-1870)*. Recife? Ed. Universitária da UFPE, coedição, Salvador: EDUFBA, 2011 296 p. p. 27.

Silva ainda aponta que,

As Posturas Municipais podem ser definidas como um conjunto amplo de leis municipais que incidiam sobre diversos temas relativos à administração do município e sua organização. Tais posturas, no Brasil, têm como marco regulador a Lei de 1o de outubro de 1828.<sup>312</sup>

É necessário pensarmos a paisagem urbana da cidade do Recife no tempo histórico que escolhemos dialogar aqui, relacionado-a obviamente com as intenções projetadas a partir da perspectiva da presença humana nos espaços e a importância desses para a construção social de um momento histórico. Alguns espaços invisíveis nas cidades eram acompanhados da presença de menos abastados naqueles que eram pouco ou nada representados. As vistas de cima das cidades escondiam detalhes, muitas vezes que faziam parte desse invisível que o era por estar desaparecido do documentado na maior parte dos impressos.

As imagens projetadas e nem sempre espelhadas, compactuavam com a representação de aspectos apenas sob o viés de privilegiados que editavam o que acreditavam ser o mais eficaz e nem sempre relatavam o que realmente viam. A interpretação virou dessa forma enviesada, o que abriu portas à uma perpetuação de falácias históricas ou apenas passou a considerar relatos de vencedores, aqueles que detinham poder, boa fama e dinheiro. Porém, artistas trouxeram de maneira intrínseca em sua produção e obras o que inclusive demais produtores de história deixaram de relatar.

Reconhecemos que toda cidade é feita de contrastes. Se isso desaparece nas imagens, há uma tendência e uma intenção de operar essa visualidade que beneficia apenas alguns no cenário político e social, na esfera pública, além de produzir a cada ação ou inação, nesta imagem, algum resultado a ser observado como bastante contraditório ao seu tempo. A partir das atenções ao material, propomos investigações para uma reflexão a respeito desse viés.

Ao discutirmos o campo da visualidade da modernização de uma cidade no século XIX no Brasil, inevitavelmente apontaremos com o que a escravidão se relacionou com todas essas mudanças e pensamento moderno, inclusive ao haver tipos humanos participantes em publicações nas quais apareciam retratados romanticamente.

Quanto de progresso, evolução e modernidade havia em imagens que representavam essa população majoritária na circulação dos espaços de sociabilidade das ruas e praças? Que visualidade era essa que ainda permanece até hoje em imagens que atravessaram tanto tempo

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 28.

perenes e um tanto bucólicas, românticas a respeito da presença da população negra na amplitude das vias de circulação da cidade?

Contraditoriamente ao ritmo do progresso da cidade, o Rio Capibaribe em seu fluxo seguiu sendo o principal espaço de sociabilidade naquele período de uma província que iniciou o século XIX com uma população média de 50.000 indivíduos e o finalizou com uma média em torno de 90.000. O Capibaribe historicamente foi centro de disputa desses tipos humanos e considerá-lo motivador das principais ações em meio a tanta transformação neste período é fundamental para entendermos a visualidade que queriam adotar para colocar Recife no topo das cidades mais bem admiradas naqueles tempos.

Uma cidade atravessada pelo Rio. Em suas margens, barcos com senhorinhas passeando com seus maridos de um lado a outro; enamorados abastados se escondendo a fim de lograrem sossegar algumas horas sem serem importunados; escravos transportando baldes de água para abastecer as casas de seus senhores; mudanças de casa sendo feitas por barcos; comemorações de eventos grandiosos em suas beiradas, onde os animais se banhavam e se nutriam, além de sobreviverem à seca que percorria o interior do estado.

Uma estrada se fazia, além de unicamente um Rio. O Rio que servia como marcador do caminho por onde se fotografava e desenhava, já que as pontes e casarios majestosos de senhores de engenho se dispunham em suas margens, trazendo um olhar mais voltado à paisagem nobre, rural, fora do centro urbano que abrigava diversas edificações e praças, mas também pelo que percorria através desse fluxo de água tão longo dentro de uma cidade.

Vemos na (FIGURA 49)<sup>313</sup>, os principais bairros centrais do Recife que passaram pelas transformações urbanas em larga escala: Bairro da Boa Vista, Bairro de São José, Bairro de Santo Antônio, Bairro do Recife, por onde circulava a maior parte da população no século XIX. Esse fluvial é até hoje um rizoma para as relações na paisagem urbana. Ele perpassa as entranhas da cidade encontrando com o mar no final dele, onde ela nasce via porto.

Antes, suas margens eram povoadas por estâncias, e pelas práticas cotidianas em volta dele. A presença da população negra e branca era freqüente para usufruir das águas que serviam às atividades que dependiam do Rio.

---

<sup>313</sup> Mapa Topográfico. Local: Recife, Região Geográfica Imediata do Recife, Região Metropolitana do Recife, Região Geográfica Intermediária do Recife, Pernambuco, Região Nordeste, Brasil (-8.15519 -35.01865 -7.92897 -34.85154). Altitude média: 20 m Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes da imagem do site Topographicmap-com In: <https://pt-br.topographic-map.com/map-6r951/Recife/?center=-7.95112%2C-35.12535> Acesso em 21.02.2023.



FIGURA 49 - Mapa topográfico do Recife 2023. Desenho dos bairros principais da região central do Recife. Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes Acesso em 21.02.2023.

O que foi produzido artisticamente até hoje, teve o Capibaribe como sujeito ou espreitador das trocas e possibilidades de existência presentes em sua volta. Chico Science, Cícero, Freyre, Mota e Sette e demais escritores e artistas replicaram o que permeava a vida social tão intensa, apaixonada, contraditória e conflitante.

#### 2.4 | O influente e perfeccionista gravador alemão Franz Carls

*Carls tinha ideais artísticos, afora a parte comercial do seu negócio, e queria fazer algo que saísse da rotina diária e que vinha alcançando muito sucesso na Europa. Foi quando, provavelmente, conheceu e chamou para ajudá-lo o suíço Luís Schlappriz.<sup>314</sup>*

Francisco Henrique Carls (1827-1909), ou com seu nome original Franz Heinrich Carls, “vulgarizou no Brasil e no exterior a fisionomia urbana do Recife”<sup>315</sup>. Trouxe revolução ao mercado de peças impressas com o estabelecimento comercial no Recife em 1861.

Ele, alemão, nascido em Osnabrück, perto da fronteira com a Holanda em 1827<sup>316</sup>,

<sup>314</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO, *op. cit.*, 1982, p. 11.

<sup>315</sup> MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Inglês em Pernambuco - História do cemitério britânico do Recife e da participação de ingleses e outros estrangeiros na vida e na cultura de Pernambuco, no período de 1813-1909*. Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. Recife, 1972. 105 p. p. 76.

<sup>316</sup> FERREZ, Gilberto. *O Álbum de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco – Álbum para os amigos das artes 1863*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981. Coleção Recife; v. 17. Fac-símile da edição de 1863, impresso pela Lith. F. H. Carls, Pernambuco. 90 p.

fotógrafo, desenhista e gravador, fez nascer a primeira casa litográfica com produção totalmente local, que deixava de carecer da dependência do estrangeiro ou da capital do país para produzir e finalizar trabalhos<sup>317</sup>.

Carls chegou em Pernambuco para se fixar definitivamente em 21 de novembro de 1859, junto com sua esposa Wilhelmina Sophia, no vapor inglês *Milford Haven*, após rápida passagem pelo sul do Brasil, Rio de Janeiro e Bahia, em meio às reformas vorazes da paisagem urbana no século XIX e à construção dos principais marcos da cidade do Recife. Curiosamente, desembarcou um dia antes da ida de D. Pedro II àquelas bandas, o que foi um evento de amplitude enorme, divulgado por décadas em muitos periódicos.

O porto, que nasceu antes do bairro da cidade do Recife <sup>318</sup>, servia a Olinda. Na visita do Imperador, se movimentou em grandiosa festa com uma multidão de pessoas de diferentes classes sociais e com barcos cheios de enfeites e tripulantes com lenços acenando para a Majestade. Esse contexto é visto na imagem do litogravurista Schlappriz, a respeito desse evento tão significativo para aquela província, apesar da publicação em estampas ter sido veiculada 5 anos após. Importante destacar que pelo mesmo porto chegaram muitos estrangeiros e viajantes, estes que a partir do ponto de vista de dentro do mar vislumbravam a paisagem ainda se tornando urbana. Schlappriz passou pela mesma experiência visual que os demais.

Os aprimoramentos do Recife e seus arrabaldes no século XIX, tinham a indústria gráfica como apoiadora frutífera da propaganda desses feitos. É relevante mencionar que neste espectro de transformações do espaço fisionômico da cidade, as casas que estampavam essas mudanças foram concomitantemente tomadas pela avassaladora mentalidade do ser moderno e produziram em seus periódicos e demais peças, muito material que divulgava e relacionava acontecimentos e artefatos impressos ao momento de modernização da cidade e seu entorno.

O avanço da técnica e o modo de operar, além da necessidade de ampliar a qualidade e

---

<sup>317</sup> A Fundação Lithographica Franz Heinrich Carls foi fundada em 1861. Em 1910 virou Max Drechesler & Cia., em 1944, Indústria Gráfica Brasileira, em 1983 I. G. B. (Controle Acionário Cia. Produtos Pilar), em 1990, Novo Parque Industrial no Cabo de Santo Agostinho, em 1966, I.G.N (Controle Acionário pela Família Turton) para finalmente em 1998, construção da Embrasa.

<sup>318</sup> Com a chegada Maurício de Nassau à Pernambuco, do alemão tido por muito tempo como holandês, Olinda passou a ser menosprezada por ser considerada área pouco ou nada estratégica para defesa dos inimigos que chegavam de navios à terra. A partir do século XVII, o investimento holandês nos bairros do Recife, tornou-se o ponto central dos flamengos. In: *Do arrecife dos navios ao marco zero do Recife*. GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. *Recortes de paisagens na cidade do Recife - uma abordagem geográfica*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 2007. 356 p. p. 72.

aumentar a produção em menor tempo em sua reprodutibilidade, se vinculou ao conceito de modernização do período: quantidade e qualidade era o que se almejava.

Ferrez, no *Álbum de Schlappriz*, assinala nas entrelinhas a conotação dessa dinâmica moderna que permeava aquele tempo e que, esse tal progresso simbólico perseguido, avistamos até em dias atuais no país.

A Casa de Carls como anunciava, encarregava-se de qualquer trabalho litográfico como seja: retratos, apólices, letras de câmbio, diplomas, registros, circulares, faturas, contas, recibos, preços, mapas geográficos, músicas, rótulos, cartões de endereço, de visita, participação de casamentos, para clubes, bailes, etc. etc.

Antes da chegada do gravador alemão, já havia cerca de quatro litogravuristas importantes em Recife<sup>319</sup>, porém ainda detentores de amarras européias para a impressão de trabalhos. Porém, a proposta do gravurista alemão chegou à cidade com um nível de alta precisão técnica. Ele disparou o gatilho da profusão da presença da litografia em Pernambuco. A Rua da Cadeia Nova - hoje Rua do Imperador - transformou-se à época na rua das casas litográficas. As de Carls, onde ele se fixou por mais tempo, pois eram várias e ele também se mudou por muitas vezes, se localizavam na Rua Marquês de Olinda, 36, na 1º de março e na Rua do Bom Jesus, 42 (antiga Rua da Cruz).

Os netos do gravador, os irmãos Drechsler (FIGURA 50), mantiveram a empresa que existe até hoje, mas pertencente a outros donos. É chamada atualmente de IGB - Indústria Gráfica Brasileira, situada em Cabo de Santo Agostinho, interior de Pernambuco.<sup>320</sup>

Vale destacar, como apontou Silva, que “a litografia funcionou para F. H. Carls como uma ferramenta de leitura da cidade”.<sup>321</sup>

Em Peretti, colecionador de obras realizadas nas Casas de F. Carls, encontramos que,

---

<sup>319</sup> Nós nos deteremos somente no que é objeto desta pesquisa. Demais litogravuristas deixamos de trazer, pois a demanda seria maior que ao que nos propusemos fazer aqui. Os principais citados anteriores à chegada de FC em Recife foram: Emil Bauch, Luís Adam Cornell Krauss, H. Lewis. STICKEL, Erico. *Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 736 p.

<sup>320</sup> Os herdeiros de Carls eram Josefina Gustava Sofia, Francisca Augusta Paulina Maria e Friedrich Hermann Julius. A filha do meio levou ao casar o sobrenome que a empresa de Carls assumiu posteriormente: Drechsler, de seu marido Max Friedrich. Segundo o autor José Antônio Gonçalves de Mello, ela foi considerada figura “interessante” pelo *Diário de Pernambuco*, por ter libertado uma escrava à época de 1886, sendo generosa e acolhedora logo depois da libertação concedida.

<sup>321</sup> SILVA, Frederico Fernando Souza. *Franz Carls: memórias litográficas do Recife oitocentista*. - USP - p. 1567 - [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio9/frederico\\_fernando\\_silva.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio9/frederico_fernando_silva.pdf) acesso em 11.08.2020 - A Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Anpap.

Os artistas da terra, por outro lado, queixavam-se da falta de pedra especial litográfica, motivo por que ainda não havia sido possível levantar a carta corográfica da Província. A iniciativa da litogravura partiu da tipografia de A. Garnier pela impressão de um plano topo-hidrográfico do porto do Recife, isto é, saía do terreno das aspirações e desejos para a objetividade.<sup>322</sup>

Existia uma falta de mão de obra qualificada à época, e a presença de F. H Carls, tornou a profissionalização possível com sua maneira de trabalhar, alavancando a capacidade técnica e artística de quem passava pelas suas Casas. Ele ficou conhecido por suas cromolitografias<sup>323</sup> realizadas pelos artistas que trabalharam com ele, vistas na (FIGURA 51)

**Estabelecimento Graphico**  
 FUNDADO EM 1861  
**DRECHSLER & CIA.**  
 Recife Pernambuco  
**RUA DO BOM JESUS NS. 179 E 187**  
 Caixa postal, 124 Telephone, 1706 Endereço telegr. CERES  
 Codigos: A. B. C. F. the. e Ribeiro

<b>LITHOGRAPHIA</b>		<b>ENCADERNAÇÃO</b>
<b>TYPOGRAPHIA</b>		<b>PAUTAÇÃO</b>

*Premiado em todas as Exposições que tem concorrido*

MEDALHA DE PRATA:	PERNAMUBUGO	1866
"	" BRONZE:	RIO DE JANEIRO 1867
"	" PRATA:	PERNAMUBUGO 1875
"	"	: BERLIM 1886
"	" OURO:	RIO DE JANEIRO 1908
"	"	" : " " " 1922

**CHROMO-LITHOGRAPHIA:** Chromos para fazendas, charutos e outros fins. Carteiras, Rotulos e Etiquetas de qualquer genero. Diplomas etc. etc.

**TRABALHOS MERCANTIS:** Apolicos, Ações, Saques, Duplicatas, Recibos, Facturas, Cartões, Menorandos, Circulares, etc. etc.

**CARTOGRAPHIA:** Mappas geographicas, Plantas, etc. etc.

**NOTAS DE MUSICAS:** de nitida execução.

**PAPEL ALMASSO, PASTAS RAPIDAS PARA CARTAS.**

**REGISTRADORES UNIVERSAL PARA CARTAS E FORMATO ALMASSO.**

**ENCADERNAÇÃO:** Livros para Escriptorio de qualquer especie, Copiadores, etc. etc.

FIGURA 50 - Anúncio publicado no Diário de Pernambuco da família do gravador Franz Carls. Reprodução do site da Biblioteca Nacional. Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 13.07.2020.

<sup>322</sup> PERETTI, João. *A introdução da litografia em Pernambuco*. In: Correio da Manhã, em 30.06.1972, página 4, Rio de Janeiro XI - Caderno Norte-Nordeste. João era pai da artista Marianne Peretti, ela que foi responsável pela criação dos vitrais da Catedral de Brasília em 1970, DF e pelo vitral do Palácio do Jaburu. Algumas das litografias de Schlappitz estavam sob a posse de João Peretti.

<sup>323</sup> Litografias posteriormente coloridas com tinta aquarela. Segundo Lima, "inicialmente a litografia era usada para a impressão de originais em preto e branco. A partir de 1836, graças às experiências do litógrafo francês Godefroi Engelmann e de seu filho Jean, são feitas impressões a cores, com várias pedras, cada uma para uma cor, em um processo que foi batizado de cromolitografia e às gravuras resultantes, de cromos". *Op. cit.* 2000, p. 841.

e pela possibilidade de Pernambuco se tornar autônomo na impressão de seus desenhos litográficos, essa técnica tão revolucionária de meados do XIX no mundo que passava à época a trazer dinamização e estética apurada aos periódicos pernambucanos. A litografia de Carls era um exemplo de “originalidade” e “fino acabamento”, segundo Freyre<sup>324</sup>.



**FIGURA 51** - Litogravura pintada de aquarela após desenho. Rua da Cruz. Atual Rua do Bom Jesus. Por Luís Schlappritz. Gravador Franz Carls. Reprodução do site Iconográfica Brasileira por Luciana Cavalcanti Mendes em 03.09.2022.

O jornal *O Monitor das Famílias* foi o primeiro periódico recifense ilustrado com litografias, justamente pela Casa de Carls, até onde se supõe, já que sua assinatura constava em muitas das estampas veiculadas nas edições. De acordo com Mello, ao acessar nos exemplares do *Diário de Pernambuco*<sup>325</sup> notícias a respeito de Carls, *O Monitor* foi com

<sup>324</sup> FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental do Recife*. São Paulo: Global, 2007. 256 p. p. 54.

<sup>325</sup> O jornal *Diário de Pernambuco* é o mais antigo em circulação no Brasil. Ele nasceu em 1825 e existe até os dias de hoje. É um acervo significativo para a história daquele estado e do Brasil, com informações que atingem diversos campos de pesquisa. Como citamos anteriormente, em 1925, Gilberto Freyre, lançou o compêndio comemorativo dos 100 anos desse periódico e deu o título de *Livro do Nordeste*, que constou com artigos de renomados autores da época, além de estampas de Luís Jardim que mencionamos já aqui, desenhista colaborador da vasta obra desse sociólogo pernambucano.

grande chance o motivador da vinda de FC para Pernambuco, pois até onde investigou, foram contratados um francês para ser desenhista, como também um alemão impressor.

Carls seria esse profissional, que já chegou com o maquinário completo comprado de fora na Europa. O artista francês se chamava Alphonse Besson, que em 1861 morreu, fazendo com que o jornal tivesse pouco tempo de existência.<sup>326</sup> Na (FIGURA 52), uma das páginas do *Monitor* mostra a quantidade de pessoas na recepção do Imperador no Recife.



**FIGURA 52** - Imagem do Catálogo do Comemorativo do *Tricentenário da Restauração Pernambucana da Exposição Iconografia do Recife Século XIX - Coleção Gilberto Ferrez e Outros de 1954*.

Legenda original da imagem:

Legenda: Vista da Rua do Colégio, hoje do Imperador. Na ocasião da passagem do préstito Imperador a 22 de novembro de 1859.

Essa imagem não está no Catálogo, porém o destaque se dá ao título de quem fez a litogravura: Litografia do *Monitor das Famílias*. Foi a primeira casa Litográfica em Pernambuco que imprimiu no próprio Recife suas produções e que não precisaria mais recorrer a Europa para isso.

Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 20.11.2022.

Destaque para a tipologia humana onde a cena possui apenas mulheres nas sacadas e janelas dos edifícios e no chão, ao lado do público que participa de perto, poucas delas com guarda chovas e adornos das cabeças e talvez dois negros que participam da imagem.

<sup>326</sup> MELLO, *op. cit.*, 1972. p. 78.

O restante são homens, brancos em maioria, amontoados para ver D. Pedro II em visita.

O jornal *O Monitor das Famílias* se dedicou a contar sobre a chegada da majestade Dom Pedro II, na cidade do Recife. Existiu durante apenas dois exemplares em um ano, com descrições das passagens do Imperador e seus feitos. Relatou tipos de embarcações, trajas dos transeuntes, pormenorizou quem estava presente no Porto do Recife naquele dia, dentre outros aspectos. Porém, a introdução que discorreu a respeito do público alvo do periódico, centrava-se nas “Senhoras Pernambucanas”, que “em nenhuma parte encontravão um alimento são com que pudessem nutrir seu terno coração, sua ardente imaginação”<sup>327</sup>.

Explicava a importância dessa publicação para justificando-o como veículo que chegou para ocupar um lugar de conteúdo, segundo seus fundadores, inexistisse até aquele momento na sociedade pernambucana algo parecido. Na abertura do jornal, a abertura explicando a que ele veio nas primeiras edições e únicas,

O Monitor das Famílias  
Periódico de instrução e recreio  
Série extraordinária

Destinada a dar conta de todos os festejos que se fizeram para recepção de S.S. M.M. II, assim nesta capital como nas villas do interior, ornada dos retratos das mesmas augustas pessoas, vistas de seu desembarque no caes do Collegio, de pavilhões, iluminações, etc., etc., etc.,<sup>328</sup>

*O Monitor* foi onde Franz Carls se destacou e a partir dali fez crescer seu nome no campo da indústria litográfica do estado. O gravador passou então e se vincular cada vez mais aos demais periódicos à época, mas seu movimento de reconhecimento pleno pela sociedade deu-se com a a feitura dos desenhos ao lado do suíço Ludwig Schlappriz. Sempre o nome de Carls aparecia nos jornais em qualquer atividade que ele se envolvesse: uma mudança de casa, reformas, viagens, compras, mortes de pessoas de quem ele fosse amigo, vendas, etc.

Era figura presente nas páginas e isso permaneceu por mais de um século, como vimos em registros a respeito do álbum reorganizado por Ferrez anteriormente. O impacto social das litografias encabeçadas por Franz Carls, tornou-se perene, além da memória de quem acessa

---

<sup>327</sup> O MONITOR DAS FAMÍLIAS. N. 1. Pernambuco Typographia Brasileira. 2 de dezembro de 1859. Acesso Biblioteca Nacional. Em 17.11.2022.

<sup>328</sup> *Ibid.* p. 1

essa iconografia pernambucana, como também nos livros, didáticos ou de outros segmentos até hoje com imagens sobre o período.

Vale citar alguns desses anúncios dedicados a FC. O *Diário de Pernambuco* sempre publicava o que chegava de compras de produtos importados. Na coluna do jornal chamada *Importação* havia os pedidos que entravam na Alfândega e, tal como uma prestação de contas, e quem frequentemente aparecia nas listas de compradores era Carls. A divulgação dessas confirmações de compra no jornal era intensa em larga quantidade, o que demonstrava o grande volume de produção da oficina litográfica do alemão, que parecia ter muita demanda a cobrir. Um dos anúncios no Diário de Pernambuco descreveu,

Importação

Escuna dinamarqueza Superb, entrada

De Hamburgo, consignada a M. Joaquim R e Silva & Genro, manifestou o seguinte:

1 caixa sacos de viagem: a J. Keller % C.

1 dita fazendas de linho; a Rabe Schmettau % C.

8 caixas de vidros; a Th. Christiansen.

4 caixas pedras, papel e utensílios para a lithographia, 1 feixe taboasinhas; a F. H. Carls, [...] <sup>329</sup>

Outros exemplos da presença social importante do gravador alemão no Recife foram a reforma da sua casa no bairro do Poço da Panela e o leilão dos móveis, este último por conta da viagem a ser realizada por ele a Europa. Os anúncios abaixo dispostos no *Diário de Pernambuco*, um sobre o leilão e outro contando do falecimento de um de seus funcionários dão a dimensão de visibilidade e de figura influente que FC tinha naquelas bandas,

Leilão de um piano forte (quasi novo), uma cadeira para o mesmo, uma mobília de jacarandá com sofá, uma mesa redonda, dous consolos como espelhos, duas cadeiras de braços, duas ditas de bulaços, um candelabro de chrystal, um toilet de jacarandá com pedra e espelho, quatro figuras finas, um rico espelho com moldura dourada, diferentes quadros com fina gravura, uma mesa de jogo, duas escarradeiras, uma cama franceza, um berço, uma mobília de faia e outros objectos.

Terça-feira 8 do corrente, no segundo andar do sobrado da rua da Cadeia n. 36, ás 10 horas.

Francisco Henrique Carls, tendo de ir a Europa, fará um leilão por intervenção do agente PINTO, dois móveis e mais objectos acima mencionados, existentes em casa de sua residencia, no segundo andar do sobrado da rua da Cadeia número 36, aonde se effectuará o leilão <sup>330</sup>.

<sup>329</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO. 25 de novembro de 1864. Recife, Pernambuco. Acesso Biblioteca Nacional em 15.11.2022. Acesso Biblioteca Nacional. Em 17.11.2022.

<sup>330</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO. 07 de junho de 1869. Recife, Pernambuco. Acesso Biblioteca Nacional em 15.11.2022. Acesso Biblioteca Nacional. Em 17.11.2022.

Foi hontem tirado junto a rampa do Gymnasio o cadáver do austríaco Moritz Mettier, que no domingo à noite, voltando de Olinda com a família do architecto Rampk em uma canoa de carreira, e acontecendo esta a virar em frente da ponte do Starr, não pode ser salvo como os demais, e ele lá morrera afogado. O desditoso moço contava 22 anos de idade apenas, tendo chegado há pouco da Europa à casa do senhor Carls, onde trabalhava de impressor lythogrâphico.

Mapas e retratos foram também realizações de Franz Carls. Inclusive para a Guerra do Paraguai, que teve início em 1865, quando ele se dispôs a “publicar um mapa da área conflagrada”,<sup>331</sup> acatando os desejos da sociedade pernambucana por imagens bélicas.

O resto do mundo acompanhou a guerra através do material litográfico que à época circulava. Logo com o que FC elaborou para a construção de informação a respeito da Guerra, possibilitou a formação de um pensamento no que concernia a esse momento sobre o evento histórico.

Mello acrescentou,

Um dos momentos de mais intensa emoção e entusiasmo do povo do Recife, o do embarque, a 27 de abril de 1865, do 1o Batalhão de Voluntários da Pátria, foi tema de desenho litografado na oficina de Carls que até então se tinha transferido para outra casa na mesma rua da Cadeia.<sup>332</sup>

As relações do desenhista já aportuguesado no nome, Francisco Henrique, eram permeadas por trabalhos realizados para os donos periódicos como o *Ilustração Acadêmica* (1865), além do *Palmatória* (1865) e o *Correio do Recife* (1866), este último, pertencente a seu estimado Felipe Nery Colaço, entusiasta da litogravura, (nome influente na província), também receberam o benefício de contar com o trabalho primoroso do já a essa altura, amigo alemão.

O círculo de amizades presente de Carls era envolvido pela maçonaria, que na cidade do Recife tinha bastante penetração nos espaços socialmente mais elitizados<sup>333</sup>. Quem auxiliava FC nas impressões de sua litografia, tal como o jovem que faleceu em decorrência de afogamento, citado acima, eram alemães ou falavam tal idioma.<sup>334</sup>

Porém em alguns anúncios em busca de “discípulos”, ele contratava também quem

---

<sup>331</sup> MELLO, *op. cit.*, 1972, p. 79.

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> ANDRADE, Alex Moreira. *Maçonaria no Brasil (1863-1901): Poder, Cultura e Ideias*. São Paulo: Annablume Editora, 2022. 370 p.

<sup>334</sup> MELLO, *op. cit.*, 1972, p. 79.

pudesse se interessar pelo tipo de trabalho oferecido quer fosse estrangeiro conterrâneo ou nativo: só deveria ter amor às artes.<sup>335</sup>

Carls, que nesse período morava numa região abastada e aclimatada um pouco ao seu estilo de vida europeu à época, habitava uma casa generosamente ampla na principal via do bairro. Segundo relato da professora e escritora pernambucana, Luzilá Gonçalves, em entrevista, aquele alemão-holandês viveu no bairro do Poço da Panela (FIGURA 53), situado próximo ao Rio Capibaribe.



**FIGURA 53** - Casa de Franz Carls e Luís Schlappriz do lado direito da imagem (vermelha), no centro do bairro do Poço da Panela. Reprodução do site do *Jornal do Commercio* da imagem de Flora Pimentel por Luciana Cavalcanti Mendes em 16.07.2022.

O clima dessa região possuía 3 graus abaixo da temperatura naquele período. Era um lugar bastante procurado por estrangeiros que chegavam na cidade justamente por ser mais fresco do que o restante da província. Ele dividiu a mesma casa à época, segundo ela, com o Luís Schlappriz, autor das litogravuras que alavancaram a sua fama como um dos maiores litógrafos de todos os tempos na história de Pernambuco e até do Brasil como um todo. Numa matéria publicada no *Jornal do Commercio*, há a descrição por parte dela sobre o local onde Carls viveu,

---

<sup>335</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO. 25 de abril de 1867. Recife, Pernambuco. Acesso Biblioteca Nacional em 15.11.2022. Acesso Biblioteca Nacional. Em 10.10.2022.

Luzilá aponta nossa primeira parada - na Estrada Real do Poço. [...] Um casarão enorme-hoje habitado pelo usineiro Miguel Petribú - que já foi residência de grandes nomes. “Esse lugar foi lar de dois desenhistas austríacos, Carls e Schlappriz. [...] Naquela época não se tinha acesso à fotografia e eles desenharam pintaram o Recife. Tornou-se um registro histórico. Na mesma casa morou o vitralista Moser. Ele fazia um trabalho belíssimo. Aliás, um de seus vitrais está no Palácio do Campo das Princesas”.<sup>336</sup>

Vale salientar que as estampas do *Álbum de Schlappriz*, lançado por Carls, das 32 que compõem a publicação, 18 têm o Rio Capibaribe como cenário prioritário, com circuito social no entorno daquele espaço geográfico. Das demais, mesmo sem a presença das águas nas imagens, há a proximidade dos lugares contemplados também da parte fluvial da cidade e seus arredores.

Inevitavelmente, até hoje a cidade é o Rio. Os estrangeiros suscitaram o olhar as águas que percorriam o Recife como uma estrada, ou tal qual uma arena da presença de circulação também de quem era de longe da região, mas um espaço de sociabilidade significativo para a construção histórica de Pernambuco.

Franz Carls, em 1863 lançou as 32 litografias de Schlappriz sob grande expectativa da população leitora e apreciadora das vistas do Recife. Tamanho foi o sucesso dessas estampas, que as solicitações por outras novas que mostrassem a paisagem urbana atualizada da cidade, com seus novos equipamentos e artefatos arquitetônicos, foi enorme. Com a saída do Brasil do artista suíço, Carls, em 1876<sup>337</sup>, contratou L. Krauss, um outro litograuivurista “habilíssimo colaborador”, para fazer desenhos um tanto inspirados nas pranchas criadas por seu antecessor. São conhecidas dessa série cerca de 58 cromolitografias. Apesar de bonitas, foram bem menos vangloriadas pelo público exigente, que já havia se acostumado com a exímia técnica de Schlappriz, quanto à perspectiva e dedicação aos tipos humanos presentes nas imagens.

De 1881 sai de suas oficinas um importante trabalho, feito por contrato com o Governo da província: Carta topográfica de Pernambuco. Vinha esta substituir a de 1876, litografada em Paris por iniciativa de Victor Fournié, diretor das obras públicas, cujas falhas eram bem conhecidas. A nova carta fôra mandada imprimir no Rio de Janeiro, mas as condições apresentadas não foram aceitas, pelo que em 15 dezembro de 1880 o contrato foi firmado com Carls.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> JORNAL DO COMMERCIO. ANTUNES, Manuella. In: *Lá onde eu moro - Os encantos do Poço da Panela*. Recife, Pernambuco. 10 de março de 2012. <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/suplementos/arrecifes/noticia/2012/03/10/os-encantos-do-poco-da-panela-35257.php>. Acesso em 16.07.2022.

<sup>337</sup> Em nossa pesquisa, encontramos essa data nos jornais, oscilando entre 1876 e 1878, pois Schlappriz, teve algumas saídas e voltas ao país. A data de morte de Krauss, da mesma forma possui dados confusos. Consideramos 1876 o período que Krauss assumiu os novos desenhos para o novo *Álbum*.

<sup>338</sup> MELLO, *op. cit.*, 1972. p. 81.

Escolhemos aqui contemplar o *Álbum de Schlappriz* (1863) em detrimento do *Álbum de Pernambuco e seus Arrabaldes* (1878), ambos gravados por Carls, por considerarmos o primeiro demasiadamente importante para lançar luz ao fato dele ter sido pioneiro na produção litográfica compilada em Pernambuco. O segundo *Álbum*, de L. Krauss, de toda maneira foi fundamental para nossos cotejamentos. Dentre as informações obtidas quanto ao último *Álbum*, destacamos a imensa quantidade de modos de ver e a diversidade de mercadorias oferecidas pela Casa Lithographica de Carls, num anúncio impresso cheio de riqueza na estética do desenho e tipos de letras no próprio *Álbum* como mostra a (FIGURA 54). Nos dizeres ele divulgava seus inúmeros serviços prestados na área gráfica:



FIGURA 54 - Final (contracapa) do *Álbum de Pernambuco*.  
Reprodução por Luciana Cavalcanti Mendes em 10.02.2023. Acervo Biblioteca Oliveira Lima. EUA.

Chromo-lithographia a vapor de F.H. Carls Rua do Bom Jesus, 42 Pernambuco  
N'este antigo e acreditado Estabelecimento faz-se todo sistema lithographico inventado até hoje para. pa. Commercio e industria.  
Apólices, acções, diplomas, mapas, cartas geographicas, vistas.  
Plantas de cidades e de estradas de ferro.  
Retratos, letras de cambio, registros circulares, recibos, conhecimentos, cartões de endereço.  
Ditos para participação de casamentos, para visita.  
Para bailes, clubs, etc. etc. etc.  
Despachos de importação e exportação, contas de venda, facturas, etiquetas pa. Cigarros, charutos, vinhos e para qualquer artigo etc. etc. etc.  
Os trabalhos lithographicos mais finos em cores e em gravuras faz-se com tanta perfeição como em qualquer parte da Europa.  
No mesmo estabelecimento acha-se sempre em venda um grade e ariado sortimento de artigos pa. escriptorio, como sejam,  
papeis de diversas qualidades e formatos, para correspondencia e documentos.  
Livros para escripturação mercantil, ditos pa. notas. Envelopes. Papel mata-borrão. Pergaminhos.  
Copiadores pa. Cartas, tinta pa. copiar.  
Bilhetes de capatazia, despachos de importação, exportação e maritimo.  
Letras de cambio e da terra.  
Conhecimentos, notas pa. diferenças, estampas, regoas, lapis, letter-clipps, tinteiros, canetas, pernas, pastas, quadros e molduras etc. etc. etc.  
Os trabalhos simples, em grandes quantidades como contas recibos facturas, despachos, rotulos para cigarros e outros artigos tendentes ao commercio, faz-se por preços mais commodos que em outra qualquer parte.  
Papeis, Envelopes, Livros, Sinêtes e todos artigos pa. Escriptorios e Repartições.  
Machinas, Motores, e todos materiaes para Artes e Industria.  
Premio na Terceira Classe conferido na Segunda Exposição Nacional 1866  
Exposição Provincial de Pernambuco 1866 - Prêmio Conferido  
Dom Pedro Segundo - Imperador do Brazil.<sup>339</sup>

Começaremos a viagem por Schlappriz, esse desenhista parceiro de Carls e responsável pelos registros sensíveis, apesar de contraditórios da paisagem urbana do Recife.

---

<sup>339</sup> ÁLBUM DE PERNAMBUCO. CARLS, Franz. Recife: Lithographia Alemã Franz Carls, 1878. 50 p. Acervo Biblioteca Oliveira Lima - EUA. In: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/lima%3A27837> Acesso em 10 de fevereiro de 2023.

## Schlappriz: contação e fixação da paisagem urbana do Recife

*Numa de suas litogravuras, Schlappriz compôs uma cena que adquiriu grande força simbólica para os intelectuais recifenses na primeira metade do século XX, fixando um dos elementos naturais sobre os quais a cidade do Recife se formou: as águas dos rios.<sup>340</sup>*

Neste capítulo, pretendemos relatar algo da biografia<sup>341</sup> e lançar holofotes aos trabalhos do artista litogravurista Ludwig Schlappriz ou em português Luís Schlappriz, figura tão importante para a concepção iconográfica da paisagem arquitetônica e urbana das principais cidades de Pernambuco.

Faremos uma análise formal de suas imagens e configurações estéticas, além de desvelar seu olhar, que coadjuvou à construção da compreensão da sociedade pernambucana de meados do século XIX, com sua obra mais significativa conhecida, da qual já mencionamos aqui, o *Álbum de Luís Schlappriz - Memória de Pernambuco - Álbum para os amigos das artes* de (1863)<sup>342</sup> (FIGURA 55) - suas 32 litogravuras em branco e preto. Nessa figura, está a capa do *Álbum* relançado em 1981, por Gilberto Ferrez.

Já em seguida, na (FIGURA 56), a capa do *Álbum de Schlappriz* original, lançado por Carls em 1863. Na (FIGURA 57), vemos a capa original do *Álbum de Pernambuco*, de (1878)<sup>343</sup> com cerca de 50 litos desenhadas por L. Krauss e na (FIGURA 58), a litografia desse artista, uma das que compõem a edição. Carls, no segundo *Álbum*, manteve uma capa com figuras parecidas com as do primeiro do desenhista suíço.

---

<sup>340</sup> ARRAIS, Raimundo. *O rio da memória: os rios da cidade do Recife e os intelectuais recifenses da primeira metade do século XX*. Registros. Mar del Plata, v. N. 03, n.ANO 3, p. 22-44, 2005. p. 23. Universidad Nacional de Mar Del Plata. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Córdoba, Argentina.

<sup>341</sup> Há pouca literatura sobre a biografia de Ludwig Schlappriz em Pernambuco e no seu país de origem, a Suíça. Estivemos em contato com museus suíços com apoio da pesquisadora e artista Denise Bertschi que vive no país e que colaborou *in loco* com indicações sobre possíveis caminhos para encontrarmos mais informações sobre o artista. Ela indicou para nós o *Online Archivkatalog des Staatsarchivs St. Gallen* (Catálogo online dos Arquivos do Estado de St. Gallen) no <https://www.sg.ch/kultur/staatsarchiv.html> e o SIKART também na Suíça. É um dicionário histórico on line de nomes de artistas suíços. <http://www.sikart.ch/content.aspx?id=Q23> e ainda o Arquivo do Estado de Thurgau, em <https://staatsarchiv.tg.ch/> Há em Pernambuco a pesquisa de José Antônio Gonsalves de Mello, publicada no *Diário de Pernambuco* que é de onde tivemos notícia de todos os autores que encontramos que discutiram e discutem litogravura e desenhos impressos em Pernambuco e no Brasil, onde se baseiam para apresentar Schlappriz. Logo, a investigação em busca de mais dados relativos ao litogravurista tão significativo para a iconografia de cidades de Pernambuco foi um verdadeiro trabalho de garimpo, principalmente com a pandemia, que impediu o acesso físico a espaços com acervo apenas manual, sem disponibilidade na internet.

<sup>342</sup> Litografias com impressão em traços pretos, sem cor, por Luís Schlappriz, na gráfica de Frans Carls.

<sup>343</sup> Em Cromolitografias. Desenhos supostamente realizados pelo próprio dono da gráfica onde foi impresso o álbum, Franz Carls, baseados nos que foram feitos Por Luís Schlappriz em anos anteriores. Ainda a confirmar.



**FIGURA 55** - Capa do *Álbum de Luís Schlappriz - Memória de Pernambuco* - Relançado por Ferrez em 1981. Reprodução do site Iconográfica Brasileira por Luciana Cavalcanti Mendes em 03.09.2022.



**FIGURA 56** - Capa original do *Álbum de Luís Schlappriz de 1863 - Memória de Pernambuco*. Gravador Franz Carls. Reprodução do site Iconográfica Brasileira por Luciana Cavalcanti Mendes em 03.09.2022.



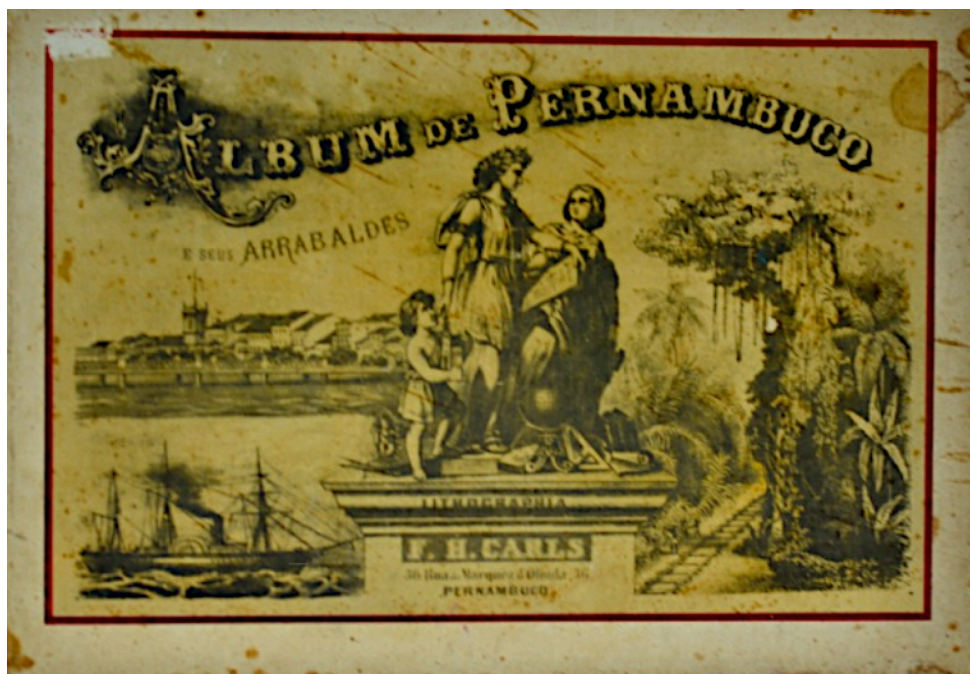
**FIGURA 57** - Capa original do *Álbum de Pernambuco de 1878*.  
 Desenhos de L. Krauss. Gravador Franz Carls. Acervo Biblioteca Oliveira Lima.  
 Reprodução do site Iconográfica Brasileira por Luciana Cavalcanti Mendes em 03.09.2022.



**FIGURA 58** - Uma das litogravuras que compõem o *Álbum de Pernambuco de 1878*.  
 Desenhos de L. Krauss. Gravador Franz Carls. Acervo Biblioteca Oliveira Lima.  
 Reprodução do site Iconográfica Brasileira por Luciana Cavalcanti Mendes em 03.09.2022.

A sucessão de publicações não parou por aí. Sob quase o mesmo escopo de vistas e que partiram do mesmo *Álbum* do artista suíço, Ferrez, publicou em 1956 um *Álbum de Pernambuco e seus Arrabaldes* com as fotografias que segundo ele, foram referência para os

*Álbuns* de Franz Carls. Nesse lançamento de 1956 (FIGURA 59), ele se utiliza da mesma capa do *Álbum de Pernambuco* de 1878 de Carls, como vimos na (FIGURA 57).



**FIGURA 59** - Capa do *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*, edição de 1956 com fotografias do século XIX (não litogravuras) editado por Gilberto Ferrez. Neste ele reuniu as imagens dos fotógrafos que os artistas de Carls tomaram como base para os demais *Álbuns*.  
Acervo Biblioteca Oliveira Lima.

Reprodução do site Iconográfica Brasileira por Luciana Cavalcanti Mendes em 03.09.2022.

Observamos que tanto Franz Carls, quanto Gilberto Ferrez, incorporaram as imagens da paisagem urbana do Recife de maneira bastante visceral e até, arriscamos dizer, redundante.

Assinalamos que a documentação realizada pelo artista suíço se concentrou fora da intenção clara de envolver ou compor um inventário arquitetônico formal, como o fez por exemplo o artista José Wash Rodrigues<sup>344</sup> sobre diversas cidades do Brasil em 1918 e Ulysses Freyre<sup>345</sup> em 1923 sobre Pernambuco.

Conceituamos a produção de Schlappriz - embora fazendo parte de um álbum -, como um compêndio com um modo de operar relativamente próximo ao de um inventariar a cidade, mesmo sem fins objetivos para tal.

E por fim reafirmamos, mas com algumas respostas no que concerne ao número de

<sup>344</sup> RODRIGUES, José Wash. *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1979. 326 p.

<sup>345</sup> MENDES, *op. cit.*, 2016.

litogravuras produzidas na seara dos *Álbuns* pela gráfica de Frans Carls, sócio do desenhista suíço nestas empreitadas, que os desenhos que se espalharam e se encontraram em alguma medida nos outros acervos privados e públicos no Brasil, realmente foram para além das 32 obras produzidas pelo suíço.<sup>346</sup> A reprodutibilidade delas foi intencional e em larga escala.

Atualmente, a sucessão de impressões das litogravuras de Schlappriz, algumas delas em cromolitografia, como citamos, estão alocadas como originais no Instituto Moreira Sales (IMS-SP); a informação sobre se essas foram pintadas em cor por Carls posteriormente, ainda necessita de confirmação. O conjunto em cores, não pertenceu ao mesmo *Álbum* de 1863 abarcado por nossa pesquisa. Brusky nos ajudou a compreender melhor essa produção ao, descrever que,

F. H. Carls, portanto, com a colaboração de L. Schlappriz, conseguiu produzir álbuns de 40 e 50 vistas, coloridas, dos pontos mais notáveis da cidade e arrabaldes. Schlappriz por sua vez, como mestre e única autoridade no assunto, produzira também álbum de 32 litografias, trazendo todas sua assinatura ao lado da de F.H. Carls.

Logo, pelos relatos encontrados, além das litos do *Álbum* de 1863, outras foram também realizadas e comercializadas no período.

Em 1988, o mesmo Ferrez, ainda na paixão pela produção de Schlappriz, editou e publicou o *Velhas Fotografias Pernambucanas* retomando as fotografias de meados do século XIX que, segundo ele, serviram como base para o artista suíço. Esta foi uma reedição em capa dura, do que foi basicamente publicado em 1956.

E finalmente, compilando o material publicado em 1878 por Carls, o artista e pesquisador pernambucano Paulo Brusky, juntamente com a *Companhia Editora de Pernambuco*, relançou e ampliou o segundo *Álbum* acima elencado. Três publicações que se tornaram quase uma só. Maria Isabel Lenzi, estudiosa de Schlappriz aponta,

As litografias de Luís Schlappriz evocam o desenvolvimento do Recife nos anos oitocentos, que, como bom patriota, Ferrez não podia deixar de assinalar. Seu texto considera as litografias de Schlappriz de importância capital para os estudiosos do passado de Pernambuco, e quiçá do país.<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> Contabilizam mais de 50 litos no álbum de cromolitografia e não foram feitas por Schlappriz e sim “copiadas” em certa medida por L. Krauss e por proposta de Frans Carls. Existiriam então dois álbuns dentro de um pouco mais de uma década sobre vistas da cidade do Recife, feitos nos mesmos moldes, só que com pranchas diferentes e com a proposição da cor inserida em aquarela no álbum posterior.

<sup>347</sup> LENZI, Maria Isabel Ribeiro. *Para aprendermos história sem nos fatigar: a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez*. Tese doutorado em História. Universidade Federal Fluminense. 2013. 267 p.

Há um desafio que se mostra no esquadrinhar o litogravurista Ludwig Schlappriz. Ele foi um pintor e exímio desenhista, porém pouco trabalhado/ investigado nas pesquisas sobre história da produção gráfica no Brasil e principalmente de Pernambuco. Há pouquíssima literatura a respeito de sua biografia, mesmo tendo sua obra largamente difundida até hoje em periódicos e livros - a despeito disso, de uma importância enorme para o entendimento do que foi o circuito e a produção de impressão de desenhos daquele estado.

Pudemos acessá-lo através principalmente do que Ferrez compilou em suas pesquisas,

O artista litógrafo radicado no Brasil tinha conhecimento *de visu* da nossa indumentária, hábitos, flora, fauna e, especialmente, do estilo de arquitetura civil e religiosa, que foi toda de origem portuguesa e, portanto, bem diversa da conhecida pelos litógrafos franceses, alemães, ingleses, holandeses e suíços, que modificaram, involuntariamente, desenhos bastante acurados de artistas e amadores que cá tinham estado, quando não os inventaram de todo.<sup>348</sup>

Schlappriz era suíço e aportou pelas bandas do Recife, vindo no navio de bandeira inglesa chamado Avon, em 30 de março de 1858<sup>349</sup>.

Chegou de Arbon, especificamente do cantão de Thurgau, (região chamada de St. Gallen) junto com seu parente, Antônio Schlappriz<sup>350</sup>, cônsul do seu país em Pernambuco.

Como era de costume à época, estrangeiros ao chegarem em terras brasileiras aportuguesavam seus nomes a fim de serem melhor aceitos no meio da população nativa do lugar, onde estendiam morada. Originalmente Luís era Ludwig. Seu sobrenome passou por variações que inclusive causam confusões ao buscarmos fontes relativas à sua biografia: Schlappriz, Schlapprizzi, Schlappritzi, Schlapris, dentre vários outros.

Luís era filho de Friedrich Schlappritzi, serralheiro. Nas fontes encontradas, dentre

---

<sup>348</sup> FERREZ, Gilberto. *O Álbum de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco – Álbum para os amigos das artes 1863*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981. (Coleção Recife; v. 17) Fac-símile da edição de 1863, impresso pela Lith. F. H. Carls, Pernambuco. 92 p. p. 15.

<sup>349</sup> MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Luís Schlappriz no Recife (1858-1865)*. Recife: Imprensa Oficial, 1962. 12 p.

<sup>350</sup> Gilberto Ferrez qualificou que Antônio era tio de Schlappriz. Já Erico Stickel, registrou que ele era irmão do litogravurista. Há exigua confirmação a respeito de que nível de parentesco tinham.

elas o *Dicionário de Artistas Suíços* com edição de 1913<sup>351</sup> nas (FIGURAS 60, 61, 62, 63 e 64), há inclusive o registro do artista e sua relação com Pernambuco.

N <sup>o</sup>	Name	Geburtsort & Alter	Wohnort	Tag					Bemerkungen
				des	Monats	des	Jahrs	des	
641	Dr. Huber	Gessing, in der Graubünden	Basel	1848	Nov.	11			Exposit. in St. Gallen 1867 in St. Gallen
642	Dr. Weller	Langen, in der Graubünden	Basel	1848	Nov.	11			Exposit. in St. Gallen 1867 in St. Gallen
643	Dr. Richter	Cham, in der Graubünden	Basel	1848	Nov.	11			Exposit. in St. Gallen 1867 in St. Gallen
644	Dr. Fawcett	Basel, in der Graubünden	Basel	1848	Nov.	11			Exposit. in St. Gallen 1867 in St. Gallen
645	Dr. Korte	München, in Bayern	Basel	1848	Nov.	11			Exposit. in St. Gallen 1867 in St. Gallen
646	Dr. Gressl	Langen, in der Graubünden	Basel	1848	Nov.	11			Exposit. in St. Gallen 1867 in St. Gallen
647	Dr. Schlappritz	Basel, in der Graubünden	Basel	1848	Nov.	11			Exposit. in St. Gallen 1867 in St. Gallen
648	Dr. Sarti	Basel, in der Graubünden	Basel	1848	Nov.	11			Exposit. in St. Gallen 1867 in St. Gallen

FIGURAS 60, 61, 62, 63 e 64- O nome de Schlappritz no número 647 da lista dos alunos da Academia de Artistas de Zurique, capital da Suíça. Reprodução de tela de computador por Luciana Cavalcanti Mendes. Fonte: www.archive.org. Acesso em 15 de abril de 2020.

<sup>351</sup> Schlappritz (Schlappritzi), Maler wohl des Sohn von Friedrich Sch., ursprünglich Schwaderle, Schlosser; von Grafenstadt in Elsa, 1818 in St. Gallen eingebürgert, erhielt 1825 die Erlaubnis, den Geschlechtsnamen seiner Mutter anzunehmen, und wanderte in den 1840er Jahren nach Amerika aus. Ueber den Sohn ist einzig bekannt, da er 1867 in Pernambuco se Haft war und an der Schweiz. Turnausstellung ein Bild Marktscene in Pernambuco ausstellte. Kat. d. Schweiz. Kstausst. in St. Gallen 1867, Nr. 304 T. Schies3.

Tradução: Schlappritz (Schlappritzi), pintor provavelmente filho de Friedrich Sch., originalmente Schwardele, serralheiro, emigrou de Grafenstadt em Elsa, 1818 em St. Gallen, recebeu os direitos, o nome de família de sua mãe em 1825. Uma data é conhecida sobre o filho, de 1867 em Pernambuco, quando ele estava sob custódia e na Suíça. Exposição regular omitiu a foto “Cena do mercado em Pernambuco”. Cat. D. Suíça. Kstausst. em St. Gallen 1867, no 304 T. Schies3.

BRUN, Carl. *Schweizerisches Künstler-Lexikon. Herausgegeben mit Unterstützung des Bundes und Kunstfreundlicher Privater vom Schweizerischen Kunstverein. Redigiert unter Mitwirkung von Fachgenossen.* III Band: S-Z. Frauenfeld Verlag Von Huber & Co. 1913. Original from University of Michigan. Druck von Huber & Co. in Frauenfeld. Verzeichnis der Mitarbeiter. Acesso em: www.archive.org em 10 jun. 2020. p. 54.

As litogravuras do artista suíço e ele mesmo, sem dúvida, ganharam destaque a partir da *Exposição de Produtos Agrícolas e Industriais de Pernambuco*, realizada em Recife (16 a 22 de novembro de 1861). Além de desenhos para o *Memória de Pernambuco* o artista participou de diversos impressos com seus trabalhos sempre elogiados pela qualidade e riqueza de detalhes.

Como expôs Ferrez, nos trechos que encontrou do *Diário de Pernambuco*, da pesquisa realizada pelo historiador José Gonsalves de Mello,

O Sr. Schlappriz pela aplicação que fez do novíssimo método de desenhar e fazer retratos na fumaça concentrada no fundo de um prato, expondo amostras que foram admiradas pela semelhança do retrato e pela correção dos desenhos. É um método de desenhar inteiramente inverso do atual. À adição das cores substitue-se a subtração da fumaça concreta, e certamente sem grande habilidade e extraordinária paciência se não poderia conseguir a grande perfeição que todos nós observamos.<sup>352</sup>

Schlappriz destacou-se ao seguir em parceria com Carls. O Nordeste agora fazia oficialmente na própria província a impressão de seus materiais para periódicos, jornais e indústria de rótulos e anúncios.<sup>353</sup> O gravurista também assumiu um nome aporuguesado e passou a se chamar na cidade, Francisco Henrique Carls.

O desenhista suíço foi bastante cotado por donos de jornais e revistas à época, tamanho seu talento e proposta estética de alta qualidade. Também participou de um circuito que até o momento pouco revelado, pois há esparsos documentos que descrevam sua estada na capital pernambucana.<sup>354</sup>

Encontramos algumas fontes<sup>355</sup> que demonstraram a estreita relação do artista suíço

---

<sup>352</sup> In: FERREZ, Gilberto. *O Álbum de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco – Álbum para os amigos das artes 1863*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981. Coleção Recife; v. 17. Fac-símile da edição de 1863, impresso pela Lith. F. H. Carls, Pernambuco. p. 12.

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> Fonte: [www.memoria.bn.br](http://www.memoria.bn.br) - <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=822582&pasta=ano%20186&pagfis=1>

<sup>355</sup> A maior parte das fontes pesquisadas e as informações obtidas foram localizadas no acervo da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), no Museu Casa Gilberto Freyre, no Acervo do Museu do Estado, na Editora CEPE, no *Diário de Pernambuco*, na Biblioteca Nacional, no Instituto Ricardo Brennand e em sites de museus do exterior. Boa parte da investigação foi feita *in loco* em Recife, em julho de 2019. Durante 2020, foram feitas demais buscas em sites dos mesmos lugares aqui citados que se situam em Pernambuco. Porém, na Biblioteca Nacional, no *Diário de Pernambuco*, na Editora CEPE e nos sites externos, o acesso foi *on line*. Salientamos que os acessos *in loco* e se dariam no último mês de março e durante o restante de 2020, após a qualificação. Porém, pelos motivos mundiais de pandemia, sendo necessária a paralisação de vários serviços, a pesquisa deixou de contar com mais detalhes e anexos.

com figuras importantes da imprensa à época, entre eles o Dr. Felipe Nery Collaço<sup>356</sup>. Collaço, era negro, cristão e foi responsável por diversos periódicos em meados do XIX, no Recife.

João Peretti, em artigo no jornal *Correio da Manhã*<sup>357</sup> apontou a relação amistosa entre Schlappriz e Collaço - este que foi proprietário-editor dos periódicos o *Monitor das Famílias* (1859), o *Jardim das Damas* (1862) e o mais famoso *O Homem (Realidade Constitucional ou Dissolução Social)* (1876), além do *Arithmerica Prática para uso das Escolas Primarias de ambos os sexos* (1888)<sup>358</sup> e o *Ilustração Acadêmica (IA)* (1865), um jornal que teve apenas duas edições e ambas vinculadas a um grupo de homens do direito.

O IA, vinculado a *Tugendbund*<sup>359</sup>, teve cerca de 16 páginas ilustradas por Schlappriz, exemplar que não foi encontrado na pesquisa nos acervos correspondentes. Collaço era ligado ao partido conservador; neste último periódico havia a citação de que ele foi chamado de o “Gutenberg de Pernambuco”. Ainda segundo Peretti, Collaço era um “entusiasta da litografia”.

*O Ramallete* (FIGURAS 65 e 66), periódico lançado em 1861, com ilustrações de desenhista suíço e coordenação de Collaço, era impresso na tipografia do *Diário do Recife*.

Nele, o artista suíço publica desenhos críticos, sob traços diferentes, talvez mais duros, do que os encontrados nas litogravuras. O jornal era ligado à literatura e à crítica política. Vale destacarmos as informações que constavam nos periódicos para os quais Schlappriz foi contratado como desenhista.

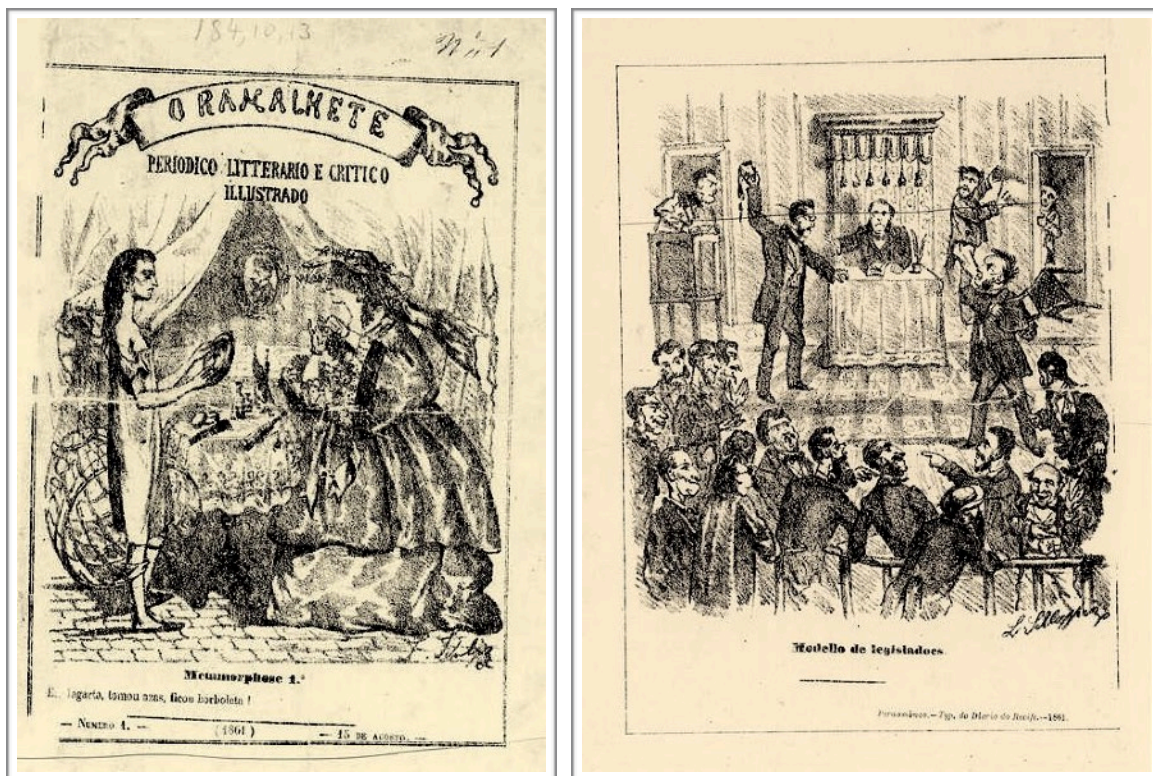
---

<sup>356</sup> É citado em livro que investiga a importância da imprensa negra no Brasil do século XIX de Ana Flávia Magalhães Pinto. PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Imprensa negra no Brasil do século XIX*. São Paulo: Selo Negro, 2010. 184. p.

<sup>357</sup> Esse artigo foi também publicado in: PERETTI, João. *L. Schlappriz e F. H. Carls e a eternidade do velho Recife*. Caderno Moinho Recife. p. 35 - 37. Recife: 1972.

<sup>358</sup> Acesso em: 20 mar. 2020. file:///Users/fgi29/Downloads/COLLA%C3%87O\_Arithmetica\_Pratica\_1888\_%20(1).pdf

<sup>359</sup> “Em alemão, a palavra *tugend* significa ‘virtude’ e *bund* significa ‘sociedade’. As *Tugendbund* eram associações de virtude fundadas por estudantes das universidades alemãs, durante as Guerras Napoleônicas”. Aqui no Brasil nasceram várias a partir desta que eram mais conhecidas como Buchas. De início eram até chamadas de “sociedades secretas comunistas”. Com o passar das diretorias, em momento histórico posterior, foram dominadas e controladas por conservadores de elite. Quem nominou de início esses grupos de “vinculados ao comunismo” foi o ultra conservador polêmico, criador e diretor em 1922 do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, no seu *História secreta do Brasil* In: VILELA, Marcio Lucena Filho Carneiro. *Língua de ‘navalha’ e pena de ‘ponta de faca*. 2016. Tese de Doutorado de História, UFPE. p. 93. Outra referência de texto sobre o tema das Buchas é a de STANICH NETO, Paulo. *Bucha: a sociedade secreta do Direito*. Revista *Jus Navigandi*, Teresina, ano 12, n. 1313, 4 fev. 2007. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/9461>. Acesso em: 20 mai. 2020.



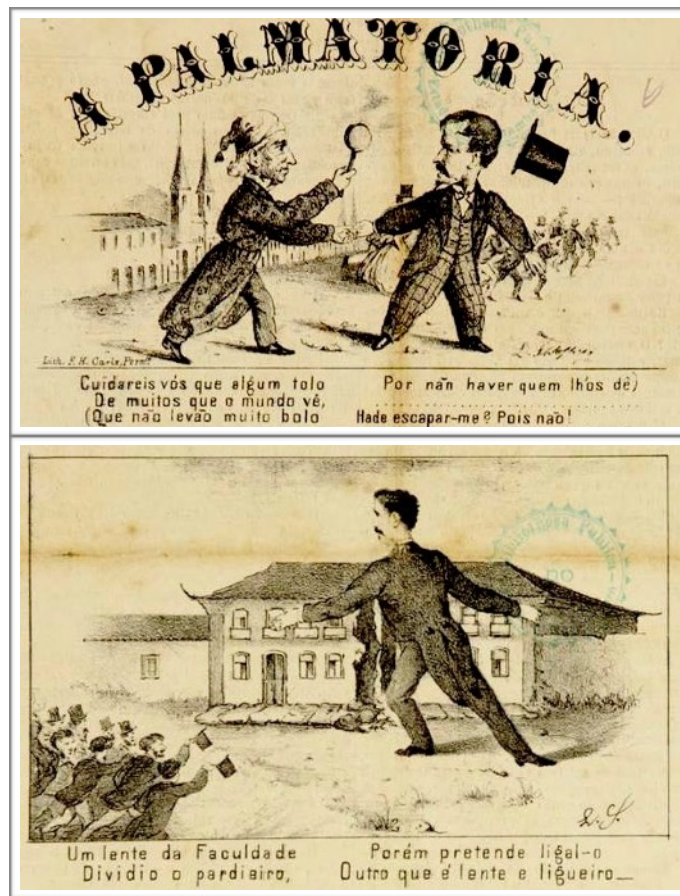
FIGURAS 65 e 66 - Jornal *O Ramallete* - Ano 1861\Edição 00001 - pg. 1 e 8. Reprodução da tela do computador por Luciana Cavalcanti Mendes. Fonte: Biblioteca Nacional. Acesso em: 14 jul. 2020.

Na primeira página, os escritos: “e a lagarta tomou azas e ficou borboleta” e a imagem de duas mulheres, aparentemente em uma negociação/ troca sobre algo que a figura da esquerda tem nas mãos. É uma cena com uma mesa ao centro, onde há objetos que os traços impedem de ter apuração precisa quanto à informação. Na segunda imagem do jornal, o desenho mostra o "modello de legisladores", como diz a legenda. Eles parecem estar numa arena de discussões acaloradas, pelos gestos que estabelecem entre si.

Schlappriz também ilustrou o Jornal *A Palmatória*, como vemos nas (FIGURAS 67 e 68, 69 e 70, 71 e 72). Era um periódico conservador e atendia ao perfil de público leitor da área jurídica. Circulou em Pernambuco durante os anos de 1860.<sup>360</sup> As figuras retratadas por Schlappriz nos jornais, tinham uma representação caricatural, mas com extrema qualidade no traço, com respeito às sombras e luzes.

<sup>360</sup> Ilustrações de Luís Schlappriz no Jornal *A Palmatória* - Ano 1865/ Edição 00001 - 08.08.1865 - pgs. 1, 4 e 5 nas figuras das páginas da pesquisa 49, 50 e 51. Reprodução da tela do computador por Luciana Cavalcanti Mendes. Fonte: Companhia Editora CEPE. Acesso em: 14 jul. 2020. Arquivo CEPE - Companhia Editora de Pernambuco.

<http://200.238.101.22/docreader/DocReader.aspx?bib=SECXIX&PagFis=6227&Pesq=palmat%3%b3ria>



FIGURAS 67 e 68 - Jornal *A Palmatória* - Ano 1860\Edição 00001 - pg. 1 e 6. Reprodução da tela do computador por Luciana Cavalcanti Mendes. Fonte: Biblioteca Nacional. Acesso em: 14 jul. 2020.

Esses seguiram outra perspectiva visual em relação às litogravuras produzidas para o *Álbum* de Schlappriz.

Nas estampas, em que as figuras tem cabeças maiores que os corpos, alguns dos dizeres: “cuidareis vós que algum tolo, de muitos que o mundo vê (que não levam muito bolo por nã haver quem lhós dê). Hade escapar-me? Pois nã!”

Sob ironia, as páginas discorrem, em destaque para a antepenúltima, com um aparente escritor, ou quem sabe desenhista, em pensamento para sua escrita: “o cantor das noites - como correm mansamente as águas do Rio Senna em noites de luar”. (alusão ao principal afluente da França), onde o cenário, a ver apenas pelos trajes da figura, em nada se parece com terras francesas. Ao contrário, pois o tipo está embaixo de uma bananeira, árvore presente na flora brasileira.



**FIGURAS 69 e 70** - Jornal *A Palmatória* - Ano 1860\Edição 00001 - pg. 2 e 5. Reprodução da tela do computador por Luciana Cavalcanti Mendes. Fonte: Biblioteca Nacional. Acesso em: 14 jul. 2020.

A penúltima página, vale destacarmos também, pois nos mostra uma ferrenha crítica aos jornais chamados de “bello-sexo”. Esses eram dedicados ao sexo feminino, que à época contavam com algumas mulheres como escribas e dentre essas havia, - apesar de poucas -, as que dissertavam contra a escravidão. Na imagem, vemos homens dançando vestidos de mulheres, como uma afronta cínica ao tipo de periódico, que foi mal visto pela sociedade à época, por terem exatamente mulheres como jornalistas, por mais que abordassem temas frívolos.

A última estampa da sequência que encerra o jornal, é um desenho de navios na Guerra do Paraguai, com os dizeres: “O Amasonas, disfarçado em navio de guerra, desbarata os Paraguayos com beijos - esquadricidas”. Sob um humor ácido e ferino, o jornal *A*



FIGURAS 71 e 72 - Jornal *A Palmatória* - Ano 1860\ Edição 00001 - pg. 7 e 8. Reprodução da tela do computador por Luciana Cavalcanti Mendes. Fonte: Biblioteca Nacional. Acesso em: 14 jul. 2020.

*Palmatória*, já denso pelo título<sup>361</sup>, foi palco da presença dos desenhos de Schlappriz, que nesse se distanciava das bucólicas e pacíficas paisagens urbanas que retratou no seu *Álbum da Memória de Pernambuco*.

Carls divulgou em anúncio que para retratar os “melhoramentos e embelezamento que tanto formosearam o aspecto geral da cidade” haveria a publicação como assinatura ou avulsas mensais destas imagens que revelavam os aspectos fisionômicos e sociais da província. Carls ainda afirmou que,

<sup>361</sup> *Palmatória* era um instrumento de madeira ou couro que servia para castigar escravos no século XIX e mesmo durante o século XX. Perdurou em algumas escolas e casas com fins de castigo a crianças e jovens que por ventura praticassem algo que suas famílias ou professores desabonassem. Deixava as mãos com bolhas. C.f. MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

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 caderneta com duas vistas, sendo o preço de cada uma vista avulsa 1000 rs. para os assinantes e 3000 rs para os que não forem assinantes.<sup>362</sup>

O gênio suíço também era conhecido por suas pinturas. Além das litogravuras para periódicos e para o *Álbum para os Amigos das Artes*. Ele também foi responsável por colocar em tintas retratos como o de Francisco do Rego Barros - o Conde da Boa Vista e o da Imperatriz Dona Leopoldina. (FIGURA 73).



**FIGURA 73** - Retrato da Imperatriz Dona Leopoldina por Schlappriz. Reprodução da tela do computador por Luciana Cavalcanti Mendes. Fonte: Biblioteca Nacional. Acesso em: 14 jul. 2020.

Consideramos que a autoria que o artista suíço impôs na condução dos desenhos que realizou, também contribuiu para que suas obras atravessassem mais de um século estabelecendo o olhar canônico a respeito do Recife e de suas adjacências. Ele criou uma marca que perpetuou uma visualidade específica no que se referiu à província - ela que mesmo sob reformas e crescimento contínuo e contradições, sendo representada sob olhar

---

<sup>362</sup> FERREZ, Gilberto. *O Álbum de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco – Álbum para os amigos das artes 1863*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981. (Coleção Recife; v. 17) Fac-símile da edição de 1863, impresso pela Lith. F. H. Carls, Pernambuco. p. 16.

nostálgico, presente nos relatos de outros que vieram após, que se utilizaram de suas imagens para tomarem o bastão para si na condução dessa visão sobre a paisagem pernambucana.

Ele valorizava a cidade construída como uma mercadoria<sup>363</sup> em seus importantes marcos construídos por Louis-Léger Vauthier e Mamede. A partir da iconografia contava-se uma história sobre o progresso, a respeito de uma paisagem urbana que de perto assumia outra roupagem bem menos glamourosa.

Em ângulos superiores descensionais - sob o ponto de vista de quem olha -, a cidade é sempre linda; sob intenções comerciais ela é retratada desta maneira - de longe. Como reconhece Ferraz<sup>364</sup>, era a maneira de divulgar as cidades para a Europa, de vender a imagem do país, com a vista aérea como formadora deste olhar ao espaço urbano. Um olhar turístico.

Quanto o replicar do panorama da paisagem causou em juízo de valor para essa negação do detalhe e do cotidiano que em plano baixo acontecia na vida pulsante diuturnamente? E qual negação se deu relativa ao que era intrinsecamente paupável e próximo do verossímil? Como se dava a visualidade desses aspectos mais “terrenos”?

A obra artística de Schlappriz possui em sua composição, a cidade sempre ao fundo, com seus fatos urbanos, a rua, o Rio ou o mar, descrevendo em traços a configuração fisionômica da cidade do Recife, predominantemente fluvial - como ainda é - onde também habitavam os atores/ sujeitos que se relacionavam ou eram esmagados sob a narrativa da visualidade do poder.<sup>365</sup>

Schlappriz também parece ter buscado nas histórias sonhadoras dos cronistas, uma visualidade que nem estava à sua frente, mas que foi exatamente idealizada pela possibilidade criativa e inventiva de sua arte. Talvez como todo documento, como toda fotografia ou como todo desenho.

---

<sup>363</sup> Como já mencionamos aqui o nome é usado pelo antropólogo Arjun Appadurai em seu *A vida social das coisas*.

<sup>364</sup> LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vania Carneiro. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo - álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1997. 272 p.

<sup>365</sup> Fomos em busca de estudos a respeito de como um desenho litográfico é realizado em sua estrutura, tanto de maquinários responsáveis pela execução, quanto das possibilidades da pedra de comportar um desenho em nuances milimétricas, como os dos olhos das figuras de tipologia humana que compuseram a produção de Schlappriz. Precisão difícil e tecnicamente desafiadora em apresentar tantos mínimos detalhes. Há várias possibilidades: uma delas a de que os desenhos das personagens dos cenários dos desenhos sejam já recorrentes e copiadas de publicações de jornais, como um gabarito/ *clichê* no qual se segue para projetos de arquitetura. Essa hipótese ainda necessita ser confirmada em relação à produção do litogravurista suíço. Esta informação ainda precisa ser confirmada.

3.1 | *O Álbum de Schlappriz*: estampas de um “paisageiro”<sup>366</sup> no mundo do Capibaribe

*Compreendida como resultante de uma relação entre sujeitos, a imagem visual engendra uma capacidade narrativa que se processa numa dada temporalidade. Estabelece, assim, um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a história.*<sup>367</sup>

Apresentamos aqui as imagens litográficas de Luís Schlappriz, do livro – *Álbum de Schlappriz - Memória de Pernambuco - Álbum para os amigos das Artes - 1863*, em edição de Gilberto Ferrez em 1981 – Fundação de Cultura Cidade do Recife – Recife, com base nos descritores formais e icônicos estabelecidos por Ferraz e Carvalho<sup>368</sup>. O livro possui 32 litogravuras da paisagem urbana e natural do Recife e arrabaldes e foi impresso na Casa Lithographica de Franz Heinrich Carls. Esse conjunto faz parte do que é acatado oficialmente como a primeira coleção de gravuras inteiramente litografadas e organizadas no Recife.

As imagens, como já citamos, tomaram como base as fotografias realizadas à época por Augusto Stahl e João Ferreira Vilela, material fotográfico que foi encorpado por Marc Ferrez, com demais imagens, anos adiante. Seu neto Gilberto Ferrez, de maneira compilada, publicou essas imagens no *Álbum de Pernambuco*, de 1956 e no *Velhas Fotografias Pernambucanas*, de 1988.

O colecionador se atentou ao fato de que diversos estrangeiros aportaram como fotógrafos em Recife nos Oitocentos. Assim, imbuiu-se em trazer à luz do público parte história visual da paisagem urbana pernambucana ao Brasil. A iconografia do século XIX apresentou as mudanças e embelezamentos das principais cidades e foi construída sob efervescência na produção e circulação das técnicas em favor da descrição das cidades, cruzando de maneira profunda os fazeres da fotografia e da gravura<sup>369</sup>.

A repetição iconográfica dos fatos urbanos da cidade e também os tipos humanos é uma ação que reitera a visualidade e transforma a paisagem em redundante, com suas figuras

---

<sup>366</sup> Expressão cunhada por Augustin Berque. Cf. BERQUE, Augustin. Das águas da montanha à paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia e arquitetura da paisagem. Um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012 384 p. p. 96.

<sup>367</sup> MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia*. Niterói, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. 248 p. p. 20.

<sup>368</sup> LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado de Letras, 1997. 272 p.

<sup>369</sup> Parte das informações históricas mais significativas em termos de datas, dados da época e nomes antigos dos espaços foi cotejada em ARLÉGO, Edvaldo. *Recife de Ontem e de Hoje*. Recife: Edições Edificantes, 1990 e em FRANCA, Rubem. *Monumentos do Recife - estátuas e bustos, igrejas e prédios, lápides, placas e inscrições históricas do Recife*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco/ Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

e gestuais encenados e padronizados, apenas replicados, sem muita possibilidade de alteração. Há rotineiramente o uso desse *clichê* nos desenhos, o que corrobora à alimentação/manutenção de escolhas a respeito do modelo edificado e do modo civilizatório esperado.

É importante ressaltarmos o que Gilberto Ferrez dissertou a respeito do que compunha as imagens do *Álbum de Schlappriz* de maior importância para além ou vinculado aos fatos urbanos, o que para ele compôs o que significava a paisagem urbana àquela época. Os costumes presentes nas imagens chamaram a atenção, aliás, porque há gestos nas cenas muito particulares de cada sujeito representado, com suas vestimentas e movimentos de corpo, como também lugares frequentados, que denotavam intimidade com aquele espaço de sociabilidade.

É um mundo! Mas o melhor não podemos esquecer: o povo que vive nessas deliciosas gravatinhas, desenhado com humor quase caricatural, de tipos bem marcados, onde vemos grupos de senhoras e senhoritas saindo da missa, ataviadas de grandes saias rodadas; comerciantes portugueses, apatacados, de calças brancas e paletós de alpaca postados em frente à Alfândega ou na Praça do Corpo Santo ou ainda na Lingueta, discutindo negócios, câmbio, preços do açúcar e do algodão, política, ou correndo para apanhar suas cartas ao Correio, chegadas naquele instante pelo último pacote da Europa; [...] enfim, um estudo sociológico completo da vida do Recife, abrangendo os anos de 1860 a 1870.<sup>370</sup>

Ferrez acrescentou que, na apreciação dele, Schlappriz sabia bem a respeito de como era essa circulação dos tipos humanos na cidade, fosse pessoalmente acessando essa população representada, também frequentando esse circuito de sociabilidade, fosse ouvindo histórias sobre ela. Tal qual o periódico *O Monitor das Famílias*, responsável por divulgar a passagem de D. Pedro II pelo Recife, as litogravuras de Schlappriz, (mais da metade delas), dizia respeito aos “caminhos” percorridos pelo Imperador na cidade, fatos urbanos visíveis.

Chegamos então finalmente às litografias do *Álbum de Schlappriz*<sup>371</sup>. Alguns detalhes devem ser informados para a melhor compreensão das imagens<sup>372</sup>.

---

<sup>370</sup> FERREZ, Gilberto. *O Álbum de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco – Álbum para os amigos das artes 1863*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981. (Coleção Recife; v. 17) Fac-símile da edição de 1863, impresso pela Lith. F. H. Carls, Pernambuco. 92 p. p. 15.

<sup>371</sup> Aqui nesta pesquisa lidamos com 32 imagens, não cromolitografadas, apenas em preto e branco. Há originais circulando pelo Brasil em lugares que já publicizaram a existência delas. Algumas em Recife, na *Fundação Joaquim Nabuco*, no *Museu do Estado*, no *Instituto Ricardo Brennand*, além de muitas em coleções particulares; outras em São Paulo, no *Instituto Moreira Sales*, no *Instituto Itaú Cultural*; também no Rio de Janeiro, na *Biblioteca Nacional*; e demais, nos Estados Unidos, na *Biblioteca Oliveira Lima*. Como brevemente citamos aqui.

<sup>372</sup> O nome do gravador na indústria litográfica, vinha à direita da imagem como *Lith.*, quando da informação a respeito de a quem pertencia a Casa gráfica. A prioridade era o nome do desenhista da imagem vir do lado esquerdo e, o do dono da gráfica/ gravador, se mostrar no lado direito da prancha. Os títulos vinham abaixo, da estampa, centralizados.

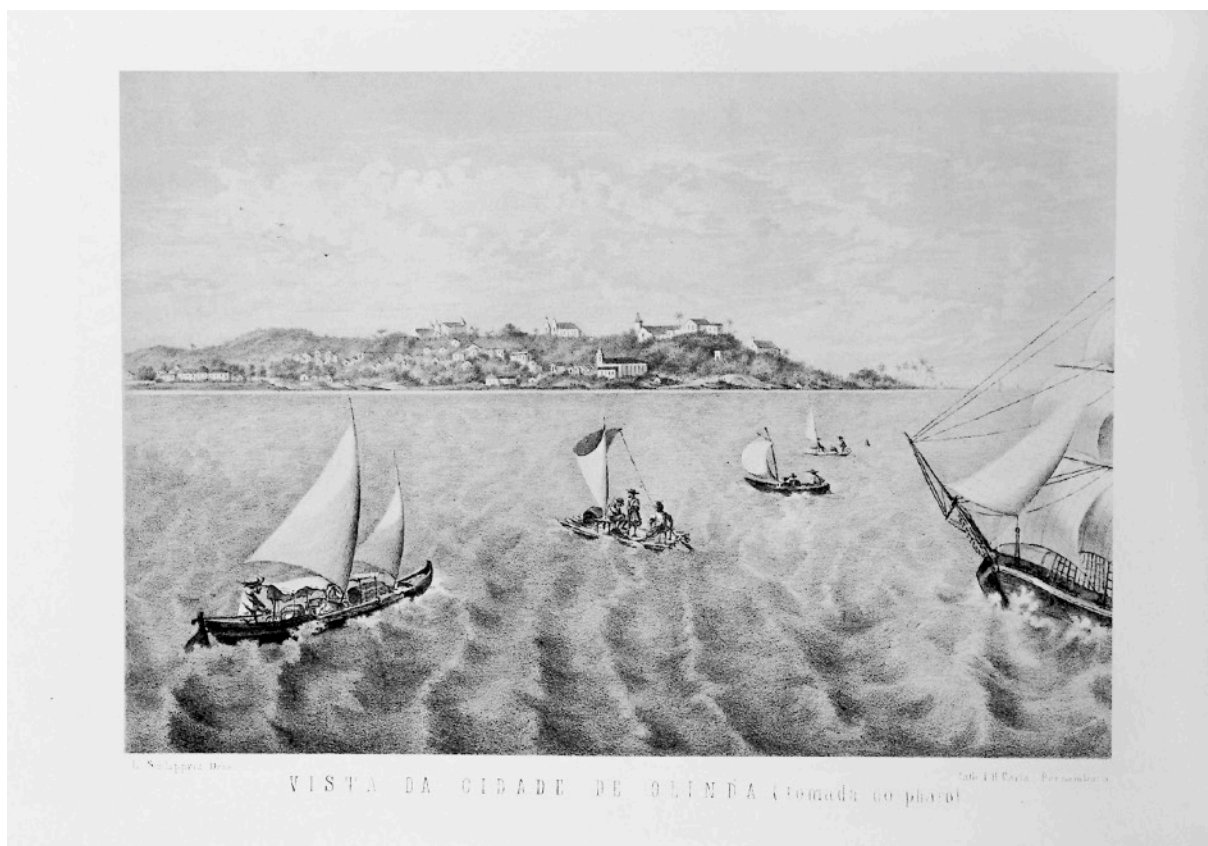
## As imagens do *Álbum de Schlappriz*<sup>373</sup>

(FIGURA 74)

188 x 269mm

### 1. VISTA DA CIDADE DE OLINDA (tomada do pharol)

*Vista panorâmica de Olinda, tirada do Lamarão, desenhada e litografada pelo suíço Luís Schlappriz, nas oficinas de Francisco Henrique Carls, no Recife, em 1863. Pag. 23.*



### Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico. Paisagem natural. Vista panorâmica, sob ponto de vista com a linha do horizonte como norteadora, articulação frontal

<sup>373</sup> Estabelecemos uma forma de legenda/ descrição/ problematização para cada imagem:

1. o número dela na condução da lista de imagens da tese;
2. o tamanho original em milímetros;
3. O título e a legenda que acompanham a imagem no próprio Álbum, organizado por Ferrez;
4. o número da página que a estampa ocupa dentro da publicação;
5. A análise da estrutura formal descritora, com base na método descritor de Lima e Carvalho;
6. Observações temporais da época e de agora quanto a cada imagem (cotejamento com a cidade, com os fatos urbanos, costumbrismos presentes, eventos históricos relacionados, apreciação do próprio espaço de sociabilidade e de circulação dos tipos humanos). Neste capítulo, será feita uma breves interpretações sem pretensão alguma de atingir o campo da crítica da arte ou do historiador da arte. Elas servirão para contemplar o debate sobre visualidade que tratamos aqui. As legendas das imagens, até onde sabemos, foram elaboradas por Gilberto Ferrez e aqui transcritas.

dos planos, porém com os objetos de primeiro plano (barcos à vela) em direção diagonal direita. Paisagem urbana discreta de Olinda. As águas desenhadas em movimento.

Presença da natureza (mar e morro, com vegetação). Ao fundo, quase que no total do 1/3 acima dela, vemos Olinda localizada sobre o morro, com pequenas edificações civis e religiosas, maior parte de sobrados que se espalham por sobre uma vegetação até culminar numa beira de praia com coqueiros, ocupando dois terços da litogravura no sentido horizontal.

São 9 figuras humanas dispostas nos cinco barcos, em dinâmica com o movimento das ondas do mar. Homens de chapéu e trajés pesados à moda européia. Há a condução de cargas nos barcos. Transportam talvez bagagem de mudança, como era costume à época (malas e caixas cobertas com uma estrutura de proteção ao sol ou chuva). Um dos transportes, na verdade com características de navio, surge cortado ao meio, no canto direito, pelo final do quadro da imagem à direita.

Esse pedaço da cidade que é a chegada ao centro, o Bairro do Recife, era chamado de *Lamarão*, ou também de *Cais da Lingueta*, onde transportes fluviais atracavam. Há relatos jocosos em Mário Sette, memorialista que descreveu como os passageiros mais bem vestidos pulavam até os barcos para serem transportados. Ali é onde o Rio Capibaribe deságua no mar, encontro das vistas entre Recife e Olinda. Os tipos humanos são homens que levam e os que são levados nos barcos. Zona de passagem, saída e chegada de barcos.

Quase todas as figuras, até onde vemos, brancas. Um dos barcos no Rio possui um homem que usa um cabo de madeira propulsor para empurrar e se movimentar, tais quais os barqueiros de Veneza, na Itália. Há dois homens com trajés mais formais e com chapéus. Parecem passear.

Esse trecho de passagem do Recife até Olinda era um percurso rotineiro para quem desejava ir e voltar de uma cidade a outra. É uma vista que reúne as cidades irmãs, através do mar, Olinda no contraponto, com suas casinhas e igrejas. Há uma linha de areia de praia. Nessa primeira imagem do *Álbum*, Schlappriz escolheu a famosa *visage* de chegada ao Porto do Recife, uma história, narrando, a partir dos desenhos, o percurso visual de representação.

Ao invés de ter a visão frontal do Porto, ele dá às costas ao ancoradouro, a partir do ponto de vista tomado de quem mira estando no farol. Olinda como paisagem a ser contemplada. As igrejas e os coqueiros da praia em destaque, apesar de distantes da vista menos apurada. Não há mulheres na cena. O espaço de convívio é o barco. É o tempo de

travessia que determina as conversas. O encontro do Rio com o mar é privilegiado nesta imagem. Foi no Porto que Recife nasceu inclusive como paisagem.

(FIGURA 75)

204x297mm

**2. A ENTRADA DE SS. AA. II NO PORTO DE PERNAMBUCO A 16 DE JANEIRO DE 1865**

*Povo aclamando, da Lingueta, a Princesa Dona Isabel e o Conde d'Eu que, em viagem de núpcias, dirigiam-se à Europa pelo navio inglês Madalena. Notar como os personagens da direita estão como que retratados, observando-se o mesmo em várias outras estampas. Seria desejável que pudessem ser identificados. Pág. 25*



**Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e diversidade. Paisagem natural e urbana. Vista panorâmica descensional com a linha do horizonte, no último terço acima da imagem, como norteadora, com articulação frontal dos planos. Edificação civil (sobrado) entrecortada pelo final da imagem à direita. Mais de 60 figuras humanas dispostas no quadro (entre muitos brancos e poucos negros). Homens de chapéu e terno e mulheres de longos vestidos. Negros descalços e permanecem assim em todas as imagens. Algumas mulheres negras na porção à direita do 1/3 abaixo da imagem. Há entre animais domésticos, um cachorro e quatro cavalos.

De vegetação, somente um pequeno exemplar no primeiro plano, do lado esquerdo da imagem. Oito barcos ao mar, de características diferentes. Sete bandeiras flamulam. Nos barcos, na casa, em terra. E no navio que vai, mais de 20 bandeiras de países do mundo inteiro.

O Porto sempre teve uma importância significativa para o Recife. Foi onde a cidade nasceu, como revelamos a partir da imagem anterior. Sua representação é muito forte na fixação da visualidade. As águas perpassam até hoje os espaços de sociabilidade e são testemunhas da esfera pública.

Na estampa, a entrada desse Porto, onde muitos se encontram e, nesse momento específico, para ver a saída do navio que a Princesa Dona Izabel seguiria em viagem. Notamos que ali há poucas mulheres brancas. Há mulheres negras mais atrás, do lado esquerdo da imagem, atrás dos homens montados à cavalo. Homens brancos em grande quantidade. Em um barco, 9 remadores levam um grupo de tipos de chapéu, vestidos formalmente. O aceno com o chapéu para o barco, entre cartolas, lenços e quepes, povoam a fervorosa despedida. Há crianças neste espaço, duas delas, descalças que parecem olhar e correr entre as pessoas.

As costeletas, os chapéus abundam a imagem. As mulheres negras aparecem, com ombros descobertos. Nas imagens de Schlappriz, as mulheres negras permanecerão aparecendo dessa maneira. Elas têm o acesso ao espaço social, mas sem a liberdade imaginada pelas estampas que escondem o quadro real. As brancas que compõem à direita parecem estar comentando sobre algum segredo. Elas não descobrem os ombros tais quais as mulheres negras. Vestem roupas à moda francesa, exemplo de civilidade no período, sob o clima quente pernambucano. Vestidos, longos, xales nas poucas mulheres brancas. Das figuras que se debruçam na beira da lingueta só homens compõem esse pedaço do cenário.

Em tempos de um Recife beligerante, inclusive desde épocas anteriores ao século XIX, a passagem da Princesa Isabel na cidade tinha que ser documentada com bastante pompa. Afinal, em Pernambuco estavam nascendo cada vez mais grupos políticos e de ação em favor pró-abolição da escravatura. A crítica era habitual nos jornais e nos espaços de discussão.

Parte da imprensa e alguns dos periódicos, inclusive feministas, tais como o da socióloga Nísia Floresta e o de Leonor Porto, cada uma a seu período dentro dos Oitocentos,

eram fervorosos anti-monarquia. Esse espaço de recepção de navios de instâncias de poder, tinha que ser contemplado sob o clima de receptividade que as classes dominantes desejavam proporcionar.

Há remadores na imagem, transportando um grupo que está protegido por uma “casinha” coberta disposta no barco. Todos circulam para ver o navio inglês com nome *Madalena*. Ingleses e franceses, como modelos de civilidade.

(FIGURA 76)

174x285mm

### 3. CAES DA RUA DO TRAPICHE

*O antigo cais do Trapiche Novo, a futura Lingueta, que desapareceu com as obras de remodelação da cidade, em 1914. Notar as célebres gameleiras que acabavam de ser plantadas, a predominância de prédios de quatro andares e o movimento do porto. Pág. 27*



#### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem natural e urbana. Panorâmica com ponto de vista descensional com a linha do horizonte na metade do quadro, como norteadora, com articulação frontal de planos. Figuras humanas entre negros e brancos. Animais, dois cachorros e quatro cavalos. A imagem está dividida verticalmente quase no centro do quadro por mar e terra, onde na água há muitos barcos, jangadas e navios dispostos.

Uma pequena construção do lado direito no canto de 1/3 acima da imagem, aparenta ser um farol. Bem ao fundo, a cidade de Olinda e seu morro. Na parte das edificações civis na terra, do lado esquerdo da imagem, há o padrão sobrado, com vários de gabarito alto, médio e baixo. Pequenas plantas se destacam quase no centro da imagem. São as gameleiras citadas na legenda acima, início tímido de ajardinamento naquela área, índice de modernização e civilidade à época. Esse pedaço da cidade estabelecido no Bairro do Recife, é a imagem do lado oposto contemplado na imagem anterior.

Novamente o cenário revela a presença de poucas mulheres brancas e algumas negras que circulam vendendo produtos num tipo de bandeja sobre a cabeça. Duas delas dialogam. Outra, está com um pote provavelmente com água que leva à cabeça. A única mulher branca com seu vestido rodado e um tipo de xale que cobre os ombros e a veste até quase o joelho, está de braços dados com um homem.

As mulheres brancas caminham sempre acompanhadas nesses espaços. Tanto a mulher, quanto o homem, vestem trajes com aspecto mais suntuoso. Os demais homens da cena são brancos em maioria e gesticulam cumprimentando, retirando os chapéus da cabeça; outros põem as mãos nos bolsos e os demais conversam em frente a um comércio.

Há homens nos barcos. Provavelmente pescadores e um outro com uma luneta, observando o que está vindo do mar. Um homem com garrafa na mão, parece dialogar com outro. Todos com roupas menos abastadas do que os com um tipo de terno que usam guarda-chuva ou bengala. Há tipos humanos em gestos de espera.

Todos os homens usam chapéu, brancos ou negros, pescadores ou guias de barco. Outro detalhe importante é que as lojas, as que conseguimos visualizar, tem nomes escritos em inglês em seus letreiros de porta. Uma delas “FRUITS”. Há postes com luz a gás carbônico, instalados em 1859. Vale lembrar que o transporte de produtos e de pessoas via canoas por escravos era muito presente na cidade do Recife.

As negras vendeiras surgem frequentemente nas imagens, sempre com o típico trajar, longo, de cor branca, com cestas equilibradas nas cabeças, justos na cintura, além do decote mostrando os ombros e o colo. As mulheres negras tinham permissão de circular sozinhas. Serviam como símbolo de que ironicamente falando, “a escravidão não era tão cruel assim”, à época. O espaço em modernização contava com a presença da população negra da cidade. Era recorrente em Schlappriz, a documentação da circulação dos nada abastados e nem um pouco

privilegiados daquela paisagem. Uma “democracia” do convívio. Podemos considerar que inevitavelmente era uma “retórica elitista da época, que superestimava os que chancelaram como símbolos do *progresso* e da civilização”<sup>374</sup>.

(FIGURA 77)

196x270mm

#### 4. RUA DA CRUZ

*Deve-se comparar este desenho de Schlappriz com o da coleção litografada por Krauss. Alguns dos prédios à esquerda ainda existem. A Botica, era a Botica Francesa do Rouquayrol que lá está seguindo-se o prédio no qual, em 1868, F. H. Carls instalou sua oficina litográfica e onde hoje continua funcionando. No meio da rua o chafariz de água da encanação e, no último plano, a Torre de Malakoff que fazia parte do Arsenal da Marinha. Notem o uso generalizado de esteiras da Índia para proteger os interiores da luz intensa. Pág. 29*



#### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem urbana. Ponto de vista descensional central. Ponto de fuga que finaliza no encontro com a Torre de Malakoff. Os sobrados de ambos os lados da rua possuem as esteiras da Índia. Estas impediam as pessoas serem vistas por quem estava do lado de fora da edificação (essas esteiras eram

<sup>374</sup> SILVA, Maciel Henrique. *Pretas de honra - Vida e trabalho de domésticas e vendedoras no Recife do século XIX (1840-1870)*. Recife: Editora Universitária da UFPE/ (coedição); Salvador: EDUFBA, 2011. 296 p. p. 29.

chamadas de gelosia ou rótula e anos após, se modificaram para ripas de madeira entrelaçadas, parte das ornamentações arquitetônicas das casas em Olinda e Recife. Passaram a ser vinculadas ao tipo muxarabís, de entrançado, nos balcões dos edifícios.

Na imagem, arquitetura civil com até 4 andares de gabarito em casas em contiguidade. Nas ruas, negros descalços novamente, carregando tonéis de madeira. Eles não se juntam aos brancos, que estão ou em cavalos ou em conversas próximas, mas circulam ali sob uma distância controlada uns dos outros. A foz do Rio Capibaribe está ali ao lado.

Há no centro da Rua da Cruz um chafariz. Símbolo de progresso à época, quando se efetiva o projeto urbano da água encanada dos engenheiros à época da cidade, tendo João Mamede, como uns dos responsáveis. A Companhia Beberibe que já dominava o mercado de águas de poços/ cacimbas, passa a ter que se moldar a uma nova organização de projeto. Até então não havia água potável de acesso fácil. No equipamento de acesso à água, os negros se juntam para se lavar e há uma casinha pequena que tem características de um banheiro público. No final da rua, uma árvore como foco juntamente com a torre do ponto de fuga na imagem.

O gestual dos homens brancos é posto em repetição: mãos nos bolsos, uso do guarda-chuva, grupos em conversa, o uso de bengalas ou guarda-chuvas fechados servindo para se apoiarem elegantemente ao caminhar. Nesta cena, há mais negros que ora se revezam entre o comércio de produtos, próximos aos cavalos, ora se revezam na bica onde buscam água e que também carregam sacos nas cabeças, ou toneis como os terríveis tigres. Eles vestem apenas uma roupa debaixo como um tipo de bermuda.

Não há mulheres brancas neste lugar da Rua da Cruz, nem nas sacadas. Os negros, em trabalho árduo preenchiam boa parte do traçado. As vendeiras novamente aparecem. Muitas das ruas ainda são de terra. A Rua da Cruz, também fora chamada de Rua dos Mercadores e por último, Rua do Bom Jesus, famosa em sua história por abrigar a primeira sinagoga das Américas. Existia nela o Arco do Bom Jesus, o maior dentre três na cidade, que foram abaixo com as reformas urbanas promovidas. Era a principal rua do Bairro do Recife.

Desde o século XIX, centralizadora dos negócios e da esfera pública de discussões.

O que sobrou da demolição serviu à construção do Arsenal da Marinha em 1850. Quanto à Torre de Malakoff, foi batizada com este nome em homenagem à homônima que foi centro da Guerra da Criméia, entre Rússia e França, entre 1853 e 1855. O observatório

construído (entre 1853/ 1855), serviu como monumento ao século da ciência, assim símbolo de progresso e modernização.

Essa era a rua principal onde havia maior circulação de pessoas no centro da cidade, especificamente no Bairro do Recife. O Porto em agitação, com vendedores por perto para negociarem. Era essa a rua do telégrafo inglês *Western Telegraph*. Nela, Franz Carls teve uma de suas casas litográficas e ali vários negócios foram feitos.

(FIGURA 78)

192x280mm

### 5. RUA DO CRESPO

*Um estudo completo de arquitetura, dos costumes, da indumentária, do transporte e da iluminação do Recife, em 1863. Compará-la com a do mesmo nome da coleção Bauch (no.5) e com a Rua 1º de Março da coleção desenhada por Krauss e editada por Carls. Pág. 31*



#### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem urbana. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga mais à esquerda que culmina numa arquitetura religiosa que se esconde atrás das casas. Arquitetura civil no percurso inteiro da rua. Muitas figuras humanas transitam (negros e brancos). Negros sempre descalços e negras com

vestidos longos, também descalças, carregam panos com alguma mercadoria na cabeça, ou pão numa bandeja. Cena recorrente neste ambiente urbano.

Transporte de quatro rodas de carroça puxada à cavalo. Homens ocupam majoritariamente o espaço da imagem. Postes de luz em contiguidade, fazem parte da imagem. A necessidade de demonstrar a existência de um novo tipo de iluminação fazia parte da representação de Schlappriz. Afinal, era possível agora ter uma vida noturna ali no espaço da modernização, sendo inclusive parte da visualidade nesse momento histórico.

Na Rua do Crespo, hoje 1o de março, havia o Arco da Conceição, que era um dos três monumentos neste estilo que existiram na cidade antes das reformas. Nela também funcionava o famoso Café Lafayette, (na esquina com à época Rua da Cadeia Nova, e hoje Rua do Imperador), que existiu como um centro potente de circuito social e intelectual entre as décadas de 1920 e 1930. Desde o século XIX, se mostrava uma rua de relações importantes e potentes para o funcionamento da esfera pública. Era a rua dos debates calorosos. Havia na parte inferior do prédio uma fábrica de cigarros com este nome, que repassou homonimamente para o café. No desenho, o prédio se localiza à esquerda do quadro.

As figuras humanas se repetem na maior parte das 32 litogravuras de Schlappriz, porém há diferenças gestuais. Permanece o modo de vestir, o ato de conversar em rodinha (os homens), as negras que sempre carregam algo na cabeça. Porém, o gestual de cenas se divide intercalando as pranchas. Algumas são representadas frontalmente, como se mirasse o autor desenhista.

A figura negra feminina que está do lado direito na imagem, carrega um saco com algum produto comprado e tem um pano que amarra à cintura, também para guardar o que comprou. Ela parece ter um tamanho desproporcional ao restante dos tipos desenhados. Há a informação não confirmada de que Schlappriz talvez usasse padrões de desenhos prontos como *clichê*. Em alguns desenhos isso realmente parece notório.

Ainda na imagem, as mulheres brancas são acompanhadas por homens de braços dados com elas. Os tipos femininos não aparecem sozinhos sem a figura masculina guiando. As negras, geralmente caminham juntas ou em duplas. Nesta imagem vê-se à esquerda e à direita a quantidade de postes com lâmpadas a gás. Charrete e bonde à cavalo mostram o lugar do transporte de pessoas na cidade naquele período. O espaço parece democrático, porém não

é. As mulheres brancas circulam pouco. Há um homem sentado no chão e parece pedir ajuda. O gestual das vendeiras se repete.

A cidade magra da qual o engenheiro francês dizia se encantar, era vista nos seus casarios estreitos e alongados desenhados nas litogravuras. Vemos que o traçado urbano realizado pelos projetos de Mamede e Vauthier é valorizado nas imagens. A proposta do artista suíço ao desenhar espaços com muitas pessoas em circulação, contribuiu para a construção de uma visualidade de progresso também baseada nesse modelo de trocas e de velocidade de acontecimentos nesse cenário de esfera pública representado por ele. As esquinas com suas entradas, particularizam as ruas e dão a sensação de continuidade. O Rio está por perto. O caminho percorrido pelas litogravuras denota que a proposta era fazer esse passeio próximo às águas, onde também se dava a circulação das pessoas.

(FIGURA 79)

190x272mm

#### 6. LARGO DA ALFANDEGA

*Vemos, à esquerda, o antigo Convento da Congregação do oratório de São Filipe Neri para onde se passou a Alfândega, em 1826, sofrendo, desde então, várias reformas. No último plano, o casario do bairro de Santo Antônio e a torre da igreja do Rosário dos Pretos. O personagem retratado no canto direito é o avô de Gilberto Freyre, a quem devemos esta interessante informação, baseada no que ouviu do seu tio Ulisses Pernambucano de Melo referindo-se ao pai, do mesmo nome, que foi guardador da Alfândega do Recife ( ? - 1877). Vide sobre o assunto Memórias de um Cavalcanti, de Félix Cavalcanti de Albuquerque Melo, com introdução de Gilberto Freyre. Pág. 33*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem urbana e natural ao fundo. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga mais à direita que finaliza no Rio com um barco/ navio ao fundo e casas de gabarito médio. Homens brancos de barba longa, chapéu cartola, gravata borboleta. Negros sentados no chão ou carregando caixas pesadas.

O gesto de cordialidade é encontrado entre as figuras brancas humanas desenhadas na cena. Não havia sistema de esgoto ainda no bairro. Logo, tonéis/ barris de madeira que supostamente seriam os “tigres” carregados de dejetos, eram jogados na maré pelos negros “tigreiros” (que surgem do lado direito da imagem), ou eram encaminhados a outras paragens ao descarte longe das vistas. Os tigres quando quebravam, espalhavam o conteúdo pelas ruas, o que poderia causar a cólera naqueles anos, provocando inúmeras mortes. O engenheiro Mamede, teve papel importante na diminuição dessas doenças na cidade.

No fundo, um conjunto, em marcha organizada transporta uma arca, que talvez seja um piano. Eram geralmente encomendas que circulavam naquele ancoradouro, o que significava que havia alguma família abastada adquirindo um símbolo do que seria burguês moderno à época.

Arquitetura à esquerda de prédio de gabarito médio, com arcos em contiguidade. As esteiras da índia faziam parte do uso de alguns andares das edificações.

O espaço público se movimenta através das pessoas que circulam. Os homens brancos continuam em conversas e, na cena à direita, duas figuras se destacam abraçadas e parecem olhar para o desenhista/ fotógrafo e também dão a impressão de terem sido colocadas na imagem posteriormente.

Gilberto Freyre com suas narrativas em torno de si mesmo, incluía-se na cidade. Trazia em suas obras a informação de que o tio dele, o Félix, havia sido personagem de Schlappriz nessa prancha. Como Ferrez cita na legenda, a presença suposta do tio de Freyre estaria do lado direito no 1/3 abaixo da imagem. A centralidade dos intelectuais pernambucanos nas imagens era frequentemente remetida por Freyre. Nunca foi confirmada veracidade dessas notícias a respeito.

A partir do largo, chega-se na Rua do Crespo. Ela liga o Bairro do Recife ao Bairro de Santo Antônio. Foi concebida como a primeira ponte brasileira. Vale destacar que a problemática da ausência de sistema de esgoto no bairro só foi resolvida com a inauguração

da Recife *Draynage* em 1871. Mas somente em 1915 é que Recife finalmente passa a contar com um moderno sistema de saneamento depois da chegada de Saturnino de Brito, responsável pelo projeto.

Na Alfândega, existiam os negócios em torno do açúcar. A Igreja da Madre de Deus era próxima, à beira do Rio. Era uma rua com prédios com arcos romanos e uma arquitetura com a garantia de muitas portas e janelas à ventilação, uma das ideias de Vauthier para que os prédios pudessem ter uma circulação melhor de luz e vento, inclusive solicitado pela população que habitava o Recife.

Dois homens, no lado esquerdo, terço abaixo da imagem, parecem estar em debate. Há um sujeito em uma das janelas que observa o cenário. É mais um espaço onde a esfera pública se construía e o gestual da discussão fazia parte do modelo de modernização da época.

(FIGURA 80)

192x278mm

#### 7. PRAÇA DO CORPO SANTO

*Outra preciosa estampa que deve ser cotejada com as do mesmo nome da coleção Bauch (no. 3) e a da coleção Krauss, também editada por Carls (Largo do Corpo Santo). Assinada L. Schlappriz, à direita. Pág. 35*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem urbana. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga centralizado numa casa ao final da rua, com sacada que circula todo o primeiro andar. Homens brancos com seus gestos cordiais novamente e vestimenta que se repete: terno, chapéu cartola, alguns com bengala, gravata borboleta, guarda-chuva preto que protege do sol. A paisagem é urbana, sem a vegetação nesse quadro específico.

A maior parte dos homens têm barba e bigode. Os “tigres” estão dispostos numa carroça. Arquitetura civil do lado esquerdo da imagem; do lado direito arquitetura religiosa (Igreja do Corpo Santo), projeto incentivado por Maurício de Nassau a pedido dos franceses.

A praça tinha este nome por conta da Matriz do Corpo Santo. Ficava localizada onde havia a Ermida de Santelmo, protetora dos pescadores. Com fins de ampliação do cais foi demolida em 1914. O mármore que restou da demolição da igreja foi usado para construir boa parte do meio-fio do calçamento do bairro do Recife. Foi uma das primeiras igrejas a serem erguidas em solo recifense, em 1642, segundo o historiador José Gonsalves de Mello, e lugar onde, por solicitação do Imperador em sua visita a Pernambuco em 1859, fosse um dos pontos de parada para que ele pudesse conhecê-la.

Homens bonachões, alguns outros na escadaria da Igreja vestidos de padres, ocupavam o espaço da rua do templo do Divino Espírito Santo, a que passou a ser chamada de Rua do Imperador. Na imagem não se mostra, mas havia um pelourinho nesse espaço. A igreja ocupava centralidade e grande magnitude.

As casas litográficas existiram em conjunto em boa parte dessa rua. Ela, como os demais fatos urbanos, próxima do Rio Capibaribe. A presença dos guarda-chuvas nas imagens, era recorrente, tanto como padrão de status à época, mas que também facilitava na possível circulação nos espaços abertos e com sol extremo, incômodo àqueles sempre vestidos à francesa.

No 1/3 abaixo na imagem há a presença de uma única mulher negra na cena e ela mira o desenhista. Mais uma das que acompanham Schlappriz. Os homens brancos da cena usam cartola e um tipo de fraque. Era uma rua de circulação de párocos e negociantes onde sua igreja havia em 1855, recebido a autorização para ser reconciliada. Foi durante longo tempo calvinista e lá funcionaram diversas instituições, dentre elas, o Colégio dos Jesuítas.

Em tempos de modernização exibir em estampa um monumento com essa proporção vultuosa desse templo religioso, corroborava com a necessidade de ser grande no simbólico do desenvolvimento e do progresso. A vista apresenta as figuras humanas em tamanho diminutivo diante daquele prédio representado.

É significativa a forma de representação da escadaria com uma varanda receptiva a encontros. O Rio está por perto, mas escondido atrás da arquitetura imensa. O prédio central divide em bifurcação a rua principal da igreja. Não há pessoas nas sacadas. Os traços dos balcões das casas parecem denotar ainda a madeira como ornamento. O ferro, que já havia chegado à cidade, ainda estava em vias de se estabelecer na disputa pelo espaço de visualidade da modernização.

(FIGURA 81)

205x296mm

#### 8. PRAÇA DE PEDRO II – CORREIO DE PERNAMBUCO NO DIA DA CHEGADA DO VAPOR DE EUROPA

*Antigo Pátio do Colégio dos Jesuítas, que vemos ao lado da atual Igreja do Espírito Santo, antiga N. As. Do Ó, na Praça 17. Nesse local, em 1859, desembarcou o Imperador D. Pedro II. O velho colégio, onde funcionou por muitos anos a Escola de Direito, foi arrasada para no seu lugar erguer-se o Grande Hotel. Na torre da igreja funcionava, então, o telégrafo semafórico. Interessante instantâneo dos costumes e trajés da época, especialmente da classe rica do Recife. Pág. 37*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem urbana e natural ao fundo. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Igreja de Nossa Sra. do Ó, com o letreiro acima da sacada média da edificação: “reconciliada em 8 de setembro de 1854”. Pela primeira vez confirma-se uma criança na cena da imagem. Ela é abastada e não negra.

Casinhas pequenas são os banheiros públicos. Um movimento se forma ao fundo da imagem, do centro para o fundo. Muitos homens se juntam como se estivessem numa briga ou em algum jogo; outros correm para ver. O chafariz do lado esquerdo da imagem novamente concentra negros que buscam água. Uma escultura acima da fonte parece ter estilo greco-romano. Na igreja, bandeiras na torre do lado esquerdo tremulam.

Ao fundo do lado esquerdo da imagem, navios ancorados. Única árvore da cena, está do lado esquerdo e parece ser um coqueiro ou palmeira. Muitas mulheres na cena, parecem sair em percurso pela calçada. Saem de dentro da igreja. Os vestidos são longos e rodados, daqueles com muitas camadas.

Era um espaço conhecido como Pátio do Colégio, pois ali bem perto funcionava o Colégio dos Jesuítas (também igreja do Corpo Santo), vista na prancha anterior.

Essa praça também foi marcada pela intensa presença de casas litográficas na cidade. Como a legenda descreve, foi lugar de memória da chegada do primeiro vapor da Europa. O progresso dos transportes, que não precisavam mais dos lentos remos. Ainda raros os navios com essa tecnologia, por isso ovacionados como novo modelo almejado.

Também havia na torre da igreja instalado o telégrafo semafórico, que só poderia funcionar com eletricidade. Um detalhe que a legenda aponta é sobre os Correios, que no período eram muito importantes, tamanha a demanda de importação, por conta das necessidade de produtos para novas indústrias que nasciam na cidade, uma delas, a litográfica.

Destaque para a estrutura de arquitetura do outro lado do Rio, por trás dos navios ancorados. Provavelmente uma outra edificação importante. Outra observação vale ser colocada em relação ao chafariz. Ele é cercado por uma estrutura em ferro, presente no XIX no Recife. Há também na Praça, pequenas casinhas, típicos banheiros à época.

Detalhe para os casais com crianças saindo da Igreja, que caminham pela passagem que já se apresenta no desenho como estrutura de calçada. Alguns dos vestidos das mulheres parecem bordados em suas barras. As duas mulheres no 1/3 abaixo da imagem em trajes de classe rica e logo atrás a presença de uma outra mulher, esta negra, que as segue acompanhando provavelmente uma mucama.

Foi nesse ancoradouro da Praça onde desceu D. Pedro II ao chegar no Recife em 1859. Era um centro de circulação marcado pelo transporte, práticas sociais vinculadas à igreja, em meio à presença de um novo meio de comunicação, o telégrafo, além dos chamados benefícios da modernidade para a cidade, como água encanada e o solo que já não se mostrava mais apenas em terra ou charco.

(FIGURA 82)

215x293mm

#### 9. BOLSA DE PERNAMBUCO

*A lingueta, vendo-se ao fundo a sede da Associação Comercial Beneficente. Este foi um dos últimos desenhos de Schlappriz; compare-se o tamanho das gameleiras desta prancha com as do Caes da rua do Trapiche (no3). Aqui, mais uma vez, os tipos humanos, como que fotografados, superam de interesse histórico o resto do desenho. Pág. 39*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem urbana e natural com as gameleiras. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. A vida circulava em torno do mar onde o porto era lugar central e que existe até hoje, (como se apresentam do lado esquerdo da imagem). Árvores criam o percurso até o portão do prédio onde funcionava a Bolsa, centro nevrálgico do comércio. O relógio, marcava 1h30 da tarde. Hora entre o almoço e o lazer ou trabalho para a cidade que no quadro se move e está viva.

Segundo a legenda de Ferrez, este foi considerado um dos últimos desenhos de Schlappriz. Inclusive o colecionador sugere compararmos o tamanho das gameleiras dessa imagem com as de uma mais anterior a essa, onde vemos um pequeno caule ainda sem tamanho consistente.

Muitos gestos neste quadro. Beijos, apertos de mão, agradecimentos com cartola sendo retirada da cabeça, braços e ombros expostos, negros apontando para longe. Há uma população menos abastada, outros que são homens bem vestidos. Na categoria fauna, há cavalos e alguns cachorros. As sacadas continuam com as esteiras da Índia, cobrindo o que acontecia dentro das casas, para também poderem deixar secretamente o que se deseja privar.

Apenas uma criança no espaço público. Barcos e navios à vela ancorados. Uma negra vende alguma fruta num cesto. Guarda-chuvas aparecem ora abertos e ora fechados nas mãos dos homens, figuras recorrentes nos desenhos do suíço.

A esse pedaço do Recife se chamava Lingueta. O tamanho do poste no lado esquerdo da imagem é destaque. Outra parte que chama a atenção é a que concentra alguns grupos que se cumprimentam, um deles com um aparente casal que se beijo na boca. Nesse pedaço, um certo tipo de calçada até a beira do Rio se apresenta.

Diferentemente das demais litogravuras, nesta a assinatura de Schlappriz veio como feita a mão, quase uma assinatura. Não foi gravada com tipo.

As carroças puxadas à cavalo, enquanto negras vendeiras novamente se repetem na cena.

As sacadas dos edifícios têm seus balcões de ferro, vemos pelo tipo de ornamento que Schlappriz fez questão de detalhar na imagem. No prédio que ocupa a lateral direita da estampa, a altura do gabarito em relação do prédio central é algo a destacar. As reformas para subir andares foi prática do engenheiro Mamede. No desenho, isso é significativo. O traçado

do edifício não termina na mancha da imagem, denotando ter ainda maior altura do que a que se mostra. De cima do prédio, há como ver a chegada de navios e barcos do mar, no encontro com o Capibaribe, além da movimentação que ocorre embaixo.

Detalhes sobre os tipos humanos: alguns se parecem com os representados por Schlappriz no jornal *A Palmatória*: cabeças fora de proporção em relação ao resto do corpo. A intenção de serem figuras caricaturais e um tanto grotescas é vista em algumas das pranchas de Schlappriz. Vale notar que nem todos os tipos possuem essa característica de ausência de medida de tamanho corporal equilibrada, o que nos faz compreender que não era um erro de criação e sim uma autoria imposta no desenho.

A litogravura deste espaço marca as diferenças sociais nos traços adotados a partir da indumentária que Schlappriz faz questão de impor ao corpo na cena: tipos de chapéu, calças claras. Os chapéus dão bastante o tom das discrepâncias de classe.

(FIGURA 83)

190x267mm

**10. VISTA DO PATEO DO CARMO/ CASA DE BANHOS - CONVENTO DO CARMO**

*Uma das jóias do Recife, que por milagre, ainda não sofreu com os vários planos e remodelações urbanísticas da cidade. Da esquerda para a direita vêem-se: a igreja da Ordem Terceira do Carmo e a atual Basílica de Nossa Senhora do Carmo e o respectivo convento. Pág. 41.*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem urbana, porém com apenas uma árvore do lado esquerdo do quadro. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Presença de arquitetura civil e religiosa.

Há um pequeno movimento em torno de um comércio realizado por mulheres negras visto no centro da imagem. Mais ao fundo, uma pequena casinha (banheiro público) ao lado de um chafariz, onde os negros se encontram ali para novamente buscar água, além de conversar. Há o gesto que se relaciona a essa ação. Na estampa, dois homens estão do lado de uma mulher negra que está de braços cruzados e é mais uma novamente que parece posar para o desenhista.

Essas figuras de Schlappriz rompem com o distanciamento do autor, quando são dispostas mirando para fora da imagem, parecendo que posaram para ele fora do, ambiente da paisagem e de quem ele chegou mais perto.

Cavalos e um carro de boi no lado esquerdo, no terço abaixo do quadro. Bois deitam para descansar no meio do pátio. Gestual presente em cada sujeito: braços cruzados, apertos de mão, movimentos relativos à força de trabalho e a presença de negros ao lado de brancos aparentemente conversando. Dois tipos humanos com vestimenta religiosa participam do cenário. A imagem se mostra em sua arquitetura, mas se destaca com as figuras que atuam fervorosamente na cena.

A Casa de Banhos, avistada do Pátio do Carmo, ficava próxima da antiga Ponte Giratória e se fazia frequentada pela classe alta da sociedade pernambucana. Sua construção era de madeira e possuía acesso pelo mar até suas dependências, usadas para banhos nos finais de semana e bailes de carnaval.

A Basílica do Carmo, foi um dia o Palácio da Boa Vista, construído por Maurício de Nassau entre 1687 e 1767 e neste período do século XIX, passou por reformas.

Novamente em mais uma prancha, a presença do ferro que arroteia a Igreja. Era um templo com histórias de jazigos de personagens famosos, além de revoltosos, como Frei Caneca. Não houve confirmação de muitos nomes que poderiam estar naqueles sepulcros, mas esse movimento de centralidade como lugar onde os mortos abastados estariam, dava o tom de que até para estar morto, tinha de ser em algum lugar chancelado socialmente pelas classes mais altas. A cabeça de Zumbi dos Palmares em 1695 foi exposta em frente ao Pátio.

A igreja, além dos jazigos, possuía uma senzala. Na imagem, não se pode vê-la.

Outra notícia sobre o Convento do Carmo é de que ali foi fundada a Sociedade de Medicina de Pernambuco. Também foi considerado uma verdadeira pinacoteca com obras de ilustres artistas e abrigou durante o século XIX algumas instituições importantes para a cidade como a Biblioteca Pública e o Liceu Provincial.

Importante destacar que novamente no traçado da rua há pedras e não terra, claramente detalhadas para dar passagem às figuras dispostas no espaço.

Algo que é necessário citarmos é a exímia representação das sombras nos desenhos que Schlappriz operava. Ele fazia questão de denotar a forte luz que tomava conta da cidade. Sombras laterais marcadas, poucos pedaços de cidade com a possibilidade de aluviamento do calor e da frontalidade do sol.

(FIGURA 84)

200x285mm

#### 11. PRAÇA DA BÔA VISTA

*Atual Praça Maciel Pinheiro. Cotejá-la com o Largo da Matriz da Bôa Vista (no. 8), da coleção do Bauch e com a Matriz da Bôa Vista da coleção Krauss editada por Carls. Está assinada L. Schlappriz às avessas, à direita. Pág. 43*



**Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico e urbano. Paisagem urbana sem gameleiras ou qualquer vegetação, apenas algumas penugens de grama nas laterais do 1/3 abaixo da imagem. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. O passeio público é o centro da sociabilidade. Novamente chafariz, que mostra agora uma queda d'água, próximo ao banheiro público, que se destaca por seu tamanho, mais amostra nessa perspectiva. Na estampa, o chafariz ganha mais notoriedade. Seu tamanho à direita da imagem é vultuoso. O gradil de ferro que o cerca é detalhado, sendo valorizado no desenho

Vale destacar que a fonte que se mostra no desenho de Schlappriz, publicado em 1863, ainda não tinha sido inaugurada. Pelos registros históricos, ela surgiu em 1876, 13 anos após dessa estampa ter sido feita. O que há de informação é que a fonte foi construída em homenagem à vitória das tropas brasileiras contra o Paraguai.

O comércio recorrentemente organizado pelas vendeiras negras, está agora no centro da imagem e novamente uma delas fita Schlappriz, ao lado de outra que, no gestual, não se importa e olha para o lado.

Homens e mulheres dialogam em um grupo, à esquerda abaixo da imagem.

Na cena, uma das mulheres anda à cavalo acompanhada. O transporte de cavalos que puxam carruagens novamente aparece. Cerca de 8 cavalos participam do espaço e todos transportam tipos humanos sendo dois deles, puxadores de charrete. Neste pedaço da cidade, a iluminação pública também está presente. Mas o chão da paisagem já não é de pedra.

As mulheres brancas e a maioria das negras, têm seus cabelos sempre contidos ou por chapéus, ou por lenços ou ainda presos por algum tipo de tiara. Negras usam turbantes, na maior parte das representações de Schlappriz. Essa praça ainda fica próxima do Rio Capibaribe, mas já é o bairro da Boa Vista, um dos três à época com maior circulação de sujeitos e de trabalho, além da sociabilidade profusa, um pouco mais distante do Porto.

A igreja, quase ao centro da imagem, é a da Boa Vista, mesmo nome do bairro. Sua fachada tem as colunas grossas. Não parece tão imponente quanto a do Espírito Santo, mas a proposta da imagem segue dividindo importâncias entre o chafariz, a circulação pública e os edifícios. As edificações tem médio porte a baixo.

Sombras detalhadas e na imagem aparece o sol brilhando no canto esquerdo, 1/3 acima da imagem. O casario faz sombras e muitos ali se abrigam para não serem preenchidos demais com a luz que pela posição do astro no céu, logo descera. O endereço da Casa Litográfica de

Franz Carls, gravador das imagens aparece nesta prancha: Rua da Cadeia, 52.

Não há como comprovar se o trajeto que Schlappriz percorreu através dos bairros principais, até o lugar da última prancha, foi o mesmo da sequência adotada por Ferrez na edição do *Álbum*. Pelo que descreveu o colecionador, não foram encontradas datas que oferecessem uma ordem estipulada. Por isso mesmo, Ferrez cita o crescimento das gameleiras, intuindo que a partir dessa informação visual da geografia da flora, e só desta forma, pode atribuir o tempo exato da provável última estampa feita pelo artista suíço.

(FIGURA 85)

200x276mm

**12. VISTA DO PATEO DA PENHA (MERCADO DE VERDURAS)**

*O mercado ao ar livre, outra preciosa composição do lápis de Luís Schlappriz que observou, com meticulosidade, a indumentária das diversas classes sociais e meios de transporte. Pág. 45.*



**Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano, natural e diversidade. Paisagem urbana e natural com as palmeiras ou coqueiros no terço acima à direita da estampa. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Arquitetura de gabarito baixo e médio.

Este é um dos quadros com mais gestual presente. O campo do trabalho está dividido

entre as mulheres, majoritariamente. Não há como confirmar ainda se as negras exercem as funções como trabalho sob contenção de seus patrões. Quitadeiras, quituteiras fazem parte da imagem. Há animais de todo tipo como cabra, ovelha, bode, cavalo, cachorro, galinha. As mulheres negras trajam seus vestidos com ombros e colo de fora, como também carregam um tipo de lenço que jogam em um dos ombros, que atravessa o corpo. Não há imagem delas com uso do lenço servindo como xale.

Existem tendas onde aparentemente vendem as verduras neste mercado aberto. Há cerca de 40 tendas distribuídas no pátio, além de 6 guarda-chuvas que abrigam ainda mais vendedores, que ao que a imagem apresenta. São essencialmente mulheres nesta função. No ponto central da cena, há um banheiro público e um equipamento arquitetônico que se assemelha a mais uma fonte d'água. Parece haver baldes sobre a estrutura que cerca esse possível pequeno chafariz.

A legenda de Ferrez, deixa escapar uma importante informação. Nesse espaço, que na imagem é ocupado por pequenas barracas, cobertas com tecido, com vendedores de verduras, além do comércio de quitutes, demais mercadorias, foi erguido 12 anos - após essa estampa ser realizada -, um dos fatos urbanos mais significativos da paisagem do Recife: o Mercado de São José. Foi um projeto parcialmente realizado e finalizado em gradil de ferro por Léger Vauthier, inspirado no Granele de Paris. Mais um pedaço da cidade que Schlappriz visualiza e que posteriormente é ocupado por algum grandioso projeto de modernização à época.

Esse terreno com coqueiros, ao lado do espaço que abrigaria o prédio do Mercado, é - parte do que a imagem de Schlappriz não representa -, onde havia uma Igreja, a da Penha. Inclusive na legenda de Ferrez, onde se lê “Pateo da Penha”, não há menção a respeito da edificação religiosa. Há apenas parte dela tem parte da lateral vista, da qual ele escolhe tomar apenas um pequeno registro (na lateral direita da estampa).

Schlappriz toma bastante cuidado, ao trazer em seus traços detalhes das indumentárias dos tipos humanos que aparecem. Pela primeira vez no conjunto de imagens do artista suíço, a maior parte da ocupação do espaço de sociabilidade é dada por negras e negros. Nessa, ele desconsidera praticamente as edificações daquela paisagem urbana. Os tipos humanos circulam à vontade, com um domínio do espaço que gestualmente parece se revelar.

Nas demais estampas do artista, sempre os mais abastados contabilizam a maioria representada, com os negros ocupando lugares menos visíveis, do que nesta imagem. A

escolha de Schlappriz para a cena deste desenho, intriga porque pela primeira vez o fato urbano é um mercado que ainda não existe arquitetonicamente na paisagem. É o espaço da sociabilidade presente que interessa ao suíço e as pessoas, mas por prática social, invizibilizadas à época. Essa *visu* se destaca bastante por poder privilegiar o tipo de circulação humana presente na cidade, para além da sociedade interessada majoritariamente nos seus espaços de trocas já estabelecidos e burgueses.

A estampa dessa vez não oferece informação suficiente para confirmarmos a presença de ruas de pedras neste trecho. Ainda não foi possível em nosso cotejamento averiguarmos esse fato. O vestígio de iluminação se encontra no chafariz, de onde saem figuras com moringas/ liteiras na cabeça ou com pequenos jarros de água.

(FIGURA 86)

193x276mm

### 13. CAMPO DAS PRINCEZAS (Largo do Palacio)

*O teatro Santa Isabel e o Palácio do Governo. Compará-la com a no 6 da coleção Bauch e com a Theatro de S. Izabel – Palácio da Presidencia – Assembleia Provincial – Gimnasio – da coleção Krauss editada por Carls, pois todas foram feitas do mesmo lugar. Aqui, além dos tipos de vendedoras de quitutes e de negociantes abastados, apreciamos o desfile militar ao som da banda de música. O campo ainda não está ajardinado. Assinala L. S., à esquerda. Pág. 47*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano, natural e diversidade. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Uma imagem que se divide em duas partes na linha horizontal. Metade céu e metade terra. Uma banda de música circula, com instrumentos de sopro e percussão no lado direito do quadro, enquanto é seguida por uma sequência do desfile militar que porta espadas. Não parece haver armas de fogo nas mãos dos que fazem a marcha.

Essa é considerada uma das mais belas paisagens urbanas do Recife. Talvez por ser composta pelo Teatro que é fato para a história da cidade como um espaço de cultura e onde parte da esfera pública se fazia entre a classe mais intelectualizada e de letrados abastados.

A cena arquitetônica se divide entre o Teatro de Santa Isabel à esquerda, o Palácio do Governo ao centro e uma fábrica ao fundo do lado direito, ao lado do Rio Capibaribe com alguns barcos. Árvores gameleira também fazem parte da imagem. Postes de luz deslocados e poucos na imagem. Negros e brancos em seu gestual, esperam pela banda de música que vem vindo. Uma criança parece ser um pequeno adulto, do lado esquerdo, no canto do quadro.

No Campo ou Jardim das Princesas, está o Palácio do Governo e o Teatro Santa Isabel. Foi projetado e construído pelo engenheiro e arquiteto Louis-Léger Vauthier, em 18 de maio de 1855. Uma década após, em 1869 sofreu um incêndio e somente em 1876 foi entregue novamente à população da cidade, que era tão sedenta por espetáculos teatrais.

A presença importante do Palácio do Governo ao lado do Teatro, o qual recebeu grande investimento para existir, além da composição da cena com uma fábrica ao fundo, sob o manto veloz da industrialização, dizia muito ao que à época Recife queria se vincular: a uma modernização civilizada, através de sua cultura importada da França, seu ar bucólico das suas águas convivendo pacificamente com a cidade, em meio ao poder que importava as melhores reformas estéticas e de melhoramentos de seu traçado e equipamentos.

Recife assim, seria a paisagem buscada por estrangeiros, apaixonados, - mas nem tanto -, pelos trópicos.

Há um grande número de sobrados à beira do Rio e um enorme arco que divide a passagem do Campo das Princesas da ponte Princesa Isabel ao fundo, retrato das residências que ocupavam as margens das águas quer para descansar, como casas de veraneio, aos finais de semana, ou ainda como símbolos de ostentação para a sociedade à época.

(FIGURA 87)

200x295mm

#### 14. VISTA DA PONTE NOVA DO RECIFE

*Ponte Sete de Setembro, inaugurada em 7 de setembro de 1865, no lugar da velha ponte de madeira construída ao tempo de Maurício de Nassau; local da atual ponte que tem hoje o seu nome. Vemos ainda a Igreja da Madre de Deus e a Alfândega. Esta estampa, assim como as nos 8 e 9, foram as últimas gravadas por Schlappritz. Pág. 49.*



#### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. O Rio toma boa parte do quadro. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga completamente à direita da imagem, que finaliza com o encontro da ponte com a linha que divide o Rio. Ponte com detalhes em ferro. Boa parte das pontes em Recife, passam a ser construídas com o ferro como material.

Na cena, barcos e negros em destaque. Primeiro plano com três tipos humanos. As mulheres negras estão de costas para o casal e no espaço parecem se ignorar entre si.

O casal de brancos está em proporção menor que demais tipos da estampa. O vestido da mulher que está ao lado do homem de cartola e bengala tem detalhes de desenho ou bordado na barra.

Ao fundo, na ponte, mulheres e homens que passeiam. Carruagem com cavalos, além

dos navios também ao fundo. A proporção da imagem se divide em terços, porém essa disposição se faz em perspectiva diagonal. Dois triângulos na construção formal da imagem se juntam (um que é a parte terrestre e o outro composto pela parte fluvial). Acima dos triângulos, um retângulo formado pela ponte e pela junção da arquitetura com os mastros dos navios. Embarcações transportavam açúcar, cereais e frutas nas margens do Rio Capibaribe, tornando bastante intenso o fluxo de passageiros nos barcos..

Claramente representada está a iluminação elétrica, sobre a ponte. E novamente a diversidade das edificações na beirada do Rio. Os barcos transportam cargas e um deles leva uma mulher em trânsito. Nesta estampa é vista a magnitude do Rio. Ele preenche o campo visual e se junta à ponte em um traçado bastante marcado. Essa é a Ponte Nova. Ela liga os bairros de São José ao da Boa Vista. Essa é também considerada por Ferrez uma das últimas pranchas de Schlappriz e consta o endereço da Casa Litográfica de Carls: Rua da Cadeia, 36.

(FIGURA 88)

192x270mm

#### 15. PONTE DA BÔA VISTA

*A antiga ponte da Boa Vista por ocasião de grande movimento. Notar o ônibus que se dirige para a Rua da Imperatriz e à esquerda, ao fundo, o Hospital D. Pedro II. Esta litografia nos dá nítida impressão do aspecto movimentado que o Recife tinha nos meados do século passado. Pág. 51.*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural com as palmeiras ou coqueiros. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. A vida que circula na ponte, de um lado e do outro do Rio. Pescadores, barcos, animais e a profusão de gestos e movimento na ilha. O convívio é intenso. Brancos e negros, mulher com bebê pendurado nas costas, homens conversando em cima de cavalos, homens com cigarro na boca.

É provavelmente uma das cenas mais repletas de movimento de toda a sequência de Schlappriz. Os corpos se movimentam por cima da ponte e a imagem representa claramente esse vai e volta. Na imagem, ainda não há a ponte feita inteiramente de ferro. Isso foi feito em 1876, também após essas pranchas de Schlappriz.

O carro de boi e as carruagens à cavalo informam sobre o tipo de transporte da época. A arquitetura civil no fundo à esquerda, que se encontra com coqueiros também mais à esquerda., percorre o Rio. As edificações tem gabarito alto de quatro andares, e no terço acima da estampa, casas de gabarito pequeno.

A fotografia habitava as práticas que aconteciam como registro de passeios prazerosos na beira do Rio, também a prática de desenhar mirando o outro lado da margem. Eram feitos os “retratos instantâneos”, mesmo quando a prática fotográfica ainda era impopular na sociedade.

A Ponte da Boa Vista foi projetada por Francisco Pereira Passos, engenheiro posteriormente conhecido pelo Rio de Janeiro por grandes suas reformas que também lá aconteceram. Era a chamada Ponte de ferro, totalmente feita de ferro batido, parecendo ter sido gerada de trilhos de trem.

(FIGURA 89)

198x283mm

**16. UMA PARTE DA RUA D’AURORA E PONTE DE S. IZABEL (tirada do jardim do Palacio)**  
*Os rios do Recife eram, então, verdadeiras estradas e até as mudanças eram feitas em canoas. À esquerda, por detrás da ponte, a casa com um frontão reto, na Rua da Aurora, foi de Conde da Boa Vista; depois instalou-se aí o Senado Estadual e, atualmente, a Secretaria da Segurança Pública.* Pág. 53



UMA PARTE DA RUA D'AURORA E PONTE DE S. ISABEL  
(TIRADA DO JARDIM DO PALACIO)

### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Cenas do cotidiano à beira Rio. No 1/3 inferior à esquerda da imagem, casal abastado observa e aponta para o que acontece na área fluvial, enquanto um homem cuida do jardim aguardando plantas. Um barco conduzido por um negro leva o que aparenta ser móveis para mudança de um homem branco com guarda-chuva. No campo do trabalho, os carregadores, um jardineiro e os barqueiros dividem o espaço.

Nos demais barcos, pescadores, passeio turístico, transporte para o outro lado da ilha. Do outro lado, arquitetura de gabarito médio e alto. Essa ponte é uma das quatro que ligam o bairro de Santo Antônio ao da Boa Vista. Foi construída em 1863. A estampa de Schlappriz documenta visualmente a recém inauguração da Ponte. Próximo, havia uma garagem de remo do Almirante Barroso. A paisagem sem tantos tipos humanos, com um horizonte composto pelo casario da Rua da Aurora.

É uma típica janela de paisagem bucólica e admirável aos olhos. E o Rio ocupa metade da estampa. O Teatro Santa Isabel não está contemplado no enquadramento, mas ele está logo

à esquerda, ao lado da Ponte. Poste de iluminação, mesmo que esparsos, aparecem no percurso da Ponte e do outro lado da margem do Rio. Cavalos e charretes do outro lado, tem os barcos como contraponto do ritmo da cidade. Homens no barco remam levando um outro grupo de homens. O jardim nesta imagem tem destaque com o homem que rega as plantas, e que está próximo a outro trecho dessa área ajardinada de maneira organizada, com inclusive canteiros estabelecidos e organizados. Gameleiras ocupam a margem posterior.

A riqueza de detalhes do vestido da mulher impressiona pela meticulosidade do desenho. A figura feminina parece em passeio nas tardes de sol para acompanhar os caminhos que margeiam o Rio. Essa é uma paisagem urbana, mas onde os olhos se centram do volume das águas e na calma da vista.

(FIGURA 90)

198x278mm

**17. VISTA DO RECIFE (tomada do salão do Theatro de S. Izabel)**

*Encantadora composição feita da varanda do Teatro Santa Isabel; prova patente do bom gosto e requinte da alta sociedade de então. Indiscutivelmente os personagens do primeiro plano estão retratados e o autor foi informado que são pessoas da família Souza Leão. No prédio à direita funcionou a Biblioteca Pública onde hoje ergue-se o moderno edifício do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado; a ponte é a Provisória, substituída mais tarde pela atual Buarque de Macedo; ao longe, o casario do bairro do Recife. Pág. 55*



L. Schlappein. Des.

Lith. F. L. Cario Junr. Rua da Graça N. 152

VISTA DO RECIFE  
TOMADA DO SALÃO DO THEATRO DE S. ISABEL

### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Sacada do teatro com os opostos: à esquerda, os abastados, à direita um menino negro, parece com indumentária de músico de banda ou apresentador. Destaque para a cortina e o tapete que se mostram na estampa, além dos detalhes de barra dos vestidos, o penteado das mulheres, que civilizadamente contem os cabelos, como também o fato de um dos tipos humanos femininos estar com vestido que deixa fora os ombros.

Uma das mulheres tem o dedo mindinho na boca. Schlappriz, no desenho sugere que as mulheres, o homem e o menino se olham. Mas não há completa certeza se o menino mira o grupo ou se seu olhar vai adiante, fitando a paisagem urbana. Essa proposta dúbia faz a imagem ser ainda maior em sua proposta de articulação da visualidade.

Ali miram fora da sacada sob o mesmo patamar social. Ocupam o terço inferior da imagem completa. Enquanto na rua, a rotina da cidade se mantém, em terra e na água, tão presente em quase todas as estampas de Schlappriz.

Essa estampa traz a nada dialógica relação da camada mais abastada com a população negra, que já passa a ocupar os mesmos espaços. É intrigante ver essa invisibilidade dessa imagem, mesmo que possa contribuir ainda mais com a visão colonialista do período. De toda forma, Schlappriz apresenta uma visualidade que tem como cenário a paisagem urbana vista sob os olhos de públicos que normalmente para a época, não estariam ambos no mesmo lugar.

Vauthier, na qualidade de engenheiro da obra do Teatro Santa Isabel, se baseou nas ideias socialistas do também francês Charles Fourier. Foi o engenheiro que levou as primeiras ideias do campo das discussões sobre o progresso social para a esfera pública da cidade para Pernambuco, sendo um dos primeiros no Brasil e assim passou a prover de transformações a paisagem urbana

Apesar da contradição, pois ele fazia parte da camada abastada intelectual e financeira do Recife, as provocações, além das ações levaram bons frutos à sociedade pernambucana. Vauthier tentou atender aos pedidos da população por uma condição melhor de convívio em espaços que estavam sob estrutura precária de higiene, falta de abastecimento d' água, e de energia elétrica, além de um traçado pouco convidativo à circulação. Essa imagem de

Schlappriz, apesar de expor o distanciamento das classes, dialoga com a proposta de Vauthier para esse espaço de sociabilidade.

(FIGURA 91)

190x280mm

### 18. CASA DE DETENÇÃO

*Planejada pelo engenheiro pernambucano José Mamede Alves Ferreira. Inaugurada em 1856 e estabelecimento modelar na América. Serve hoje de Casa da Cultura. Assinada L. S., à direita. Pág. 57*



#### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Desta vez Schlappriz se aproxima mais do Rio e das pessoas. O ponto de mirada muda. Ele já não está tão acima da paisagem. Enquadra mais debaixo e se aproxima dos tipos humanos. Ponto de fuga inexistente na imagem. Há cenas do cotidiano à beira Rio. A imagem se divide em três partes, na metade inferior dela. A primeira parte logo abaixo, a terra com os negros dialogando, um pescador que caminha com peixes pendurados e parece posar para quem o retrata ou desenha. Casal à cavalo, sugere que somente passeia por ali, sem parar. Enquanto pescadores e barcos tem outra rotina no segundo

estrato da estampa. E na terceira parte, a arquitetura fazendo fundo às cenas que acontecem. Gabarito médio da Casa de Detenção; à esquerda ao fundo algumas igrejas e à direita, casas de gabarito baixo, que aparentam ser residências mais humildes

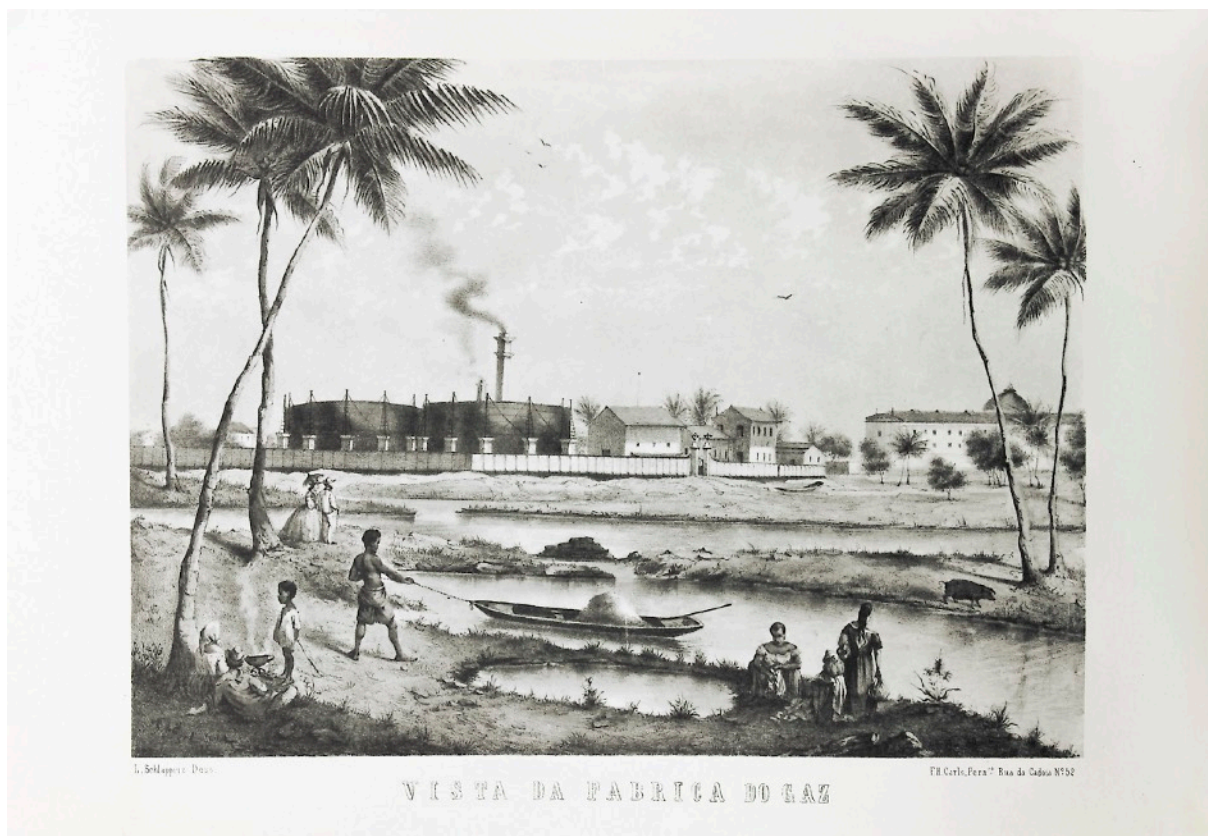
Havia um intenso movimento na cidade com um aumento da população demográfica por conta das novas possibilidades dentro da modernização da cidade. A criação de uma prisão que desse conta da quantidade de infratores, se fazia necessário e a sociedade à época era desejava por isso. A edificação da Casa de Detenção é formada por nomeados raios: norte, sul, oeste e leste. Foi o um dos edifícios construídos pelo engenheiro João Mamede.

(FIGURA 92)

205x278mm

### 19. VISTA DA FABRICA DO GAZ

*Um dos últimos grandes melhoramentos da cidade, inaugurado em 26-IV-1859. Pedro II, ao visitá-lo no mesmo ano, ficou tão impressionado que descreveu minuciosamente suas instalações no seu Diário de Viagem. À direita, a Casa de Detenção. Pág. 59.*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Vegetação em tamanho médio e alguns coqueiros dispersos pela paisagem. Casario em gabarito médio ao

fundo. Cenas do cotidiano à beira Rio. Negros que cozinham à esquerda da imagem e lavam roupa nas águas, à direita. Cinco coqueiros tomam conta do primeiro e segundo plano da estampa. Ao fundo, no terreno da fábrica, alguns também são representados.

Na categoria trabalho, há um barqueiro, provavelmente também pescador, pois há uma rede de pesca na canoa, porém sem peixes. Lavadeiras se utilizam do Rio, uma delas com as trouxas de roupa sendo seguradas pelos braços.

Um casal de brancos quanto aos tipos humanos ocupa a cena. Estão mais distantes dos demais que estão num primeiro plano. Há um porco como categoria animal predomina na imagem um porco. Uma criança no desenho. Há uma contiguidade do Rio que se prolonga de maneira central na imagem. Vale destacar que do lado direito da imagem está os fundos da Casa de Detenção. Algumas fábricas passam a ocupar o cenário da paisagem, sob a visualidade do progresso acontecendo. Duas litogravuras de Schlappriz tem a presença de fábrica que habitam o centro do Recife.

(FIGURA 93)

191x276mm

**20. HOSPITAL PORTUGUEZ, NO DIA DE SEU ANIVERSARIO**

*Outro esplêndido documento do trajar da época. O hospital foi instalado em 1855. O prédio atual deste hospital, que continua prestando relevantes serviços à cidade, está completamente modificado. Pág. 61.*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Impressionante a quantidade de figuras humanas presentes na imagem, com uma variedade imensa de gestos. Negros e brancos dividem o espaço na estampa.

Balões e bandeiras fazem parte da decoração da festa. No salão ao fundo do hospital, pelas vestimentas, somente a classe rica tem maior acesso ao espaço. À esquerda, uma banda de música toca, celebrando os aniversário. Enquanto isso, no primeiro plano da imagem, várias outras ações acontecem. Uma das imagens onde a vegetação ocupa visivelmente o quadro. As mulheres negras encostadas no mastro das bandeiras no primeiro plano, parecem estar fora da perspectiva, apesar de estarem bem distribuídas no quadro. Há um contraste de escala. Parecem pequenas demais em proporção, e não são crianças.

O Hospital, fundado em 16 de setembro de 1855, tem uma capela na lateral onde se casaram figuras importantes do cenário social da cidade do Recife. Era chamado de Hospital Beneficente de Pernambuco. Foi criado em meio a epidemia da cólera que em meados do século XIX matava muita gente no país.

O saguão do lugar é ornamentado por sete painéis de azulejos de motivos diferentes, como santos e homenageados da aristocracia e fundação do hospital.

As festas aconteciam nas inaugurações dos equipamentos urbanos na cidade. O mesmo se deu com o Hospital Pedro II. Todos eram os espaços de sociabilidade que serviam às discussões e encontros.

(FIGURA 94)

190x275mm

**21. VISTA DAS CINCO PONTAS (tomada do Hospital D. Pedro II)**

*Outra bela litografia mostrando-nos a importância que os rios tinham na vida da cidade. Assinada L. S., à esquerda. Pág. 63*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Imagem dividida entre água e terra. Cena à beira de Rio. Barcos passeiam, cruzam as margens com móveis, ou com gente querendo somente atravessar a extensão dele.

Um homem em primeiro plano caminha por uma singela ponte de madeira, apenas para passagem de pedestre. Atravessa a ponte segurando um cesto aparentemente com alimentos. Uma litogravura que tem seu espaço em cerca de dois terços do quadro ocupado pelo Rio. O céu é extensão sempre do que vem embaixo. Casas civis, de gabarito alto e algumas de baixo gabarito, na beira da água.

A vegetação fica ao fundo, provavelmente coqueiros. Destaque para essas casas / mocambos que ocupam às margens do Rio. Foram construídas pela população que chegava ao Recife em grande número à época, vindo de outras províncias ou do interior, atraída pelas condições de progresso atribuídas e pelos trabalhos de reformas que passaram a precisar de demanda de trabalhadores para esse fim. Parece ser uma área menos abastada, diferente do tipo de residência que preenche os aterros nas margens da região que fica próxima ao Teatro

Santa Isabel. O Forte das Cinco Pontas parece ser o ponto onde Schlappriz se encontra para poder desenhar o que vê. Essa paisagem, como algumas anteriores, já não carregam o glamour das demais centradas na visualidade das classes altas da cidade. Quem chama a atenção além do Rio, é o homem que sobe a ponte e as casinhas ao fundo, dando o tom da ocupação desordenada. Mais uma fábrica é apresentada por Schlappriz na estampa.

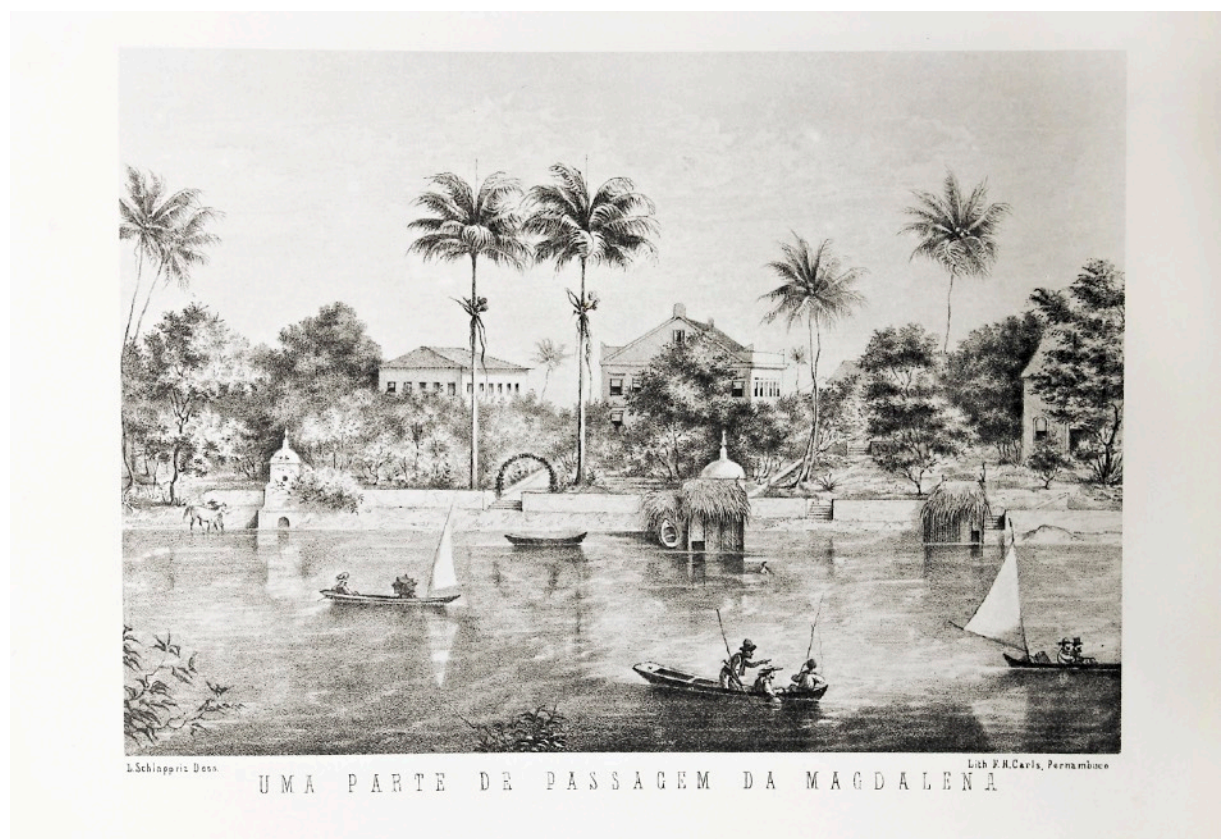
Frederick Hendrik era o nome do Forte das Cinco Pontas, construído pelos holandeses. Foi construído para salvaguardar as cacimbas que ali existiam contra possíveis invasores.

(FIGURA 95)

192x275mm

## 22. UMA PARTE DA PASSAGEM DA MAGDALENA

*As casas tinham sua fachada principal voltada para o Rio Capibaribe, que era a estrada nobre. Várias delas ainda subsistem atestando o bom gosto arquitetônico da época. As construções no rio eram banheiros de palha.* Pág. 65



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Imagem dividida

entre água e terra. Barcos e Rio fazem parte das miradas sobre o Recife e seus arrabaldes. Na imagem, há tipos humanos tomando banho nas águas, lavando cavalo, passeando e apreciando a vista da beirada, com casas e jardins admiráveis.

No campo do trabalho, há pescadores em uma canoa quase ao centro da imagem.

Apesar desses jardins serem realizações fora do projeto de paisagismo, considerado paralisado dentro da proposta de urbe iniciada por Maurício de Nassau e só retomados no século XX com Burle Marx, havia a preocupação na arquitetura privada de se cuidar, acondicionar e apreciar plantas exóticas. Detalhe para o arco de plantas formado para o caminho de entrada da casa principal.

Casario ao fundo junto com vegetação de coqueiros ou palmeiras. As pequenas e aparentemente casinhas dentro do Capibaribe, são banheiros. Aqui se vê a paisagem literalmente emoldurada pela natureza. O movimento da água do Rio convida à direção dos barcos.

Esta Passagem cruzava outros arrabaldes da cidade. Um pouco mais distante do centro, era visitado aos finais de semana principalmente como casas de veraneio. O casario que foi tão festejado nesta litogravura seria da Viscondessa do Livramento.

O tipo de paisagem urbana que privilegiava uma visualidade bucólica, com aspectos de europeização na construção do quadro. Schlappriz se preocupa com o campo do trabalho de suas figuras humanas. Eles são representados em gestuais espontâneos nas pranchas.

(FIGURA 96)

200x273mm

**23. UMA PARTE DA PASSAGEM / FRANCO. F. BALTAR – HENRIQUE R. DE OLIVEIRA – Mel. IGNACIO DE OLIVEIRA**

*Chácaras nos arrabaldes do Recife, com seus jardins, pomares, caramanchões floridos e banheiros à beira do rio. As canoas eram os táxis do rio. Note-se o trajar dos vários grupos e, no canto esquerdo, Schlappriz, que unicamente nesta prancha se retratou. Pág. 67*



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. A imagem se divide em duas partes na horizontal: a do Rio Capibaribe e a da terra.

Ainda continuando como na litogravura anterior, a presença fluvial na vida das figuras humanas da cidade é fundamental e inclusive é ambiente de socialização, principalmente neste trecho da Passagem da Madalena, onde é recorrentemente citado em livros de autores como Gilberto Freyre, Mário Sette e Mauro Mota

Alguns desses casarios, foram reformados pelo engenheiro Mamede. Schlappriz privilegia o ponto de vista com maiores detalhes do corpo arquitetônico presente. O casal que entra na passagem para o jardim da casa parece emergir das águas. O gradil que contorna todo o jardim tem detalhes similares aos do ferro, material importante e com largo uso à época. Barcos e pessoas se mobilizam em volta do Rio.

Inclusive na litogravura acima, o desenhista Luís Schlappriz se coloca como autor na própria obra, como cronista visual de si mesmo e surge sentado, desenhando no canto esquerdo da estampa, segundo informação do colecionador Gilberto Ferrez.

Alguns poucos coqueiros, mas o do primeiro plano chama a atenção para a importância da palmeira na paisagem da natureza, mesmo com todas as modificações e reformas urbanas na cidade. Não tem traços haver coqueiro na estampa.

O casario ao fundo, parece azulejado pelos traços do desenhista e ressalta o quanto esses jardins de bairros abastados, eram valorizados e retratados significando uma paisagem bonita e impressionante em seu aspecto tropical. A preocupação extrema do artista suíço com o reflexo das residências nas águas do Capibaribe é vista e o fato dele mesmo se retratar na imagem dá pistas de que talvez tenha sido a prancha preferida do artista. Destaque para um homem que parece com o guarda-chuva, proteger do sol o exímio desenhista.

(FIGURA 97)

212x271mm

**24. SÍTIO DO DOR. FONSECA (PASSAGEM)**

*Outros exemplares de casas de veraneio que ainda resistem ao tempo, à beira do Capibaribe, com terraços descobertos, paredes revestidas de azulejos e pirâmides, abacaxis e pinhas de faiança do Porto nas platibandas e cumeeiras dos telhados. À esquerda, a velha ponte de madeira da Passagem da Madalena. Assinada L. S., à esquerda. Pág. 69.*



**Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem

urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Imagem dividida por água e terra. Ainda coqueiros ou palmeiras. Barcos, canoas como sempre presentes. Abastados caminham pela margem do Rio. Conversam enquanto olham o que se passa do outro lado. Casario na imagem, de gabarito médio. A ponte mostra um homem à cavalo, muito distante. Para além, dos jardins, para sentir o cheiro da mata, enquanto negros barqueiros levam casais e grupos para admirarem as margens do Rio e apreciarem a vista. Há uma criança na cena. E um negro que frontalmente olha para quem o retrata ou desenha.

No campo do trabalho é um carregador de águas. Tem um balde que segura em uma das mãos. Os animais presentes na imagem são os bodes, no canto direito inferior. Na imagem, os reflexos das residências são menos marcados. A preocupação do artista é com o movimento da maré e com o alinhamento da margem com as bananeiras que retrata nos jardins do casario. O padrão da paisagem urbana se mantém igual ao das pranchas anteriores.

(FIGURA 98)

203x297mm

**25. VISTA DO CAES DA PONTE D'UCHÔA**

*Outro instantâneo da vida amena e agradável no verão, da classe abastada nos arrabaldes à beira do Capibaribe. Pág. 71.*



VISTA DOS CAES DA PONTE D'UCHÔA

### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Imagem dividida por água e terra. Ainda os jardins ordenados à margem do Capibaribe. Uma mata exuberante e até onde se vê parte dela ainda nativa, se dispõe na imagem. O jardim tem características de ter sido planejado ou esteve sob projeto paisagístico de algum arquiteto.

Casal e homem com criança no terço inferior da estampa observam o que se passa no Rio. São brancos e se vestem como abastados e parecem esperar a vez para o próximo barco que os leve ao outro lado da margem.

A atividade urbana se divide entre o lazer dos brancos e o trabalho dos negros. Enquanto nas águas, barcos transportam pessoas e em um deles, leva um casal de indumentária nobre. A imagem é dividida em dois triângulos (terra e água) e o último 1/3 acima da imagem é ocupada tradicionalmente pelo céu, por parte da vegetação e pela arquitetura civil

Vale destacar que a Ponte D'Uchoa abrigaria a estação das Maxambombas, que “vinham da expressão inglesa ‘machine pump’. Trenzinho da empresa de trilhos urbanos - ‘Brazilian Street Railway’”<sup>375</sup>, que viria a servir a cidade a partir de 1865, projeto também da modernização da cidade e arrabaldes.

(FIGURA 99)

263x190mm original – reduzida p/ 230x159mm

#### **26. GRUPO DE NEGROS (EM FRENTE DA IGREJA DE S. GONÇALO)**

*Bela estampa do grupo de caboclos, negras e mulatas de belo porte que tanto impressionaram os viajantes estrangeiros, numa feita em frente à igreja de S. Gonçalo. Assinada L. S., à direita. Pág. 73.*

---

<sup>375</sup> Esta e demais curiosidades históricas dessas análises das imagens. Cf. FRANCA, Rubem. *Monumentos do Recife - estátuas e bustos, igrejas e prédios, lápides, placas e inscrições históricas do Recife*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco/ Secretaria de Educação e Cultura, 1977. p. 233.



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo vertical. Imagem de padrão retrato urbano e diversidade. Diurna<sup>376</sup>. Ponto de fuga inexistente. Ponto de vista central e a figura humana posa para quem a retrata ou desenha. Única das litogravuras do álbum que remete a uma centralidade e frontalidade do tipo humano e principalmente de uma mulher negra em destaque no quadro.

Há ao fundo edificações civis e religiosas de gabarito médio. Na categoria animais, galinhas surgem em primeiro plano no canto direito da imagem. A mulher posa e pelos adereços que porta e pela composição de seu entorno, o campo de trabalho é o de vendedora de frutas que porta uma liteira ou moringa em sua bandeja. Ela carrega um banquinho, os chamados, cadeirinhas de arruar.

A tipologia do espaço acompanha as demais litogravuras: paisagem natural e urbana. O volume e o desenho da roupa da retratada se destaca na litogravura. É uma negra sendo desenhada como nos quadros de Albert Eckhout (FIGURAS 100), em que a figura humana negra feminina, com seu gesto e porte constituía centralidade no quadro e na descrição da

<sup>376</sup> Vale destacar que todas as litogravuras de Schlappriz representam o momento diurno do dia.

expressão, além do entorno do retratado, repleto de elementos vinculados à natureza e civilidade como contrapontos. No caso dessa negra em destaque, em volta dela há outros sujeitos que prevalecem, para além da natureza exuberante da vegetação à época e da arquitetura pungente.

A dinâmica visual da imagem da vendedora/ vendeira de Schlappriz se aproxima, como citamos, da perspectiva de Eckhout, nos quadros que ele pintou à época da expedição de Maurício de Nassau. Dialogamos aqui para comparação de ângulos e proposta de tipos humanos que se parecem nesta litogravura da negra vendeira do espaço público da paisagem do Recife. Nessa prancha, em nossa análise estaria a mais impressionante das litogravuras do artista suíço.

Ele inicia sua obra sobre o Recife, a partir de um ponto de vista absolutamente aéreo em sua perspectiva de abordagem do Porto do Recife, e vai dando “dicas” da necessidade de ser aproximar de uma dessas mulheres centrais nos espaços de sociabilidade trazidos em suas estampas sobre o Recife. Parece que ele finalmente chega até à figura central que sempre está em seus desenhos, ou em boa parte deles, mirando o artista.

A quem é espectador das imagens, a curiosidade por se aproximar dos tipos humanos, com tantos gestuais, indumentárias, ações naqueles espaços, atinge o ápice com essa produção de representação. Podemos cotejá-la com as imagens nassovianas<sup>377</sup> produzidas por Eckhout, no século XVII sobre o Recife. Vale salientar a cromolitografia (FIGURA 102) dessa imagem e os destaques em vermelho adotados pelo artista.

É importante acrescentar que essa região da cidade onde se encontra retratada essa mulher negra, era mais afastada do centro, e também um local de pouca frequência da classe mais nobre da cidade. Em frente à Igreja de São Gonçalo, se mantinham as feiras de mercado, com as quitadeiras/ vendedoras de fruta/ que em frente se encontravam. Era considerada uma igreja que pertencia à camada mais popular da cidade. Ao fundo, aparentemente uma mulher branca com pano que cobre a cabeça, dialoga com alguns jovens. Figuras que parecem estar ali, distantes do meio original estabelecido do qual eles provavelmente viriam.

---

<sup>377</sup> Obras do período de estada de Maurício de Nassau em Pernambuco no século XVII.



**FIGURA 100** - *Retrato de Mameluca*, por Albert Eckhout; Reproduções por Acervo Museu de Copenhague/ Instituto de Artes de Detroit. Acesso em 12 de março de 2023.

**FIGURA 101** - Litogravura de *Grupo de Negros* por Luís Schlappritz. Reprodução do site Instituto Moreira Sales. Tela do computador por Luciana Cavalcanti Mendes. Fonte: IMS Acesso em: 20 de dez 2022.



(FIGURA 102)

185x268mm

### 27. CHORA MENINO

*Outro documento do trajar de pessoas da cidade, de fazendeiro, de caboclos e pretos e belo exemplar de residência nobre, no meio de grande jardim cercado de muro, nos arrabaldes do Recife. Assinada L. S., à direita. Pág. 75*



#### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista central alto. Perspectiva frontal. Ponto de fuga inexistente. A imagem se divide entre o que está à frente do muro e o que está por trás.

No primeiro plano, negros, uma criança e uma galinha com filhotes, além de duas araras ou papagaios sobre um cesto. No plano mais ao centro, estão dispostos negros, homens brancos que conversam montados em cavalos e outros que dialogam de pé, no lado esquerdo do quadro. Somente uma mulher na cena, negra do lado esquerdo.

Os guarda-chuvas para aparar o sol são presença constante nas imagens. Já ao fundo, além do muro, uma casa de gabarito alto e arquitetura pomposa se destaca ao centro, mesmo que parte dela esteja escondida por entre a vegetação diversa e que emoldura a edificação civil. Ela possui gradil de ferro, pelos detalhes apresentados pelo artista suíço

A negra que se dispõe de frente, parece ser uma ama de criação que ajuda uma criança

que esta por ali a brincar. A menina porta trajes requintados. Não é um lugar que há tipos humanos com sua mesma construção de indumentária nobre. Talvez seja um espaço onde apenas sua ama de criação frequente, apesar de haver dois homens de traje mais formal à época. Há espera nesse lugar ou como se os trabalhadores apenas se juntassem para descansar.

Não é um espaço como os demais das estampas socialmente frequentado pela classe abastada, apesar do que Ferrez denota que há fazendeiros presentes na estampa. Aparentemente Schlappriz desejava justamente apresentar essa rua que poderia haver na cidade, onde os caminhos de negros trabalhadores, ou de mulheres negras se distanciavam dos olhos de seus senhores

O que mais chama a atenção nessa imagem de Schlappriz é, que para quem conhece a história do século XIX de Pernambuco, sabe que justamente nessa área, onde havia um descampado, aconteceu em setembro de 1831 a “Setembrizada”<sup>378</sup>, morte de soldados que por insubordinação tomaram as ruas nesse trecho da cidade, o que provocou inúmeras mortes, inclusive de crianças negras.

O que se criou como lenda, uma das que Gilberto Freyre conta em seu *Assombrações do Recife Velho*<sup>379</sup>, foi de que a Praça Chora Menino teria esse nome porque ao passar o conflito armado de 1831, ouvia-se choro de criança no local, o que com o passar do tempo foi atribuído ao fato de muitas crianças à época terem perdido seus pais no confronto.

(FIGURA 103)

2014x277mm

#### 28. VISTA DE APIPUCOS

*Partida das diligências ou ônibus do Cláudio Dubeux, do subúrbio da moda. Lê-se, por cima da porta da casa, no fundo do lago, HOTEL. Pág. 77*

---

<sup>378</sup> Grifo do autor para explicar o termo. “Chora Menino: a história por trás da assombração”. GOETHE, Paulo. DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Em 09 de junho de 2015. In: <https://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2015/06/09/chora-menino-a-historia-por-tras-da-assombracao/> Acesso em 02 de abril de 2023.

<sup>379</sup> Cf. FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. São Paulo: Editora Global, 2008. 240 p.



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga levemente presente, mas que é ainda inconcluso no quadro. Perspectiva frontal. A imagem se divide em dois terços para o lado inferior do quadro em terra e o terço acima, com o céu. Gabarito baixo das residências. O chão ainda de terra nessa parte da cidade. Mais distante do centro, a estampa mostra os morros existentes ao fundo. O nome do trecho que dá título a essa prancha é o arrabalde “Apipucos”<sup>380</sup>. Vale destacar, que o nome do bairro significa em língua tupi etimologicamente “rua/ caminho bifurcado”. O desenho de Schlappritz representa essa divisão do percurso.

Várias ações na cena, com rico gestual presente na imagem. Homem tenta montar à cavalo do lado direito canto inferior da imagem. Algumas pessoas conversam em frente as suas casas, sentadas nas cadeiras. Enquanto isso, ao centro e mais à frente, dois carros puxados à cavalo e um deles parece correr. Do lado esquerdo da imagem, edificações de gabarito médio e a vegetação diversa ocupa partes da imagem. Animais presentes: cavalos, cachorro e galinhas

O senhor industrial e do açúcar, Cláudio Burle Dubeux, do qual Ferrez sinaliza na

---

<sup>380</sup> *Ape-puca*.

legenda, fundou a Companhia Alagoana de Trilhos Urbanos, além da também Leão & Cia (exportadora de açúcar). Antes, havia fundado as “ diligências Dubeux”<sup>381</sup> que se centralizavam neste arrabalde. Além de industrial, Dubeux foi exímio diletante da fotografia e contribuiu para a documentação histórica visual sobre as construções das linhas férreas da região.

Na estampa, há um destaque para o nome “ Hotel”, mais acima, ao fundo, numa edificação civil térrea. Era de propriedade da família do famoso industrial Delmiro Gouveia, que por sinal nasceu na mesma data do lançamento do Álbum . Neste período entre 1863 e 1864, seu pai, homônimo, também Delmiro Gouveia, havia ido como voluntário à Guerra do Paraguai. Não há informação se essa estampa serviu a alguma homenagem à família pela perda do empresário à época.

(FIGURA 104)

190x277mm

#### 29. VISTA DE CAXANGA

*Aspecto da ponte pênsil que também foi litografada por F. Krauss e por Braunsdorf de Dresden. Assinada l. S., à esquerda. Pág. 79.*



<sup>381</sup> C.f. CÂMARA, Bruno Dornelas; SOUZA, George Cabral de. Luzes e sombras do Recife Oitocentista. In: CÂMARA, Bruno Dornelas; SOUZA, George Cabral de. *O fotógrafo Cláudio Dubeux*. Recife: Editora Cepe, 2011. 230 p. p. 15.

### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga à direita do quadro. Perspectiva levemente diagonal. Dois terços inferiores da estampa são ocupados pela terra e pelo Rio e ponte. Novamente cenas do cotidiano, gestual das figuras humanas que dialogam ou que possuem atividade de trabalho, como o negro do canto esquerdo da imagem, junto ao cavalo. Animais presentes no Rio, na ponte, na terra da ilha. As mulheres já não cobrem os cabelos.

Cavalos, cachorros, galinhas. Há quanto a descritor de transporte, um carro de boi, e uma charrete sendo puxada à cavalo sobre a ponte do lado esquerdo. Arquitetura de médio gabarito. Cerca de ripas de madeira no centro da imagem. Vegetação diversa e que ocupa parte da litogravura. Próximo a esse trecho, havia a garagem de bondes de Pernambuco *Tramways*, empresa de trilhos que corroborou para o crescimento estrutural da cidade do Recife.

Vale destacar que o percurso do Rio, continua nas imagens de Schlappriz. A Ponte da Caxangá foi construção do engenheiro Vauthier. Foi uma das principais à época, com fins de facilitar a exportação e importação do açúcar. O investimento na obra foi enorme, para que ela tivesse maior durabilidade; porém, não havia mão de obra especializada em pontes “pedradas” via cabos na cidade. Em 1869, toda a obra foi abaixo, após grave enchente que tomou conta da província no período.<sup>382</sup>

(FIGURA 105)

205x281mm

#### **30. VILLA DO CABO**

*Pitoresco lugarejo à beira do Pirapama. A igreja matriz de Santo Antônio do Cabo que aí vemos, datava de 1618. Pág. 81*

---

<sup>382</sup> Cf. <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/ponte-pensil-de-caxanga-recife/> Acesso em 03 de abril de 2023.



### **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano. Paisagem urbana e natural diversidade. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Dois terços da imagem é ocupado por terra. O Capibaribe e os barcos neste trecho são inexistentes. Destaque para a vegetação diversa. Pouca centralidade na sujeito, diferentemente das outras litogravuras. O ponto central da imagem é uma edificação religiosa que seria a Igreja de Santo Antônio do Cabo. Há pequenas casas em aspecto mais discreto e popular.

São residências de gabarito baixo a médio mais ao centro do quadro, do lado mais à direita. No canto direito, no 1/3 abaixo na imagem, as figuras humanas são um casal e um homem que admiram a vista.

A imagem revela a vista, com morros ao fundo e o tom da litogravura é dado pela qualidade bucólica da cena e a preocupação em compor o quadro com plantas, que se parecem bananeiras. Uma árvore ocupa o lado direito da imagem quase que em sua totalidade. Animais presentes na estampa: cavalo, passarinhos e bodes que estão resguardados num espaço com cerca.

Havia nessa região a presença de um caminho de engenhos de açúcar e nesse povoado nasce a paisagem do Centro do Cabo e a Estrada de Ferro do Recife, construída por Cláudio Dubeux, que levava até o Centro, ao Bairro de São José<sup>383</sup>, (foi a segunda construída no Brasil).

Uma paisagem em quase nada urbana. Nesse pedaço, Schlapprriz “traí” o Rio Capibaribe, ao se chegar próximo ao Pirapama. As ideias das reformas urbanas em Pernambuco chegaram também na região do Cabo, com fins de imaginar o uso de outro Porto para exportação do açúcar.

(FIGURA 106)

203x285mm

### 31. VILLA DO CABO

*Despertava ao barulho da ferragem do trem, da segunda estrada de ferro construída no Brasil, cujos serviços principiaram em 9-II-1858. Assinada. L. S., à direita. Pág. 83*



<sup>383</sup> C.f. LUZ, Jonh Kennedy Ferreira da; OLIVEIRA, Ana Lúcia do Nascimento. *Entre o engenho e a ferrovia: uma história do centro do Cabo de Santo Agostinho, do surgimento à consolidação* Revista Rural & Urbano, Recife. v. 02, n. 02, p. 162-178, 2017.

**Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Diferentemente da estampa anterior, também com a visão da Vila do Cabo, nesta há um grande morro no primeiro plano, em destaque do lado direito da imagem. Quase três terços dela é ocupada por este morro e boa parte pela paisagem natural. A figura humana presente é a de uma mulher com uma criança, que avista de longe a Estrada de Ferro do Recife.

Tipo humano com indumentária parecida com a das mulheres negras de outras estampas. Mais acima, à direita no morro, em frente a uma casa, dois ou mais tipos humanos. No plano quase central da imagem, do lado esquerdo, há um trem que surge bem pequeno, destaque novamente para as ferrovias de Claudio Dubeux que tomaram conta do interior de Pernambuco àquela época. Vegetação composta por diversidade e bananeiras presentes. Um boi do lado direito ao lado de um arbusto é o único animal da cena.

(FIGURA 107)

196x290mm

**32. ST<sup>o</sup>. ANTÃO CIDADE DA VICTORIA, (NA PROVÍNCIA DE PERNAMBUCO)**

*Mais uma vez Schlappriz esmerou-se em transmitir toda a poesia da vida de então.* Pág. 85.



**S<sup>o</sup> ANTÃO CIDADE DA VICTORIA .**  
(na Província de Pernambuco)

## **Estrutura formal e observações sobre o espaço e tipos humanos da imagem:**

Retângulo horizontal. Imagem de padrão paisagístico urbano e diversidade. Paisagem urbana e natural. Ponto de vista descensional. Ponto de fuga inexistente. Cena com vegetação à esquerda do quadro em destaque. Uma bananeira e, ao que parece, uma jaqueira ou a árvore do fruta-pão, típica do nordeste, toma conta do canto esquerdo inteiro da imagem. Figuras humanas em gestual do cotidiano. Alguns passarinhos povoam o céu.

Há um bebê no colo de uma mulher mais nova, em trajés que se parecem com uma cigana, mais à direita da estampa. A criança no colo dessa última, parece estar sem roupa. Ela oferece uma flor para a mulher que está próxima. No canto esquerdo da imagem, dois homens em contraponto às duas mulheres do outro lado, surgem na cena ao lado de um cachorro.

A mulher que tem indumentária típica de camponesa, parece estar com um pano amarrado na região da barriga para colher fruta ou raiz. O animal perto dela, se assemelha a gambá. As edificações presentes na imagem são de baixo gabarito, com. Exceção das igrejas.

Dois edificações religiosas chamam a atenção na estampa: na quase na centralidade do quadro, (provavelmente nesta ordem), Igreja do Rosário, e outra mais à esquerda, a Igreja Matriz de Santo Antão, que disputam território.

A Igreja do Rosário foi palco histórico da Batalha do Monte das Tabocas, que logo após culminou na dos Guararapes, para a expulsão dos holandeses em 1645.

Nesta paisagem pouco se tem de céu, em comparação com o privilégio de olhar também uma bela paisagem onde se pode admirar, a terra e os morros. Faltam as águas. Nessa paisagem iria ser construída uma estação que se ligaria com o Cabo, a fim de melhorar o transporte do açúcar para Recife. Também logo no final do XIX, seria construída uma grande estrada que levaria direto ao centro da cidade e foi onde também, a Majestade Pedro II, fez visita em sua estada em 1859.

Em nosso cotejamento com documentos e notícias sobre Vitória de Santo Antão, soubemos que havia uma lenda muito antiga na cidade. À época da Batalha, supostamente apareceu no momento do conflito, uma mulher com um bebe no colo que oferecia água aos soldados<sup>384</sup>, cuidando deles para não morrerem e perderem o ânimo à vitória.

Diziam ser Nossa Senhora com Jesus no colo.

Pelo visto, Schllapriz sabia dessa lenda. Ou ela nasceu a partir de sua estampa.

As imagens, realmente são nada inocentes: elas tem poder.

---

<sup>384</sup>Cf. *Batalha do Monte das Tabocas: Nativismo e sentimento de pátria*. <http://www.prefeituradavitoria.pe.gov.br/portal/index.php/a-cidade/> Acesso em 23 de março de 2023.

### 3.2 | **Visualidades e contravisualidades da modernização no Recife:** as estampas do suíço tem poder

*A cidade não para,  
a cidade só cresce,  
o de cima sobe,  
e o de baixo desce.*<sup>385</sup>

O trecho da canção do artista pernambucano Chico Science fala sobre uma paisagem urbana, especificamente da cidade, onde as mudanças acarretam esmagamento de quem ali está na engrenagem da construção sócio-econômica do espaço. O sujeito passa a desaparecer e ficar em posição inferior àquele que sobe, que tem dinheiro, ou poder.

É sobre o não parar dessa cidade em mutação que, segundo Chico, não se preocupa em medir as consequências de prejuízos à sociedade em geral. Ele leva em conta a disputa injusta entre quem tem mais e os que tem menos financeiramente e culturalmente, sob a perspectiva de poder de aquisição de bens. Nessa mesma música, ele ainda canta sobre os espaços pouco revelados nas imagens que apresentam a paisagem urbana como padrão de visualidade da modernização material avassaladora na visão do cantor. Essa modernização que foi bastante celebrada nos Oitocentos no mundo ocidental.

A mentalidade europeia do século XIX, vinculada aos modos de operar as transformações sociais e materiais a partir do que a Revolução Industrial impunha em sua práxis, foi categórica e cirúrgica ao atingir o lugar de países colonizados ou ex-colônias principalmente, sedentos por uma formação de si mesmos, tão aviltada por invasões e escravizações em prol de produtos materiais ou de sustentação de outros povos ou ainda pela busca destes últimos por exotividade no desconhecido.

Impossível deixar de refletir sobre modernização<sup>386</sup> sem problematizar a questão do capitalismo na propagação dos modelos criados para serem almejados por uma sociedade que entendia a modernidade a partir de suas mercadorias ou que transformava tudo em objeto a ser trocado, vendido por uma necessidade de adequação ou espelho de si.

---

<sup>385</sup> Fragmento da letra da música *A cidade*, composta por Nação Zumbi e Chico Science em 1994.

<sup>386</sup> Consideramos aqui o conceito de modernização dentro da perspectiva de “processos duros” de transformação material, como aponta GORELIK, Adrián. “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”. In MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.55-80. Gorelik se baseia em Giddens para definir o que ele complexifica quanto às transformações sociais e materiais vinculadas ao modo de operar a modernização.

Essas trocas, como possibilidades de subsistência, que passam a se estender para além da sustentação material, mas para construção do que Gorelik chama baseado em Giddens de “ethos cultural” na sociedade burguesa.

Giddens descreve que o “valor jamais é uma propriedade inerente aos objetos, mas um julgamento que os sujeitos fazem sobre eles”<sup>387</sup>. Os objetos “valiosos” para ele se efetivavam como tal, pela complexidade ou dificuldade que implicavam no percurso do adquirir aquela coisa a qual poderim vir a desejar.

Segundo Appadurai essa “valoração” desses objetos, tem tempo e história para acontecer, em cada período de uma maneira diferente. Ele considera que com o capitalismo, esse modo de operar as trocas ganhou o “fetichismo” que Marx apontava no *O Capital*, porém “as coisas”, continuaram existindo no seu processo de circulação e de haver por si mesmas, “pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias” e que “somente pela análise dessas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas”.<sup>388</sup>

A cultura material e visual produzida socialmente, tem sido um campo de apreciação e compreensão a respeito das relações de como as coisas podem compor esse quesito das trocas e sob que tipo de necessidades e valores atribuídos ou até existentes nelas mesmas na história. A economia de sua produção e circulação pode interessar mais do que especificamente o fato de ser uma mercadoria materialmente falando. A pergunta operada por Appadurai é “Em que consiste essa sociabilidade dessa mercadoria?”<sup>389</sup>

Durante os processos de modernização do século XIX, as cidades faziam circular suas produções sob uma mentalidade baseada nas questões da evolução e desenvolvimento no mundo ocidental em progresso; quando possuir ou não o objeto de desejo devesse dar poder/status ou não a quem o detivesse.

Pensarmos a partir de Appadurai, que as mercadorias são “qualquer coisa destinada a troca”<sup>390</sup> nos ajuda a entender para além das transformações “duras” da modernização do século XIX, - mas claramente não aquém delas -, os processos em relação à todo o projeto

---

<sup>387</sup> (Appadurai p. 15 apud SIMMEL, p. 63). APPADURAI, Arjun. “Mercadorias e a política de valor”. In: *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008. p. 400. p. 15.

<sup>388</sup> APPADURAI, Arjun. “Mercadorias e a política de valor”. In: *A vida social das coisas*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008. p. 400. p. 16.

<sup>389</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>390</sup> *Ibid.* p. 22.

criado por Schlappriz a respeito da “produção de representação”<sup>391</sup> da paisagem urbana do Recife. Observamos a perpetuação dessa imagem através do tempo como uma “coisa” canônica, que se estabeleceu irrestrita ao campo da memória, mas também como imagem-monumento<sup>392</sup>, sobre uma paisagem monumento, com suas possibilidades, necessidades, podendo contribuir para uma visualidade marcada para fora concomitantemente de seu feitiço e da compreensão estética de sua obra. No nosso caso, uma mercadoria para que e, para quem, é o que é mais importante para compreendermos.

É necessário esclarecer que apesar de nos atermos à palavra “mercadoria” em Appadurai, ele adota a perspectiva de abdicar da intenção original do produtor, o que para nós é oposto na nossa construção de pesquisa para cotejamento com o século XIX, quanto à realidade pernambucana da época. Todavia, tomamos o objetivo do conceito a fim de entender que tipo de troca foi esse instaurado na perpetuação da imagem do Recife, sem abdicar de Marx no nosso ouvido.

Vale citarmos Schwarcz para reforçarmos a “produção de representação” como, “não como *reflexo*, mas como *produção* de representações, costumes, percepções, e não como imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam” mesmo quando operadas através do tempo como monumento ou por isso, patrimonializada.

Foi importante chegarmos ao campo da cultura visual, para inserirmos essa tal “imagem-monumento mercadoria” a qual relacionamos à obra do artista suíço, também por considerá-la dentro do nosso campo de discussão, na significância dos conceitos da “iconosfera, do visível e da visão de Menezes. No nosso escopo de estudo, habita a iconosfera: como sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, o “visível” de quem dita os lugares acessíveis ao olhar, quem detém este poder, e à “visão”, quanto aos instrumentos técnicos de observação”<sup>393</sup>.

Os relatos visuais, perspectivas sobre a paisagem se alimentam e retroalimentam através dos tempos. Há repetições de visualidade, reiteração do que existe como marco físico,

---

<sup>391</sup> Cf. SCHWARCZ, Lilia. *Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*. Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro: v. 04. 02: 391-431, outubro, 2014. <https://www.scielo.br/j/sant/a/XSKfP5J5QypfvMqdfssR6Jg/?format=pdf> Acesso em: 12 de fevereiro de 2023. p. 393.

<sup>392</sup> Consideramos o termo monumento de Le Goff, para falar da paisagem e da imagem. Elas como fixadas no tempo e através dele. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. 504 p.

<sup>393</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003. p. 30.

estranque em sua materialidade, e propagação dos mesmos ângulos, objetos e paisagem.

Arriscamos dizer que diversas produções de representação da cidade se fazem através da história a partir de um ponto de vista quase único, que normalmente é pouco ou nada vinculado à quem é despossuído economicamente ou de poder. A iconografia corrobora historicamente para o recorrente uso dos mesmos padrões e símbolos, porém é através dela e com ela que podemos justamente problematizá-la em sua instância no tempo.

Tornam-se muitas vezes estabelecidas, fixas sob quem teve o direito a olhar<sup>394</sup> e a produzir o olhar, como se houvesse possibilidade alguma de contemplação, de visualização, de angulação e perspectiva diferentes.

A conjunção entre a paisagem e a propagação de imagens, acontece tanto em sua execução de divulgação de seus equipamentos urbanos, e na representação como observador dessas cenas e cenários que comportam tipos humanos e vivos com suas vestimentas, modos de movimentar corpos e de operar seus lugares sociais, tanto de classe, quanto de posturas.

A visualidade produzida a partir, com e sobre essas imagens compõem o campo do visível apontado por Menezes, - inclusive ele cita em sua obra o termo “paisagem sócio-visual” cunhado de David Chaney<sup>395</sup> com o qual justamente passa a significar essa “iconosfera” da qual ele disserta.

Através das imagens de Schlappriz, podemos buscar compreender quem era esse observador construtor de estampas a respeito da paisagem urbana do Recife e como outro observador da observação dele, Gilberto Ferrez, mais à frente, conseguiu construir uma outra ou buscou a mesma observação feita pelo artista suíço do mesmo objeto; o que isso a nosso ver viraria mercadoria no tempo de duração. Isso porque, fosse pela propagação desse país à venda pelas paisagens do idílico, fosse pela dimensão histórica de futuro imaginada no feitio dessas imagens.

---

<sup>394</sup> O direito ao olhar parte do conceito de Mirzoeff, que quer dizer em resumo a “direito à existência”. Em Beccari, ele problematiza o conceito partindo da concepção de Foucault para dialogar com Mirzoeff sobre esse direito à sociedade de ser vista, escolher onde e como ser vista e observada. Cf. Beccari, M. N. (2020). “O direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe”. *ARS (São Paulo)*, 18(40), 344-388. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169553>

Cf. MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. Routledge. London, 1998. 737 p.

<sup>395</sup> “Socioscape” cf. CHANEY, David C. “Contemporary socioscapes. Books on Visual Culture”. In *Theory, Culture & Society* (London), v.17, n.6, pp.111-24, 2000.

Para complementarmos esse ponto de vista, levamos em consideração em contraponto, o conceito de visualidade para Crary<sup>396</sup>, na modernidade do século XIX, que segundo ele passa principalmente por compreender o papel do observador da imagem que partiu, sim, da visão sob a perspectiva renascentista, que teve outras possibilidades de experiência visual no seu tempo de existência, mas que à despeito disso, se mostrou como modelo dominante de observador do século XIX em seus “modos de ver<sup>397</sup>”

Crary afirma o que nos ajuda a pensar com a técnica, mas não apenas sobre ela, que,

Nunca houve e nunca haverá um observador que apreenda o mundo em uma evidência transparente. Em vez disso, há diferentes arranjos de forças, menos ou mais poderosas, a partir dos quais as capacidades de um observador se tornam possíveis.

[...] já não é possível reduzir uma história do observador a transformações técnicas e mecânicas, nem a mudanças ocorridas nas formas de obras de arte e de representação visual. Ao mesmo tempo, embora eu designe a câmara escura como um objeto-chave nos séculos XVII e XVIII, ressalto que ela não é isomorfa em relação às tecnologias ópticas que discuto no contexto do século XIX.<sup>398</sup>

Sob uma época onde a capacidade técnica era vista como índice de modernidade e a esta última sendo atribuída ao modo de lidar melhor com todos os processos de modernização encampados, por exemplo numa cidade, alterando sua paisagem, mudando a natureza de lugar, agregando fatos urbanos cada vez mais dependentes da concepção de civilidade, as obras de Schlappriz couberam exatamente no esperado pela sociedade à época. Uma sociedade em busca de trocas que fossem permeadas pelo que o ocidente europeu conseguiu disseminar como “Cultura”<sup>399</sup>.

O artista suíço levava o “apuro da técnica”, era “habilíssimo” no trato com as imagens, europeu e dialogava com a perspectiva da paisagem da cidade, o que era objetivamente o que se esperava da sociedade burguesa àquele momento. Detinha o poder para ser observador. As mudanças no campo da capacidade produtiva da mesma maneira colaboraram para o modo de ver<sup>400</sup>.

---

<sup>396</sup> CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 166 p. p.12.

<sup>397</sup> BERGER, John. *Modos de ver*: São Paulo: Fósforo, 2022. 192 p.

<sup>398</sup> CRARY, *op. cit.*, 2012. p. 17.

<sup>399</sup> Cultura com aspas é o título do livro da professora e antropóloga Manuela Carneiro da Cunha. CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha. *Cultura com aspas*. São Paulo: Editora Ubu, 2017. 432 p.

<sup>400</sup> MENESES, *op. cit.*, 2003.

Foram tempos de “variedades de práticas sociais e domínios do saber”<sup>401</sup>. E com sujeitos observadores que foram causadores e sofreram consequências da modernidade no século XIX<sup>402</sup>.

O artista suíço, ao ser esse observador do século XIX sobre o Recife, sua técnica apresentou diálogo com suas produções de representação quando ele dialogou com o que a classe dominante demandava, tanto de signos que indicavam de onde falavam e para quem falavam, quanto pela sensibilidade de operava na fixação da imagem como obra de arte, o que poderiam cruzar intenções de perenidade dessa imagem idílica e sob valores burgueses até os tempos atuais.

Ferrez insistiu de todas as maneiras em colocar holofotes nesta produção. Ao observarmos os espaços contemplados nas estampas, podemos ter como pergunta sobre o porquê das escolhas feitas por Schlappriz e Carls para a feitura das pranchas terem sido exatamente naqueles enquadramentos/ recortes/ janelas.

Podemos suscitar que eram os espaços “disponíveis”/ “dispostos”/ “prontos” de fatos urbanos existentes à época, que chamava a atenção da população abastada, chanceladora do olhar que queria que atingisse o espelho dela. E devemos lembrar que “Narciso acharia feio o que não fosse espelho”<sup>403</sup>. Logo, o que incomodasse àquela sociedade, seria invisibilizado. Os motivos seriam muitos. Impossível destacarmos em detalhes.

Desta forma, e quando os lugares, - poucos -, não eram os visualmente “visíveis”<sup>404</sup> ou com objetivos específicos para a documentação solicitada/ encomendada, pelo que a história apresenta? Qual o motivo da seleção pela lateral de um casario da Rua Chora Menino, apresentando um grupo de negros em descanso ou quando apresentou a Ponte das Cinco Pontas, por onde caminhava provavelmente um pescador em trajes nada nobres e “civilizado”<sup>405</sup>?

---

<sup>401</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>402</sup> MENESES, *op. cit.* 2003.

<sup>403</sup> Trecho da música *Sampa*, composição do músico baiano Caetano Veloso lançada em 1978.

<sup>404</sup> Visíveis elaborado por Ulpiano Menezes.

<sup>405</sup> Tomamos como base o conceito de Elias sobre a noção de “civilizado”, entendendo primeiramente a consideração que faz a Kant, como autor que leva em conta essa palavra como ideia de moralidade que correlacionou à cultura. Mais adiante, a perspectiva com a qual nos identificamos de Elias, afirma que na verdade a construção do conceito se dá pelo incômodo da nobreza com o que era contrastante a ela. Norbert Elias trata do contraste, como ponto chave para a construção do que passou-se a considerar “não civilizado”. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes* VI I. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Editora Zahar. Tradução Rua Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2a. Ed. Rio de Janeiro, 2011. 264 p.

Em Silva temos essa dúvida compartilhada e uma apreciação que citamos aqui sobre a “imagem-monumento” quando ele afirma a respeito das imagens realizadas por Schlappriz que,

Por essa imagem, o artista parece, à primeira vista construir uma imagem-monumento do Recife que se queria moderno e civilizado, como a cumprir os desejos de uma elite local presumidamente moderna. Um segundo olhar mais atento perceberá elementos, cenas cotidianas que reforçam o seu caráter documental. Cenas cotidianas que foram também perenizadas pelos traços do estrangeiro, talvez à revelia dos interesses da elite pernambucana, como as negras quituteiras sentadas em bancos, próximas a pessoas elegantes que assistiam uma parada militar no Largo, e outra negra, junto a estas, com um tabuleiro de frutas à cabeça e um pequeno banco nas mãos, como tendo chegado naquele instante.<sup>406</sup>

Em oposição complementa,

Escravas, libertas e livres, africanas livres, pretas, pardas e mesmo brancas, elas fizeram mais do que compor a paisagem urbana com seu cheiro, seu cheiro, suas falas. Elas estavam imersas em um contexto de escravidão urbana, eram fundamentais à ordem doméstica, ao pequeno comércio.<sup>407</sup>

Cruzarmos possibilidades de caminhos realizados questionando e instigando pesquisas sobre os usos e funções dessas imagens, realizados pelos observadores que as fizeram e as fazem ainda hoje, é um terreno fértil por demais e por muitas vezes espinhoso. É um percurso que suscita uma mistura de sentimentos e sensibilidades passionais ao estudo. Isso porque, justamente, ao problematizarmos o quanto Schlappriz poderia ter se envolvido ou realizou interesses orquestrados pelo poder apenas por imagens encomendadas, e chegar à resposta, é incessante.

Falamos sobre até que ponto essa visualidade estabelecida pelo trabalho de Schlappriz foi possível de olhar os invisíveis espaços e tipos em suas construções do cotidiano, costumes, gestos, trabalho e afetos por uma observação que fez esse estrangeiro querer comunicar mais do que apenas imagens belamente executadas com fins de apuro estético da paisagem pernambucana.

Toda a trilha de análise das estampas, cotejando com a história de Pernambuco, percorrendo o Rio Capibaribe, foi organizada magistralmente pelo artista. Além disso, seguiram o caminho dos fatos urbanos por onde D. Pedro II passou, quase como um

---

<sup>406</sup> SILVA, Maciel Henrique. *Pretas de honra - Vida e trabalho de domésticas e vendedoras no Recife do século XIX (1840-1870)*. Recife: Editora Universitária da UFPE/ (coedição); Salvador: EDUFBA, 2011. 296 p. p. 48

<sup>407</sup> *Ibid.* Orelha do livro.

documental fotográfico com a personagem principal ausente dos espaços, como se estivesse em desaparecimento ou oferecendo a possibilidade de através da nostalgia buscar a noção de Brasil, por aquele pedaço há pouco visitado pelo poder maior do país.

Além de tudo, afirmamos que a produção de representação de Schlappriz, a qual coteja a todo momento com a iconografia nassoniana e com os monumentos de Nassau na cidade, soa como ter a necessidade de trazer de volta e garantir a criação do ideário de que os holandeses foram antes das modernizações do XIX, a melhor coisa que já aconteceu pelas bandas das terras do Capibaribe.

A visualidade a partir das imagens como uma lembrança, como patrimônio daquilo que já estava consumadamente prestes a desaparecer ou que estaria para nascer, índice ou símbolo de modernidade, se fixava nas memórias imagéticas como um objeto que, tamanho o empenho e rede de circulação, teria grandes chances de se patrimonializar como monumento, além da própria paisagem urbana construída em si mesma, que historicamente tem feito esse caminho.

E as imagens do que vinham depois? Do progresso, da construção, da estética modificada? A que serviam? Talvez como um relicário do novo. Do que havia acabado de nascer ou de ser reformado.

Serviu como relicário a Ferrez, como profusão de uma história de nossa iconografia e daquela que pouco havia sido divulgada em na sua própria categoria de imagens, antes do colecionador. A visualidade que era falada pelos cronistas como Freyre e Mota, a qual conseguiram dar conta de perpetuar, apenas pela nostalgia dos escritos. As imagens ainda não haviam circulado.

Os usos dessas imagens em um *Álbum* que foi comercializado sendo entregue via jornal, com uma periodicidade de assinatura, sua importância para a sociedade e principalmente sobre que tipo de visualidade foi construído sobre a modernização da cidade do Recife e com que fins interpretativos a respeito dela, se manifestaram na crônica-tese que estabelecemos aqui.

A imagem que impressiona da paisagem urbana pernambucana é a que Schlappriz se aproxima da mulher negra na Igreja de São Gonçalo, tipicamente um lugar invisibilizado na iconografia pernambucana. Impossível entender o lugar da paisagem naquele momento para o

artista. Mas o detalhe de aproximar quem era aquela que olhava de frente ou sempre estava presente em quase todas as estampas.

Todavia, Naxara pode nos conduzir a levar mais à frente a noção de paisagem urbana e seus tipos humanos para olharmos como observadores do século XXI as imagens de Schlappriz que ainda perpetuam canônica ou não nossa visualidade cheia de contradições e com poucas pesquisas que possam saber mais a respeito de quem também era impossibilitado de ter o direito a olhar,

Olhares sobre si, olhares sobre outros. Elites que excluíram o “povo” ou, melhor dizendo, grandes parcelas da população brasileira para pensar o Brasil; elites que se vêem “sem povo” ao pensar o mesmo Brasil. Pensamentos e sensações ambivalentes e mesmo contraditórios, que afloram no século XIX, ao longo do qual se procurou definir uma identidade e um lugar, tanto, para a terra brasileira como para a variedade de povos que a habitavam.<sup>408</sup>

Ao entrarmos em contato com imagens tão nossas do Brasil, a nostalgia do que não tivemos dessa paisagem que torna uma “cosmofania”<sup>409</sup> também possível. Quem sabe através das estampas de Schlappriz possamos entender os modos de ver que atravessaram os tempos e que nos atravessam até hoje.

---

<sup>408</sup> NAXARA, Márcia. Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (Res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. 558 p. p. 429.

<sup>409</sup> Apesar da cosmofania dizer a respeito da paisagem não urbana, tomamos emprestado para considerarmos a possibilidade desse modo de “aparecimento de um determinado mundo” que o seja da paisagem que comporta uma cidade que preze pela relação com a cidade e que tenhamos presença para perto do que construímos dela. Inclusive, sobre o que pouco sabemos e vemos pouco dela, seja como estrangeiro, seja como cidadão. BERQUE, Augustin. Das águas da montanha à paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia e arquitetura da paisagem: um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. p. 97.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A princípio, as imagens serviam para evocar o aspecto de algo ausente. Aos poucos, tornou-se evidente que uma imagem, poderia sobreviver àquilo que representava; poderia, pois, mostrar a aparência de algo ou alguém em outros tempos - e, por inferência, como o motivo representado pela imagem era então visto pelos outros. Mais tarde, a visão singular do fabricante da imagem também passou a ser reconhecida como parte do registro. Uma imagem tornou-se o registro de como x tinha visto y. [...] Quando “vemos” uma paisagem, nos situamos nela. Se “víssemos” a arte do passado, nos situaríamos na história. Quando somos impedidos de vê-la, somos privados da história que nos pertence. Quem se beneficia com essa privação? Afinal, a arte do passado é mistificada por uma minoria privilegiada que não mede esforços para inventar uma história capaz de justificar retroativamente o papel das classes dominantes, quando essa justificativa não faz mais sentido em termos modernos.*

Berger, 2022

Em seu *Modos de ver*<sup>410</sup>, o crítico de arte e escritor John Berger, trata de algumas das fatias do campo das visualidades, com as quais justamente dialogamos em parte desta tese. E o próprio didatismo do título de sua obra ofereceu a alavanca para refletirmos a respeito dos usos e funções de estampas através e dentro da passagem do tempo histórico, além de seu lugar estético formal sob suportes e do que se coloca como representação.

Ao termos nas mãos imagens do século XIX, tempo do qual estamos distantes, atentamo-nos para quais objetivos e que tipo de relações envolveram aquelas produções da paisagem urbana que pareciam higienizadas e um tanto perfeitas, sob o ponto de vista do que Berger chama em sua obra de “pressupostos adquiridos sobre a arte<sup>411</sup>”. Ainda segundo Berger, “nenhuma outra espécie de vestígio, inscrição ou texto é capaz de oferecer um testemunho tão direto do mundo em que viviam as pessoas de uma época passada”<sup>412</sup>.

Vale salientar que concebemos como “um tanto” perfeitas, sob o ponto de vista do que à época levavam em conta no que concernia à feitura dessas imagens, no período aqui estabelecido de meados do século XIX. Argumentamos que olhar aquela imagem naquele momento da história diferenciava-se do olhar hoje, pois tal como Berger julga, “o mundo tal

---

<sup>410</sup> BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Fósforo, 2022. 192 p.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>412</sup> Tais “pressupostos”, para Berger, tem a ver com *beleza, verdade, genialidade, civilização, forma, posição social, gosto, etc. Para o autor, esses “obscurecem o passado”, pois Ibid., 2022. p. 20.*

como é, vai além da pura realidade objetiva, ele abrange a consciência”<sup>413</sup>.

A composição em si de toda e qualquer obra, para Berger, outros seriam os pontos centrais de uma análise de uma imagem, como muitos autores privilegiam e resolvem contemplar apenas, ou ainda de maneira hierarquizada. A partir do momento que nos fixamos unicamente na imagem propriamente dita, em sua técnica e “pressupostos” adquiridos, nos esquivamos do que necessariamente ela nos oferta ou melhor, do que nós tiramos dela para entender nossa história. Compreender o contexto de circulação e agentes das estampas é fundamental para localizarmos seu/ nosso espaço de existência.

Vale lembrarmos que as imagens que contemplamos, são tomadas sempre de cima, de maneira descensional, a respeito de uma paisagem urbana premente e urgente da época.

Outros pontos de vista foram renegados pela maioria dos desenhistas para além da amplitude e panorâmica, que diziam muito a respeito ao estampar uma cidade com sua arquitetura e relevo geográfico, exibindo pessoas circulando pelos espaços de sociabilidade, tendo a participação delas como objetos manifestos da modernização para as classes mais abastadas e progresso daquele período e província. As pessoas eram objetos tais quais a arquitetura evidenciada. Inclusive gestos e poses se repetem até hoje em outras imagens durante o tempo.

A paisagem antes de ser urbana, ainda pouco significava o que se obtinha de mercadoria na imagem retratada. Era uma divagação do olhar. E novamente nos valemos de Berger para pontuarmos esse aspecto o qual ele infere. Nas artes, quando a pintura à óleo começou a rebentar, o objetivo era dar ao espectador daquele quadro a sensação de que ele estava próximo ao que era representado como fiel. Era um “sistema especial de convenções para representar o visível”<sup>414</sup>. O que Berger nomeou de “verossimilhança superficial”<sup>415</sup>.

A técnica favorecia essa aproximação. O status da imagem era revelar o que havia de posses no figurativo representado e desta maneira o que a compunha dizia respeito ao nível de poder a que aquele registro se vinculava. Quando nasce a paisagem urbana, arriscamos dizer que nada mais é do que os espaços sendo vinculados à proposta mercadológica e dos costumes dos tipos que circulavam ali nas ruas e em frente a prédios que denotavam proximidade com a modernização e esta era então a mercadoria. As cidades estavam à venda e

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 112.

desejosas de serem “compradas” pelos estrangeiros que aqui aportavam nos trópicos e pelos de fora ávidos por saber o que tínhamos de tão excêntrico.

Ao observarmos esse ponto de vista que habita majoritariamente a estética das litogravuras produzidas nos Oitocentos, especificamente quanto ao material por nós elencado nesta tese, levamos em conta a perspectiva tomada no período, contudo, como ela atravessou o século sendo reverberada, principalmente quando atingiu a publicação editada por Gilberto Ferrez, como também reformulada pelas mãos de Vauthier e Mamede.

Essa complexa rede de intenções na operação das imagens através dos tempos, serviu a que muito do Brasil fosse interpretado via iconografia, que segundo Schwarcz, foi nada “inocente” em sua produção. A iconografia não é ingênua, muito menos a brasileira.

Os primeiros registros de impressão e interpretação a respeito do nosso país feitos a partir da chegada dos invasores e viajantes, quando estes aportaram e avistaram do alto-mar nosso território, serviram para que fixássemos o imaginário de nós mesmos até os dias atuais.

Schlappriz, nossa figura central, atuou de modo diferente de demais artistas que registravam em desenhos o que nem viam, apenas ouviam falar sobre a terra *brasilis*. Além de estar aqui, *in loco*, desenhando a paisagem urbana, foi nela que ele imprimiu, difundiu e vivenciou seu olhar sobre a cidade sob modernização.

O deslumbramento com nossa luz, o exótico e o pitoresco, elementos atribuídos à nossa vegetação, paisagem e povo, foram os que compuseram o estereótipo que fomentou o silenciamento/ invisibilidade, provendo a dilatada parte da construção de nosso percurso. Intérpretes visuais que descreveram em desenhos sobre o que se defrontaram, ficaram impressionados com o que atribuíram como pouco civilizado, mas atraente e diferente, como se fôssemos personagens de circo engaiolados, disponíveis às vistas de seus espectadores.

No âmbito da natureza e da cultura, Recife e seus arrabaldes, nas imagens do XIX, e nas de Schlappriz, se dispuseram a desenhar um espaço de cordialidade e um mundo possível. Vale lembrar Luciana Murari, na qual nos fundamentamos para chegarmos no que desenvolvemos sobre o tema: “havia muito de delírio febril nos sonhos de modernidade minuciosamente escritos por projetos visionários de transformação da paisagem, utopias visíveis a olhos fechados, na tentativa de sobrepujar a visão angustiada do atraso”<sup>416</sup>.

As investigações sobre nossa história, nossa forma de nascer, crescer e se desenvolver

---

<sup>416</sup> MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009. p. 353.

como território e como população tem como parte disso os sujeitos que são nomeados ou atingem o lugar de intérpretes. E essa interpretação de Brasil surge sob essa nomenclatura em meados do século XIX, em meio a transformações velozes da paisagem e dos artefatos tecnológicos. Sabemos que, antes desse período, diversos estrangeiros além da população nascida no país tentaram narrar e desenhar o Brasil de todas as maneiras possíveis, sendo da mesma forma intérpretes.

Quem interpretou e interpreta o Brasil sob qual chancela se oficializou com este poder e capacidade para a interpretação? Atrevemo-nos a fazer uma comparação ao que Raymond Williams apontou em seu *A fração Bloomsbury*<sup>417</sup>: que sejam esses intérpretes relevantes na busca pelas mais acertadas elaborações acerca de quem somos, mas que sejamos conscientes de nosso lugar de grupo de construtores que transita pelo *status* de “aristocracia intelectual”<sup>418</sup>, que de certa forma ocupamos sendo tais figuras. Essa visualidade é ocupada por esses que também se auto-proclamaram ou foram consagrados para esse lugar.

Segundo as professoras Heloísa Starling e Lilia Schwarcz<sup>419</sup>, sempre estivemos querendo ser o outro e já passamos por diversas fases: já fomos os franceses, os indígenas, os mestiçados, os festivos e, como somos recentes em nossa história, inclusive como ex-colônia, nosso olhar a respeito de nós mesmos ainda está em visualizar um espelho que nem sempre está falando de nós e sim do outro que desejamos ser.

E as imagens coadjuvaram para a interpretação do que somos. Somos brasileiros, ainda que sob olhar do outro. A perpetuação de sua visualidade e da necessidade de sermos/estarmos presentes na modernização para atingirmos o reconhecimento de país a ser respeitado e visto.

Algumas perguntas perseguiram a pesquisa desta tese e quisemos iniciar a resposta com a nossa proposta: e quem era inapto na detenção do poder da escrita e, mesmo, da oralidade no universo da interpretação, como se via e via o país e de que maneira tinha o direito de olhar e ser olhado de outra forma nessa modernização almejada?

---

<sup>417</sup> WILLIAMS, Raymond. *A fração Bloomsbury*. Trad. MARTINS, Rubens; BARROS, Marta de. Plural; Sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168. 1. sem 1999. Williams expõe neste artigo o grupo seletivo de intelectuais da Inglaterra que se juntaram como proposta de serem mentes pensantes com “estilo novo” quanto ao prazer estético e discussões político-sociais em relação à arte. Membros de uma “aristocracia intelectual” que por mais que se opusessem a fazer parte dela, o era pela sua característica de formação e origem. Figuras como Virginia Woolf e Maynard Keynes participaram desse núcleo de intelectuais à época durante a primeira metade do século XX.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>419</sup> Em entrevista para o *Jornal Nexo*, lembrando o que escreveram em seu livro *Brasil: uma Biografia*.

Quais intérpretes buscamos para além dos canônicos estrangeiros ou dos vindos de lugares abastados, vencedores e normatizados também na visualidade do Brasil? Os documentos que existem e os acervos ainda preservados dizem respeito à história contada por quem teria poderes para arquivar, contar, escrever, participar das descrições e produções de representação do país. Como tornar nossa história pública a partir de nossos produtores ratificados pelos vencedores? Onde ficam as mulheres, os negros, os miseráveis, além dos espaços de sociabilidades nada contemplados em crônicas, caminhadas, ou imagens?

Quando citamos o *Guia Comum da Cidade do Recife* e os *Guias Sentimentais de Gilberto Freyre*, a proposta foi dialogar com as imagens realizadas por Schlappriz com seus tipos humanos que nos instigaram a tentar buscar por onde circulavam fora daqueles espaços visualizados.

É necessário lembrar que a professora Virgínia Camilotti, desta casa, apontou em uma caminhada conosco, eu e a profa. Márcia Naxara, pelas ruas da cidade de Olinda sobre os lugares quase nada turísticos que pude a ela apresentar. A observação quanto aos lugares “invisibilizados”<sup>420</sup> fez mudar parte da tese, quando passamos a nos perguntar, a respeito de que espaços eram aqueles pouco ou nada visíveis na imagem canônica do Recife e de Olinda?

Quem teria autoridade para propagar essa visualidade que, até onde nos pareceu, assumiu pouca organicidade diante de sua perenização? Arriscamos dizer que o conceito do que era modernização passou pelo uso desses corpos no espaço público como figuras mistificadas.

O olhar estrangeiro de Schlappriz perpetuou o que se queria: uma visualidade que perpassasse o tempo, sob uma técnica de extrema qualidade, em sua figura de estrangeiro admirado, desenhando uma paisagem urbana desejada para se enxergar uma cidade em disputa no Brasil, maquiada sob a distância necessária imposta para ver o oposto ao que se passava no chão onde os pés pisavam, com uma divulgação ampliada por intelectuais que faziam parte do seleto grupo de intérpretes do país.

É claro que devemos ressaltar que enxergarmos o comprometimento de Schlappriz com o desejo de descrever o Recife e suas conformações sociais da época. Ele, de certa forma, alfineta outras produções do período, com sua tentativa de documentação quase jornalística sobre os espaços de sociabilidade preenchidos pelas diferenças de atores. Porém, perpetua a

---

<sup>420</sup> Grifo tomado da professora Virgínia Camilotti, durante o a banca de qualificação desta pesquisa.

noção de uma “democracia dos espaços”, inclusive contemplada por Gilberto Freyre em suas obras.

Essa tal “democracia” talvez fosse uma proposta, todavia inevitavelmente com grande parte de seus sujeitos racializados e sem voz para contra-argumentar e contrapor com registros seus divulgados e conhecidos. Afinal, eram destituídos do direito a esse olhar ou à proposta de terem uma auto-imagem digna.

Comparativamente ousamos ironizar: “beleza, verdade, genialidade, civilização, forma, posição social, gosto” foram pressupostos que garantiram a visualidade da modernização de Pernambuco até hoje, com seus personagens na cena da cidade nem imaginando o que se tornariam após um século, quando da participação nessas representações.

No *Seminário Lugares de Memória*, que aconteceu na Pontifícia Universidade Católica do Rio - PUC em março de 2021, a professora Heloísa Starling, apresentou um dos vieses do conceito de memória, assegurando que, “a memória é nosso derradeiro patrimônio.

É a memória que nos leva no caminho inverso da morte. Todo projeto foi desejo, anseio. A função de impedir o esquecimento, é a nossa chance de esquecer da morte”. Mas em cima de quais memórias de outros estamos caminhando para forjar a nossa?

Finalizamos essa pesquisa tentando somar ao debate a respeito do que somos como país a partir de documentos valiosos e valorosos que são as imagens. Ainda sugerimos muitas perguntas que necessitam de respostas, mas prezamos que as propusemos para caminharmos ao lado de outros que possam também respondê-las em investigações futuras.

Outra contribuição que acreditamos ser importante é o fato de gozarmos em São Paulo, estado partícipe até há bem pouco tempo do eixo sudestino de mirada, de significar Pernambuco, para além de suas fronteiras, favorecendo à atenção do olhar para demais lugares do país, ainda pouco visualizados em pesquisa.

Manifestamos nas entrelinhas, que somos vistos por estrangeiros, mais do que pelos próprios irmãos de país.

Para concluir, propomos comparar a forma como Robert W. Slenes apontou em seu *As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de*

*Johann Moritz Rugendas*<sup>421</sup>, com as imagens de Schlappriz em sua corroboração para a também nascente do Capibaribe “nação pernambucana”.

---

<sup>421</sup> SLENES, Robert W. *As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas*. Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas, SP: Unicamp. p. 271-294. 1996. p.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA JR., Jarbas Espíndola. *Memória Gráfica Pernambucana: indústria e comércio através dos impressos litográficos comerciais recifenses [1930-1965]*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. 224 p.

ÁLBUM DE PERNAMBUCO. CARLS, Franz. Recife: Lithographia Alemã Franz Carls, 1878. 50 p. Acervo Biblioteca Oliveira Lima - EUA. In: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/lima%3A27837> Acesso em 10 de fevereiro de 2023.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. *Introdução à história pública*. São Paulo: Letra e voz, 2011. 231 p.

AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Lisboa/ Portugal: Edições 70, 2001. 128 p.

Anais da Anpap - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. *Vida e ficção: Arte e fricção*. Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). – Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.

ANDRADE, Alex Moreira. *Maçonaria no Brasil (1863-1901): Poder, Cultura e Ideias*. São Paulo: Annablume Editora, 2022. 370 p.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: Eduff, 2009. 400 p.

ARAÚJO, Fabio. Estilos e fases de uma cidade. In: *Revista Continente Multicultural*. Fev. 2005. Ano 05. Recife: Companhia Editora de Pernambuco. p. 64-67.

ARAÚJO, Rita de Cássia B. de; PONCIONI, Cláudia; PONTUAL, Virgínia. *Vauthier: um engenheiro de artes, ciências e ideias*. Olinda, PE: CECI, 2009. 72 p.

ARLÉGO, Edvaldo. *Recife de Ontem e de Hoje*. Recife: Edições Edificantes, 1990. s/ p.

ARRAIS, Raimundo. *O rio da memória: os rios da cidade do Recife e os intelectuais recifenses da primeira metade do século XX*. Registros. Mar del Plata, v. N. 03, n.ANO 3, p. 22-44, 2005. p. 23. Universidad Nacional de Mar Del Plata. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Córdoba, Argentina.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. 453 p.

BARROSO, Gustavo. *A história secreta do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nacional do Brasil. 1937. 379 p.

BASTOS, Élide Rugai. *Gilberto Freyre: a cidade como personagem*, 06/ 2012, Sociologia & Antropologia, Vol. 02, p.135-159, Rio de Janeiro, 2012.

BECARI, M. N. (2020). *O direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 18, n. 40, p. 344-388, 2020. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169553. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169553>. Acesso em: 20 jan. 2023.

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa, Portugal. Editora Livros Horizonte, 2010. 328 p.

\_\_\_\_\_. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade - ensaio de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982. 170 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LOPARIE, Zeijko; FIORI, Odília B. *Os Pensadores - Obras escolhidas*. VI XLVIII. São Paulo: Editora Abril, 1975. 334p.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2007. 1752 p.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Fósforo, 2022. 192 p.

BERNARDES, Denis Antônio de Mendonça. Impressos e liberdade: notas para uma história da tipografia em Pernambuco (1817-1850). In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal. Org. *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 664p. p. 204.

BERQUE, Augustin,. Le paysage de la modernité. In BERQUE, Augustin. *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Editions Hazan, 1995, p. 103-140.

\_\_\_\_\_. Das águas da montanha à paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia e arquitetura da paisagem: um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. 381 p.

BLAKE, Augusto Victoriano Alves Sacramento. Dicionario bibliographico brasileiro. v. 5 J-L. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899. <http://bd.camara.leg.br> Acesso em 22 de janeiro de 2023.

BOLETIM DO PORTO DO RECIFE. *Um velho álbum de gravuras*. Edição do serviço de estatística e pesquisas da diretoria de docas e obras do porto do Recife. Agosto de 1940, no. 2.

BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia. Org. *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 664 p.

BRESCIANI, Stella. *Da cidade e do urbano: experiências, sensibilidades, projetos*. São Paulo, Alameda, 2018. 516 p.

BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império: paisagens de um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras / Instituto Moreira Salles. 2012. 248p.

BRUN, Carl. *Schweizerisches Künstler-Lexikon. Herausgegeben mit Unterstützung des Bundes und Kunstfreundlicher Privater vom Schweizerischen Kunstverein. Redigiert unter Mitwirkung von Fachgenossen*. III Band: S-Z. Frauenfeld Verlag Von Huber & Co. 1913.

BRUSKY, Paulo. *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2007. s/ p.

CÂMARA, Bruno Dornelas; SOUZA, George Cabral de. Luzes e sombras do Recife Oitocentista. In: CÂMARA, Bruno Dornelas; SOUZA, George Cabral de. *O fotógrafo Cláudio Dubeux*. Recife: Editora Cepe, 2011. 230 p.

CAMBRAIA, Rui. Paisagem e fotografia: luz, fotosensibilidade, o olho e o olhar. In: *Filosofia e arquitectura da paisagem. Um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. 382 p.

CAMPOS, Joana Capela de. “A paisagem urbana história como valor de projeto urbano”. In: FIDALGO, Pedro. *Estudos de Paisagem*. v. 3. p. 67. Universidade Nova de Lisboa, 2017.

CALVINO, Ítalo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150 p.

CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo, Cosac Naif, 2005. 360 p.

CARVALHO, Alfredo. *Estudos pernambucanos*. Coleção pernambucana Volme XIII. Governo do Estado de Pernambuco. Recife, Companhia Editora de Pernambuco, 1978. s/ p.

\_\_\_\_\_. *Annaes da Imprensa Periódica Pernambucana - 1821-1908. Dados históricos e bibliográficos*. Recife: Typographia do Jornal do Recife, 1908. s/ p.

CASTILHO, Denis. *Os sentidos da modernização*. Boletim Goiano de Geografia (Online), v. 30, p. 125-140, 2011.

CASTRO, Josué de. *Cidade do Recife: ensaio de geografia urbana*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil. 1954. 168 p.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 200 p.

CAVALCANTE, Sebastião Antunes; CAMPELLO, Silvio Romero Botelho Barreto. *Ilustração e Artes Gráficas: periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco (1875-1939)*. São Paulo: Blucher, 2014. 120 p.

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de. *Amor & Arte: duplas amorosas e criatividade artística*. Trad. Ana Luisa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1995. 228p.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan Org. *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013. 153-176 p.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. 354 p.

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA. *Catálogo do Tricentenário da Restauração Pernambucana - Exposição Comemorativa: iconografia do Recife Século XIX (Coleção Gilberto Ferrez e Outros)*. Pernambuco: Imprensa Oficial, 1954. 60 p.

COSTA, Cleonir Xavier de Albuquerque; ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *José Mamede Alves Ferreira: sua vida, sua obra (1820-1865)*. Governo do Estado de Pernambuco - Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano. Recife. 1985. 64 p.

COSTA, Fernando A. Pereira da. *Anais Pernambucanos: 1834-1850*. Volume X. Recife: Arquivo Público Estadual, 1966. 490 p.

COSTA, Magda B. Martins. *Reflexões sobre fotografia e psicanálise - entre o visível e o indizível da cena*. Interfaces. v. 15. no. 2, p. 395-402, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 166 p.

DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo, ESPADE, 1976. 128 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1995. 864 p.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Por Alice Souza e Anamaria Nascimento. *A relação do recifense com o manguezal da cidade*. In: [://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2017/07/a-relacao-do-recifense-com-o-manguezal-da-cidade.html](http://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2017/07/a-relacao-do-recifense-com-o-manguezal-da-cidade.html) Acesso em 12.12.2022.

\_\_\_\_\_. 25 de novembro de 1864. Recife, Pernambuco. Acesso Biblioteca Nacional em 15.11.2022. Acesso Biblioteca Nacional. Em 17.11.2022.

\_\_\_\_\_. 25 de abril de 1867. Recife, Pernambuco. Acesso Biblioteca Nacional em 15.11.2022. Acesso Biblioteca Nacional. Em 10.10.2022.

DIRETORIA DE DOCUMENTAÇÃO E CULTURA. *Teatro Santa Isabel: documentos para a sua história. 1o volume - 1838-1850*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1950.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX: Dicionário Ilustrado*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. 416 p.

DUARTE, Mirela. Os álbuns litográficos e a paisagem do Recife do século XIX. In: *A Paisagem Como Problema: Conhecer para Proteger, Gerir e Ordenar*. Coord. FIDALGO, Pedro. v. 5. 1o Congresso Iberoamericano em Estudos da Paisagem. Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal. Set. 2018. 418 p.

EDWARDS, Elizabeth. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. nº 2, p.11-28, 1996. 168 p.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes* VI I. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Editora Zahar. Tradução Rua Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2a. Ed. Rio de Janeiro, 2011. 264 p.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador: formação do Estado & civilização*. VI. 2. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Editora Zahar. Tradução Rua Jungmann. Revisão e apresentação Renato Janine Ribeiro. 2a. Ed. Rio de Janeiro, 1993. 308 p.

FABRIS, Annateresa. Org. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. 234 p.

\_\_\_\_\_. *O desafio do olhar – fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol. 1. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011. 235 p.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra - Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 509 p.

FERRER, Bruna Rafaella. *Guia Comum do Centro do Recife - Arqueologia do Presente*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco - Funcultura, 2015. 112p.

FERREZ, Gilberto. *O Álbum de Luís Schlappriz: Memória de Pernambuco – Álbum para os amigos das artes 1863*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981. (Coleção Recife; v. 17) Fac-símile da edição de 1863, impresso pela Lith. F. H. Carls, Pernambuco. 92 p.

\_\_\_\_\_. *Velhas Fotografias Pernambucanas 1841-1900*. Publicação em Álbum do Departamento de Documentação e Cultura. Recife, 1956. s/ p.

FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*. Recife, Arquivo Público Estadual, 1979.

\_\_\_\_\_. *Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife - 1755-1855*. s/ p.

\_\_\_\_\_. *O Recife, sim! Recife, não!* São Paulo: Edições Arquimedes, 1967. s/ p.

\_\_\_\_\_. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2008. 160 p.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e Mocambos*. São Paulo: Editora Global, 2017. 976 p.

\_\_\_\_\_. Casas de Residências no Brasil. In: CAMPOFIORITTO, Angelo. Org. *Patrimônio. Revista do Iphan*. N. 26. Ano 1997. 224. p.

\_\_\_\_\_. *Casas e Residências do Brasil*. Rio de Janeiro: Revista do IPHAN. N. 7. p. 99-208. Ano 1943.

\_\_\_\_\_. *O engenheiro francês no Brasil*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1960. 920 p.

\_\_\_\_\_. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Editora Global, 2008.

\_\_\_\_\_. *Diário Íntimo do Engenheiro Vauthier*. Prefácio de Gilberto Freyre. São Paulo: SPHAN, MEC, 1940. 214 p.

\_\_\_\_\_. *Guia prático, histórico e sentimental do Recife*. São Paulo: Global, 2007. 256 p.

\_\_\_\_\_. *2o Guia prático, histórico e sentimental de Olinda*. São Paulo: Global, 2007. 224 p.

\_\_\_\_\_. *Ferro e civilização no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988. 470 p. p. 275.

\_\_\_\_\_. Por uma sociofotografia. In: *O Retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues (1840 - 1920)*. Rio de Janeiro: Funarte; Recife: Fundaj, 1983. p. 15-26.

\_\_\_\_\_. “A propósito de retratos: sua importância para a antropologia”. *Diário de Pernambuco*. Recife, 24 de junho de 1961.

FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois Meios Diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011. 274 p.

FONTCUBERTA, Joan. *A Câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014. 276 p.

\_\_\_\_\_. *La fúria de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Madri, Espanha: Galaxia Gutemberg, 2017. 272 p.

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Editora Ubu, 2018. 400 p.

GIDDENS, Anthony. Teoria da modernização e sua crítica. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia: uma breve porém crítica introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984. p. 111-119.

GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. *Recortes de paisagens na cidade do Recife - uma abordagem geográfica*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 2007. 356 p.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil: e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. Trad. Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. 404 p.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 565 p.

HARDMAN, Francisco Foot. Os negativos da história: a ferrovia-fantasma e o fotógrafo-cronista. In: HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 345 p.

HUYSSSEN, Andreas. *Geografias do modernismo em um mundo globalizante*. In: Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. 216 p.

INGOLD, Tim; JANOWSKI, Monica. *Imagining landscapes: past, present and future*. Anthropological Studies of Creativity and Perception. London: Routledge, 2016. 184 p.

JAY, Martin. Scopic Regimes of Modernity. In: *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. p. 3-23.

JORNAL DO COMMERCIO. ANTUNES, Manuella. In: *Lá onde eu moro - Os encantos do Poço da Panela*. Recife, Pernambuco. 10 de março de 2012. <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/suplementos/arrecifes/noticia/2012/03/10/os-encantos-do-poco-da-panela-35257.php>. Acesso em 16.07.2022.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. ArtCutura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun. 2006.

KOCH, Wilfred. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 232 p.

KONDER, Leandro. *História das ideias socialistas no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2003. 96 p.

KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naif, 2008. 368 p.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 402 p.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Editora Instituto Moreira Salles, 2002. 405 p.

\_\_\_\_\_. *Hercule Florence - A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 2006. 408 p.

LAGO, Bia Corrêa do; MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de. *Saudades de um Brasil antigo: a fotografia nos cartões-postais da Biblioteca Oliveira Lima*. Rio de Janeiro, Brazil: Capivara, 2011. 348 p.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. 504 p.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. *Para aprendermos história sem nos fatigar: a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal Fluminense. 2013. 267 p.

\_\_\_\_\_. *Gilberto Ferrez e os livros-álbuns de arte e de fotografia*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

\_\_\_\_\_. *A missão do intelectual-colecionador Gilberto Ferrez*. XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio - Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, 19 a 23 de julho de 2010. UniRio. Anpuh.

LIMA, Edna Lúcia Oliveira da Cunha. *Cinco Décadas de Litografia Comercial no Recife: Por Uma História das Marcas de Cigarro Registradas em Pernambuco, 1875-1924*. Dissertação de Mestrado do Curso de Design Gráfico. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1998.

\_\_\_\_\_. *F.H. Carls, M.Dreschler, L.Krauss e C. Frese - alemães a serviço da litografia comercial em Recife*. ANAIS P&D Design 2000, FEEVALE, Novo Hamburgo, RS. 29 out.a 01 nov. 2000. Estudos em design, Novo Hamburgo, 2000 v.2, p 839-847.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado de Letras, 1997. 272 p.

LYRA, Maria de Lourdes Viana; RIBEIRO, Marcus Venício; SANTOS, Renata. *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional: estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. 256 p.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 672 p.

MANDEL, Ladislav. *Escritas, espelho dos homens e das sociedades*. São Paulo: Editora Rosari, 2006. 196 p.

MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula: Sociedade e arquitetura urbana no Brasil, séculos XVII a XX*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001. 320 p.

MARIZ, Leopoldina; WAECHTER, Hans. *A autotipia e as capas da Revista de Pernambuco*. 13o Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Univille, Joinville (SC) 05 a 08 de novembro de 2018. 15 p.

MARSON, Izabel Andrade. *Um engenheiro francês no Brasil: (re)descobrimos Louis-Léger Vauthier*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 23, no 1, p. 175-180, jan/ jun 2010. p. 175-180.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001. 600 p.

MARX, Karl. *O capital*, Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013. 984p.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói : Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. 262 p.

\_\_\_\_\_. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014. Editora UFPR. p. 115.

\_\_\_\_\_. A inscrição na cidade: fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta. In: *Paisagem e Arte - a invenção da natureza, a evolução do olhar*. Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Fapesp, 2000. 452 p.

MELLO, Evaldo Cabral de. *A outra independência: o federalismo Pernambuco de 1817-1824*. São Paulo: Editora 34, 2004. 260 p.

MELLO FILHO, Djalma Agripino de. *Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias*. In: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/WdFhnksVfbfmkvTLHBRW9kd/> Acesso em 30 de janeiro de 2023.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Arte e Natureza em Pernambuco no Segundo Reinado*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1985. 256 p. (Documentos, 26). [Fundaj; UFPE/BC/CAC; Unicap].

\_\_\_\_\_. *Ingleses em Pernambuco - História do cemitério britânico do Recife e da participação de ingleses e outros estrangeiros na vida e na cultura de Pernambuco, no período de 1813-1909*. Recife: Instituto Arqueológico, História e Geográfico Pernambuco - Editora Universitária (UFPE). 1972. 105 p.

\_\_\_\_\_. *Luís Schlappriz no Recife (1858-1865)*. Recife: Imprensa Oficial, 1962. 12 p.

\_\_\_\_\_. *O Diário de Pernambuco e a História Social do Nordeste. 1840-1889*. Volume I e II. Recife, Diário de Pernambuco, (Gráfica O Cruzeiro), 1975. 975 p.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Fotografia como prática material*. In: [https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anaais/27/1371351131\\_ARQUIVO\\_textofinalMariaTeresaVillelaBandeiradeMello.pdf](https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anaais/27/1371351131_ARQUIVO_textofinalMariaTeresaVillelaBandeiradeMello.pdf) Acesso em 12 ago 2022.

MENDES, Luciana Cavalcanti. *Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco – os irmãos Ulysses e Gilberto Freyre na documentação de cidades na década de 1920*. Dissertação de mestrado defendida em 14.04.2016. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *O campo fotográfico em Pernambuco: um resumo do final do XIX até 1930*. Artigo publicado na Anpuh Nacional em Brasília. Acesso em: 10 fev. 2020. [https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anaais/54/1488596478\\_ARQUIVO\\_ARTIGO\\_ANPUH\\_BSBFINAL.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anaais/54/1488596478_ARQUIVO_ARTIGO_ANPUH_BSBFINAL.pdf)

MENEGUELLO, Cris. Trad. No Reino dos Sentidos: uma introdução. *The senses in history*. In: JAY, Martin. *The American Historical Review*, vol 116. N. 2, abril de 2011. URBANA, V. 4, nº5, dez.2012 - Dossiê: Cidades e Sociabilidades - CIEC/UNICAMP. 11 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma História visual. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia; Novaes, Sylvia Caiuby (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc. p.33-56. 2005.

MENEZES, José Luiz da Mota. *Ruas sobre as águas: as pontes do Recife*. Recife: Editora CEPE, 2015. 86 p.

MESQUITA, André Luiz. *Mapas dissidentes: proposições sobre um mundo em crise (1960-2010)*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. Routledge. London, 1998. 737 p.

\_\_\_\_\_. *The right to look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011

\_\_\_\_\_. *The right to look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011. 408 p.

MONTENEGRO, Olivio. *Um grande arquiteto pernambucano*. In: REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO. Recife: Imprensa Oficial, 1948. 250 p. 38.

- MOTA, Mauro. *Modas e modos*. Recife: Editora Raiz, 1976. 230 p.
- MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009. 474. p.
- MURICY, Katia. “Os olhos do poder”. In: *O olhar*. Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 496 p.
- NASCIMENTO, Luiz do. *História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954)*. 6 v. UFPE. Recife: Editora Universitária, 1975. 546 p.
- NAXARA, Márcia. Natureza e civilização: sensibilidades românticas em representações do Brasil no século XIX. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (Res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. 558 p.
- NESTROVSKI, Arthur. *Uma vida copiada*. Imprensa internacional reavalia memórias fictícias de Benjamin Wilkomirski. São Paulo, 11 de julho de 1999. In: *Jornal da Folha de São Paulo*.
- NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. Revista Projeto História. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- O MONITOR DAS FAMÍLIAS. N. 1. Pernambuco Typographia Brasileira. 2 de dezembro de 1859. Acesso Biblioteca Nacional. Em 17.11.2022. 76 p.
- PARAHYM, Orlando. *Traços do Recife: ontem e hoje*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco. Secretaria de Educação e Cultura. 1978. 322 p.
- PARAÍSO, Rostand. *A velha Rua Nova*. Recife: Editora Bargaço, 2011. 255 p.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. *A cidade e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre*. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1. p. 159-173, São Paulo, 2005.
- PEREIRA, Nilo. *Um tempo do Recife*. Recife: Arquivo Público Estadual - Secretaria da Justiça. 1978. 478 p.
- PERETTI, João. *L. Schlappriz e F. H. Carls e a eternidade do velho Recife*. Caderno Moinho Recife. p. 35 - 37. Recife: 1972.
- \_\_\_\_\_. PERETTI, João. *A introdução da litografia em Pernambuco*, in *Correio da Manhã*, em 30.06.1972, página 4, Rio de Janeiro XI - Caderno Norte-Nordeste.
- PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE. *Teatro Santa Isabel: documentos para a sua história*. 1.volume. (1838-1850). Recife: Diretoria de Documentação e Cultura, 1950. 90 p.

PINSON, Guillaume. *Un parcours scientifique dans la culture médiatique francophone (1800-1930)*. Cahier des séances de cours. Unesp. Campus Franca. Curso ministrado. De 23-26 abril 2019. 359 p.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Imprensa negra no Brasil do século XIX*. São Paulo: Selo Negro, 2010. 184 p.

PINTO, Estevão. “Muxarabis e balcões”. In: REVISTA DO SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. 1943. p. 309-340.

PINTO, Sílvia. Regimes escópicos: da descontinuidade da visão aos limites da visualidade. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. In: *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França. 23 de novembro - sessão temática II. Vai e vem: questões de cultura visual*.

PIQUEIRA, Gustavo. *Oito viagens ao Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 832 p.

PONCIONI, Claudia. *O Brasil visto por Louis-Léger Vauthier (Pernambuco, 1840-1846) – Diário e cartas*. Revista Navegações Ensaios. PUCRS, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 121-129, jul./dez. 2010.

\_\_\_\_\_. *Pontes e Ideias: Louis-Léger Vauthier, um engenheiro fourierista no Brasil*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2010. 560 p.

PONTUAL, Virgínia. *Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas*. Revista Brasileira de História, vol. 21, nº 42. São Paulo, 2001. Acesso em 21 de julho de 2020. <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n42/a08v2142.pdf>

\_\_\_\_\_. *Um verniz de civilização: a sociedade recifense vista por Vauthier*. Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco. *U R B A N A*, v. 4, n.º 4, M A R . 2 0 1 2 - Dossiê: Os eruditos e a cidade CIEC/UNICAMP. 67-83 p.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Narrativas fotográficas sobre a cidade*. Rev. Bras. Hist. vol.27 no. 53. São Paulo Jan./June 2007. 55-90 p.

PRADO, Barbara Irene Wasinski. *Paisagem Arquitetônica*. Anais do II ENEPEA – II Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura e Urbanismo do Brasil. São Paulo: Unimarco Editora, 1996. 244p. Acesso em: 15 dez. 2018.

PRATES, Gonçalo; GONÇALVEZ, Marta; BRAGANÇA, Carlos. Estruturas mediterrânicas tradicionais; a utopia da paisagem urbano-turística do Algarve. In: FIDALGO, Pedro. Coord. *Estudos de Paisagem*. VI 1. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. 1º Colóquio Ibérico de Paisagem. Jun. 2017. 361 p.

QUINTAS, Fátima. *O Recife: passeio à antiga*. Recife: Editora Bagaço. 2008. 294 p. p. 81.  
RAMA, Samuel. Imagem e instalação. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia e arquitetura da paisagem. Um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. 382 p.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Museu contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades*. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo, 3: 159-164, 1993.

REZENDE, Antônio Paulo. *O Recife: Histórias de uma cidade* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2002. 205 p.

REVISTA CONTINENTE. Por Christiano Aguiar. *Mauro Mota: poeta dos inventários e do tempo que passou*. In: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/mauro-mota--poeta-dos-inventarios-e-do-tempo-que-passou> Acesso em 22 de novembro de 2022.

RIBEIRO, Edméia. *Costumbrismo, hispanismo e caráter nacional em las mujeres españolas, portuguesas y americanas: imagens, textos e política nos anos 1870*. Londrina: EDUEL, 2012. 291p.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos. a sua essência e a sua origem*. Trad. Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. 88 p.

RODRIGUES, José Wash. *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1979. 326 p.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 51- 52.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris, France. NRF Éditions Gallimard, 1997. 210 p.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. 2ª Ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 2001. 310 p.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo : CBHA/CNPq/FAPESP, 2000. 452 p.

\_\_\_\_\_. *Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 184 p.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. 352 p.

SANTOS, Renata; RIBEIRO, Marcus Ribeiro; LYRA; Maria de Lourdes Viana. O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional - Estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. In: *A imagem como evidência histórica - algumas considerações sobre o trabalho de Lygia Cunha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. 256 p.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 672 p.

SCHØLLAMER, Karl Eric. *Regimes representativos da modernidade*. ALCEU, v. 1, n. 2 - p. 28-41 - jan/ jun 2001. PUC-Rio de Janeiro.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 816 p.

SCHWARCZ, Lilia. *Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*. Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro: v. 04. 02: 391-431, outubro, 2014. <https://www.scielo.br/j/sant/a/XSKfP5J5QypfvMqdfssR6Jg/?format=pdf> Acesso em: 12 de fevereiro de 2023.

SERRÃO, Adriana Verissimo. *Filosofia e arquitetura da paisagem. Um manual*. Lisboa, Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. 382 p.

SETTE, Mario. *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*. Recife: Editora Cepe, 2018. 417 p.

\_\_\_\_\_. *Maxambombas e maracatus*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1958. s/ p.

SILVA, Aline de Figueirôa. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: Editora Cepe, 2010. 244 p.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. Trad. Sandra Martha Dolinsky. Edições Sesc São Paulo | Editora SENAC São Paulo, 2008. 320 p.

SILVA, James Roberto. *Fotografia e ciência: utopia da imagem objetiva e seus usos nas ciências e na medicina*. Universidade Federal do Amazonas. Bol. Mus. Para Emilio Goeldi. Cienc. Huma., Belém, v. 9, n. 2, p. 343-360, mai-ago. 2014.

SILVA, Fernando Souza e. *Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador / o colecionador como crítico de arte* no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, defendida em 2016. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-27092016-145031/publico/FREDERICOFERNANDOSOUZASILVAVC.pdf> Acesso em 10 de março de 2023.

SILVA, Frederico Fernando Souza. *Franz Carls: Memórias litográficas do Recife oitocentista*.- USP - p. 1567 - [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio9/frederico\\_fernando\\_silva.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio9/frederico_fernando_silva.pdf) acesso em 11.08.2020 - A Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Anpap.

SILVA, Maciel Henrique. *Pretas de honra - Vida e trabalho de domésticas e vendedoras no Recife do século XIX (1840-1870)*. Recife: Editora Universitária da UFPE/ (coedição); Salvador: EDUFBA, 2011. 296 p.

SILVA, Sandro Vasconcelos. *Quando o Recife sonhava em ser Paris: a mudança de hábitos das classes dominantes durante o século XIX*. SÆculum - Revista de História. [25]; João Pessoa, jul./ dez. 2011. Acesso em 18 de junho de 2020.

SIMMEL, George. *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*. Paris, PUF. 1999. 780 p.

\_\_\_\_\_. *As grandes cidades e a vida do espírito (1903)*. Mana v.11 n.2 Rio de Janeiro out. 2005. 2011. 577-591 p.

\_\_\_\_\_. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 207-211 p.

\_\_\_\_\_. *Sociologie: études sur les formes de la socialisation*. Paris, PUF. 1999. 780 p.

\_\_\_\_\_. *As grandes cidades e a vida do espírito (1903)*. Mana v.11 n.2 Rio de Janeiro out. 2005. p. 582. Texto original: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: SIMMEL, Georg. *Gesamtausgabe*. Frankfurt: M. Suhrkamp. 1995. vol. 7. pp. 116-131.

SLENES, Robert W. *As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas*. Revista de História da Arte e Arqueologia. Campinas, SP: Unicamp. P. 271-294. 1996. 545 p.

SOUSA, Jorge Pedro. *Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media*. 2ª edição revista e ampliada. Elementos de Teoria e Pesquisa. Porto, Portugal: Biblioteca On Line de Ciências da Comunicação, 2006. 823 p.

STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2008. 192 p.

STANICH NETO, Paulo. *Bucha: a sociedade secreta do Direito*. Revista *Jus Navigandi*, Teresina, ano 12, n. 1313, 4 fev. 2007. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/9461>. Acesso em: 20 mai. 2020.

STICKEL, Erico. *Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 736 p.

SVETLANA, Alpers. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 432 p.

TIBURI, Márcia. *Complexo de vira-lata: Análise da humilhação colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. 196 p.

VARGAS, Carlos. "Fotografia e Paisagem". In: FIDALGO, Pedro. *Estudos de Paisagem*. v. 1. Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Julho de 2017. 248 p.

VASQUEZ, Pedro Afonso. *Fotografia escrita: nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC, 2012. 144 p.

WHITEHEAD, Peter James Palmer; BOESEMAN, M. *Um retrato do Brasil holandês do século XVII: animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*. Tradução de Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Editora Livraria Kosmos, 1989. 358 p.

WILLIAMS, Raymond. *A fração Bloomsbury*. Trad. MARTINS, Rubens; BARROS, Marta de. Plural; Sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168. 1. sem 1999. 197 p.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. 592 p.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. 504 p.