

CIDADES-CAPITAIS IMAGINADAS PELA FOTOGRAFIA:
LA PLATA (ARGENTINA) E BELO HORIZONTE (BRASIL), 1880-1897

Rogério Pereira de Arruda



Rogério Pereira de Arruda

**CIDADES-CAPITAIS IMAGINADAS PELA FOTOGRAFIA: LA PLATA
(ARGENTINA) E BELO HORIZONTE (BRASIL), 1880-1897**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Social da Cultura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Eliza Linhares Borges,
UFMG

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Federal de Minas Gerais

2011





Tese defendida pelo aluno **Rogério Pereira de Arruda** em **15 de setembro de 2011** e **aprovada**, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Maria Eliza Linhares Borges

Prof. Dra. **Maria Eliza Linhares Borges** – Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Tarcísio Rodrigues Botelho

Prof. Dr. **Tarcísio Rodrigues Botelho**
Universidade Federal de Minas Gerais

César Geraldo Guimarães

Prof. Dr. **César Geraldo Guimarães**
Universidade Federal de Minas Gerais

Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Prof. Dra. **Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus**
Universidade Federal Fluminense

Maria Inez Turazzi

Prof. Dra. **Maria Inez Turazzi**
Instituto Brasileiro de Museus, Museu Imperial

Aos meus pais, Alice e Rubens.
À minha avó, Amélia (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Fazer os agradecimentos na abertura desta tese é uma das maiores alegrias dos últimos tempos. Não só porque finalizei uma etapa importante de minha trajetória acadêmica, mas porque a concluí com um saldo muito positivo, principalmente de amadurecimento intelectual. Ou seja, creio que alcancei exatamente o que se espera deste tipo de trabalho. O resultado alcançado é de minha inteira responsabilidade, mas, como todo trabalho do gênero, este contou com a colaboração direta ou indireta de diversas pessoas e instituições. Gostaria de agradecer a todos.

À minha orientadora professora Dr^a Maria Eliza Linhares Borges que com sua competência e incentivo, me conduziu com muito respeito e amizade. Sua orientação sempre presente me proporcionou conquistas intelectuais e humanas inesquecíveis.

À professora Marcela Marta Gené, que contribuiu de forma decisiva para que eu pudesse usufruir de uma bolsa sanduíche da CAPES na Argentina. Sua coorientação me deu segurança e convicção para continuar. A convivência presencial e virtual deixou um saldo de amizade.

À professora Dr. Alícia Novick, que também foi de vital importância para que o trabalho comparativo entre La Plata e Belo Horizonte pudesse ser viabilizado.

Ao fotógrafo e historiador da fotografia, o argentino Abel Alexander, que me recebeu na Biblioteca Nacional Argentina, em Buenos Aires, como quem acolhe um amigo. Por meio de seu intermédio, de suas informações e incentivo, consegui alcançar grande parte dos objetivos propostos para a pesquisa na Argentina.

Ao sr. Juan Micheli, funcionário do Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, que me proporcionou o acesso, em La Plata, a fontes essenciais para o trabalho. Sem sua atenção e valorização da pesquisa histórica, a pesquisa não teria trazido as novidades que apresenta. Também me recebeu em La Plata como se acolhe um amigo.

À Silvia Fajardo, funcionária do Museo y Archivo Dardo Rocha, uma das pessoas mais generosas que conheci na Argentina. A amplitude de minha pesquisa no país, em grande parte, se deve a ela.

Aos funcionários do Museo y Archivo Dardo Rocha, em La Plata, especialmente Mirta Fioramonti, que me deu a primeira aula sobre La Plata e me acompanhou em um *tour* pela cidade; à museóloga Susana Scorians, diretora municipal de museus, que também me proporcionou um passeio didático pela cidade e sempre viabilizou minhas solicitações dentro do museu; à diretora de cultura María Ibarlim, que não conheci, mas chancelou todos os meus pedidos de consulta e reprodução de materiais. A todos os funcionários, sempre tão gentis durante os meses passados na sala de consulta.

À direção e funcionários do Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Ricardo Levene”, instituição que me proporcionou boas descobertas.

À Legislatura de la provincia de Buenos Aires, em La Plata, especialmente dois setores: a Biblioteca e a Hemeroteca. Na instituição, minha pesquisa também foi muito produtiva, em virtude da atenção a mim dispensada pela diretora Susana, e pelos funcionários Juan Etcheverry e Viviana Chernis.

Aos funcionários da Biblioteca Pública de la Universidad de La Plata, principalmente os da sala La Plata, da Hemeroteca e da sala Museo. Menção especial à senhora Marta D. Sazbón, chefe do Centro de Documentação, em agradecimento pelo envio dos álbuns de Tomás Bradley.

À diretora, e aos funcionários da Biblioteca Nacional Argentina, em Buenos Aires, especialmente os da Fototeca (a fotógrafa Viviana Azar e o referencista Federico Cegarreta), Hemeroteca e sala Tesoro. A autorização para o acesso às imagens proporcionou um ganho importante para a tese e, também, para futuros trabalhos.

Aos funcionários do Archivo General de la Nación, principalmente os da Biblioteca, do setor de fotografia e do setor de Documentos Manuscritos.

Aos funcionários do Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Arturo Jauretche”, com destaque para Maria Fernanda Pasch, graduanda em História na ocasião de minha pesquisa e, por isto, sensível à minhas solicitações. A ela também agradeço as sugestões bibliográficas.

Aos funcionários do Departamento de Investigación Histórica y Cartográfica, principalmente o chefe do setor, senhor Juan Alvares Gelves, e o colaborador, Jose Pedro Thill.

Ao Archivo General del Ejército, principalmente ao senhor Victor Castro, e à senhora Veronica Cetrángolo, do Servicio Histórico del Ejército.

Aos professores Fernando Gandolfi e Fernando Aliata, da Facultad de Diseño y Urbanismo da Universidad Nacional de La Plata.

Aos parentes do fotógrafo Tomás Bradley, os senhores Julio Héctor Bradley e Eduardo Montes-Bradley, que se dispuseram a compartilhar comigo as informações e também algumas fotografias do acervo familiar.

Ao Juan Bandini, com quem pude conversar muito sobre a pesquisa em La Plata e assim ganhei um amigo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da UFMG, com os quais pude conviver ao fazer os créditos acadêmicos: Prof^a Dr^a. Regina Horta, Prof. Dr. Magno Mello, Prof. Dr. João Pinto Furtado, Prof^a. Dr^a. Thais Pimentel e Prof^a. Dr^a. Gisele Venâncio.

Aos colegas do doutorado com os quais tive momentos de alegria e muito aprendizado, Denise Bahia, Marilécia, Miriam Hermeto, Márcia Almada, Renato e Luciano.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, prof^a. Regina Horta, prof. Eduardo França, prof. José Newton e prof^a. Kátia Baggio. Agradecimento também especial às funcionárias da secretaria, Norma, Edilene e Mary.

À Heliane Casarin, funcionária da Biblioteca Municipal Murilo Mendes, em Juiz de Fora, que me proporcionou o contato com fontes inestimáveis para este e outros trabalhos.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional no Brasil, principalmente aqueles lotados nos seguintes setores: Hemeroteca, Obras Raras e Iconografia. Lembro especialmente de Léia Pereira da Cruz, chefe da divisão de Iconografia, e Luciana Muniz, chefe substituta.

Aos funcionários do Museu Histórico Abílio Barreto, principalmente Gilvan, José Neves Bittencourt, Maria Célia e Paulo César.

Aos funcionários do Arquivo Público Mineiro.

Ao Juan Chiappara e Hamilton Moreira, que deram colaborações pontuais, mas muito importantes.

À CAPES, por ter me proporcionado a bolsa para realizar a pesquisa na Argentina.

Aos meus amigos e amigas, pois sem eles tudo seria mais difícil: Ana Cristina, Anne Navarro, Cássia Regina, Catarina Capella, Dilene Duarte, Elizabeth Seabra, Isabel Florêncio, Márcia Vasconcelos, Mylene Sabarense, Luciene dos Santos, Luiz Morando, Rodrigo Vivas, Teresa Campos, Valéria Pena. Mencionar a contribuição de cada um requer muitas linhas. Restrinjo-me a deixar expresso que todos foram fundamentais para que eu pudesse concluir esta etapa de minha vida.

À Catarina Capella, pela reunião do primeiro esboço, feito com muita competência, de uma parte da pesquisa. Ao Luciano Dias, pela sua colaboração realizada com empenho e entusiasmo no levantamento dos dados na parte mineira da investigação. À Thabata e Danielle Arruda, que, de Juiz de Fora, me ajudaram a reunir um acervo sobre *O Pharol*.

Aos meus familiares — pai, mãe, irmãos (Denise, Renato, Rubens e Robson) —, que sempre acreditaram e valorizaram minhas conquistas.

Ao Luiz Morando, pela presteza e extremo cuidado no trabalho de revisão, e ao Bruno Velano, pelo projeto gráfico primoroso.

Ao Benzinho, que sempre me incentivou, escutou meus desabafos, foi paciente, compartilhou os momentos de ansiedade e de entusiasmo. Sem seu apoio, tudo teria sido mais difícil. Com ele, divido esta conquista.

Aos meus alunos e ex-alunos, com os quais mantive relações de aprendizado mútuo.

As representações coletivas, compostas de imagens e discursos, não são, necessariamente, o reflexo das condições concretas da existência, mas com elas guardam uma aproximação e, por sua vez, são geradoras de práticas sociais. O imaginário social é, pois, representação, ou seja, a tradução mental e visual de uma realidade exterior percebida. (PESAVENTO, 1994, p. 151-152.)

[...] todas as cidades são, entre outras coisas, uma projecção dos imaginários sociais no espaço. (BACZKO, 1985, p. 313.)

RESUMO

Esta tese realiza um estudo, em perspectiva comparada, sobre a cultura visual em duas cidades-capitais latino-americanas: La Plata, na Argentina, e Belo Horizonte, no Brasil. As duas cidades foram planejadas e construídas para sediar a capital de seus respectivos estados – La Plata, entre 1882 e 1884; já Belo Horizonte, entre 1894 e 1897. A inserção das duas capitais nos projetos de consolidação do estado nacional em cada um dos seus respectivos países é uma das ênfases da pesquisa. Verifica-se, especialmente, como a construção das duas cidades foi vista como forma de estimular a modernização de suas regiões. Assume relevância na investigação o estudo dos projetos de divulgação e criação de memórias, amparados na produção visual levada a efeito em ambas as cidades. Tanto em La Plata como em Belo Horizonte houve a confecção de imagens diversas para planejar e viabilizar a construção e a difusão dos empreendimentos. Por isto, o lugar e os significados da produção visual na divulgação e criação de memórias das duas cidades-capitais é o ponto central de ancoragem da tese. Concebidos como representações, as fotografias, os álbuns fotográficos e os impressos foram analisados de modo a verificar o surgimento de um imaginário sobre modernidade nas duas cidades-capitais. Dois conjuntos de fontes visuais foram privilegiados: em La Plata, os álbuns do fotógrafo Tomás Bradley; em Belo Horizonte, a produção visual do Gabinete Fotográfico, da Comissão Construtora da Nova Capital. A tese demonstra que as duas cidades-capitais são, ao mesmo tempo, realidades materiais e imaginadas pelos discursos tanto textuais, quanto imagéticos.

Palavras chave: Cultura fotográfica latino-americana; fundação de La Plata; fundação de Belo Horizonte; fotografias de La Plata; fotografias de Belo Horizonte; álbuns fotográficos de La Plata; Tomás Bradley; Gabinete Fotográfico da CCNC.

RESUMEN

Esta tesis es el resultado de un estudio, realizado desde una perspectiva comparada, sobre la cultura visual en dos capitales latinoamericanas: La Plata, Argentina, y Belo Horizonte, Brasil. Las dos ciudades fueron planeadas y construidas para ser las capitales de sus respectivos estados – La Plata entre 1882 y 1884; Belo Horizonte entre 1894 y 1897. El papel que jugaron las dos capitales en los proyectos de consolidación del estado nacional de los respectivos países es uno de los puntos cruciales de la investigación. Se analiza, en particular, cómo se tomó la construcción de las dos ciudades como forma de estimular la modernización de sus regiones. Cobra también relevancia en la investigación el estudio de los proyectos de divulgación y creación de memorias, amparados en la producción visual llevada a cabo en ambas ciudades. Tanto en La Plata como en Belo Horizonte, se confeccionaron imágenes diversas para planear y viabilizar la construcción y la difusión de los emprendimientos. Por eso, el lugar y los significados de la producción visual en la divulgación y creación de memorias de dichas capitales es el punto álgido en el cual convergen los análisis de la tesis. Concebidas como representaciones, las fotografías, los álbumes fotográficos y los folletos son analizados con el objetivo de verificar el surgimiento de un imaginario sobre la modernidad en ambas capitales. La investigación se basa fundamentalmente en dos conjuntos de fuentes visuales: en La Plata, los álbumes del fotógrafo Tomás Bradley; en Belo Horizonte, la producción visual del Estudio Fotográfico de la Comisión Constructora de la Nueva Capital. La tesis demuestra que las dos capitales son, al mismo tiempo, realidades materiales e imaginadas por los discursos tanto textuales, como imagéticos.

Palabras claves: Cultura fotográfica latinoamericana; fundación de La Plata; fundación de Belo Horizonte; fotografías de La Plata; fotografías de Belo Horizonte; álbumes fotográficos de La Plata; Tomás Bradley; Estudio Fotográfico da CCNC.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Planta da cidade de La Plata, capital da Província de Buenos Aires	42
Figura 2 -	MINAS GERAES. Planta Geral da Cidade de Minas, 1895.....	43
Figura 3 -	Pedra Fundamental de La Plata	114
Figura 4 -	Exemplar de lenço distribuído no dia 19 de novembro de 1882	117
Figura 5 -	Retrato de Tomás Bradley	122
Figura 6 -	Anúncio do Estúdio Fotográfico de Bradley y Ca.	131
Figura 7 -	Anúncio de Messrs. Southworth & Hawes	131
Figura 8 -	Anúncio da Fotografia Héliética	132
Figura 9 -	Anúncio do fotógrafo Antonio Aldanondo	134
Figura 10 -	Anúncio de equipamento fotográfico	140
Figura 11 -	Capa do álbum Vistas de La Plata	143
Figura 12 -	Vistas de las obras del gran puerto de la Ensenada y La Plata	144
Figura 13 -	Vistas de las obras del gran puerto de Ensenada y La Plata	151
Figura 14 -	Dardo Rocha, Fundador de La Plata	155
Figura 15 -	Retrato de Carlos D'Amico	156
Figura 16 -	Panorama de una parte de la ciudad mirada del este	159
Figura 17 -	Vista de una parte de la sección 4ª mirada del este	159
Figura 18 -	Palacio de Justicia (en construcción)	160
Figura 19 -	Astillero en las obras del gran puerto La Plata	161
Figura 20 -	Litografia da Fundação. Tomás Bradley e Q. Ceni	163
Figura 21 -	Vista de la Plaza y palcos al tiempo de colocar la piedra fundamental de La Plata	164
Figura 22 -	Grupo da Comissão Construtora da Nova Capital	193
Figura 23 -	Engenheiros da Comissão	193
Figura 24 -	Missa Campal	203
Figura 25 -	Festa inaugural na Praça da Liberdade. Inauguração da Cidade de Minas	205
Figura 26 -	Largo da Matriz	207
Figura 27 -	Projeto da fachada principal do Palácio da Justiça	213
Figura 28 -	Panorama Geral do Arraial	218
Figura 29 -	Panorama Geral do Arraial	218

Figura 30 -	Retrato Dr. Affonso Augusto Moreira Penna	224
Figura 31 -	Retrato Dr. Chrispim Jacques Bias Fortes	224
Figura 32 -	Retrato do Padre Paraíso	225
Figura 33 -	Retrato do Dr. David Campista	225
Figura 34 -	Retratos do Dr. Alexandre Stockler	227
Figura 35 -	Retrato do Dr. João Pinheiro	227
Figura 36 -	Retrato do Dr. Aarão Reis	228
Figura 37 -	Capa do Álbum de vista locais e das obras projectadas	232
Figura 38 -	Fotografia inserida no <i>Álbum de vistas locais e das obras projectadas</i> ...	233
Figura 39 -	Fotografia inserida no <i>Álbum de vistas locais e das obras projectadas</i> ...	234

LISTA DE TABELAS

1 -	Avaliação dos Retratos Fotográficos da CCNC	187
2 -	Avaliação das Vistas e Panoramas do Arraial de Belo Horizonte – GF-CCNC	196
3 -	Avaliação de fotografias/reproduções fotográficas do grupo: projetos, obras, e os eventos da CCNC	210

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AGN – Archivo General de la Nación

APCBH – Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

APM – Arquivo Público Mineiro

BNA – Biblioteca Nacional Argentina

CCNC – Comissão Construtora da Nova Capital

GF – CCNC – Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

MHAB – Museu Histórico Abílio Barreto

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte

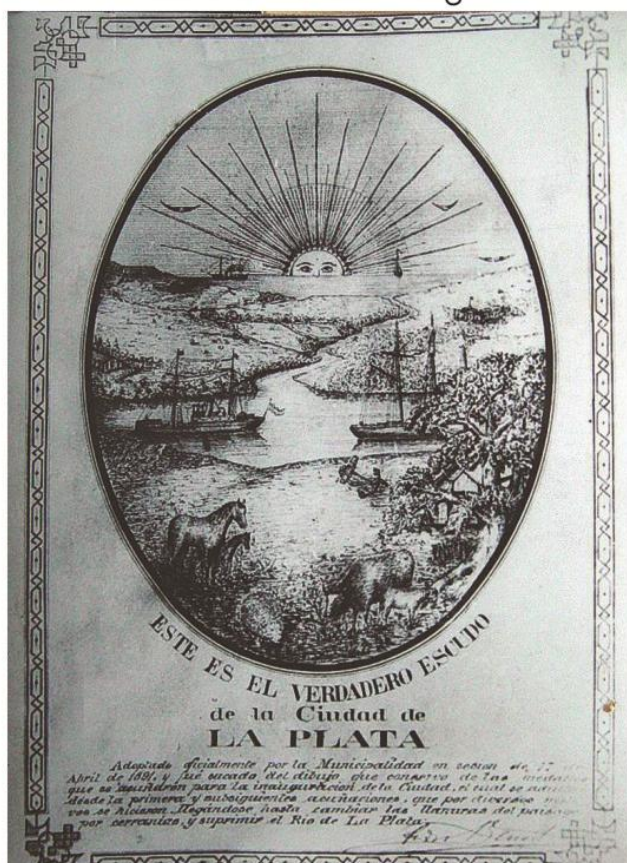
UNLP – Universidad Nacional de La Plata

SUMÁRIO

1.	UMA INTRODUÇÃO EM DOIS TEMPOS	17
1.1	Primeiro tempo: um depoimento necessário	18
1.2	Segundo tempo: apresentação e fundamentos	22
1.2.1	Recorte temporal, conceitos e metodologia	26
1.2.2	Fontes e estrutura da tese	37
2	BELO HORIZONTE E LA PLATA: VITRINES DA MODERNIDADE LATINO-AMERICANA NO FINAL DO SÉCULO XIX	41
2.1	A mudança da capital como “necessidade histórica”	48
2.2	Onde se deve instalar uma cidade-capital?	61
2.2.1	Um local para “la nueva” Buenos Aires	61
2.2.2	O lugar da nova capital mineira	72
2.3	Almejar a modernidade, planejar a cidade	85
2.3.1	La Plata, a cidade higiênica	85
2.3.2	A planta da capital de Minas	94
2.4	Fechar uma “página” para abrir outras	104
3.	A TRILOGIA FOTOGRÁFICA DE TOMÁS BRADLEY E A MEMÓRIA DA FUNDAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE LA PLATA	107
3.1	A festa de inauguração das obras de La Plata	111
3.2	O fotógrafo Tomás Bradley, traços e vestígios de sua trajetória	121
3.3	A trilogia fotográfica do surgimento de La Plata, por Tomás Bradley	142
3.4	A litografia da fundação	162
3.5	Breve balanço do legado iconográfico	166
4	ENTRE MEMÓRIA E PROPAGANDA: O PAPEL DAS IMAGENS NO REGISTRO E DIVULGAÇÃO DA CONSTRUÇÃO DE BELO HORIZONTE (1894-1897)	168
4.1	Questões em torno da exposição de um acervo	172
4.2	A Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) e os critérios para divulgação da cidade	176
4.2.1	Os integrantes da Comissão Construtora	186
4.2.2	O arraial de Belo Horizonte	195
4.2.3	Os projetos, as obras e os eventos da CCNC	208
4.3	Impressos como memória e divulgação da nova Capital de Minas	213

4.3.1	<i>Revista Geral dos Trabalhos</i>	214
4.3.1.1	Um comentário sobre os retratos	222
4.3.2	<i>Album de vistas locais e das obras projectadas</i>	230
4.4	Impressões finais	235
5.	CONCLUSÃO	239
	REFERÊNCIAS	246
	ANEXO	273

1. UMA INTRODUÇÃO EM DOIS TEMPOS



A História Comparada consiste, grosso modo, na possibilidade de se examinar sistematicamente como um mesmo problema atravessa duas ou mais realidades histórico-sociais distintas, duas estruturas situadas no espaço e no tempo, dois repertórios de representações, duas práticas sociais, duas histórias de vida, duas mentalidades, e assim por diante. Faz-se por mútua iluminação de dois focos distintos de luz, e não por mera superposição de peças. (BARROS, 2007a, p. 24)

1.1 Primeiro tempo: um depoimento necessário

No primeiro semestre de 2009, realizei na Argentina parte de minha pesquisa de campo viabilizada pelo programa de estágio doutoral mantido pela CAPES. O estágio me permitiu desenvolver uma investigação para dar suporte a um trabalho em perspectiva comparativa sobre duas cidades-capitais: La Plata e Belo Horizonte. O papel desempenhado pelas imagens na divulgação e fundação da memória visual urbana, por ocasião do planejamento e da construção das duas cidades, foi o objeto da comparação.

Antes da viagem para a Argentina, La Plata, em especial, era para mim uma referência constante em textos que abordam o planejamento urbano, a história das cidades, bem como era uma planta que eu estudava em virtude de sua importância como espaço planejado. Antes de conhecê-la, a cidade era um signo muito importante, principalmente como objeto de meu estudo; porém, até então, sem vida. A cidade das diagonais e do traçado quadrado deixou de ser uma cidade dos livros, um objeto distante espacial e temporalmente, e passou a ser também um espaço vivido. Uma vivência curta, de seis meses, mas bastante produtiva.

A primeira vez que caminhei por La Plata movia-me um tipo de curiosidade que misturava a ansiedade típica do turista com a busca de seriedade desejável em todo pesquisador. Naqueles seis meses equilibrei-me entre o comportamento do turista, que quer conhecer o máximo possível de lugares, e o do pesquisador, que não se contenta com as visitas rápidas, as explicações superficiais, a foto como única lembrança dos lugares visitados.

Entre Buenos Aires e La Plata foi desenvolvido meu estágio. Em uma e noutra cidade a visita a bibliotecas, a museus e arquivos definiu o modo como construí minha experiência dos lugares. No que se refere a La Plata, o conhecimento da cidade se deu de duas maneiras

simultâneas: por um lado, caminhava por suas ruas e avenidas, sentava-me nos bancos das praças para lanchar (hábito muito comum no país), frequentava seus restaurantes e cafés; por outro, lia sobre sua história nas instituições de ensino e pesquisa e, principalmente, folheava e reproduzia os álbuns fotográficos e os antigos postais da cidade. Assim, entre as representações do passado e a materialidade da cidade, aprendi a conhecer e gostar de La Plata.

Os álbuns do fotógrafo argentino Tomás Bradley (1845-1933) são as principais fontes que consultei na Argentina. Eles registram a construção da cidade, idealizada para ser a capital da província de Buenos Aires, processo que ocorreu entre 1882 e 1884. Tanto em La Plata como em Buenos Aires tive acesso aos álbuns. Por algum tempo, a cidade pela qual caminhava para chegar ao Museo y Archivo Dardo Rocha, às bibliotecas da Universidad Nacional de La Plata era uma; aquela dos álbuns de Bradley e dos postais do início do século XX era outra. Penso que isto se passou não somente pela distância temporal, mas pela minha condição de estrangeiro. Com o passar do tempo fui aproximando as duas cidades, pois fui encontrando, no dia a dia, as construções, ruas, avenidas e praças mostradas nas imagens. No entanto, a cidade das imagens fixas do passado e a cidade que se movimentava à minha frente não chegaram a se transformar em uma só, por diversos motivos. Um deles se deve ao fato de que as imagens nos apresentam fragmentos da cidade e os mostram, na maioria das vezes, de maneira idealizada, principalmente nos postais. Outro motivo se refere às modificações e transformações pelas quais a cidade passou ao longo do tempo. E, ainda, porque para conhecer com mais detalhes uma cidade é necessário uma vida. Mas, fundamentalmente, a simbiose entre as duas cidades jamais aconteceria porque o que chamamos de realidade se constitui por meio de experiências diversas e plurais, ou seja, é a combinação entre as diferentes representações e as experiências da vida cotidiana.

A bolsa de estudos me permitiu a realização da viagem ao exterior e com ela pude praticar o exercício do deslocamento não só espacial, mas também cultural, o que demandou disponibilidade para os aprendizados dela decorrentes. Viajar é também uma possibilidade de transformação e de autocompreensão, pois, ao mesmo tempo em que vemos e experimentamos as múltiplas diferenças culturais, nos tornamos mais cientes de quem somos. No entanto, estar ciente de si significa, para o viajante, o exercício constante da relativização, da tolerância, da reconstrução permanente dos seus pontos de vista.

Nesta elaboração de realidade, ou de experiência urbana, o espaço é fundamental, mesmo que não seja determinante, como nos ensinou De Certeau.¹ Na concretude espacial de La Plata, algumas características se destacam. Um dos aspectos bem real do planejamento de La Plata diz respeito a algumas de suas avenidas, traçadas em diagonal. Outro, às suas praças existentes a cada seis quadras. Outro, ainda, ao encurtamento dos quarteirões na medida em que eles se aproximam da praça principal, a Plaza Moreno. Há também a avenida de Circunvalación contornando todo o espaço urbano representado por um quadrado perfeito. E, além de tantos outros, o eixo fundacional que atravessa uma parte do plano urbano e comporta os edifícios públicos e a catedral de La Plata. O templo, em estilo neogótico, foi planejado por ocasião da construção da cidade, mas inaugurado somente em 1932, sem, contudo, estar finalizado. Somente em 1999, ele passou a ostentar suas torres. Em uma delas, um moderno elevador permite uma visão panorâmica da cidade.

Nesta cidade real, depositária de muitos dos sonhos do progresso argentino do final do século XIX, realizei minhas caminhadas e descobertas; tive minhas vertigens. Nas marchas pela cidade, junto a mim, sempre trazia um mapa de bolso, mas ao chegar a um cruzamento de ruas com uma diagonal sempre me desnorteava: para onde deveria ir? Nestas interseções, que são várias na cidade, há cruzamentos de três vias: duas ruas se interceptam em ângulo reto e uma diagonal atravessa ambas em ângulo de 45 graus. Para o forasteiro, que não incorporou esta lógica espacial, deve haver atenção redobrada para continuar na via certa. Ou, então, permitir-se a se “perder” na cidade. A sensação de estranhamento se amplia quando se interceptam duas diagonais e duas ruas: várias esquinas... múltiplas trajetórias se abrem ao caminhante. Como elemento da organização espacial, as diagonais têm sua funcionalidade e ao mesmo tempo geram identidade. Não é por outro motivo que La Plata é também conhecida como “Cidade das diagonais”. Do ponto de vista da funcionalidade, as diagonais permitem agilidade nos deslocamentos, gerando fluxos preferenciais a pedestres e veículos. O curioso é que os cruzamentos em diagonal em Belo Horizonte não nos confundem, pois a vivência cotidiana do espaço nos fez incorporá-los à nossa imagem mental da cidade. Em La Plata, as praças, como espaços de convivência pacífica, são locais em que muitas pessoas fazem seus lanches na hora do *almuerzo*, inclusive eu, e onde também muitos estudantes sempre se reúnem para *charlar* ou *matear*. Isto é indicativo de uma das diferenças de apropriação do espaço público ao compararmos com Belo Horizonte.

¹ DE CERTEAU, 1994.

Ao andar em direção à Plaza Moreno, localizada no centro geográfico da cidade, era sempre um alívio saber que os quarteirões se encurtariam cada vez mais; caminhar em direção contrária, sensação também contrária. O quadrado que eu via nos mapas, nas plantas, as praças, as interseções, os encontros de diagonais, tentava percebê-los ao percorrer a cidade: praticava um exercício de leitura do espaço, às vezes com roteiros bem definidos, às vezes exercendo a deambulação.

O eixo fundacional ainda hoje centraliza muitas “das funções de estado”, nele estão situados muitos edifícios públicos. Ele sofreu modificações, mas continua a existir de um lado a outro do quadrado. Por ele transitei, pois era inevitável, e pude verificar uma das principais frustrações do projeto inicial da cidade-capital: seu porto não ostenta a pujança econômica planejada. Uma das extremidades do *eixo* está direcionada para o Rio de La Plata, onde se localiza o Porto La Plata, que simbolicamente representaria a ligação da cidade com o mundo, principalmente com a Europa, e seria porta de entrada do progresso. Nas primeiras fotografias da cidade, à época da fundação e mesmo nas imagens dos primeiros tempos da capital, o Porto era um signo obrigatório. Cidade e porto pareciam constituir uma realidade única. Todas as fotografias e álbuns do passado, em que o Porto é uma presença obrigatória, parecem ter sido traídos pela história, pois o projeto de desenvolvimento um dia idealizado não se desenrolou como planejado, pois entre o sonho e sua realização existe a vida. Hoje, o Porto não ostenta a importância de seus momentos iniciais, pois não concentra o volume de negócios imaginado no passado.

No meu último dia em La Plata visitei o cemitério, passeio que desejava fazer desde o início, mas deixei para a última hora. No caminho de volta, dentro do *colectivo*, mirava a paisagem urbana, uma parte da cidade pela qual até então não tinha passado. Da janela observava novas ruas e um trecho da avenida de Circunvalación, pelo qual até então não havia transitado. Naquele momento, senti certa melancolia pela partida, e também saudades, não necessariamente das partes da cidade que tinha conhecido, mas de tudo aquilo que não pude conhecer, experimentar, olhar. Tomou-me uma sensação de falta, de incompletude que está presente em todas as experiências humanas, e dela também não escapa um pesquisador. A cidade, que inicialmente fora para mim um mapa, uma planta, um signo gráfico, se transformou numa experiência real vivida e construída pelas caminhadas, pelas pesquisas nos museus, pelas conversas com argentinos sempre gentis e disponíveis para o aprendizado mútuo. Para acalantar a minha melancolia e saudades do desconhecido no último dia em La

Plata, após a visita ao cemitério, tomei um delicioso café com um amigo argentino para me despedir daqueles meses tão produtivos.

1.2 Segundo tempo: apresentação e fundamentos

Polo civilizacional; centro poderoso; irradiadora de energia, fortaleza, beleza e vitalidade²; vetor de desenvolvimento econômico e cultural; espaço para a celebração do futuro e para a exibição das conquistas da modernidade; vitrines da civilização³. Estas são algumas representações sobre o que se esperava e de como se via uma cidade-capital na segunda metade do século XIX, em várias partes do mundo. Na América Latina, especialmente no Brasil e na Argentina, não foi diferente. Ambos os países viveram experiências relacionadas ao processo de expansão capitalista do final dos Oitocentos. Os dois passaram por transformações políticas e econômicas internas com conexões variadas com o contexto internacional. Brasil e Argentina se consolidavam como Estados nacionais e viviam os desafios da modernidade industrial capitalista. Em ambos, as transformações contemplaram também projetos de remodelação urbana ou mesmo de construção de cidades. No Brasil, as reformas do centro do Rio de Janeiro, e, na Argentina, as de Buenos Aires são exemplos de remodelação urbana. Em se tratando de construção de cidades, La Plata, na Argentina, e Belo Horizonte, no Brasil são referências da implantação de modernos projetos urbanísticos com a expectativa de que se criassem condições (atalhos) para o alcance do progresso. São estas duas cidades e o modo como a elas se vincularam projetos de divulgação e de criação de memória, sobretudo visual, o objeto central desta tese.

La Plata e Belo Horizonte⁴: duas cidades latino-americanas, capitais de seus respectivos estados, nascidas no século XIX, planejadas e construídas em curto espaço de tempo; duas

² Estes termos aparecem no jornal *A Gazeta de Ouro Fino* no contexto de debates sobre a mudança da capital de Minas Gerais. *A Gazeta de Ouro Fino*, 25 dez. 1892.

³ Esta ideia aparece em ZUCCONI, 2009, p. 29.

⁴ A nova capital de Minas Gerais foi inaugurada em 1897 com o nome de Cidade de Minas. No entanto, em 1901, foi retomado o nome de Belo Horizonte, o qual designou a localidade entre 1890 e 1897. Optamos por utilizar na tese Belo Horizonte, ao invés de Cidade de Minas, pois este nome teve uso restrito no período em análise.

cidades fruto do urbanismo moderno e do resultado de processos de modernização com forte viés conservador; cidades imaginadas para simbolizarem o tempo do progresso material e humano, e do desenvolvimento econômico e cultural em suas respectivas regiões. La Plata e Belo Horizonte: duas cidades de países fronteiriços, que em seus respectivos processos de formação do Estado independente, a partir da primeira metade do século XIX, ora se aproximaram, ora se afastaram; disputaram influência no continente, apresentaram seu modelo de desenvolvimento como o melhor, lutaram juntos nos campos de batalha na Guerra do Paraguai; duas cidades imaginadas por meio da cultura visual no momento de suas fundações. Estes são alguns dos aspectos que justificam uma tese que aproxima as duas experiências, em perspectiva comparativa.

A construção de La Plata (1882-1884) na Argentina esteve diretamente associada aos processos de reordenação política pelos quais passou o país ao longo do século XIX. Em 1880, ocorreu a federalização da cidade de Buenos Aires que, a partir de então, funcionou, simultaneamente, como capital da província e da república. Tal modificação levou à sobreposição de funções e de poder, o que, em parte, redundou na proposição da construção de uma nova capital provincial. Os interesses políticos do governador da província, Dardo Rocha, que almejava alcançar a presidência do país, foram capitais para que o projeto de fato se viabilizasse em tempo recorde. A nova capital foi então construída próxima a um antigo povoado marítimo, Ensenada, às margens do Rio de La Plata, a 50 quilômetros da capital federal, e representou as expectativas de sintonia com o progresso e a modernidade da república argentina.

O projeto de La Plata acompanhava outra grande obra, um porto em Ensenada, que foi construído em paralelo às obras da cidade. Porto e cidade compunham um complexo novo e moderno pensados como carro-chefe do processo de desenvolvimento nacional. A cidade deveria ser um modelo de planejamento urbano, dando respostas aos problemas do processo de industrialização percebidos no continente europeu e nos EUA, bem como ser uma nova Buenos Aires, no entanto, ultrapassando-a em termos de organização urbana, vida cultural e planejamento econômico. Neste sentido, o porto seria vital. Mas, por que ele não cumpriu seu destino idealizado? Veremos no decorrer da tese.

Belo Horizonte, cidade planejada e construída no final do século XIX para ser a capital do estado de Minas Gerais, representou um projeto das elites políticas e econômicas do estado

que visava dinamizar o progresso mineiro por meio da construção de uma nova capital. A nova capital deveria ser a expressão de modernidade e de sintonia com as conquistas da sociedade capitalista. Inaugurada em 1897, a cidade de Belo Horizonte representou a primeira grande obra do regime político republicano instalado no país em 1889. Seu projeto pretendia expressar as conquistas do urbanismo moderno do período, comprometido com o controle das populações aglomeradas nas cidades e a viabilização do desenvolvimento econômico em contextos de crescimento populacional e de grande circulação de pessoas e mercadorias. O planejamento urbano procurou apresentar um espaço que expressasse a busca da beleza, do conforto, da salubridade, da higiene e do controle social. A cidade-capital planejada foi então instalada no centro geográfico do estado, região da antiga área mineradora, em um arraial colonial que foi destruído em nome de um projeto de modernização.

Cabe enfatizar: a construção de La Plata e de Belo Horizonte representou, à sua época, empreendimentos urbanos destinados a instaurar novos espaços que abrigassem novos comportamentos sociais e novos modos de ser e de conviver. Na América Latina elas podem ser estudadas como experiências emblemáticas, pois se almejava a instauração de um novo tempo que, acreditava-se, levaria, inevitavelmente, aos indicadores de progresso e civilização, então definidos no cenário europeu.

Nestes dois processos, a confecção de plantas arquitetônicas, álbuns fotográficos, cartões-postais, etc., nos demonstrou as apropriações da cultura visual em circulação a nível global. As imagens, em seus variados suportes e modalidades, foram mobilizadas como recurso técnico, como meio de propaganda, como forma de criar memória, idealizar sujeitos e espaços. Se, por um lado, tratamos com a cultura visual que tem características universais, por outro, vimos na tese que seus usos guardaram especificidades.

O planejamento e a execução dos trabalhos urbanísticos dessas duas realidades sinalizam a existência de um fato maior: referimo-nos, em particular, a um processo de dimensão global de produção, circulação e consumo de um paradigma urbano que, sabe-se hoje, foi apropriado e adaptado às diferentes realidades em praticamente todo o mundo ocidental. Isto é, ambos os casos latino-americanos inspiraram-se no caso francês: a Paris remodelada pelo Barão Georges-Eugène Haussmann, entre 1853 e 1870, durante a administração de Napoleão III. Alicerçado no tripé higiene-razionalidade-modernidade, esse paradigma urbanístico trazia novidades que precisavam ser aceitas por habitantes acostumados a outro cotidiano. Nessa

medida, os urbanistas envolvidos com seu planejamento e execução lançaram mão de um dos recursos técnicos mais modernos da época: o uso das imagens, em especial a fotografia. Carro-chefe da publicidade sobre o novo modo de viver e conceber o espaço, as representações visuais também tiveram o papel de criar memórias sobre os espaços destruídos para a edificação da nova cidade, concebida como ícone da modernidade.

As fotografias da construção de La Plata e Belo Horizonte constituem patrimônios significativos. Elas se destacam na produção visual realizada nos dois empreendimentos. Houve a produção de uma série de imagens criadas em função de todas as tarefas necessárias para a edificação das duas capitais: uma grande quantidade de gráficos, mapas, plantas e projetos, cujos autores lançaram mão das técnicas à disposição no momento. A fotografia foi um desses recursos técnicos. Os motivos que levaram à sua utilização vinculam-se ao lugar que a fotografia tinha ocupado na vida das sociedades ocidentais já em fins do século XIX. Suas características icônicas e indiciais colaboravam para que gozasse de grande credibilidade junto ao público; seu preço mais módico em relação às obras de pintura favoreceu sua penetração social; a conquista da reprodutibilidade técnica, alcançada em meados do século XIX, elevou suas possibilidades de aplicações comerciais. Pouco tempo após sua invenção, a fotografia logrou criar uma cultura visual própria que se expressou e se expressa por meio de vocabulários específicos, bem como práticas sociais, comerciais e culturais.

Duas funções principais determinaram a utilização da fotografia para o registro das duas cidades: por um lado, a necessidade de dar publicidade ao empreendimento; por outro, o desejo de criar uma memória dos feitos presentes. As funções de divulgação e de memória se interpenetram e se justapõem; servem, simultaneamente, ao presente e ao futuro. Ambas estão associadas aos projetos políticos e econômicos das elites de cada um dos dois países. A fotografia documenta, monumentaliza, propõe uma forma estética e participa da formação de imaginários sobre a cidade moderna. Como representação⁵, a fotografia é uma imagem que instaura “‘a enunciação poderosa de uma ausência’, ou a ‘re-presentação’, no sentido de apresentar de novo ou por-se no lugar de”, como argumenta Pesavento.⁶ Sobre a imagem, a mesma autora ainda acrescenta:

⁵ Como ressalta Pesavento, o conceito de representação é central na História cultural e tem sido trabalhado pelos historiadores a partir das formulações de Marcel Mauss e Émile Durkheim. Dentre os historiadores, destaca-se Roger Chartier. (PESAVENTO, 2005, p. 41.)

⁶ PESAVENTO, 1994, p. 152.

Há, pois, com a imagem, um poder de evocação e de revelação de **um significado**. Mas, enquanto representação, a imagem é simbólica por natureza: uma coisa ausente é representada por outra, que visa à reconstrução instauradora de um ser. Através de sua parte visível - o símbolo ou significante -, a imagem presentifica o distante, mas reporta-se a **um sentido**.⁷

Na citação, alteraríamos as palavras significado e sentido, que a nosso ver devem ser lidas no plural. Um dos motivos reside na compreensão de que não há intencionalidades apartadas das apropriações. A fotografia, vista como representação, é uma forma de compreender como instituições, comunidades, famílias, sujeitos criaram/encomendaram imagens de si com significativo grau de codificação. Imagens sempre simbólicas, pois resultado de convenções estéticas, sociais e culturais. Neste sentido, tal como toda representação, a fotografia “se insere em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade”⁸. Amparados nestas compreensões, investigamos nesta tese a mobilização da cultura visual em ambas as regiões para divulgar, criar memória e identidade para as duas cidades-capitais fundadas, mas igualmente imaginadas, pelas elites políticas e econômicas dos dois países.

1.2.1 Recorte temporal, conceitos e metodologia

O recorte temporal proposto — 1880 e 1897 —, inscreve as duas experiências em análise. 1880 é o momento de uma revolução que proporciona verdadeira inflexão no processo de consolidação do estado nacional argentino. Na esteira deste processo houve a federalização de Buenos Aires, fato que levou à necessidade de mudança da capital provincial. Assim, surge La Plata, em 1882. Já 1897 é a data da inauguração de Belo Horizonte, cuja construção havia se iniciado quatro anos antes. No caso de La Plata lidamos com uma periodização que põe em relevo os anos entre 1880 e 1882, com algumas digressões temporais para aquém ou além deste recorte, de modo a compreender o objeto em análise. No caso de Belo Horizonte, o recorte principal gira em torno do período entre 1889 e 1897: ou seja, data da proclamação da república e da inauguração da capital.

⁷ PESAVENTO, 1994, p. 152. Grifos nossos.

⁸ PESAVENTO, 2005, p. 41.

La Plata foi planejada, construída e inaugurada entre 1882 e 1884; já Belo Horizonte, entre 1894 e 1897. Esta distância temporal não compromete nossa perspectiva comparativa, pois tanto Argentina como Brasil viviam, nestas duas décadas, importantes “etapas” de seus processos de consolidação como estados nacionais, como já aludimos acima. Ambos viviam dilemas de organização interna e de integração no cenário internacional. Estas questões proporcionam certa unidade ao nosso duplo campo de observação. No que tange à cultura fotográfica verificamos que não há diferenças fundamentais entre uma década e outra. Em 1880, o mercado mundial da fotografia começava a receber e adaptar tecnologias e descobertas consolidadas nas décadas seguintes. Como vimos, no decênio de 1880 surgem processos fotomecânicos de reprodução e impressão de imagens, aperfeiçoados futuramente. Neste sentido, a cultura fotográfica específica às duas décadas não é idêntica, mas já marcada por fundamentos permanentes, como inovações tecnológicas constantes; expectativas sociais de democratização da imagem; industrialização dos processos fotográficos; assimilação da fotografia pela imprensa; apropriações da fotografia como forma de criação de identidade e de memória de indivíduos e ou grupos sociais, além de ser vista por seu público consumidor como o duplo do real. Percebemos que a cultura visual, em seu uso da cultura impressa, já havia se transformado em um dos artifícios para se imaginar comunidades.

A perspectiva comparativa aqui adotada tomou como principal referência algumas proposições de Marc Bloch.⁹ Dentre elas, destaca-se a tipologia proposta pelo autor: o estudo de sociedades próximas no espaço e no tempo, enfatizando-se as semelhanças e as diferenças.¹⁰ Como salienta Barros, na comparação ilumina-se um objeto ou “[...] situação a partir de outro, mais conhecido, de modo que o espírito que aprofunda esta prática comparativa dispõe-se a fazer analogias [...]”¹¹. Neste sentido, comparar a instalação de duas cidades-capitais em países diferentes nos levou a delimitar, dentro de cada realidade nacional, a escala regional de observação, sem, contudo, perder de vista as relações entre o local, o regional e o nacional. A analogia entre Belo Horizonte e La Plata se justifica porque as concebemos como unidades comparáveis: ambas são cidades-capitais. As duas cidades pertencem a sociedades contíguas no tempo e no espaço. Ademais, estão em países que têm um histórico processo de interação social, política, econômica e cultural.

⁹ Cf. BARROS, 2007a; BARROS, 2007b; FAUSTO, DEVOTO, 2005; PRADO, 2005.

¹⁰ Outro caminho metodológico indicado pelo autor é a comparação entre sociedades distantes no tempo e no espaço.

¹¹ BARROS, 2007a, p. 5.

Alguns conceitos amparam nossa análise. Em primeira instância foi operacional situar as duas experiências urbanas como fenômenos próprios da modernidade industrial. Marco histórico da humanidade, ela propôs nova noção de tempo, assim como a emergência de novos valores, comportamentos e práticas socioeconômicas, culturais, políticas, novas redes de sociabilidades, enfim, novos modos de ver e dar a ver, etc. Tradições epistemológicas distintas se dedicaram ao estudo do conceito de modernidade, as quais abarcam autores como Baudelaire, Berman, Giddens, Hobsbawm, Koselleck, Latour, Ortiz, Weber, entre vários outros. Para muitos destes autores, a modernidade foi um processo de transformação histórico desencadeado na passagem entre os séculos XVI e XVII. Seu apogeu teria sido alcançado no século XIX e início do XX.

No estudo da modernidade, devemos a Berman a ênfase na relação dialética entre o modernismo — movimento de transformação que englobaria a arte, a cultura e a sensibilidade — e a modernização — processo de mudança nas esferas econômica, política e social.¹² Ou seja, acreditamos que para o autor existiria uma interdependência entre o material e o espiritual na vida moderna. A Weber devemos a caracterização da modernidade como sendo um processo de racionalização que se iniciou no Ocidente no final do século XVIII e atingiu diversas esferas da sociedade, promovendo o que o autor define como *desencantamento do mundo*.¹³

Ortiz ressalta que, na América Latina, além de a modernidade ser um tipo de organização social, ela é também uma “‘narrativa’, uma concepção de mundo que se articula à presença real ou idealizada de elementos diversos: urbanização, tecnologia, ciência, industrialização etc”.¹⁴ Essa narrativa se transforma ao longo do tempo em função dos acontecimentos políticos, econômicos e sociais. Ao mesmo autor nos cabe creditar a associação entre modernidade e nação, pois para ele a existência de uma implica a emergência da outra. Dentro dos nossos propósitos, esta ênfase é importante, pois é no quadro de formação do estado-nação que os fenômenos por nós estudados se desenvolvem. No mesmo sentido, o conceito de modernidade industrial demarca bem o novo tipo de transformação econômica hegemônica no

¹² BERMAN, 1986, p. 15-40.

¹³ *apud* ROUANET, 1989, p. 231.

¹⁴ ORTIZ, 2000, p. 78.

século XIX. Tanto a Argentina quanto o Brasil vivenciaram os impactos desta mudança infraestrutural que se deu pioneiramente na Europa e Estados Unidos, mas que impactou diversos países. Mesmo que a industrialização econômica não tenha sido um processo verificado plenamente nestes dois países no século XIX, eles não estiveram imunes às novas demandas, conflitos, organização do trabalho, trânsito e realocação de capitais nacionais e internacionais verificados no período.

O conceito de modernização conservadora, tal como proposto por Moore Jr¹⁵, é uma das chaves teóricas para compreendermos como o projeto da modernidade se expressou no Brasil, realidade que nos interessa mais de perto. Por meio do conceito podemos verificar os limites do processo de transformação ocorrido em alguns países, principalmente nos dois em tela. A modernização conservadora é uma forma de explicar como diversos setores da sociedade têm sua participação política limitada e são excluídos do controle do processo de modernização econômica. É a chamada transformação pelo alto que prioritariamente assegura os interesses dos grupos que dominam o Estado. O autor utilizou o conceito para caracterizar o desenvolvimento capitalista ocorrido na Alemanha e no Japão. A recepção do modelo no Brasil se deve, principalmente, às seguintes características: concentração fundiária sem política agrícola; meios políticos para sujeitar a mão de obra; governos reacionários empreendedores da "revolução pacífica pelo alto"; presença estatal na construção industrial e conservação das estruturas sociais. Verificamos estes aspectos na história brasileira, seja na passagem da monarquia para a república, seja na modernização empreendida pelo estado getulista. Na Argentina, o processo de transformação, controlado por determinadas elites no último quartel do XIX e início do século XX, foi denominado por Botana como *ordem conservadora*.¹⁶ Esta ordem conservadora, vista pelo autor como regime político, separou a igualdade da liberdade e a economia da política; instrumentalizou o liberalismo de acordo com os interesses de uma minoria; manteve o mando do processo político eleitoral no país, assim restringido a participação política; controlou e realizou o processo de modernização do país pelo alto. Por estes motivos, inserimos o processo verificado na Argentina, no período estudado, dentro do recorte conceitual da modernização conservadora.

¹⁵ MOORE JR., 1983.

¹⁶ BOTANA, 2005.

A relação entre tradição e modernidade é um dos pontos fundamentais na discussão teórica sobre os alicerces do mundo moderno. Parcela da historiografia tem demonstrado que a modernidade não surgiu para anular a tradição. Da mesma forma, refuta que o mundo moderno teria instaurado as oposições entre antigo e moderno, novo e tradicional, etc. Como está explicitado nos fundamentos do Programa ao qual esta tese está vinculada, “a tradição não é uma etapa de uma progressão que desemboca na modernidade, num movimento linear e evolucionista, em que o passado nada mais é do que a preparação do presente, à luz do qual a história deva ser interpretada”¹⁷. Neste raciocínio, “o passado não é, também, sinônimo de tradição.” Tradição e modernidade, neste sentido, são conceitos que remetem a universos culturais específicos, a períodos históricos diferenciados, mas mantêm relações não somente de antagonismo ou descontinuidades, como também de complementaridade e continuidades, e ainda de superposições históricas. A reflexão sobre estas categorias, que ora se opõem, ora se complementam, não se faz sem a construção e desconstrução das mesmas.

O surgimento do conceito de progresso, em meados do século XVII, na Inglaterra, é primordial para se pensar nos fundamentos da modernidade. A ideia de que o “esforço intencional, concentrado, [...] guiado pelo conhecimento crescente da natureza, pudesse realizar metas definidas de melhoria da condição humana [...]”¹⁸ tornou-se uma verdadeira ideologia. Esta ideologia produziu o culto da mudança, o sentimento de superioridade entre nações e se afirmou como modelo a ser constantemente perseguido. Neste sentido, por exemplo, Ortiz destaca a existência de uma “tradição da modernidade”, como recorrência na América Latina.¹⁹ Ou seja, a própria modernidade, que traria a instauração do moderno, a expectativa da novidade, do movimento e aceleração do tempo, passa a ser algo transformado em tradição, algo que deve ser repetido, portanto, estruturante na vida das sociedades modernas.

A noção de imaginário social, tal como proposta por Baczko, foi outro apoio importante em nossas reflexões.²⁰ Ao analisarmos os objetos visuais produzidos por ocasião da instauração das duas cidades-capitais verificamos que a função de divulgação estava notoriamente

¹⁷ Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/ppghis/programa/ApresentacaoCurso.pdf>>.

¹⁸ TUVESON, 1996, p. 614-615.

¹⁹ ORTIZ, 2000, p. 94-95.

²⁰ BACZKO, 1985, p. 298-324.

explícita. Neste sentido, foi-nos bastante cara a observação do autor de que cada vez mais no mundo moderno o domínio do imaginário social se confunde com a história da propaganda. Nos dois casos analisados, constatamos a intenção de agir sobre o imaginário social por meio da produção visual, com o intuito de promover a aceitação do processo de modernização então em curso. De acordo com Baczko, o imaginário social informa acerca da realidade ao mesmo tempo em que se constitui como apelo à ação, ou seja, apelo a comportar-se de determinada maneira. Para o autor, o dispositivo imaginário, como esquema de interpretação, mas também de valorização, “suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma acção comum”²¹. La Plata e Belo Horizonte, no período aqui em análise, passavam por momentos da invenção e da celebração das suas origens, processo vinculado ao estabelecimento de novos arranjos sociopolíticos e de afirmação de seus respectivos líderes. Neste sentido, era primordial buscar legitimidade, não somente pelas relações de força e de poder, mas também por meio das relações de sentido. Como Baczko explica, operando no universo simbólico, o poder instituído busca formas de legitimação.

Nos dois processos analisados, ainda estava em questão a instituição de uma memória coletiva e de parâmetros para a invenção de uma comunidade de sentido. Dessa forma, o conceito de memória, visto como uma operação seletiva e sempre acionada por interesses, foi fundamental para compreender as intenções em torno da produção visual então levada a efeito. Foram produzidas fotografias, editados álbuns e revistas, impressas gravuras, tanto para viabilizar a construção das cidades como um negócio capitalista estatal, quanto para criar memória, ou seja, conectar temporalidades: presente e futuro interligados pelos modernos métodos de produção e reprodução de imagens. Tratava-se, enfim, de fundar uma memória coletiva. Tornava-se necessário instituir uma contagem do tempo para as duas cidades; sendo assim, as comemorações, bem como a produção visual foram importantes nestes processos. Como afirma Le Goff, “tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas”²². O autor também realça que “os esquecimentos e os silêncios da

²¹ BACZKO, 1985, p. 311.

²² LE GOFF, 1996, p. 426.

história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva”²³. É neste sentido que as produções visuais, notadamente os objetos visuais produzidos, podem ser pensadas como lugares de memória. Estava em questão, sem dúvida, a instituição de memória coletiva.

Outras duas noções são essenciais aos nossos propósitos: a de cultura fotográfica e a de mercado fotográfico, trabalhadas nos capítulos dois e três. Por ora, sinalizamos apenas algumas compreensões sobre as relações entre fotografia e estado centralizado, tal como apresentadas por Tagg.²⁴ Isto se deve a dois motivos: primeiro, porque o papel do Estado nos dois casos analisados é fundamental; segundo, porque na cultura fotográfica interesses comerciais, políticos e culturais se interpenetram, se chocam, se opõem em função dos parâmetros dados por diferentes instâncias de poder (como o mercado e o estado, por exemplo). Como enfatiza Tagg, no último quartel do século XIX ocorreu uma segunda revolução técnica nas indústrias fotográficas dos Estados Unidos, França e Reino Unido, que culminou na formação de monopólios empresariais de grandes dimensões. Alguns resultados deste processo foram: aceleração na tecnologia de revelação das placas secas; criação da película flexível; produção massiva de equipamentos fotográficos portáteis e mais fáceis de usar; abertura de novos mercados consumidores e crescimento da organização industrial avançada. Outra transformação, já sinalizada acima, foi a invenção dos métodos de reprodução fotomecânica, os quais, segundo Tagg, transformaram decisivamente a posição social e econômica dos métodos de produção de imagens. Tais mudanças preparam a fotografia para “uma nova fase de expansão: na publicidade, no ‘periodismo’ e no mercado doméstico.”²⁵

No último quartel do século XIX a fotografia também foi amplamente utilizada em aplicações científicas e técnicas, transformando-a em meio de arquivamento e como fonte de prova. De acordo com Tagg²⁶,

Tales técnicas evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados

²³ LE GOFF, 1996, p. 426.

²⁴ TAGG, 2005, p. 82.

²⁵ TAGG, 2005, p. 82.

²⁶ TAGG, 2005, p. 82.

capitalistas, cuya consolidación exigía el establecimiento de un nuevo 'régimen de verdad' y un nuevo 'régimen de sentido'. Lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales, sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma del Estado.²⁷

O autor se refere ao estado nacional, entidade em parte concreta, em parte imaginada, nos termos de Anderson.²⁸ A este estado foi necessário lançar mão de uma série de instituições e de meios para que pudesse se afirmar. A fotografia também foi mobilizada com tal propósito. As formulações de Tagg, ou mesmo o conceito de apropriação de Chartier²⁹, nos ajudam a pensar que a fotografia somente adquire sentido no momento em que entra no circuito social, ou melhor, numa formação social. A técnica não tem valor em si, mas somente adquire significação no momento em que é investida de intenções. São os usos sociais, políticos, econômicos e culturais que investem a fotografia de significados.

Para Tagg, tal como o Estado, a câmera nunca é neutra. Ela produz representações altamente codificadas.³⁰ A câmera, como meio de registro, “llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; con un poder para ver y registrar; un poder de vigilancia [...]”³¹, enfatiza Tagg. No entanto, este autor nos adverte que a câmera não tem poder em si, mas está, muitas vezes, a serviço dos aparatos do Estado. Sob tal amparo, produzem-se imagens apresentadas como prova e registro de verdades. Tais considerações não levam em conta, necessariamente, o debate em torno do estatuto artístico da fotografia, temática que mobilizou investidas teóricas no momento mesmo em que a fotografia se industrializava e, também, posteriormente. Cabe aqui registrar que este é um

²⁷ “Tais técnicas têm evoluído, por sua vez, e passaram a fazer parte das práticas institucionais essenciais para a estratégia governamental dos Estados capitalistas, cuja consolidação exigia o estabelecimento de um novo “regime de verdade” e um novo “regime de sentido”. O que proporcionou à fotografia poder para evocar uma verdade não foi apenas o privilégio atribuído pelas sociedades industriais aos meios mecânicos, mas também a sua mobilização no interior dos aparelhos emergentes de uma forma nova e mais penetrante de Estado.” (Tradução nossa).

²⁸ ANDERSON, 2008.

²⁹ CHARTIER, 1991, p. 178-180.

³⁰ Diversos autores se dedicaram ao estudo do que chamaremos aqui, de forma genérica, das características da linguagem fotográfica, ou do processo de construção da imagem fotográfica. As formas de abordagem e as filiações teórico-metodológicas são diferenciadas. Entre eles destacamos os estudos de André Rouillé (ROUILLÉ, 2009); Arlindo Machado (MACHADO, 1984); Boris Kossoy (KOSSOY, 1989; KOSSOY, 1999; KOSSOY, 2001); Jean-Marie Schaeffer (SCHAEFFER, 1996); Philippe Dubois (DUBOIS, 1998); Roland Barthes (BARTHES, 1980); François Soulages (SOULAGES, 2010) e Vilém Flusser (FLUSSER, 2002).

³¹ “chega à cena investida de especial autoridade para interromper, exibir e transformar a vida cotidiana; com um poder de ver e registrar; um poder de vigilância [...]”. (Tradução nossa).

caminho possível de ser detalhado, mas aos nossos propósitos cabe mais destacar que na cultura fotográfica do período analisado o estado nacional é um dos agentes centrais. Nas considerações acima vimos que Tagg evidencia o poder do Estado na instituição de regimes de verdade. Concordamos com seu raciocínio; no entanto, lembramos que o controle absoluto das intenções e dos objetivos formulados por quem quer instituir uma verdade não é, necessariamente, alcançado plenamente. As apropriações, como mostrado por Chartier, também dão margem a reinvenções, à atribuição de novos significados. A passagem do tempo faz com que a fotografia seja apropriada de diferentes formas ao longo da história. Como destaca Mauad, “do ponto de vista temporal, a imagem fotográfica permite a presentificação do passado como uma mensagem que se processa através do tempo”³². O giro da roda do tempo nos trouxe a este momento de atribuir significados às duas experiências urbanas, tais como representadas pela cultura fotográfica oitocentista.

Ao longo da tese fizemos questão de nos referirmos a La Plata e a Belo Horizonte como cidades-capitais. Obviamente porque ambas foram construídas para serem sedes político-administrativas de seus respectivos territórios regionais. Mas também para caracterizar um conjunto maior de expectativas que cercava seus projetos. Na lógica evolucionista e positivista que caracterizou o final do século XIX, esperava-se que ambas as cidades-capitais fossem, principalmente, polos civilizatórios e de progresso de suas regiões e de seus respectivos países. Às suas funções políticas se somavam a econômica e a cultural. A capital, neste sentido, adquire função de cabeça, aparece como depositária de um centro de comando: nesta medida, ela conduziria os destinos históricos de um povo. A cidade é um tema recorrente em vários campos do conhecimento, como na Sociologia, na Comunicação, na Geografia, na História, etc. Não intencionamos passar por tais discussões, mas enfatizar que as diversas abordagens deram conta de configurar a cidade, principalmente a capital, como um objeto multifacetado, complexo, e em constante mutação.

No que tange à aplicação do conceito de cidade-capital e à compreensão dos significados desta nova modalidade histórica de organização social, os estudos de Argan, Neves, Motta e Angotti-Salgueiro são nossas principais referências.³³ Cabe enfatizar: mesmo que as duas cidades-capitais aqui estudadas não sejam as sedes do poder central dos seus respectivos

³² MAUAD, 1996, p. 90.

³³ ARGAN, 1964; NEVES, 1991; MOTTA, 1993, 2001; ANGOTTI-SALGUEIRO, 2001.

países, elas guardam as expectativas e funções esperadas das cidades-capitais nacionais. Neste sentido, como sedes do poder estadual/provincial elas podem ser tomadas como cidades-capitais, âmbito no qual os projetos de modernização, pensados para o Estado Nacional, ganham expressão histórica relevante, aspecto já bem enfatizado por Argan. Ao mesmo autor compete creditar a definição de cidade-capital como forma urbana tipicamente moderna, que expressa o poderio alcançado pelo Estado Nacional, sob a monarquia absoluta no século XVII. A cidade-capital expressa também o surgimento de novas concepções de tempo e temporalidade da sociedade capitalista em formação, na qual a noção de futuro ganha relevância ao ser associada à de desenvolvimento e progresso material. A cidade-capital, nesse sentido, “funda su prestigio en su pasado histórico, pero tiene una perspectiva abierta al futuro: el engrandecimiento de la ciudad tiene lugar a través de planes bien definidos, con la intervención directa del soberano y del gobierno.”³⁴

Neves, como difusora do conceito de cidade-capital, tal como lembrado por Motta, não deixa de enfatizar a historicidade do mesmo. Cidade-capital, assim, é uma entidade nova, dentro de um novo tipo de sociedade. Sua primeira manifestação moderna foi a cidade-capital barroca absolutista, que teve em Roma, Paris e Londres as principais manifestações históricas. A definição de cidade como capital, neste sentido, é uma construção histórica ligada ao surgimento do capitalismo, mas que guarda especificidades em função da historicidade de cada experiência social.

Gostaríamos de destacar ainda que o protagonismo, lembrado por Neves³⁵, e a centralidade, referida por Angotti-Salgueiro³⁶, são duas noções caras ao conceito de cidade-capital. A primeira dá conta de definir a cidade-capital como carro-chefe; a segunda permite enfatizar sua capacidade e/ou missão de articular e viabilizar um determinado projeto. O protagonismo e a centralidade da cidade-capital, aspectos presentes nos projetos urbanísticos do século XIX, já são identificados por Argan nas cidades-capitais barrocas. Segundo o autor,

Como esquema de organización del espacio, la ciudad-capital difiere profundamente de la ciudad medieval con su vida de barriada: prevé un rápido aumento de la

³⁴ ARGAN, 1964, p. 34. “funda seu prestígio em seu passado histórico, mas tem uma visão aberta para o futuro: o engrandecimento da cidade tem lugar através de planos bem definidos, com a intervenção direta do soberano e do governo.” (Tradução nossa).

³⁵ NEVES, 1991.

³⁶ ANGOTTI-SALGUEIRO, 2001, p. 148.

población urbana, la extensión del tráfico por toda el área de la ciudad, núcleos destinados a la actividad política y administrativa cuando no a la estancia de fuertes contingentes de tropas.³⁷

E, ainda, acrescenta:

El tráfico rodado hace necesarias las vías anchas y rectas, convergentes en amplias plazas: el trazado de calles se convierte en la gran determinante urbanística. El espacio urbano es una red de vías y nudos de comunicación: los edificios representativos de la autoridad política y religiosa constituyen los centros de la vida pública.³⁸

Além das características morfológicas da cidade-capital, devemos também evidenciar seus significados simbólicos. Neste sentido, a missão civilizadora da cidade-capital é um dos principais aspectos de sua origem histórica, conforme nos lembra Mattos. Para a autora,

[...] esse papel de “sol” a ser desempenhado pela capital transbordou a esfera político-administrativa e invadiu outros domínios. Podia-se falar agora de um “estilo de vida” da capital – cosmopolita, modelador de linguagens, e difusor de “costumes civilizados” – e de um “modo provinciano”, o qual, periférico às grandes correntes culturais, estaria condenado ao atraso ou à imitação. Na capital, homogeneizadora e unificadora, os hábitos, costumes e modos de falar das províncias eram reformados à imagem da corte real. Desse modo, a força simbólica do “mito da unidade”, componente fundamental do imaginário político, ligou-se indissolúvelmente a esta criação política dos tempos modernos.³⁹

A mesma autora, em diálogo com Richard Morse e Angel Rama, destaca o fato de que no período da colonização as capitais latino-americanas, como Lima, Buenos Aires e Rio de Janeiro, apesar de suas diferenças, foram espaços “onde se concentrava o aparato estatal controlador das relações colônia-metrópole, que lhes conferia um papel muito especial na montagem e legitimação do sistema colonial”⁴⁰. Tais capitais foram instaladas para garantir a transmissão de poder da metrópole à colônia. No entanto, de acordo com Mattos, as capitais latino-americanas, “tal como as européias, eram também centros intelectuais envolvidos numa

³⁷ ARGAN, 1964, p. 34. “Como esquema de organização do espaço, a cidade-capital difere profundamente da cidade medieval e suas aglomerações marginais: prevê um rápido aumento da população urbana, a extensão do tráfego por toda a área da cidade, núcleos destinados a atividade política e administrativa quando não a instalação de fortes contingentes de tropas.” (Tradução nossa).

³⁸ ARGAN, 1964, p. 34. “Ao tráfego rodoviário fazem-se necessárias as vias largas e retas, convergindo em amplas praças: o traçado das ruas se converte na grande determinante urbanística. O espaço urbano é uma rede de vias e nós de comunicação: os edifícios representativos da autoridade política e religiosa constituem os centros da vida pública.” (Tradução nossa).

³⁹ MATTOS, 1993, p. 2.

⁴⁰ MATTOS, 2001, p. 29.

‘missão civilizadora’”. Como evidencia a autora, se num primeiro momento esta missão “esteve ligada à imposição da ordem colonial, no século da independência se voltaria para a elaboração e divulgação de um discurso sobre a formação, composição e definição da nação”⁴¹.

Assim, durante o processo de configuração dos Estados nacionais na América Latina no século XIX, os projetos urbanísticos de Belo Horizonte e La Plata as definiram como cidades-capitais: unidades territoriais para as quais se canalizaram as expectativas de progresso material e imaterial das nações em consolidação.

1.2.2 Fontes e estrutura da tese

A comparação contou com um domínio maior de fontes e bibliografia de um dos polos comparativos: Belo Horizonte/Brasil. Assim, a partir do maior conhecimento sobre uma das realidades é que o estudo se desenvolveu. Não houve a intenção de estabelecer uma equivalência de domínio sobre ambos os casos, mas realizamos uma ampla pesquisa bibliográfica e de fontes que nos permitiu transitar com relativa segurança sobre o polo menos conhecido da comparação, inclusive trazendo contribuições inovadoras.

Na Argentina, nossa pesquisa foi desenvolvida nas cidades de Buenos Aires e La Plata. Na primeira consultamos, especialmente, os acervos da Biblioteca Nacional⁴², do Archivo General de la Nación⁴³ e do Archivo Banco de la Provincia. Em La Plata foram de especial importância para a tese os acervos encontrados no Museo y Archivo Dardo Rocha, no Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, nas Bibliotecas da Universidad Nacional de La Plata⁴⁴, na Legislatura da Provincia de Buenos Aires⁴⁵, no Departamento de Geodesia e

⁴¹ MATTOS, 2001, p. 29.

⁴² Nesta instituição nossa investigação foi desenvolvida nos seguintes setores: Hemeroteca, Obras Raras e Fototeca.

⁴³ No Archivo General de la Nación, os setores pesquisados foram: Documentos Escritos, Biblioteca e Fotografia.

⁴⁴ A biblioteca central da Universidade, além da sala de referência, mantém uma sala especial, denominada La Plata, na qual se encontra uma ampla bibliografia sobre a história da cidade. A mesma instituição abriga uma

no Museo del Automóvil. Nestas instituições, pudemos encontrar fontes de natureza diversas, tanto textuais como imagéticas. No que tange às fontes textuais, gostaríamos de destacar as Memórias do poder executivo e do legislativo; a bibliografia produzida no período; a documentação sobre a construção da cidade e as correspondências entre o governador Dardo Rocha e o fotógrafo Tomás Bradley. No que se refere às imagens, coletamos um conjunto amplo que se compõe, principalmente, de fotografias e cartões-postais. Para a tese, demos destaque aos álbuns fotográficos de Tomás Bradley e à litografia da fundação de La Plata, fontes trabalhadas em nosso segundo capítulo.

Em Belo Horizonte nossa pesquisa esteve prioritariamente centrada no Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), bem como na coleção de jornais mineiros do século XIX, ambos disponíveis na internet. Também foi feita a consulta à coleção do jornal *Minas Gerais* – Órgão Oficial do Estado, na Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais. Outras cidades e acervos foram contemplados. Em Juiz de Fora, acessamos a coleção do jornal *O Pharol*, sob a guarda do Arquivo Histórico da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Nesta mesma cidade fizemos um levantamento da coleção de jornais da Biblioteca Municipal Murilo Mendes. Em Diamantina, consultamos a coleção de jornais da Biblioteca Antonio Torres. Em Ouro Preto, trabalhamos com o acervo do Arquivo Público Municipal e o da Casa do Pilar. Em São João del-Rei, fizemos uma consulta restrita ao acervo teatral do Arquivo Histórico e Documental da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). No Rio de Janeiro, pesquisamos no acervo da Biblioteca Nacional, especialmente os setores de Periódicos, de Obras Raras e de Iconografia.

A tese está estruturada em três capítulos. O primeiro, intitulado “Belo Horizonte e La Plata: vitrines da modernidade latino-americana no final do século XIX”, foi desenvolvido a partir de três eixos analíticos: a temática da mudança da capital; o processo de escolha das localidades aonde seriam instaladas as cidades; as características de suas plantas urbanísticas. Pareceu-nos adequada esta escolha, pois vimos a necessidade de traçar um panorama sobre o surgimento das duas capitais. Optamos por realizar a caracterização das duas cidades, visando identificar as semelhanças e diferenças dos dois processos, bem como seus sentidos

hemeroteca, com amplo acervo de jornais e revistas, e ainda, a Sala Museo, que não é aberta ao público. Nela se encontram acervos raros, como exemplares originais dos álbuns do fotógrafo Tomás Bradley.

⁴⁵ Na Legislatura de la Provincia de Buenos Aires, nossa pesquisa foi desenvolvida na Hemeroteca e na Biblioteca.

históricos. A abordagem de seus processos políticos na instauração das duas cidades-capitais foi uma forma de alcançar três objetivos, em especial: pontuar o processo de modernização conservadora que acontece em ambas as regiões; caracterizar as expectativas em torno do progresso e do desenvolvimento econômico; assinalar os atores envolvidos nos processos de transformação. Neste capítulo, ainda enfatizamos a presença de La Plata no imaginário das elites mineiras, que a tomaram como referência do processo de modernização argentino.

Os capítulos dois e três foram dedicados cada qual a uma cidade. Proceder dessa maneira nos deu a oportunidade de fazer uma abordagem mais verticalizada de cada experiência urbana no que se refere à visualidade. No entanto, não ignoramos a necessidade de fazer perguntas semelhantes para cada realidade. Tornou-se ainda imperativa a remissão constante aos aspectos semelhantes ou diversos de cada experiência estudada ao longo do processo analítico.

No segundo capítulo, intitulado “A trilogia fotográfica de Tomás Bradley e a memória da fundação e construção de La Plata”, realizamos um enfoque amplo sobre o processo de gênese das imagens da construção da nova capital buenairense, trazendo informações até então inéditas. O capítulo é fruto de uma perspectiva que considera somente uma parte das fontes coletadas pela nossa pesquisa realizada na Argentina.⁴⁶ Como veremos adiante, ele contempla dois objetivos principais: caracteriza a trajetória do fotógrafo Tomás Bradley, destacando seus vínculos políticos e a inserção de seu trabalho na cultura fotográfica do período, e analisa as fotografias da construção e fundação de La Plata, produzidas pelo mesmo fotógrafo. Neste capítulo procuramos mostrar como a fotografia foi usada para criar um imaginário social favorável ao processo de transformação urbana e, além disso, proporcionar um registro que funcionasse como uma memória das origens da cidade-capital moderna.

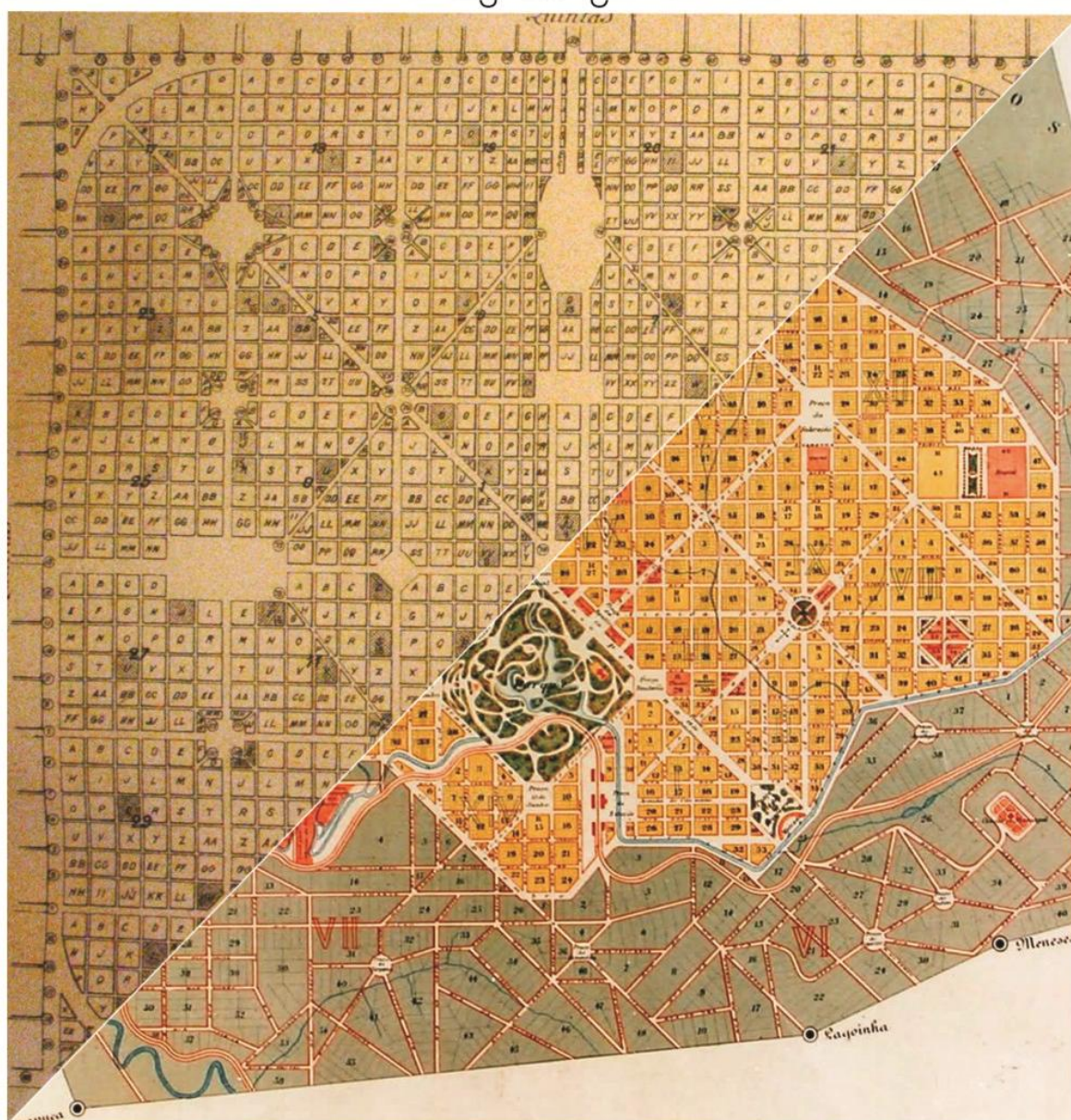
“Entre memória e propaganda: o papel das imagens no registro e divulgação da construção de Belo Horizonte (1894-1897)” é o título do terceiro capítulo. Nele fizemos uma aproximação do objeto que se soma aos estudos já realizados sobre a CCNC, acrescentando alguns avanços: a inserção dos trabalhos do Gabinete Fotográfico na cultura fotográfica do período e algumas análises, gerais e específicas, sobre as fotografias do referido Gabinete. Na redação

⁴⁶ Algumas outras fontes, como fotografias, álbuns impressos e cartões postais que se referem ao período posterior à década de 1880, não foram considerados na análise. Almejamos que, no futuro, eles possam originar outros trabalhos sobre La Plata.

do capítulo procuramos seguir as mesmas questões que pautaram a redação do anterior, sobre La Plata. No entanto, a diferença no estudo da temática nos dois países determinou variações na abordagem. Enquanto no anterior foi necessário reconstituir detalhadamente o processo que deu origem às fotografias sobre a construção e inauguração da nova cidade, neste não foi necessário. Tal situação se explica porque o funcionamento do Gabinete Fotográfico da CCNC já foi bem estudado pela historiografia disponível. Neste sentido, optamos por realizar análises da produção visual fotográfica do Gabinete, destacando seus usos e funções.

A escolha de La Plata, na Argentina, foi um modo de contribuir com os estudos que privilegiam a realidade latino-americana. Eleger La Plata foi uma forma de resgatar, sob o ponto de vista da cultura visual, as interações entre as duas realidades regionais: a buenairense e a mineira. A cidade de La Plata e a experiência urbanística argentina foram referências levadas em consideração no planejamento de Belo Horizonte. Neste sentido, nossa comparação está sintonizada com alguns fundamentos do passado histórico, atenta ao presente e apostando no estreitamento dos laços acadêmicos entre Brasil e Argentina.

2. BELO HORIZONTE E LA PLATA: VITRINES DA MODERNIDADE LATINO-AMERICANA NO FINAL DO SÉCULO XIX



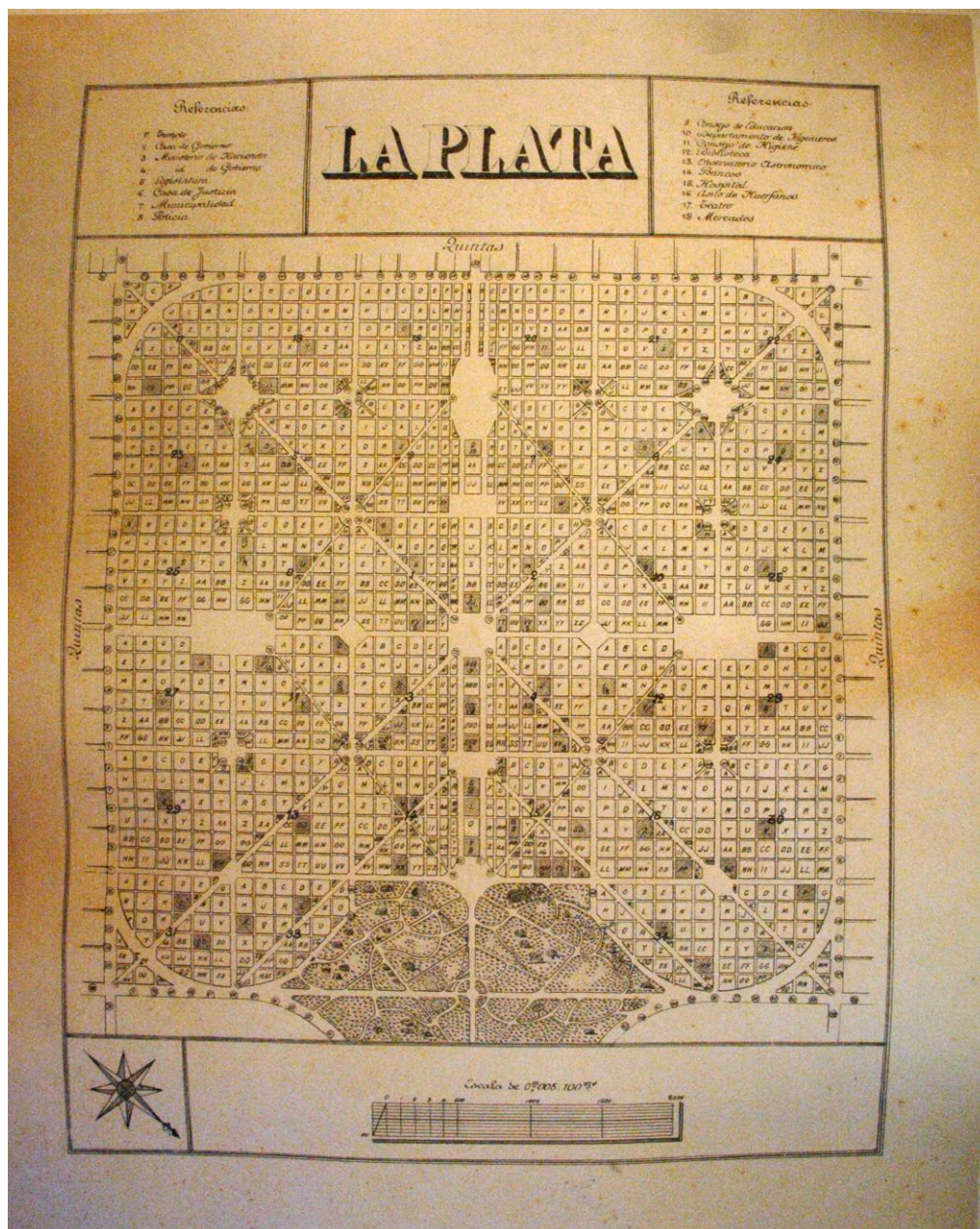


FIGURA 1 – Planta da cidade de La Plata, capital da Província de Buenos Aires
Fonte: Censo de La Plata, 1884.

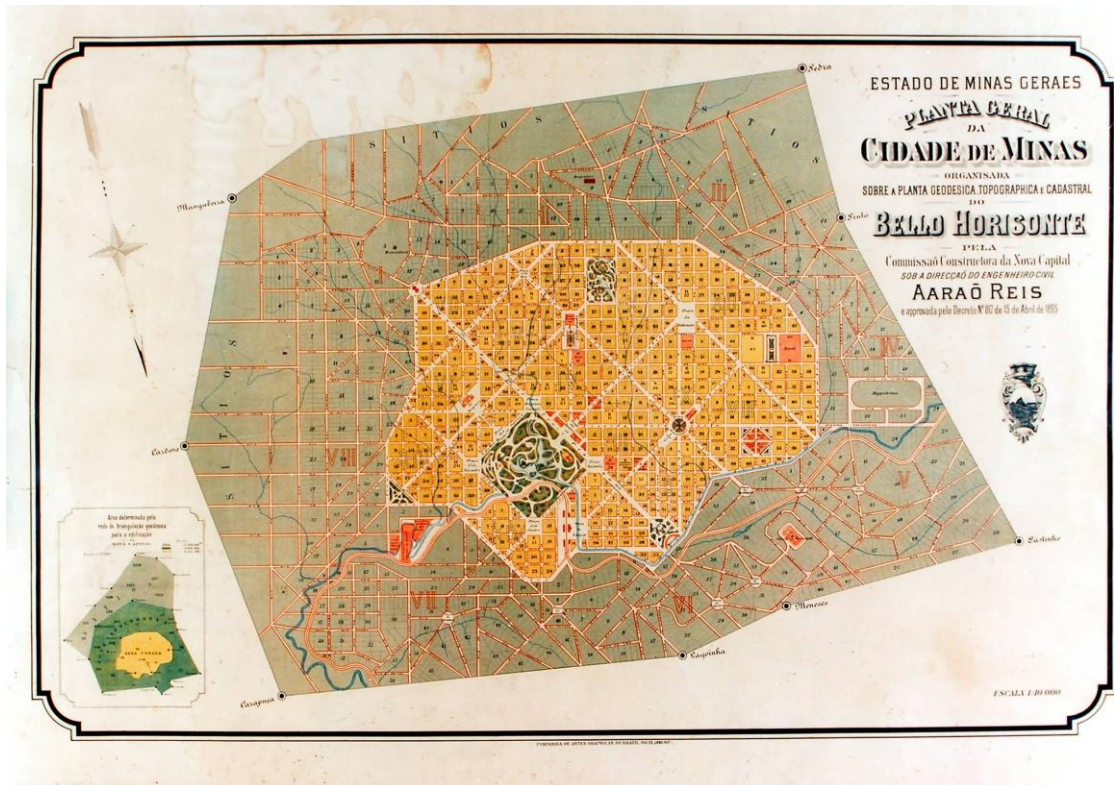


FIGURA 2 – MINAS GERAES. Planta Geral da Cidade de Minas, 1895
Fonte: Acervo Cartográfico do APM.

As duas imagens que abrem este capítulo apresentam as plantas de La Plata e da Cidade de Minas (Belo Horizonte).¹ Na Argentina, a planta de La Plata foi divulgada de diversas formas, com especial ênfase nos *pañuelos* no dia do lançamento da pedra fundamental da cidade, em 19 de novembro de 1882, e no álbum fotográfico realizado pelo fotógrafo Tomás Bradley². No Brasil, a planta da Cidade de Minas também foi reproduzida principalmente em fotografias e em duas publicações da época: a *Revista Geral dos Trabalhos* e o *Album de vistas locais e das obras projectadas para a nova cidade*. Em ambos os casos, o objetivo era o mesmo: divulgar o projeto das duas cidades-capitais a partir das modernas técnicas de reprodução visual então disponíveis no mercado.

¹ No período colonial e imperial, a localidade era conhecida como arraial do Curral d'El Rei, distrito do município de Sabará. Em 1890, logo após a proclamação da república, teve seu nome alterado para Belo Horizonte. Como localidade escolhida para sediar a nova capital de Minas Gerais, foi rebatizada como Cidade de Minas, a 15 de setembro de 1897, às vésperas de sua inauguração, em 12 de dezembro. Em 1901, o nome Belo Horizonte foi retomado para designar a capital. (BARRETO, 1995a, p. 75, 723.)

² Os álbuns realizados por Tomás Bradley serão objeto de análise no segundo capítulo.

Ontem, as reproduções das plantas tiveram grande impacto visual: possibilitaram sua circulação no exato momento em que cada uma das duas cidades era construída. Hoje, elas são vestígios de uma época: permitem compreender alguns aspectos do processo de modernização vividos pelas duas regiões aqui em estudo. As plantas também cumprem a função de memória, pois são constantemente requisitadas para lembrar os projetos de modernização das duas cidades, como aconteceu em alguns momentos de sua história, notadamente no centenário de cada uma delas.

Um olhar apressado sobre as plantas tenderia a destacar suas diferenças e enfraquecer suas similaridades. A de La Plata tem a forma de um quadrado; a da Cidade de Minas é representada como um polígono. No entanto, a análise comparativa permite verificar as aproximações entre um traçado e outro ao se perceber em ambas a existência de uma relação entre linhas diagonais e retilíneas organizando o espaço; a presença das áreas verdes; a delimitação precisa do espaço urbano, que se dá pela existência de extensa avenida de Circunvalación ou de Contorno³; a proposição de praças como recursos para interligar as partes do traçado urbano e promover o embelezamento. Estas características demonstram que La Plata e a Cidade de Minas são fruto do urbanismo moderno, tal como formulado pelo paradigma haussmanniano⁴. Vale destacar, no entanto, que o caso argentino e o brasileiro apresentam leituras próprias do modelo francês.

A leitura visual das duas plantas nos permite também afirmar que na divulgação da proposta urbanística da Cidade de Minas se procurou enfatizar a cidade como a síntese da relação espacial entre as áreas urbana, suburbana e rural. Era um modo de configurar a cidade como o resultado da intervenção técnica sobre a natureza, que, modificada pela ciência, garantiria o bem-estar das populações. Essa concepção é tributária do Iluminismo, como demonstra Rouanet.⁵ Já na representação de La Plata não houve a preocupação de configurar o espaço no entorno da área urbana. A intenção inicial foi destacar o rigoroso traçado geométrico proposto para a nova capital. Em outras representações da cidade, divulgadas posteriormente, buscar-se-á caracterizar sua integração espacial, notadamente com o porto e o Rio de La Plata. Por outro lado, a reprodução gráfica destaca alguns equipamentos urbanos, os prédios públicos, as

³ Ver BARROS, 2005. Na obra, o autor se dedica a estudar as duas avenidas: Contorno e Circunvalación.

⁴ Cf. ANGOTTI-SALGUEIRO, 1995; ZUCCONI, 2009.

⁵ ROUANET, 1995.

instituições típicas do Estado moderno. Nestas duas representações inaugurais das cidades-capitais também verificamos que, na de La Plata, a autoria não foi definida, ausência que deu margem a discussões. Já na planta da Cidade de Minas, vemos o cuidado em afirmar os agentes envolvidos no processo: o Estado, como patrocinador; os profissionais, como autores detentores do saber técnico, a Comissão Construtora da Nova Capital e o engenheiro Aarão Reis. A impressão do brasão da cidade cria um diálogo entre duas modalidades de signo.⁶ A planta, uma representação que tem caráter icônico, ao tentar ressaltar as similitudes do espaço com sua caracterização gráfica. O brasão, operando por substituição, propõe-se como símbolo. Montanhas e sol radiante, significando o nascimento de uma cidade sempre a brilhar: a Cidade de Minas.

As duas plantas são formas visuais que possibilitam um tipo de apreensão das cidades, na medida em que funcionam como uma espécie de tradução, uma redução de escala que permite um modo especial de percepção. Mas elas possuem, antes de tudo, um caráter funcional, pois permitem ao leitor se orientar no espaço. Assim como os mapas, as plantas servem como suportes de discursos diversos, sejam eles ficcionais, utópicos ou políticos.⁷ Por isto, iniciar por elas é uma maneira de apresentar o objeto em estudo e, fundamentalmente, de construir um processo de apreensão dos aspectos formais que caracterizam La Plata e Belo Horizonte.

As propostas urbanas inscritas nas plantas representam tentativas de adequar suas respectivas regiões aos paradigmas da modernidade urbana. Para tanto, produziram traçados modernos, usaram recursos visuais também modernos para divulgá-las, dentro e fora de seus países. Na sequência, eles foram incorporados a arquivos e museus criando, portanto, uma memória do fazer moderno. Hoje, essa memória se tornou objeto de análise; ontem, ela funcionou como suporte para reforçar identidades regionais afinadas com o ideal de urbanidade próprio da modernidade industrial.

No caso de La Plata, o projeto de cidade-capital não vingou; no da Cidade de Minas, depois Belo Horizonte, o projeto foi totalmente descaracterizado.

⁶ Neste caso, o signo é tomado na acepção de Peirce, como “algo que representa algo para alguém em algum aspecto ou capacidade.” (PINTO, 1995.) São três suas modalidades básicas: ícone, índice, símbolo.

⁷ JACOB, 1992, p. 48.

No período em que as duas cidades foram construídas, Argentina e Brasil passavam, cada qual ao seu modo, por uma etapa importante do processo de afirmação enquanto nações modernas. De certa forma, ambas cidades inserem-se no *novo ciclo de urbanização* da segunda metade do século XIX que acontece na Europa e se irradia pelos quatro pontos cardeais do planeta, como destaca Zucconi.⁸ Mais que analisar tal processo, interessa-nos, especificamente, compreender como cada um dos dois países deu respostas específicas para os desafios de seu processo de modernização capitalista.

Portanto, o principal objetivo deste capítulo é relacionar os aspectos do processo de modernização das duas regiões latino-americanas que nos permitem compreender suas especificidades e similaridades. Para tanto, fizemos uma abordagem que não tem a pretensão de corrigir ou trazer novas descobertas sobre os processos de mudança da capital, fenômeno ocorrido em outros períodos históricos e em outras circunstâncias.⁹ Nossa intenção é lançar mão da perspectiva comparativa para enfatizar a história de duas cidades-capitais vinculadas ao processo de formação de nacionalidade e de integração ocorrido no contexto da modernidade industrial. Este ponto de partida implica considerar a filiação histórica dessas capitais aos temas da liberdade, da República e dos processos de fixação de cidades como polos políticos, econômicos e socioculturais.

No caso mineiro, acreditamos que trouxemos contribuições ao enfatizar o caráter complexo do processo, não só destacando o viés político do tema, mas igualmente sua face cultural. Para o caso argentino, trouxemos uma leitura da historiografia disponível, relacionando-a com alguns documentos, dentre eles a planta da cidade e a Mensagem à Legislatura do governador Dardo Rocha (1838-1921).¹⁰ A esta última, demos atenção especial, pois verificamos que a historiografia argentina não faz uma leitura aprofundada da mesma.

⁸ ZUCCONI, 2009, p. 16-18.

⁹ Apenas para exemplificar, lembramos aqui o caso de Teresina, capital da Província do Piauí, projetada e construída em 1852 com traçado geométrico. Antes dessa data, a capital da província estava sediada na cidade de Oeiras, que desde o século XVIII recebia críticas em relação à sua inadequação para sediar o governo provincial. A mudança foi vista como forma de garantir o progresso da província ao deslocar a capital para um lugar com maior salubridade, facilidades comerciais e de comunicação, além de trazer a oportunidade de desenvolver a agricultura. O plano da cidade foi feito pelo mestre de obras João Isidoro da Silva França. A regularidade do traçado e sua malha reticulada e simétrica são aspectos que denotam o caráter moderno do plano. (Cf. BRAZ E SILVA, 2008; REIS, 2006; SILVA, 1994.)

¹⁰ BUENOS AIRES. MESSAGE, 1882.

Como assinalado acima, trabalhamos os dois processos em perspectiva comparada. Significa que, ao relacionarmos o processo histórico do surgimento das duas cidades-capitais latino-americanas, cuidamos de iluminar uma experiência com a outra, mesmo que em algumas passagens o peso analítico tenha sido alternado. Isto se justifica, em parte, porque não há uma equivalência entre as fontes com as quais trabalhamos. Quanto às fontes oficiais, não há grandes dificuldades - elas estão acessíveis nas instituições públicas, tanto em La Plata como em Belo Horizonte.¹¹ Já a pesquisa na imprensa torna-se um pouco difícil diante das especificidades deste tipo de fonte e, ainda, das condições de acessibilidade. Em La Plata e Buenos Aires, como os acervos jornalísticos não estão digitalizados, a consulta ao material torna-se mais morosa. Além disso, muitas coleções e títulos não estão microfilmados ou, mesmo quando estão, não significa acesso garantido. O cotejo de uma base maior de dados é uma tarefa para ser feita em longo prazo. Já em Belo Horizonte, as fontes jornalísticas encontram-se disponíveis em meio digital, situação que favorece maior abrangência da coleta de dados no tempo disponível. O peso analítico alternado também se justifica diante dos estágios diferentes em que se encontram os estudos em ambos os países. Todavia, tais questões não comprometem nossa comparação; pelo contrário, ela vem se somar a outros trabalhos do gênero.¹²

O capítulo está estruturado em três partes. Na primeira, relacionamos o processo de surgimento da temática da mudança da capital nas duas regiões. Na segunda, estudamos o procedimento de escolha de suas respectivas localidades. Na terceira, caracterizamos a proposta urbana de La Plata e da Cidade de Minas. Optamos por tal caminho analítico porque consideramos que, desta forma, a ênfase nas temáticas e nos aspectos comuns aos dois casos viabilizaria o trabalho comparativo. De algum modo, é um desdobramento da escolha da perspectiva comparativa guiada pelo viés das similaridades e não das diferenças. Este enfoque, da mesma maneira, nos proporciona criar condições para compreender os sentidos históricos de cada processo de modernização capitalista nas duas cidades-capitais planejadas para serem vitrines da modernidade.

¹¹ Em Belo Horizonte, o acervo sobre a construção da cidade (Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital) encontra-se integralmente digitalizado e disponível no endereço <www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br>.

¹² Cf. AGUIAR, 2006; ANGOTTI-SALGUEIRO, 1997b; BARROS, 2005; FAUSTO; DEVOTO, 2005.

2.1 A mudança da capital como “necessidade histórica”

Entre 1882 e 1884, a construção da cidade de La Plata para sediar a capital da província de Buenos Aires¹³, na Argentina, esteve diretamente associada aos processos de reordenação política e formação do estado nacional pelo qual passou o país ao longo do século XIX. Até 1880, “La cuestión capital” carecia de solução porque a presença da sede do poder federal na cidade de Buenos Aires não contava com uma regulamentação oficial. Era como hóspedes da cidade de Buenos Aires que as autoridades nacionais permaneciam na província.¹⁴ Em 1826, 1853 e 1862, a questão da capital foi enfrentada; contudo, não resultou em soluções consensuais¹⁵. Em 1880, com a federalização da cidade de Buenos Aires encontrou-se uma solução definitiva para um problema que se arrastava desde as primeiras décadas do período pós-revolucionário iniciado em 1810.

Em maio de 1810, iniciou-se o processo de independência das Províncias Unidas do Rio da Prata. Naquele momento formou-se a primeira junta governativa em Buenos Aires, fato que provocou uma luta contra a metrópole espanhola e redundou na independência do país em 1824. Não cabe aqui retomar todo o processo, mas ressaltar os aspectos que permitem explicar nosso objeto de análise. Organizar um estado em bases modernas foi um desafio que envolveu, principalmente, a disputa e o estabelecimento de um pacto político entre chefes regionais, com vistas à delimitação do território nacional e à submissão das populações

¹³ *Provincia* designa “Cada una de las grandes divisiones de un territorio o Estado, sujeta por lo común a una autoridad administrativa.” (PROVINCIA) Desde o século XIX, a República Argentina utiliza esta denominação para nomear as unidades federadas que compõem o país. O nome Buenos Aires denomina tanto a cidade, fundada no século XVI, às margens do rio de La Plata, como a província onde está localizada. Em setembro de 1880, uma lei federalizou a cidade, fazendo-a capital do país. Desde então deixou de ser a capital da província, fato que levou à construção de uma nova capital provincial entre 1882 e 1884.

¹⁴ ALBERDI, 1881; SABATO, 2008.

¹⁵ Em 1826, o presidente Bernardino Rivadavia enviou ao Congresso Constituinte um projeto de lei declarando a cidade de Buenos Aires capital da nação. Sancionada a lei, houve a dissolução dos poderes Executivo e Legislativo provinciais, o que gerou forte reação das elites políticas da província de Buenos Aires, levando à queda de Rivadavia, do Congresso e ao fim do governo nacional. Já em 1852, sob o governo de Justo José de Urquiza, as discussões em torno do projeto de Constituição provocaram a insubordinação da província de Buenos Aires, que, a partir de então, se desligou da Confederação Argentina. Em 1853, a Constituição votada pela Confederação determinou a federalização da cidade de Buenos Aires. No entanto, ela se tornou sem efeito diante da secessão. Em 1862, quando o país encontrava-se unificado novamente, o presidente Bartolomé Mitre propôs uma lei que federalizava a cidade de Buenos Aires. Entretanto, diante das resistências do *porteñismo*, ela foi alterada de modo a que a residência da autoridade nacional na cidade de Buenos Aires fosse provisória até que o Congresso definisse, num prazo de cinco anos, uma lei de capital permanente. (BARBA, 1995.)

indígenas. Este processo se fez em dois momentos. O primeiro culminou na adoção do modelo constitucional; o segundo caracterizou-se pelas disputas provinciais com Buenos Aires. O mote principal desta foi o comando do porto, garantia da autonomia de mercado nacional.

No final da década de 1870, parte da elite política da província de Buenos Aires, especialmente a *porteña*, relutava em ceder seu poder e autonomia para grupos políticos da própria província e também de outras, os quais lutavam pelo fortalecimento da unidade nacional. Esta questão esteve no centro da discórdia que resultou na revolução de 1880, na qual se debateram autonomistas e nacionalistas em torno das divergências sobre os resultados eleitorais daquele ano. Uma parcela dos autonomistas — uma dissidência do Partido Autonomista Nacional (PAN) representada por Carlos Tejedor (1817-1903), na época governador de Buenos Aires e candidato à presidência — recusou-se a submeter a província a um projeto político que redundasse em perda de poder para o grupo dito nacionalista. Este, em aliança com os demais autonomistas, lutava pela candidatura de Julio Argentino Roca (1843-1914) e defendia a centralização do processo político, o que redundaria em fortalecimento da unidade nacional em detrimento das liberdades provinciais, principalmente das de Buenos Aires.

Para Botana, “el autonomismo en la provincia de Buenos Aires puede ser asimilado al de un actor con la suficiente fuerza para impedir la consolidación de su oponente, pero sin el consenso indispensable para conquistar el poder presidencial.”¹⁶ Tal situação continuou a vigorar, parcialmente, em 1880, uma vez que a província não conquistou a presidência nem conseguiu impedir a consolidação de seu oponente. Nas eleições presidenciais¹⁷, como na luta

¹⁶ BOTANA, 2005, p. 66. “o autonomismo na província de Buenos Aires pode ser comparado a um ator com força suficiente para impedir a consolidação de seu oponente, mas sem o consenso necessário para conquistar a presidência.” (Tradução nossa).

¹⁷ A Constituição de 1853, em seus artigos 81 a 85, definia a forma e o tempo de eleição do presidente e vice-presidente da república. Era um sistema indireto no qual uma junta de eleitores, escolhidos diretamente, em cada uma das províncias e na capital federal, se reunia quatro meses antes do fim do período dos mandatários em exercício para votarem nos candidatos apresentados. As juntas eram compostas pelo dobro do número de deputados e senadores que cada província enviava ao Congresso. Não poderiam fazer parte delas os senadores e os deputados. As listas de cada uma das províncias eram enviadas ao senado, que realizava o escrutínio. (Cf. ARGENTINA. Constitución Nacional Argentina.) De acordo com Botana (2005, p. 115), a instituição das juntas eleitorais tinha um duplo propósito: “[...] por un lado mediatizar el ejercicio de la soberanía popular, transfiriendo a un grupo de ciudadanos, escogidos al efecto, el derecho de elegir al presidente; por el otro, mantener un delicado equilibrio entre nación y provincias, pues si bien los electores serían elegidos del mismo modo que los diputados, debían, sin embargo, deliberar y elegir aisladamente en pequeñas juntas que se instalarían en la Capital Federal y en la de cada provincia.” “[...] por um lado, mediar o exercício da

armada, saiu vencedor o grupo representado por Julio A. Roca, que implantou um processo de organização nacional após a federalização do município de Buenos Aires e a proibição de as províncias convocarem milícias. A luta terminou com a derrota do grupo político autonomista e a vitória do exército e do governo nacional. Nos combates de Barracas, Puente Alsina e Los Corrales¹⁸, “[...] se enfrentaron el interior y Buenos Aires en bandos opuestos para decidir, por la fuerza de las armas, la subordinación definitiva de *todas* las provincias al poder político nacional”¹⁹. De acordo com Sabato, “el estado nacional triunfaba sobre la última provincia con arrestos de autonomía y fortalecía decisivamente su organización y sus instituciones”²⁰. Na interpretação da autora, a revolução teve efeitos de longo prazo, pois significou a implantação de um novo regime que promoveu a paz administrativa e preparou o país para um período de grande crescimento econômico.²¹

Em todo este processo, a localização da capital federal foi um dos aspectos causadores das lutas civis e das disputas regionais. Neste sentido, a revolução de 1880 assumiu um caráter especial, pois foi por meio dela que se encontrou uma solução para a denominada *cuestión capital*. Ou seja, naquele momento a cidade de Buenos Aires assumiu, em definitivo, o lugar de cidade-capital da nação. Segundo Botana, na luta de 1880, “un reducido número de

soberania popular, transferindo a um grupo de cidadãos, escolhidos com tal propósito, o direito de eleger o presidente; por outro, manter um delicado equilíbrio entre a nação e os estados, pois se os eleitores seriam escolhidos do mesmo modo que os deputados, deveriam, entretanto, deliberar e eleger isoladamente em pequenas juntas que seriam instaladas na Capital federal e em cada Estado.”]. O sistema de juntas eleitorais, inspirado no federalismo norte-americano, foi um dos aspectos que colaborou na implantação de uma *república restritiva* na Argentina, pois somente alguns eleitores, escolhidos censitariamente, tinham liberdade política.

¹⁸ Em Barracas, Puente Alsina e Los Corrales, situadas em Buenos Aires, ocorreram as lutas entre o exército nacional e as forças militares provinciais. Os combates aconteceram nos dias 20 e 21 de julho e envolveram cerca de 10.000 homens, sendo que aproximadamente 4.000 ficaram feridos ou morreram. Nos dias subsequentes cada uma das partes se considerou vencedora. Por um lado, os buenaienses impediram a invasão da cidade pelo exército nacional, que, por sua vez, mostrou sua força bélica e se instalou nas cercanias de Buenos Aires. No entanto, no interior da província, as forças nacionais demonstraram sua supremacia. As negociações de paz se deram entre 22 e 30 de junho. Entre outros aspectos destacam-se a renúncia do governador Carlos Tejedor, a liberação dos presos e a promessa de não retaliação política ou militar por parte do governo nacional. Se na ação militar a vitória foi reivindicada por ambas as partes, no período pós-revolucionário as ações políticas comprovaram a hegemonia do poder nacional. (SABATO, 2008.)

¹⁹ BOTANA, 2005, p. 67. “[...] se enfrentaram o interior do país e Buenos Aires, em grupos opostos, para decidir pela força das armas, a subordinação definitiva de todos os estados ao poder político nacional.” (Tradução nossa).

²⁰ SABATO, 2008, p. 18-19. “o estado nacional triunfava sobre o último estado com inclinação autonomista e fortalecia decisivamente sua organização e instituições” (Tradução nossa).

²¹ SABATO, 2008.

participantes logró establecer dos procesos básicos: excluir a la oposición considerada peligrosa para el mantenimiento del régimen y cooptar por el acuerdo a la oposición moderada, con la que se podía transar sobre cargos y candidaturas”²². Naquele ano, o processo de *reducción a la unidad* - ou seja, nos termos de Alberdi²³, a conciliação entre as liberdades de cada província e as prerrogativas de toda a nação - chega a um termo e permite maior estabilidade para o regime político argentino.²⁴ A revolução de 1880 foi também uma oportunidade para a afirmação de duas lideranças políticas: a de Julio Argentino Roca, em âmbito nacional, ao assumir a presidência, e a de Dardo Rocha, no espaço provincial, ao governar a província de Buenos Aires, a partir de 1881. Sob a administração deste último, a província de Buenos Aires ganharia uma nova capital em 1884: a cidade de La Plata.

Se na Argentina, especificamente em Buenos Aires, a revolução de 1880 é determinante para se pensar a questão da capital provincial, no Brasil, a proclamação da República, em novembro de 1889, trouxe o elemento que faria uma verdadeira reviravolta em Minas Gerais. Logo nos primeiros dias de sua vigência, o governo provisório republicano baixou um decreto autorizando os estados a transferirem suas capitais. Tal medida ecoou em Minas, mais que em qualquer outro estado. O tema da mudança da capital já era antigo. Neste sentido, não foi difícil encontrar adeptos prontamente. Assim, ressurgia com toda força uma questão presente na história da província desde o final do século XVIII. Isto não levou à guerra, mas provocou embates políticos intensos.

A proclamação da República no Brasil não significou grandes transformações no país, como destaca a historiografia de referência.²⁵ Aconteceu uma mudança política negociada, resultado da aliança entre civis e militares, com forte corte regional, no qual predominou o sudeste, representado por sua elite agrário-cafeeira. A queda da monarquia não ocorreu de forma traumática para as instituições públicas e nem mesmo causou impactos sociais no momento. No entanto, significou uma maneira de buscar um modelo político que proporcionasse o fortalecimento do Estado Nacional, com o objetivo de alcançar maior desenvolvimento,

²² BOTANA, 2005, p. 106. “um reduzido número de participantes conseguiu estabelecer dois processos básicos: excluir a oposição considerada perigosa para a manutenção do regime, e, cooptar pelo acordo, a oposição moderada, com a qual se podia negociar sobre cargos e candidaturas.” (Tradução nossa).

²³ ALBERDI *apud* BOTANA, 2005.

²⁴ BOTANA, 2005.

²⁵ NEVES, 2008; COSTA, 1999; CARVALHO, 1995.

principalmente econômico. Contudo, como sugere Carvalho²⁶, a implantação da República estava também diretamente relacionada com o processo de discussão da nacionalidade, pois não havia naquele momento um sentimento de identidade coletiva. Se gerações anteriores fundaram e organizaram o Estado, permanecia em aberto a construção da nação.

A luta pela federação foi um dos aspectos que mais se destacou no republicanismo daquele momento, podendo ser considerado o fator que mais colaborou para que as elites de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul aderissem à causa republicana. Com a organização federativa, estes estados, especialmente São Paulo, poderiam gozar de autonomia econômica e colocar em prática seus projetos de desenvolvimento. Aliados a essa questão, havia aspectos da natureza e organização do Estado que alimentavam as expectativas em torno de uma nova organização política. Almejava-se por uma nova política econômica, pela reforma de algumas instituições sociais, pelo aprofundamento do processo de secularização do Estado. Sonhava-se ajustar os ponteiros nacionais com o tempo da modernidade capitalista global. A república alimentou estas expectativas.

Tal como aconteceu em todo o país, em Minas Gerais a proclamação da República foi conhecida ao final da tarde de 15 de novembro.²⁷ Já no dia 17, sem encontrar resistências, a chefia do Estado estava sob o domínio do governo provisório.²⁸ Apesar da adesão relativamente tranquila, os políticos mineiros republicanos não acompanharam as negociações para a deposição do monarca, provavelmente devido ao fato de não estarem muito articulados com as lideranças republicanas da Corte.²⁹

Proclamada a República, foi necessário um tempo para a organização e consolidação do novo regime. Acompanhar essa trajetória não é a nossa intenção. Para os propósitos desta pesquisa

²⁶ CARVALHO, 1995.

²⁷ A notícia chegou por meio de um telegrama de Vinhaes, do diretor dos correios, que dizia: “Povo, exercito, armada vão instalar governo provisório que consultará nação: convocação constituinte aclamações geraes”. (A *União*, 16 nov. 1889. As referências completas dos jornais encontram-se ao final do trabalho.)

²⁸ DORNAS FILHO, 1956.

²⁹ Segundo Silva, isto teria ocorrido porque o republicanismo em Minas não teve um caráter pragmático como o de São Paulo, mas foi configurado como “um ‘movimento de idéias’ assumido por intelectuais com poucos vínculos [...] com a estrutura econômica dominante [...]” (SILVA, 1982, p. 147.)

interessa destacar a publicação do Decreto número 7, em 20 de novembro de 1889.³⁰ O governo provisório, tendo à frente Deodoro da Fonseca, secundado por seus ministros, publicou uma série de decretos, entre os quais o referido acima, que transmitia aos governadores as prerrogativas das extintas Assembleias Provinciais. Seu artigo segundo autorizava os presidentes dos governos regionais a transferirem suas capitais para onde lhes fosse de melhor conveniência. Tal iniciativa originou em Minas Gerais uma intensa campanha pela transferência da capital de Ouro Preto para outra localidade. O decreto, ao permitir a mudança de qualquer capital de estado, procurava dar aos novos governadores um instrumento legal para que pudessem agir caso houvesse resistências ao novo regime nas antigas sedes provinciais. A resistência não ocorreu em Minas Gerais; portanto, não justificou a aplicação do decreto. No entanto, na medida em que a mudança da capital já era um tema recorrente em alguns círculos políticos da região e já havia sido tentada em outras oportunidades, para ele foram canalizadas as expectativas de desenvolvimento do estado.³¹

Em 1889, já havia opiniões correntes e consolidadas de que Ouro Preto não tinha condições de ser a sede do progresso que algumas elites mineiras tanto almejavam.³² A construção de uma nova capital apresentou-se, assim, como uma oportunidade de transformação, de ingresso do estado na modernidade. Como destaca Fonseca, o cenário mineiro do século XIX promoveu a ascensão das regiões da Mata e do Sul, fazendo com que estas disputassem com o centro do estado, principalmente a área mineradora, maior participação no poder decisório.³³ Alguns argumentos foram então mobilizados, como “estagnação econômica, decadência, e

³⁰ BRASIL. Decreto n. 7.

³¹ De acordo com Linhares (1957), houve outras cinco tentativas de mudança da capital. Nem todas elas são passíveis de comprovação, como enfatiza o autor. A primeira é atribuída aos inconfidentes de 1789, questão que ficou no âmbito da conspiração. A segunda, de 1833, baseia-se em uma informação apresentada em 1868, em uma sessão da Assembleia Provincial, pelo deputado Manuel Faustino Corrêa Brandão. A terceira tentativa coube ao presidente de Minas Tenente-General Francisco José de Sousa Soares de Andréa, que governou entre março de 1843 e julho de 1844. A quarta ocorreu no governo de José Ricardo de Sá Rego, presidente da província entre 1850 e 1852. Em relatório à Assembleia, Rego sugeriu a mudança da capital para Mariana ou São João del Rei. Linhares afirma que a Assembleia apresentou um projeto em resposta ao apelo, prontamente rejeitado. A quinta tentativa foi empreendida pelo padre Agostinho Francisco Paraíso, eleito pelo Serro, que propôs, em 1867, um projeto de mudança da capital que inicialmente previa “a povoação do Jequitibá, margem do Rio das Velhas e têrmo de Curvelo”. Uma segunda redação do projeto definiu que “O governo escolherá um ponto na margem do Rio das Velhas entre a barra do Jequitibá e Vila Guaicuí”. Apesar de ser aprovado pela Assembleia, o projeto não foi sancionado pelo governador. (LINHARES, 1957, p. 19-35.) Mais detalhes sobre o projeto do padre Paraíso podem ser acompanhados em Barreto (1995b, p. 288-295.).

³² *O Amigo do Povo*, 05 out. 1890.

³³ FONSECA, 1998.

abandono [...]”, para justificar a mudança.³⁴ A propaganda mudancista foi vencedora e a capital foi transferida após oito anos do início da campanha.

O período entre o início da discussão da mudança da capital (final de 1889) e a transferência da sede do governo para uma nova cidade (1897) pode ser pensado em quatro fases. A primeira vai de novembro de 1889 a março de 1891. A segunda tem início em abril de 1891, com a reunião do Congresso Constituinte Mineiro, e se encerra no final do mesmo ano, quando se decidem as localidades a serem estudadas. A terceira abarca os anos de 1892 a 1893, dedicados ao estudo das localidades. Por fim, a quarta vai de março de 1894 a dezembro de 1897, quando ocorre a construção propriamente dita da nova capital.

Não detalharemos cada uma dessas fases, mas ressaltamos que o processo histórico é indicativo da divisão que se apresentou no estado. Verificou-se uma luta intensa entre partidários e contrários à mudança da capital. Na primeira fase, a mudança era uma incerteza histórica que mobilizou profundamente as partes em disputa. Na segunda fase, o Congresso Mineiro Constituinte apresentou-se como o espaço político institucional para a discussão do tema da mudança da capital, culminando com a vitória do grupo mudancista, expressa pela disposição transitória da Constituição promulgada em junho de 1891. A Carta mineira determinava a mudança da capital para o local que, “oferecendo as precisas condições de higiene, se preste à construção de uma grande cidade”³⁵. No entanto, a vitória dos mudancistas não estava completa, pois a Constituição determinava que fossem feitos estudos para a definição do melhor local a sediar a capital, cabendo ao Congresso Mineiro a decisão final por meio de votação na sua segunda sessão ordinária, que aconteceria no ano seguinte. A votação das cinco localidades a serem estudadas encerra esta etapa. Todavia, sem a definição do local a sediar a nova capital, as disputas permaneceriam em suspenso. Somente com a formação de uma comissão de estudos e a emissão de seu parecer sobre as localidades, em 1893, estava cumprida uma fase fundamental do processo de discussão da transferência da capital. No final de 1893, o Congresso Mineiro, em agitada reunião em Barbacena (Zona da Mata mineira), determinou a mudança para Belo Horizonte, encerrando desse modo uma

³⁴ FONSECA, 1998, p. 7.

³⁵ MINAS GERAIS. Constituição (1891).

etapa do “circuito mudancista”.³⁶ Na etapa seguinte, entre 1894 e 1897, ocorreram a construção e a inauguração da nova capital mineira.

Restringindo-nos, por ora, à primeira fase das discussões (1889-1891), verificamos que a imprensa foi o espaço por excelência do debate público.³⁷ De certo modo, as posições se polarizaram entre Juiz de Fora, cujo representante principal era o jornal *O Pharol*, e Ouro Preto, defendida por alguns órgãos da imprensa local, entre os quais se destacaram *O Jornal de Minas*, *Correio da Noite*, *Gazeta de Ouro Preto* e *A Ordem*³⁸. O primeiro, sob a direção de Diogo de Vasconcelos, foi o jornal que se notabilizou pela defesa de Ouro Preto, tornando-se uma referência em todo o Estado e, principalmente, na velha capital³⁹. O jornal *O Movimento*⁴⁰, órgão do partido republicano, e *O Estado de Minas Geraes*, órgão oficial dos poderes do Estado, ensaiaram uma abordagem mais isenta. Não só os periódicos de Ouro Preto publicavam artigos recusando a mudança. Ali eram reproduzidas matérias da imprensa ouro-pretana e de outras cidades aliadas, além de se abrir espaço para manifestações diversas das cidades próximas como Mariana, Piranga e Passagem. Na defesa de Ouro Preto algumas outras cidades se manifestaram, como Turvo, por exemplo, por meio do jornal *O Amigo do Povo*. A posição veiculada pela imprensa de outras cidades, como Sabará, em *O Contemporaneo*, e São João del Rei, em *A Patria Ilustrada*, tendeu a apoiar a mudança desde

³⁶ RESENDE, 1974, p. 130.

³⁷ Como mostra Fonseca (1998, p. 16), a imprensa no Segundo Império gozou de grande liberdade, apresentando-se como fórum alternativo à tribuna política. Os jornais eram de propriedade de um partido ou de algum político, sendo uma prática o anonimato do colunista para preservar sua identidade e, assim, participar do debate dos problemas nacionais.

³⁸ Após a proclamação da República, os partidos monárquicos foram extintos, levando a algumas transformações na imprensa, na medida em que muitos jornais eram veículos de propaganda política. O jornal do Partido Conservador, *A Província de Minas*, assumiu nova denominação - *A Ordem*, cujos redatores chefes eram Francisco Luiz da Veiga e José Pedro Xavier da Veiga. Seu primeiro número foi publicado em 27.11.1889. O jornal *A União*, que fora órgão do Partido Conservador até 15.06.1889, passou a designar-se, após esta data, “órgão imparcial” e publicava os atos oficiais do governo. Após a proclamação, o jornal passou a denominar-se *O Estado de Minas Geraes*, seguindo com a mesma função. Seu primeiro número circulou em 20.11.1889. (*A Ordem*, 27 nov. 1889; *O Estado de Minas Geraes*, 20 nov. 1889.)

³⁹ Uma carta oriunda de São Domingos do Prata, publicada n’*O Jornal de Minas*, destacava que na cidade este jornal e *A Ordem* eram lidos com verdadeira atenção e que passavam de mão em mão. (*O Estado de Minas Geraes*, 06 dez. 1890.)

⁴⁰ *O Movimento* era o órgão do Partido Republicano Mineiro. Sua criação foi determinada pelo Congresso Republicano, realizado em Ouro Preto, em novembro de 1888, tendo circulado pela primeira vez em 23.01.1889. Seu redator-chefe era João Pinheiro da Silva. O jornal esteve praticamente ausente do debate sobre a mudança da capital em 1889 e 1890. No ano seguinte, o tema aparece com maior recorrência, mas sem apresentar um posicionamento explícito, como fizeram os outros periódicos da cidade.

o primeiro momento. Segundo Linhares, tal situação predominou em todo o Estado, pois cada localidade nutria a expectativa de “ver-se transformada em metrópole de Minas”⁴¹.

Ao acompanharmos, pela imprensa, a dinâmica histórica do tema da mudança, verificamos que ele se popularizou a ponto de ser tratado até mesmo nos carnavais da época. Na festa momesca de 1890, o tema da mudança da capital foi tratado por um grupo de foliões ouro-pretanos que ridicularizou os mudancistas e brincou com o papel desempenhado pela imprensa. O *Correio da Noite* tratou do tema com autêntico orgulho: “Na *mudança da capital* houve alusões engraçadas ao jornalismo, e de nossa parte foi agradável vermos que á porta de nossa officina o povo, com delirante ovação, reconheceu os nossos serviços”⁴². Em Juiz de Fora, o carnaval foi recebido com entusiasmo. Duas comemorações foram associadas à festa - um fato: a República; uma expectativa: a mudança da capital. Buscando animar os foliões, o anúncio exclamava: “VIVA A REPUBLICA!!!! VIVA O CARNAVAL!! [...] Está na ponta!! Está na ponta!! VIVA A PANDEGA! VIVA A REPUBLICA” VIVA O CARNAVAL!”. Já o outro proclamava: “VIVA A FUTURA CAPITAL DE MINAS! VIVA JUIZ DE FORA E SEUS HABITANTES!”⁴³ Mesmo sob o reinado de Momo, a campanha liderada por *O Pharol* continuava a insuflar os ânimos mineiros. Porém, apesar das letras garrafais dos anúncios e da ilustração em um deles, o carnaval não foi animado como se esperava, informava uma nota jornalística após os festejos.⁴⁴ Ao que parece, os foliões continuaram a brincar com o tema da mudança em outros carnavais e em outras cidades, pois em 1894, em São João Del Rey, carros alegóricos saíram às ruas da cidade, iluminando a noite com fogos de artifícios, com muito “engenho, gosto e arte”. Saíram às ruas alguns blocos — os *papudos*, o *chinez*, o *sanatório*, o *espiga dos chins*, mas o *mudança da capital* foi considerado o melhor.⁴⁵ Um tema tão caro aos mineiros e controverso, como o da transferência da capital, não somente trouxe desgastes e brigas políticas, mas também alegrou alguns carnavais, momento em que a inversão de valores e os questionamentos das estruturas sociais propiciaram a oportunidade para cada uma das partes imprimir uma derrota simbólica à outra.

⁴¹ LINHARES, 1957, p. 43.

⁴² *Correio da Noite*, 19 fev. 1890.

⁴³ *O Pharol*, 14 fev. 1890; 16 fev. 1890.

⁴⁴ *O Pharol*, 20 fev. 1890.

⁴⁵ *A Patria Mineira*, 08 fev. 1894.

Além dos usos simbólicos assinalados acima, nossa pesquisa realizada na imprensa mineira sobre a mudança da capital confirma as análises da bibliografia de referência⁴⁶. Ou seja, mostra a intensa polarização entre duas cidades mineiras: Ouro Preto e Juiz de Fora. Esta se tornou o símbolo da causa mudancista.⁴⁷ Tal polarização ocorreu principalmente no período entre 1889 e 1891, momento que abarca, inicialmente, o debate sobre a necessidade da transferência da capital e, posteriormente, a indicação das localidades. Passado esse período, o confronto radical entre os dois jornais e, por extensão, as duas cidades perdeu sua razão de ser. A análise dos jornais confirma as informações correntes sobre o tema. Por exemplo, a liderança da propaganda da transferência da capital realizada por Alexandre Stockler; a resistência à mudança por parte de políticos como Diogo de Vasconcelos (1843-1927) e José Pedro Xavier da Veiga (1846-1900); a acusação de que Ouro Preto já não teria condições de acompanhar o desenvolvimento pelo qual passava o estado, pois era uma cidade mal localizada geograficamente, com precárias condições topográficas e, principalmente, era insalubre; a realização de *meetings* mudancistas e antimudancistas; a denúncia de especulação imobiliária por parte de políticos interessados na valorização de terras; até mesmo a sugestão de que os ouro-pretanos não comprassem a cerveja vinda de Juiz de Fora.

No entanto, gostaríamos de ressaltar que, em princípio, *O Pharol* abre espaço para a defesa da transferência imediata da capital por meio da aplicação do Decreto número 7, aspecto não evidenciado pela historiografia sobre o tema. Com o passar do tempo, a folha explicita que a mudança era uma certeza e que poderia ser deliberada no âmbito do Congresso Constituinte. Por outro lado, a imprensa de Ouro Preto, notadamente *O Jornal de Minas*, quando verifica que a discussão da transferência da capital não seria abandonada, passa a defender o Congresso Mineiro como fórum legítimo de decisão.

Nossa análise da coleção de jornais indicou-nos que o período entre novembro de 1889 e abril de 1891 foi de construção paulatina da tese da mudança da capital do estado enquanto tema de interesse público. Como se tratava de uma fase provisória quando o país se ajustava à nova realidade política, alguns grupos viram a oportunidade de realizar a mudança no bojo deste processo. A maneira pela qual cada uma das partes em disputa lançava mão do passado

⁴⁶ BARRETO, 1995b; BLASENHEIM, 1982; FONSECA, 1998; LINHARES, 1957; RESENDE, 1974; VISCARDI, 2007.

⁴⁷ De acordo com Blasenheim (1982), a historiografia dá muita ênfase ao papel de Juiz de Fora. Na sua visão, a cidade foi o símbolo e não a causa do movimento mudancista, perspectiva de que também compartilhamos diante da pesquisa realizada, principalmente nos jornais da época.

mineiro merece especial destaque, sobretudo a forma de se referir aos inconfidentes ou à Inconfidência Mineira. Para os antimudancistas, o exemplo dos inconfidentes demonstrava que Ouro Preto não se curvaria às decisões que pusessem em risco sua autonomia e liberdade. Era preciso respeitar o legado do passado, preservando Ouro Preto como o emblema da liberdade mineira. A mudança seria um atentado aos “direitos adquiridos desde a época do martyrio do immortal Tiradentes, o proto-martyr que divinizou a democracia [...]”⁴⁸. O exemplo de coragem dos inconfidentes seria repetido pelos defensores da tradicional capital, pois tinham o “caracter altivo e o gênio independente de seus filhos nunca submissos à tirannia de espécie alguma”.⁴⁹ Já os mudancistas apelavam para o fato de que no passado os inconfidentes pleitearam a transferência da capital para outra cidade como medida de liberdade. O jornal *A Patria Mineira*, de São João del Rei, usou este argumento ao defender a transferência da capital para área de sua jurisdição.⁵⁰ A disputa entre mudancistas e antimudancistas é um dos exemplos de como as elites políticas de então buscaram no passado a legitimação do presente e o planejamento do futuro. Tratava-se de buscar e também construir um legado simbólico que pudesse conectar estes tempos históricos. A produção de símbolos é uma maneira de promover a identificação e formar a nação, como observou Carvalho.⁵¹ Cimentar o projeto republicano de nação em um determinado passado, o dos inconfidentes mineiros, foi também uma das principais ações da República brasileira, segundo Mello.⁵²

O debate sobre a mudança da capital acabou desaguando no Congresso Mineiro Constituinte, pois os governadores não fizeram uso das prerrogativas do Decreto número 7. Neste sentido, a instalação do Congresso Constituinte, em abril de 1891, significou uma nova etapa da discussão sobre a transferência da capital. A partir deste momento já havia a convicção de que a mudança seria realizada; no entanto, não se sabia para onde e como isto seria viabilizado. O espaço legislativo oferecia, assim, um fórum adequado para que as representações políticas regionais buscassem a defesa de suas pretensões.

⁴⁸ *O Jornal de Minas*, 22 out. 1890.

⁴⁹ *O Estado de Minas Geraes*, 28 maio 1890.

⁵⁰ *A Patria Mineira*, 23 out. 1890.

⁵¹ CARVALHO, 1995, p. 9-15.

⁵² MELLO, 1996, p. 25-35.

Na Argentina, a mudança da capital federal estava atrelada inevitavelmente à da capital provincial, fato que imprimiu alguns condicionantes ao processo de transferência. A federalização de Buenos Aires colocou como urgente o assentamento da capital provincial em outro lugar, fato que levou o governador a ter um papel central na condução do processo, mesmo porque sua eleição foi o resultado de um compromisso com a solução definitiva da *cuestión capital*. Como já sabemos, ele representava os interesses dos grupos que apoiaram a federalização de Buenos Aires. Em Minas Gerais, como se viu, a mudança da capital sinaliza a expectativa de vários grupos políticos com o futuro da região, mas contava também com forte oposição. O processo resultou em conquistas e derrotas, em graus diferenciados, para os grupos envolvidos.

Pudemos verificar que o tema da mudança da capital mineira veio novamente à tona no início do período republicano porque havia um ambiente político favorável a este tipo de questão. Se em nível nacional a instalação da República era uma forma de adequar o estado para que pudesse continuar seu processo de modernização, regionalmente era esta também a intenção. A mudança da capital oferecia às elites políticas uma oportunidade de obter mais poderes na condução do processo de modernização econômica pelo qual passava Minas Gerais. Estavam em disputa modelos diferentes de desenvolvimento econômico. Juiz de Fora pleiteava o fortalecimento da indústria, mirando-se no exemplo de São Paulo, destacando, principalmente, a importância da iniciativa privada para o desenvolvimento econômico. Ouro Preto se apegava a um modelo de cidade-capital de caráter administrativo, cuja função seria coordenar o processo de desenvolvimento do estado.

Em Minas Gerais, diferentemente de Buenos Aires, os governadores não lograram um pacto político com o governo federal capaz de lhes fortalecer e lhes permitir controlar o processo de discussão da mudança. Se a luta armada em Buenos Aires impôs uma derrota aos opositores da transferência da capital provincial, o mesmo não aconteceu em Minas Gerais. Os grupos contrários à mudança, os políticos de Ouro Preto e das cidades vizinhas, não foram aliados do processo, ou melhor, não sofreram uma derrota contundente logo que o tema se impôs. Resistiram durante todo o período, tentaram impor empecilhos, mas, diante da inevitabilidade da mudança, eles negociaram e se articularam para que ela os incorporasse, isto é, fosse menos prejudicial aos seus interesses.

Não custa lembrar a vigência do modelo federalista nos dois países. No entanto, no Brasil a autonomia concedida pela Constituição aos estados era mais ampla do que na Argentina. Todavia, esta característica não impediu o comando da política e da economia nacional por parte dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, na Primeira República (1889-1930). De acordo com Love, no concerto federalista, Minas Gerais tinha “os olhos voltados para grandes projetos de obras públicas (especialmente ferrovias) e a obtenção de benesses políticas para os habitantes de seu estado.”⁵³ Sua força estava pautada na dimensão de sua economia, no orçamento estadual proporcionalmente vultoso e no grande número de eleitores. Para Love, a “capacidade de união em torno de ações comuns, apesar da existência de interesses econômicos sub-regionais altamente diferenciados e por vezes conflitantes”⁵⁴, foi a outra chave do sucesso de Minas. Na Argentina, o modelo federativo restringia a ação das províncias em muitos aspectos.⁵⁵ Em 1880, por exemplo, há a confirmação da força de algumas províncias do interior do país, no comando da presidência, em detrimento da província de Buenos Aires. Neste momento, a federalização da cidade de Buenos Aires não altera o modelo federalista substancialmente, mas garante a unidade do país, por meio da aliança entre nacionalistas e parcela dos autonomistas. Mantém-se o modelo federalista, fortalece-se o governo central, garante-se o equilíbrio político ao se confirmar algumas restrições à autonomia provincial, principalmente a de organizar forças militares. Houve na Argentina, na década de 1880, segundo Fausto e Devoto, a consolidação de uma classe dirigente e de um sistema político.⁵⁶

Chamamos, agora, a atenção para a questão da escolha dos locais em que seriam instaladas as capitais. Tanto na Argentina como no Brasil esta discussão envolveu negociações, estratégias políticas, recurso aos conhecimentos científicos. A capital seria instalada em uma cidade já existente ou seria construída uma nova? Qual região da província/estado seria a mais adequada? Estas perguntas foram feitas em ambos os casos. O modo de respondê-las foi

⁵³ LOVE, 2000, p. 37.

⁵⁴ LOVE, 2000, p. 37.

⁵⁵ De acordo com Love, a Constituição argentina proibia as províncias de manter tropas, exceto em momentos de emergência. Da mesma maneira, as províncias não tinham autoridade para “legislar sobre direito civil, comercial, penal ou sobre mineração [...]”. Já no Brasil, os estados podiam promulgar códigos de processos, mantinham atribuições fiscais e também tinham autoridade sobre suas jazidas minerais. Apesar do caráter descentralizador do federalismo brasileiro, na prática ele estimulou as desigualdades regionais. (LOVE, 2000, p. 129-137.)

⁵⁶ FAUSTO; DEVOTO, 2005, p. 57-59.

semelhante, mas com as especificidades de cada processo político. Os resultados alcançados foram diferenciados. Em Minas Gerais, Belo Horizonte tornou-se o polo econômico idealizado somente a partir de 1930, quando centralizou o processo de industrialização no Estado, como evidencia Dulci.⁵⁷ Na província buenairense, a nova capital não se tornou uma nova Buenos Aires, como planejado. Por outro lado, a província manteve seu poder dentro da federação. Apesar das particularidades, que veremos adiante, em ambas as regiões a construção de uma nova capital era justificada para promover seu ajuste com o tempo do desenvolvimento capitalista mundial. Fazer da escolha da nova capital a origem de um novo tempo, em que haveria desenvolvimento, fartura, oportunidades, entrada definitiva no mundo civilizado, foi o traço comum das duas experiências.

2.2 Onde se deve instalar uma cidade-capital?

Essa pergunta mobilizou a sociedade em Buenos Aires e em Minas Gerais. Coube às elites políticas regionais e aos respectivos governos criar procedimentos para respondê-la. Não foi fácil encontrar uma resposta, pois não se tratava de uma questão meramente técnica. A escolha do local envolveu interesses diversos, abarcou disputas políticas e econômicas. Não se encontrou uma solução simples, pois não se tratava de escolher somente o espaço geográfico da nova capital. Objetivava-se, além disso, instituir um espaço que fosse a sede do poder do Estado, mas igualmente um lugar simbólico. Vejamos, em um primeiro momento, como este processo foi encaminhado em Buenos Aires.

2.2.1 Um local para “la nueva” Buenos Aires

Vimos, na discussão sobre a revolução de 1880, que tanto a federalização da cidade de Buenos Aires, como a criação de uma nova capital para a província eram atos que sinalizavam o início de um novo tempo, o tempo da Nação Argentina consolidada e desejosa por sua nova inserção no mundo dito moderno e civilizado. Diante da urgência em se finalizar o processo

⁵⁷ DULCI, 1988, p. 7.

de federalização, as iniciativas em torno da escolha de uma nova capital provincial se deram desde os primeiros dias da administração do governador Dardo Rocha. Uma série de medidas administrativas (leis, decretos, nomeações) foi necessária para a realização da tarefa. Para tanto, foram criadas comissões. A primeira, denominada Comissão da Capital (*comisión de la capital*), destinava-se a estudar as localidades indicadas; a segunda encaminharia o processo de seleção de projetos para alguns edifícios públicos, por meio de um concurso internacional. Ao Departamento de Engenheiros coube a responsabilidade de preparar os projetos dos prédios que não haviam ido a concurso, bem como de elaborar todos os orçamentos das construções e, principalmente, o plano da nova cidade. Diferentemente de Minas Gerais, a confecção dos projetos dos prédios públicos e mesmo do plano da capital foi encaminhada antes mesmo de se ter uma decisão oficial sobre o local em que seria instalada a nova capital.

Segundo decreto provincial, a comissão da capital deveria observar alguns critérios na avaliação das localidades, tais como: vantagens e inconvenientes para a administração pública; qualidade dos terrenos tanto para a edificação da cidade, como para a implantação da agricultura nas áreas circunvizinhas; quantidade de água suficiente para uma população numerosa; facilidades de comunicação com o exterior; facilidade de comunicação com a capital do país, com o interior da província e com as demais unidades federadas; condições propícias às obras indispensáveis à higiene e comodidade de um grande centro populacional.⁵⁸

A conclusão dos trabalhos da comissão foi apresentada em outubro de 1881. As localidades que reuniam as melhores condições higiênicas, hidrográficas e administrativas para o estabelecimento de um grande centro populacional eram “Campana, las Lomas de la Ensenada y Zárate, en primer término y subsidiariamente Quilmes; los Olivos y San Fernando o los pueblos de la línea férrea del Oeste desde Moreno hasta Mercedes si se hubiera elegir una ciudad mediterránea.”⁵⁹

Tal como sugerido pela comissão, o local escolhido para a instalação da nova capital foi as terras altas do município de Ensenada (*las Lomas de la Ensenada*), às margens do Rio de La Plata (60 km de Buenos Aires), região ocupada desde meados do século XVI, onde havia um

⁵⁸ BUENOS AIRES. RESEÑA, 1885, p. 1.

⁵⁹ BARBA, 1995, p. 58-59. ““Campana, Lomas de la Ensenada e Zárate, em primeiro lugar e, subsidiariamente, Quilmes; Los Olivos e San Fernando ou os povoados da linha ferroviária do Oeste, de Moreno até Mercedes, se fosse escolhida uma cidade mediterrânea.” (Tradução nossa).

antigo porto e um povoado já com significativos sinais de desenvolvimento econômico. Esta definição é apresentada pelo governador Dardo Rocha, que, junto com seus ministros Carlos D'Amico e Francisco Uriburu, assina a *Mensaje a la Legislatura*, acompanhada de alguns projetos de lei, entre os quais um legalizando a escolha⁶⁰. Sobre este tema a historiografia argentina apresenta teses semelhantes, todas destacando que a decisão pelo tipo de cidade e sua localização já estava definida por Dardo Rocha desde 1881.⁶¹

A Mensagem à legislatura enviada pelo governador aos deputados e senadores provinciais, a nosso ver, é um dos principais documentos deste processo. No entanto, a historiografia disponível não lhe dá a devida atenção.⁶² Nela, Dardo Rocha não se atém somente a relatar seus atos administrativos e formalizar a decisão por uma localidade e submetê-la à apreciação do Poder Legislativo. O governador usa a oportunidade para expor seu pensamento sobre a questão da escolha da nova capital, por meio de um estudo no qual aborda o tema em perspectiva histórica. Nossa hipótese é que Dardo Rocha usa este documento para construir uma parte da memória nacional e vinculá-la à sua própria. Como autor de um documento oficial, que formalizaria uma importante etapa da modernização do país, o governador se põe como personagem central do processo. Desse modo, essa etapa seria um capítulo de sua própria biografia política.

⁶⁰ Os projetos de lei enviados ao Poder Legislativo foram os seguintes: Distribución y venta de tierras, Construcción de los edificios públicos, Premio a los Fundadores, Autorización para provisión de agua e desagües, pavimento de las calles e alumbrado publico, Sobre personas que deven vivir en la nueva capital ó tener propiedades en ella, Reglamentación de los hornos de ladrillo y establecimientos insalubres, Sobre adquisición de materiales para facilitar las construcciones particulares, Construcción de vías de comunicación, Espropiación de camino de fierro y construcción de una línea e camino comun, Caja de habilitación, Autoridades provisorias en el distrito de la Capital, durante el periodo de construcción, Plan de recursos, Autorización para solicitar al Gobierno Nacional la celebración de un contrato para construir las obras del puerto, Franquicias á los pobladores, Reglamentación de las construcciones particulares.

⁶¹ Rey (1957, p. 30) afirma que a opção pela construção de uma nova cidade para sediar a capital e não a sua instalação em uma já existente fazia parte dos planos do governador, antes mesmo que a comissão de estudos concluísse seus trabalhos. Da mesma forma, acredita que, possivelmente, a opção pela construção nas proximidades do porto de Ensenada não prescindiu do resultado apresentado pela comissão. Já Barba (1995, p. 60) acredita que os estudos colaboraram para que Dardo Rocha sustentasse a recusa das localidades que pleiteavam o *status* de capital provincial. Para Terán (1983, p. 76), o modo como o processo foi encaminhado é indicativo de que o Poder Executivo já tinha se decidido, desde o início do governo, em maio de 1881, pela construção de uma nova cidade e que ela seria em Ensenada. No entanto, Rocha desejava ver sua escolha respaldada por uma base mais ampla, daí a constituição da comissão da capital.

⁶² Alberto de Paula (1987) trabalha alguns aspectos da *Mensaje* em sua obra, mas não faz uma avaliação dos significados do documento, seja no momento de sua produção ou no longo prazo.

A Mensagem, neste sentido, é um documento/monumento⁶³, pois dialoga com o presente e se projeta, intencionalmente, para a posteridade. Ao mesmo tempo em que se procura estabelecer uma fundamentação consistente para apreciação de seus interlocutores, a Mensagem também cria uma memória oficial do processo em curso. De forma direta, o texto se dirigia aos deputados e senadores que apreciariam a matéria. Em sua maioria, o corpo legislativo havia sido favorável à federalização da cidade de Buenos Aires e, portanto, compartilhava com o Poder Executivo os procedimentos relativos à instauração da nova capital provincial. Assim, o texto deveria convencer os legisladores a apoiar a escolha do Poder Executivo. Já indiretamente, a Mensagem não deixa de ser uma resposta às localidades e grupos que pleiteavam a capital em local de seu interesse e naquele momento estavam sendo formalmente preteridos.

Torna-se importante destacar que a Mensagem à legislatura não é um documento que se apresente como uma comunicação dos resultados dos estudos técnicos, mas, tomando-os como pressuposto, vai mais longe: produz um estudo autoral que estabelece o papel central do governador na condução do empreendimento. Dardo Rocha demonstra conhecimentos principalmente sobre economia, geografia e história, sempre articulando aspectos de caráter geral com as particularidades, seja do país ou da província. Ao expressar seu pensamento, expõe a maneira como a questão da capital era percebida no momento. Uma abordagem minuciosa do texto da Mensagem foge aos nossos propósitos, mas acreditamos na necessidade de destacar alguns dos seus principais aspectos. Eles se referem à composição da comissão de estudos das localidades; à definição do tipo de cidade a ser construída; à centralidade do tema do trabalho na compreensão da história argentina e às características da localidade escolhida para a nova capital.

No que se refere à comissão de estudos dos locais, o governador destaca o modo como a mesma foi organizada e como seus resultados seriam trabalhados por ele. Quanto à composição, sem citar nominalmente sequer um integrante⁶⁴, destaca que dela participaram estadistas, negociantes e cientistas, que, segundo ele, representavam diferentes opiniões

⁶³ LE GOFF, 1996, p. 535-553.

⁶⁴ A comissão era formada por Aristóbulo del Valle, senador nacional; Eduardo Costa, procurador geral da nação; Francisco Lavalle, presidente do Departamento de Engenheiros da província; Guillermo White, presidente do Departamento de Engenheiros da Nação; Faustino J. Jorge, presidente do Ferrocarril Oeste; Antonino Cambaceres e Saturnino S. Unzué, ambos legisladores; e pelos médicos sanitaristas Eduardo Wilde, Manuel Porcel de Peralta e José M. Ramos Mejía. (TERÁN, 1983, p. 76.)

políticas, pois não se tratava de um assunto exclusivo de um único partido.⁶⁵ Ou seja, em um país saído recentemente de uma luta armada, havia que buscar formas de inserção de diferentes agentes políticos, pois a instalação da nova capital era parte do processo de pacificação em andamento. Segundo Terán, por mais que Dardo Rocha tivesse opinião formada sobre a instalação da nova capital, a constituição da comissão era uma estratégia para não ser acusado de uso arbitrário do poder e, assim, diminuir as resistências ao processo.⁶⁶

A política, a economia e a ciência respaldavam o governante em seus atos, mas não lhe tiravam a responsabilidade que ele julgava ser sua. Dardo Rocha deixa explícito que a decisão final por uma localidade caberia em última instância ao Poder Executivo, não à comissão que realizou os estudos. À ciência, por exemplo, cabia fornecer dados e argumentos para a tomada de decisão, mas não a decisão em si. Esta competia ao poder público, que teria seus critérios próprios. Para Dardo Rocha, não se poderia encomendar a uma “Comisión numerosa y estraña á los poderes públicos que deben ejecutarlo” a resolução de um fato político de tal magnitude. À verdade da ciência se somava a verdade das responsabilidades e das intenções que moviam o representante do poder público, personificado na pessoa do governador da província.

Quanto ao tipo de cidade na qual deveria ser instalada a nova capital, o governador expõe os três tipos em estudo: a mediterrânea, a vizinha à cidade de Buenos Aires e a fluvial.⁶⁷ Após reunir todos os argumentos contrários às duas primeiras, Rocha apresenta a defesa da cidade fluvial, indicando, ainda, a necessidade de que a mesma fosse uma cidade nova, pois nenhuma das candidatas apresentava características propícias ao que se esperava da futura capital. Outro aspecto bastante ressaltado na Mensagem foi o de que a nova capital não deveria ser somente um centro político-administrativo, mas também um polo de desenvolvimento de “población, de civilización y de comercio”, diante da importância assumida pela província no

⁶⁵ BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882, p. 5.

⁶⁶ TERÁN, 1983.

⁶⁷ A cada um dos três tipos correspondia um determinado grupo de cidades que seria estudado. Do primeiro faziam parte as cidades de Lujan, Mercedes, Chivilcoy, Lobos, Las Flores, Dolores e Chascomus. O segundo compreendia os municípios vizinhos de Buenos Aires, Belgrano, Barracas e Flores. Já o terceiro tipo tinha como possibilidades as cidades que se encontravam ao longo da costa da província, que, do sul ao norte, para efeitos de estudo, foi dividida em quatro sessões, a saber: trecho entre Patagones e Bahía Blanca; entre Bahía Blanca e rio Salado; entre o rio Salado e San Fernando; entre San Fernando e o Arroyo del Medio. No seu estudo o governador Rocha detalha as características de cada uma das cidades e regiões, apresentando os argumentos que justificavam descartar cada uma delas como sede da nova capital. (BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882.)

país.⁶⁸ A instalação da nova capital seria uma oportunidade histórica, pois teria um caráter civilizatório que colaboraria para corrigir os erros do passado. Conforme palavras de Dardo Rocha,

Laboriosa y trascendental misión es la que tenemos que llenar nosotros, y los que vengan de nosotros, para corregir, en parte, nuestros defectos de carácter, nuestras deficiencias como pueblo; para combatir los errores de nuestra colonización, del espíritu que presidió á ella [...].⁶⁹

Em sua perspectiva, somente uma grande cidade poderia proporcionar as mudanças necessárias ao país, pois elas eram os agentes do progresso e da civilização. Isto se devia em grande medida ao fato de que as cidades eram o espaço ideal para o exercício da liberdade moderna. Esta, em sua concepção, era a liberdade de opinião, que, fundada no direito, somente na cidade poderia surgir, disciplinar-se e aperfeiçoar-se. Dardo Rocha acrescentava que a liberdade deveria ser regulada, controlada e vigiada pelo governo em benefício dos cidadãos para assim lhes garantir maior soma de bem-estar. A liberdade de cada um seria limitada pela liberdade do outro ou pela necessidade de a autoridade pública garantir a harmonia dos direitos.⁷⁰ Estas ideias demonstram que Dardo Rocha estava atento às discussões teóricas do liberalismo político e do utilitarismo e procurava tê-las como fundamento de sua prática administrativa. No entanto, o modelo de cidade-capital proposto por Dardo Rocha e seus colaboradores demonstra certo desvio dos princípios liberais, pois a liberdade de mercado e a presença de um estado mínimo não alicerçavam o projeto implantado.

Nesta altura, Dardo Rocha introduz um aspecto central para se compreender, na perspectiva dele, o atraso do país: a relação entre as cidades e as montanhas/interior. Em sua visão, o

⁶⁸ Das informações apresentadas, podemos destacar algumas. A província contava com uma população de aproximadamente 520 mil habitantes, sendo que 168.546 estavam concentrados nos centros urbanos e os demais na zona rural. Os centros urbanos estavam divididos em três categorias. Na primeira, quatro cidades tinham uma população entre 5.000 e 10.500 habitantes. Na segunda, 23 cidades contavam com uma população entre 4.000 e 2.000 habitantes. Já na terceira categoria, 41 cidades abrigavam uma população abaixo de mil habitantes. A pecuária contava com aproximadamente setenta milhões de cabeças de gado bovino, ovino e equino. Na agricultura havia cento e oitenta e cinco léguas de plantações de milho, trigo, alfafa, cevada, etc. (BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882, p. 20-21.) Ressalta-se no documento, entre outros aspectos, que a população estava dispersa no território, em cidades que não ofereciam boas condições de vida; a costa marítima não estava povoada como poderia; a educação infantil atingia somente um terço das crianças.

⁶⁹ BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882, p. 38. “Nós e aqueles que nos sucederem devemos realizar missão trabalhosa e importante para corrigir, em parte, os nossos defeitos de caráter, as nossas fraquezas como povo, para combater os erros da nossa colonização e o espírito que a presidiu [...]” (Tradução nossa).

⁷⁰ BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882.

predomínio exercido por muito tempo pelas montanhas e pelo interior do país teria levado ao atraso, não permitindo que as forças do progresso se instalassem verdadeiramente. Se as cidades eram o espaço ideal da liberdade, pois nelas os homens se reuniram para manifestarem livremente suas opiniões, as montanhas ou o interior representariam o espaço da tirania, do predomínio dos mais fortes sobre os demais. As representações de Dardo Rocha sobre o interior do país nos remetem à polarização entre campo e cidade, existente desde a antiguidade, mas que assume aspectos novos na modernidade. Autores como Giulio Carlo Argan, Jacques Le Goff, Henri Lefebvre, Richard Sennett e Raymond Williams se dedicaram ao estudo do tema.⁷¹ Este último estudou as relações campo-cidade na Inglaterra moderna, vistas como caso paradigmático. Para Williams, a transformação das relações entre campo e cidade na modernidade foi a “força motriz de um novo modo de produção que efetivamente transformou o mundo”⁷². Ele demonstra como representações diversas sobre o campo e a cidade oscilaram, não necessariamente em sintonia com a realidade sócio-histórica. Neste sentido, o autor afirma que:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida — de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações — de saber, comunicações e luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar do barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação.⁷³

Retomando o discurso de Dardo Rocha, vê-se que o interior não aparece com representações positivas, pois ele responsabiliza a região pelo atraso econômico. O interior foi o espaço onde surgiu o caudilho, que, “dominando primero á los más inmediatos, estendia sucesivamente su esfera de acción, hasta llegar un día, con todas las turbas campesinas, hasta las puertas de la ciudad, y conquistarla verdaderamente.”⁷⁴ Quando isto aconteceu, o domínio do caudilho — que para Dardo Rocha configurava o feudalismo argentino — não se manteve porque a permanência nas cidades fez com que, paulatinamente, sua ação se submetesse ao poder da opinião. Talvez aí Rocha quisesse dizer que as elites urbanas (intelectuais e políticas) tenham

⁷¹ ARGAN, 1993; LE GOFF, 1998; LEFEBVRE, 1999; SENNETT, 1997; WILLIAMS, 2011.

⁷² WILLIAMS, 2011, p. 12.

⁷³ WILLIAMS, 2011, p. 11.

⁷⁴ BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882. “dominando primeiro aos mais próximos, estendia sucessivamente sua área de ação, até chegar um dia, com todas as massas camponesas, até às portas da cidade, e conquistá-la verdadeiramente.” (Tradução nossa).

logrado sucesso no seu projeto de modernização. Assim, em um primeiro momento, as cidades, por serem poucos e débeis, sucumbiram à força da barbárie, mas em momento posterior elas saíram vitoriosas, expandindo seu espírito e a liberdade para o país inteiro. Deste modo, o governador compreende o desenvolvimento do país como sendo o resultado das relações entre o interior (montanhas e campos, mas talvez ele também estivesse se referindo, em maior medida, a outras províncias que não a de Buenos Aires) e a cidade (poderia ser as cidades fluviais ou litorâneas do país), dinâmica presente na história de muitos países, tal como observado por Williams.

Neste ponto torna-se interessante mencionar o surgimento das ideologias de identidades regionais no início da república no Brasil. Como destaca Dulci, a instituição do federalismo “implicou a afirmação das idiossincrasias estaduais como elementos de um novo jogo político”⁷⁵. Dessa forma, a autonomia dos estados abre espaço para a afirmação das identidades regionais, que se apresentam como ideologia, conforme Dulci. A da mineiridade é uma delas. Entre os seus traços definidores, a localização no interior do país e a presença das montanhas no território do estado são fatores de positividade.⁷⁶ Contrariamente ao discurso de Rocha sobre a situação argentina, para os adeptos da ideologia da mineiridade o caráter mediterrâneo não é sinônimo de atraso ou falta de civilidade. É fator de integração nacional. De acordo com Dulci, foram as elites do centro do estado, vitoriosas na campanha sobre a mudança da capital, as responsáveis pela modelagem da ideologia da mineiridade. Neste momento, ocorre a oficialização da identidade regional reproduzida e reforçada por sucessivas gerações da elite mineira. Para Dulci, a mineiridade, em sua dimensão política, teria três funções ideológicas: servir como ideologia de classe; ajudar a legitimar o domínio das elites; fortalecer os interesses do estado na arena nacional.⁷⁷ Neste sentido, o contraste entre o discurso de Rocha e a ideologia da mineiridade ressalta a natureza variável e maleável das representações político-ideológicas e celebrativas. No caso de Minas, a valorização da mineiridade tornou-se um diferenciador positivo no processo de integração do estado na federação brasileira. No caso de Dardo Rocha, por meio de sua Mensagem, ele procurava

⁷⁵ DULCI, 1988, p. 15.

⁷⁶ No seu texto, Dulci (1988) estuda a função ideológica do regionalismo e das identidades regionais, especialmente a mineira. O autor caracteriza a mineiridade, retomando em linhas gerais as formulações teóricas a respeito. Ele também avalia a transformação da mineiridade em ideologia. Neste sentido, destaca a função ideológica da mineiridade, pois a mesma visava proporcionar unidade às elites mineiras que objetivavam inserção proeminente no cenário político nacional.

⁷⁷ DULCI, 1988, p. 17-28.

ênfatizar o modelo civilizatório da província de Buenos Aires e o papel nele desempenhado pelas suas elites urbanas, especialmente a portenha.

Em seu estudo, Dardo Rocha comunga com outros defensores da cidade moderna, espaço de onde emanariam o progresso, o esclarecimento, o desenvolvimento econômico, um local em que a barbárie não encontraria morada, pois nele prevaleceria a liberdade, condição primeira para o triunfo da civilização. Nas formulações de Dardo Rocha sobre a liberdade, encontramos ecos do pensamento liberal clássico, representado por autores como Stuart Mill (1806-1873), Alexis de Tocqueville (1805-1859) e Benjamin Constant (1767-1830).⁷⁸ O governador trata sobre liberdade de opinião, limitação dos poderes do estado, etc.⁷⁹ Acreditamos que tanto no Brasil como na Argentina o termo liberdade estava associado à dimensão política: liberdade, principalmente, para a atuação de suas elites. Após associar cidade, civilização e liberdade, o governador exclamava, “Que haya una ciudad argentina en la Provincia de Buenos Aires, que pueda mostrarse como uno de los mejores modelos de la civilización, de la cultura y de la riqueza nacionales.”⁸⁰

A comparação, em perspectiva histórica, entre a situação da Argentina e a dos EUA é outro ponto importante da Mensagem de Dardo Rocha. Nesse momento do discurso o governador aborda a temática do trabalho e faz dele o diferencial na vida das sociedades desenvolvidas, além de se sintonizar com uma das pautas do debate mundial do período. O século XIX viu surgir um consenso sobre a importância do trabalho na organização das sociedades. Tanto liberais e socialistas concordavam neste aspecto. Dardo Rocha se mostra atento às questões das sociedades em processo de modernização capitalista, que procuravam garantir o processo de desenvolvimento econômico ao equacionar as relações entre capital e trabalho. Neste sentido, ele valorizava o trabalho como forma de alcançar o desenvolvimento econômico e como melhor maneira de promover a integração social.

⁷⁸ Em Bobbio (1988) encontra-se um estudo detalhado dos fundamentos do liberalismo e de suas principais vertentes.

⁷⁹ É possível relacionar alguns trechos de sua Mensagem com o texto “Da liberdade dos antigos comparada à dos modernos”, de Benjamin Constant.

⁸⁰ BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882, p. 35. “Que a província de Buenos Aires tenha uma cidade argentina que possa se mostrar como um dos melhores modelos da civilização, da cultura e da riqueza nacionais.” (Tradução nossa).

À localidade escolhida para a construção da nova capital, as terras altas de Ensenada, vizinhas ao antigo porto de mesmo nome⁸¹, está dedicada grande parte do documento.⁸² Naquele momento, o governador informa que o engenheiro holandês J. A. A. Waldorp havia sido contratado e que confirmava as antigas avaliações, por meio de seus estudos hidráulicos.⁸³ Comunica, ainda, que o mesmo engenheiro já tinha concluído um orçamento para a construção do porto de Ensenada.⁸⁴ A cidade-porto seria uma porta de entrada do desenvolvimento moral e material. Acreditava-se que uma nova onda civilizatória banharia as costas provinciais se irradiaria por todo o país a partir da nova capital, à qual caberia receber e ampliar o movimento de transformação.

Na mensagem do governador à legislatura os argumentos favoráveis a Ensenada são muitos, ocupando várias páginas. Nelas, as questões objetivas da localidade são entremeadas com comparações com outros portos e cidades e anúncios das expectativas para o futuro da nova capital. O texto é finalizado com um apelo aos deputados e senadores para que aprovassem a indicação feita pelo governador.⁸⁵

Posto que a província necessitava estabelecer uma grande cidade, que fosse simultaneamente administrativa, política e polo do desenvolvimento econômico e de civilização, os argumentos são desenvolvidos. Rocha ressaltou a posição geográfica favorável, principalmente a proximidade com Buenos Aires. Quanto aos meios de transporte, sua localização igualmente favorecia a integração com a rede geral de comunicações da província. Outro aspecto presente na mensagem de Dardo Rocha evidencia que as terras de Ensenada ofereciam espaço para o estabelecimento de população numerosa, devido à sua altitude, abundância de água e demais

⁸¹ A localidade foi visitada, em julho de 1881, por uma comissão formada pelos engenheiros Pedro Benoit e Eduardo Aguirre e pelo naturalista italiano Carlos Spegazzini. (REY, 1957, p. 38.)

⁸² O porto, como ressaltava Dardo Rocha, já havia sido, em outras ocasiões, objeto de atenção de marinheiros, engenheiros, como Vebans e Weelright, e do próprio presidente Bernardino Rivadavia (1780-1845), os quais destacaram suas qualidades.

⁸³ Apesar de não ser mencionado na mensagem, Alberdi foi um dos que também, no contexto de discussão da questão capital, apresentou sua defesa do porto de Ensenada. Para ele, uma nova Buenos Aires deveria surgir adjacente às terras de Ensenada, devido à existência do porto natural, das belezas e riquezas da região e, principalmente, por sua proximidade com Buenos Aires. Afirmava-se nesta proposta, como na da Mensagem, a defesa de uma capital-porto, pois havia a convicção de que o desenvolvimento do país passaria necessariamente por seu intercâmbio com o mundo. (ALBERDI, 1881.)

⁸⁴ A construção do porto foi iniciada em 1884 e concluída em 1890. Disponível em: <<http://www.puertolaplata.com>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

⁸⁵ BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882, p. 70-84.

condições de salubridade. O terreno era propício à construção dos edifícios nas condições de higiene requeridas pela ciência, bem como à produção agrícola que já existia em suas adjacências e poderia ser intensificada. Na localidade, o solo era adequado para a produção de ladrilhos, nas imediações havia areia de boa qualidade, sendo que os demais materiais poderiam ser buscados nas regiões próximas.⁸⁶

Na Mensagem, o recurso à contextualização histórica é uma metodologia da qual Dardo Rocha faz uso. O governador possivelmente compreendia que a leitura do passado iluminaria o presente e, como “mestra da vida”, a História daria as lições necessárias para se corrigir os erros acumulados, possibilitando à Argentina alcançar o progresso ao qual estava destinada. O recurso à história também permite ao autor inserir a questão da capital no processo de formação da nação argentina e, neste ato, empreender uma ação capaz de impactar o rumo dos acontecimentos. Neste sentido, haveria uma Argentina antes e outra depois dos processos em curso. A construção da nova capital provincial seria uma maneira de intervir por meio da inteligência humana no processo de evolução a que, na visão do governador, todas as sociedades estavam sujeitas. O destino de todas as sociedades era o progresso tanto moral quanto material. A questão da capital é pensada à luz da realidade contemporânea, que tem como fundamento a posição do país na América do Sul e seu “estágio” de desenvolvimento em relação aos Estados Unidos e à Europa. O modelo de desenvolvimento a ser seguido seria o do mundo capitalista, seja o norte-americano ou o europeu, pois nestes lugares o progresso material teria prevalecido devido ao exercício da liberdade e da dedicação ao trabalho. Um aspecto que singularizou a ação de Dardo Rocha em torno da escolha do local a se instalar a nova capital foi o recurso ao conhecimento científico como pressuposto para tomada de decisões. No entanto, ele não abre mão da hierarquia que marca a relação entre a ciência e a política: ao poder público caberia a tomada de decisão, pois seria o depositário da autoridade e do poder, sob a forma do Estado Nacional.

Também já se percebe na Mensagem o surgimento do mito do fundador, pois o governador chama para si as decisões principais: em muitas passagens, Rocha faz uso da narrativa em primeira pessoa e demonstra um largo conhecimento da história nacional e mundial. Apresenta-se, assim, como um governante esclarecido, como um intelectual alçado à condição

⁸⁶ BUENOS AIRES. MENSAGE, 1882, p. 80.

de estadista. Dardo Rocha coloca-se como a imagem reversa do caudilho e, ao contrário deste, se mostra capacitado para conduzir os destinos da nação.

No Brasil, a escolha do local para a nova capital de Minas Gerais foi também um tema relevante. Todavia, configurou-se um processo mais disputado e mais longo do que o ocorrido em Buenos Aires. Dardo Rocha, apesar das oposições, comandou o processo de forma relativamente rápida, pois entre a sua posse, em 1881, e a escolha do local, em 1882, se passaram tão somente treze meses. Em Minas Gerais, a questão das localidades envolveu um processo político que, inicialmente, se deu no âmbito do Congresso Constituinte, entre abril e junho de 1891, ultrapassou seu período de vigência e se prolongou até o final de 1893. Portanto, considerando a data da promulgação da Constituição, em junho de 1891, determinando a mudança, foram necessários trinta meses para a escolha do local. Foi um processo relativamente lento se comparado com o ocorrido em Buenos Aires. A particularidade deu-se em função de que o país vivia um período de consolidação republicana; neste sentido, as questões políticas, tanto nacionais como estaduais, impactaram o processo. No entanto, o maior peso explicativo recai na disputa interna, ou seja, as regiões do estado se puseram em disputa pelo privilégio de sediar a nova capital. As elites regionais tinham fôlego suficiente para bancar seus projetos e lutar pelas suas posições de mando político.

2.2.2 O lugar da nova capital mineira

Os políticos ouro-pretanos conseguiram uma vitória relativa na batalha contra a mudança da capital ao levarem a discussão para o âmbito legislativo, pois o tema seria discutido no Congresso Constituinte, o qual iniciou seus trabalhos em abril de 1891. Neste momento, as paixões foram canalizadas para um espaço institucional novo com a expectativa de que as correntes político-regionais, de forma organizada, deliberassem via ação dos seus representantes. Dos sete governadores do período (1889-1891), e que governaram por mais tempo, dois explicitamente apoiavam a mudança: João Pinheiro da Silva (11.02.1890-20.07.1890) e Antonio Augusto de Lima (18.03.1891-16.06.1891). No entanto, não decidiram a questão por meio de um ato do Poder Executivo. Por conseguinte, ressaltar a vitória relativa de Ouro Preto em abril de 1891 se justifica, pois a defesa do Congresso Constituinte, como fórum legítimo de discussão, foi a principal bandeira dos antimudancistas.

Uma intervenção mais afirmativa, talvez, tenha sido evitada diante das divergências e da disputa que então se configuraram no estado. Este foi o caso do governador Augusto de Lima, que já tinha um decreto de mudança da capital para Bello Horizonte antes da reunião do Congresso Mineiro, mas desistiu de publicá-lo.⁸⁷ A reação do jornal *O Pharol*, em princípios do mês de abril, dá uma noção do quanto um ato desta natureza poderia desagradar. Em um editorial, o jornal se refere a um possível decreto de mudança da capital para Bello Horizonte, manifestando a insatisfação de que tal atitude estava dando margem a negociatas de terras na referida localidade, envolvendo os congressistas nacionais e mineiros. Em tom inflamado, o articulista pede ao governador que “enxote de junto de si esses trânsfugas do ensilhamento, reppila-os com energia, sem considerações de ordem alguma, quaesquer que sejam as posições que elles occupem na sociedade.” O autor finaliza exortando que a transferência da capital não se transformasse em mais uma fonte de decepção para republicanos sinceros.⁸⁸ Nesta altura já se verificava no país um sentimento de decepção com a República, notadamente por parte dos republicanos históricos.

Em sua Mensagem ao Congresso Constituinte, em abril de 1891, documento que formalizava o início dos trabalhos, o governador Antonio Augusto de Lima não só manifestava o apoio à mudança, como já indicava o local para a construção da nova cidade, Belo Horizonte.⁸⁹ Esta mensagem, já definindo a localidade, desagradou e frustrou tanto aos antimudancistas como aos mudancistas. Aos primeiros, por discordarem da própria natureza da questão; aos outros, por não estarem unificados em torno de uma localidade. Em um texto breve, o governador se referia à urgência do tema da mudança da capital enfatizando que o mesmo era o que mais preocupava o espírito público naquele momento. Para ele, havia o desejo por uma nova capital que fosse “um centro de atividade intelectual, industrial e financeira, e ponto de apoio para a integridade de Minas Gerais, seu desenvolvimento e prosperidade, pois que de tais condições carece, infelizmente, a atual Capital [...]”. Assim, o governador apresentou sua indicação:

O Govêrno, no intuito de concorrer para a solução desta magna questão, depois de estudá-la em todas as suas faces, nomeadamente quanto a localidade mais apropriada à edificação da nova cidade e de habilitar-se com os esclarecimentos e informações exigíveis, chegou a conclusão de que nenhum outro lugar reúne maior

⁸⁷ A reprodução do decreto encontra-se em Linhares (1957, p. 101-104).

⁸⁸ *O Pharol apud O Jornal de Minas*, 04 abr. 1891.

⁸⁹ MINAS GERAIS. MENSAGEM, 1891.

soma de condições para o fim em vista, do que o planalto denominado Belo Horizonte, no vale do Rio das Velhas, no município de Sabará, onde possui, o Estado, considerável extensão de terrenos.⁹⁰

A definição da localidade na Mensagem de Augusto de Lima amparava-se, de algum modo, em um estudo anterior encomendado pelo governador Domingos José da Rocha (20.07.1890-23.07.1890) ao engenheiro Herculano Velloso Ferreira Penna.⁹¹ Este profissional realizou uma avaliação do vale do Rio das Velhas concluída em novembro de 1890.⁹² Quando o Congresso Constituinte iniciou suas sessões, apesar de o estudo ter sido entregue no ano anterior, ele foi amplamente divulgado e debatido na imprensa, provavelmente devido ao fato de a indicação de Belo Horizonte fazer parte da Mensagem do Governador.⁹³ Parte dos parlamentares reagiu negativamente ao parecer de Penna, alegando que o mesmo não tinha base científica e também porque havia estudado somente uma região. Em comum acordo com os parlamentares, o governador solicitou novo estudo ao engenheiro Domingos José da Rocha, que teria 45 dias para estudar o vale do Rio das Velhas e também o vale do rio Paraúna. Para tanto, um ofício determinou os aspectos que deveriam ser observados no estudo das duas localidades.⁹⁴ Realizados os primeiros estudos, alguns membros da comissão presidida por Rocha não puderam continuar a missão. Desse modo, somente Belo Horizonte

⁹⁰ MENSAGEM *apud* LINHARES, 1957, p. 105.

⁹¹ BARRETO, 1995b, p. 307.

⁹² LINHARES, 1957, p. 55.

⁹³ O parecer do engenheiro Herculano Penna foi publicado no jornal *O Movimento*, em 12 de abril de 1891.

⁹⁴ 1º Os logares apontados se prestão a edificação de uma vasta e populosa cidade tal como podem aspirar os espíritos mais exigentes, para a capital do nosso futuro Estado?

2º O terreno apresenta configuração topographica adequada ao fim a que se tem em vista e sem apresentar inclinações exaggeradas, oferece entretanto declives convenientes para o escoamento fácil das aguas fluviaes e servidas?

4º Existe na localidade ou em suas proximidades materiaes de construcções de boa qualidade? Qual a natureza das rochas nella existentes? Ha calcareos, argila, pedras de cantaria?

5º Encontra-se madeiras de construcções nas proximidades do logar ou mesmo em zonas mais affastadas para de onde possam com facilidades ser transportadas?

6º O solo é fértil e secco? Ou na hypothese contrária a humidade do solo pode comprometer a salubridade do clima?

7º O clima é saudável e ameno? Não existem pântanos nas circunvizinhanças? O logar está sujeito ao impaludismo?

8º O logar é accescivel a uma estrada de ferro?

9º As terras e os mananciaes são de propriedade do Estado ou de particulares?

10º Qual dos dous logares indicados aquelle que recebe maior somma de condições favoráveis ao estabelecimento da nova capital? (*O Estado de Minas Geraes*, 30 maio 1891. Na publicação original, a numeração estava deste jeito.)

foi estudada, para decepção de muitos congressistas.⁹⁵ Linhares afirma que o estado deu instruções secretas à comissão para que estudasse somente Bello Horizonte, diante do curto tempo de que dispunha.⁹⁶ Certamente o “curto espaço de tempo” foi uma artimanha política para fazer valer a posição dos que advogavam a mudança da capital para aquela localidade.

Durante os trabalhos legislativos, a imprensa discutiu intensamente o tema da mudança. Não faltam exemplos de como foram suas reações, que explicitavam discordâncias, disputas e proposições. As críticas aos pareceres de Penna e de Rocha foram alvos preferenciais.⁹⁷

Ao longo dos trabalhos legislativos, os embates sobre a mudança foram acirrados, não tanto em torno da necessidade de uma nova capital, mas do local apropriado para instalá-la. A disputa dos congressistas em defesa de suas regiões de origem, para que fossem a sede da nova capital, determinou o adiamento da escolha do melhor local. Tanto o parecer de Penna foi recusado no início dos trabalhos constituintes, quanto o novo parecer de Rocha. A mudança foi decretada pela Constituição, em junho de 1891, em suas disposições transitórias. No entanto, o local seria decidido por comissões a serem formadas com tal objetivo.⁹⁸

A decisão de protelar a escolha do local deu margem a que a disputa pelas localidades continuasse; inclusive, em Ouro Preto persistiu a defesa da cidade.⁹⁹ Entre a promulgação da Constituição e a reunião do Congresso Mineiro, que indicaria as localidades, as expectativas continuaram a movimentar o estado. Na imprensa, as localidades eram novamente apresentadas e discutidas ou criticadas. Regiões que até então não tinham entrado na disputa com muita ênfase aparecem nos jornais, muito provavelmente porque os congressistas lançaram as candidaturas no âmbito das discussões parlamentares. Este foi o caso do vale do Rio Paraopeba e de Piumhy. O primeiro é anunciado pelo *A Ordem* como uma alternativa a Bello Horizonte, pois se alertava para o fato de que o vale do Rio das Velhas não tinha condições de abrigar uma grande população. Já o vale do Rio Paraopeba, que possuía cidades

⁹⁵ O parecer do Dr. Rocha foi divulgado em *O Movimento*, em 22.05.1891.

⁹⁶ LINHARES, 1957, p. 64.

⁹⁷ O debate na imprensa pode ser acompanhado nos seguintes jornais: *A Patria Mineira*, de 23 de abril; *A Epocha*, de 23 de abril; *O Jornal de Minas*, de 10 de abril; *O Contemporaneo*, de 19 de abril e 3 de maio.

⁹⁸ LINHARES, 1957; RESENDE, 1974; VISCARDI, 2007.

⁹⁹ *A Ordem*, 19 jul. 1891.

como Bonfim, Pará e Entre-Rios, estaria em condições de atender as exigências postas pelas disposições transitórias¹⁰⁰. Piumhy também obteve espaços de defesa dentro do Congresso e na imprensa. *O Democrata*, de Formiga, concedeu espaço para que as qualidades da localidade fossem apresentadas. Dentre elas, destacavam-se a sua topografia plana, que comportaria uma grande população, e a localização geográfica, que facilitaria o trânsito entre o Rio de Janeiro e a capital federal, a ser construída futuramente no planalto central, como determinava a Constituição Federal.¹⁰¹

A comissão que indicaria as localidades a serem estudadas foi formada em reunião do Congresso Mineiro em outubro de 1891.¹⁰² Ao final do mês as discussões foram concluídas. A comissão inicialmente indicou Belo Horizonte, Paraúna, Barbacena e Várzea do Marçal. No entanto, os congressistas sugeriram algumas emendas, com o objetivo de alterar a proposição da comissão. Neste sentido, foi sugerida a inclusão de outras localidades como Juiz de Fora, Planalto nas fraldas da Serra do Caraça, Almeida¹⁰³, Pium-i, Planalto da Mantiqueira, Vale do Rio Doce, Vale do Rio Grande. Duas atitudes se apresentaram no processo: a defesa sincera de localidades e a proposição de novos lugares para que a ação da comissão de estudos fosse dificultada, comprometendo a mudança. Esta foi a estratégia do deputado Xavier da Veiga, que sugeriu emenda para excluir Várzea do Marçal, ao mesmo tempo que propunha, além das indicadas, o estudo de “Fraldas da Serra do Caraça, nas proximidades de Catas Altas do Mato Dentro, Planalto da Mantiqueira, Vale do Rio Doce, Vale do Rio Grande, Pium-í e proximidades da cidade de Juiz de Fora”¹⁰⁴. A um só tempo, o deputado, desde o início contrário à mudança, incorporava as pretensões dos colegas, aumentando as chances de aprovação de sua emenda, e delegava à comissão de estudos uma tarefa muito mais difícil de ser cumprida. Realizadas as sessões legislativas, foi aprovada a Lei n. 1, adicional à Constituição, a qual indicava Belo Horizonte, Paraúna, Barbacena, Várzea do Marçal e Juiz de Fora.

¹⁰⁰ *A Ordem*, 04 jul. 1891. Assinado por “Patriota, do Centro de Minas”.

¹⁰¹ *O Democrata*, 19 jul. 1891; 30 ago. 1891.

¹⁰² A comissão era integrada pelos senadores Gama Cerqueira, Kubitschek e Xavier da Veiga, e pelos deputados Cônego M. Alves, O. de Magalhães, Otávio Otoni e Severiano Resende. (LINHARES, 1957, p. 73.)

¹⁰³ O lugar pertencia à freguesia do Ribeirão de Jaboticatubas, município de Santa Luzia do Rio das Velhas. (LINHARES, 1957, p. 74.)

¹⁰⁴ LINHARES, 1957, p. 74.

A indicação das localidades deu ensejo a um plebiscito encaminhado pelo *O Movimento*, que o justificou como uma moda da imprensa à qual, naquele momento, o jornal aderiu. A partir de 7 de novembro, o jornal publicou dia a dia os votos, seguidos das justificativas e dos nomes dos votantes. Esclareceu o jornal que, sendo um tema da atualidade, a discussão “quando outra vantagem não tenha, uma nota ao menos terá — a recreativa”¹⁰⁵. As localidades foram apresentadas por meio de uma rápida descrição em que eram destacadas as qualidades que as fizeram se tornar candidatas. Ouro Preto não entrou na lista, mas com o recebimento de votos para essa cidade, o jornal a incluiu no concurso. Em 23 de dezembro publicou-se a última apuração do ano. Nela, Bello Horizonte aparece com 105 votos, Várzea do Marçal, 78; Paraúna, 50; Ouro Preto, 40; Barbacena, 3; Juiz de Fora, 1.¹⁰⁶

Apesar de o jornal ter sua sede em Ouro Preto, a cidade não obteve a maioria dos votos. No entanto, venceu Barbacena e Juiz de Fora, que recebera apenas 1 voto. É bem provável que um concurso deste tipo, organizado por um jornal de Juiz de Fora ou São João del Rei, obtivesse resultado diferente. A realização do plebiscito demonstra o grau de envolvimento do jornal no debate sobre a mudança. Sua realização foi uma maneira de o jornal continuar a participar do processo de discussão da mudança da capital, oferecendo espaço aos cidadãos para que os mesmos se manifestassem de forma livre e democrática. O jornal objetivava cumprir sua autoatribuída missão republicana, e no lançamento do certame anunciou que “Qualquer que seja a opinião desta folha sobre o assumpto, queremos offerecer ao publico mineiro uma columna inteiramente neutra, onde á vontade poderão todos expender sua opinião.”¹⁰⁷ Um discurso pela neutralidade em um contexto de uma imprensa marcada pelo viés político de atuação. Dar ao concurso o nome de plebiscito foi um modo de o jornal abordar a questão como sendo de interesse geral. Como recurso da democracia direta, o plebiscito demonstraria a participação popular, o envolvimento de toda a sociedade, não somente dos políticos.

Pudemos observar que em todo o tempo histórico da mudança da capital as partes em disputas utilizaram estratégias para conquistar o imaginário popular a seu favor. Isto já acontecera no carnaval de 1890. Agora, no plebiscito, uma manifestação simbólica da vontade popular

¹⁰⁵ *O Movimento*, 05 nov. 1891.

¹⁰⁶ *O Movimento*, 23 dez. 1891.

¹⁰⁷ *O Movimento*, 05 nov. 1891.

comprovava que o tema era de domínio público. Se o jornal foi neutro é difícil afirmar, mas, com certeza, aumentou as expectativas de que a nova capital fosse construída em Bello Horizonte ou Várzea do Marçal. Ao mesmo tempo, impôs uma derrota simbólica a Juiz de Fora, antecipando, inclusive, o desfecho da disputa.

Se o plebiscito de *O Movimento* ofereceu uma oportunidade para que simbolicamente a questão da mudança fosse resolvida, o governo não foi tão eficiente, pois, contrariando algumas expectativas, a comissão de estudo das localidades foi organizada somente no final de 1892. A crise do governo de Deodoro da Fonseca, no final de 1891, que resultou em sua renúncia, afetou a política mineira, protelando a formação da comissão de estudo das localidades. O marechal Floriano Peixoto, como forma de atingir seus opositores nos estados, destituiu ou pressionou pela renúncia de alguns governadores. Inicialmente, o de Minas Gerais, Cesário Alvim, se manteve em frágil situação, que chegou ao limite com o movimento separatista do sul. Ao seu lugar ascendeu o vice-governador Eduardo Ernesto da Gama Cerqueira. Em sua Mensagem¹⁰⁸, enviada ao Congresso Mineiro em 21 de abril de 1892, o governador Gama Cerqueira justificava a dificuldade de se formar a comissão de estudo das localidades, vinculando também o tema ao momento de agitação pelo qual passou o estado com os movimentos separatistas em Campanha e Viçosa.¹⁰⁹ Sobre a comissão, o governador informa que contratou o engenheiro Jacintho Machado Bittencout para chefiar os trabalhos, mas que o mesmo não havia podido iniciá-los devido a problemas de saúde.

Linhares relata, então, que foi feito convite ao Dr. Torquato Tapajóz, que, na impossibilidade de assumir a incumbência, indicou o engenheiro Aarão Reis (1853-1936), o qual já era conhecido de Afonso Pena. A comissão organizada por Aarão Reis era formada por cinco engenheiros, um médico higienista, cinco desenhistas, um auxiliar administrativo, cinco auxiliares técnicos e um auxiliar de escrita. Nas instruções governamentais definiu-se que o estudo deveria levar em conta uma cidade para 150 ou 200 mil habitantes. Foram determinados nove aspectos a serem observados no estudo. A localidade ideal deveria ter boas condições naturais de salubridade; abastecimento abundante de água potável; facilidade de implantação de esgotos, bem como conveniente escoamento das águas pluviais e drenagem do

¹⁰⁸ MINAS GERAES. MENSAGEM, 1892.

¹⁰⁹ O separatismo foi um dos temas que se fortaleceu no período em que se iniciaram os debates sobre a mudança da capital. Nos jornais do período ele é uma presença constante. Houve uma tentativa efetiva em janeiro de 1892, no sul do estado. Detalhes sobre esta discussão podem ser conferidos em Blasenheim (1982); Goldfeder e Castro (2008, 2010); Mello (1996); Resende (1974).

solo; oferta de condições favoráveis para a edificação e construção em geral. Era mister, ainda, a garantia de um farto abastecimento dos produtos da pequena lavoura indispensáveis ao consumo diário; a possibilidade de implantação de iluminação pública e particular; condições topográficas favoráveis à livre circulação de veículos e ao estabelecimento de carris urbanos; ligação da localidade ao plano geral de viação estadual e federal. A última recomendação mencionava o aspecto financeiro, pedindo o levantamento das despesas mínimas exigidas para as instalações iniciais indispensáveis para o funcionamento regular da nova capital.¹¹⁰

O estudo comparativo entre as cinco localidades foi realizado entre o final de dezembro de 1892 e 17 de junho de 1893, data em que o relatório foi entregue ao governador do estado, Afonso Pena, que o submeteu ao Congresso Mineiro.

Em meados de 1892, quando a mudança da capital era ainda uma incerteza histórica, era anunciada em Juiz de Fora a inauguração de um empreendimento cultural inovador na cidade. Tratava-se da revista *A mudança da capital de Minas*, de autoria de Assis Vieira. No formato do teatro de revista, o autor, juntamente com a Companhia de Operetas Phenix Dramática, do Rio de Janeiro, levava ao palco do teatro Novelli o tema da transferência da capital mineira. A peça “cômico-lyrico-phantastica” de acontecimentos mineiros compunha-se de dois atos, quatro quadros e uma apoteose.¹¹¹ Constava na programação a exibição de tipos conhecidos, alegorias de caráter local e diversos números musicais. As localidades em estudo foram personificadas, constando entre as demais personagens da peça. Entre elas também figuravam o Pharol; a luz elétrica; A Educadora, Companhia de Seguros de Vida; policiais; cocheiros, etc. De acordo com o Pharol, “Quem for exaltado partidário da mudança da capital ou quem não o for absolutamente não pode deixar de ir ao theatro, para mudar de convicção, ou para adquiril-a”.¹¹² Após algumas apresentações, a Companhia viajou para Ouro Preto. No retorno a Juiz de Fora, em agosto, novas apresentações foram realizadas. Tudo leva a crer que a revista obteve o sucesso esperado, pois voltou ampliada: “3 atos, 9 quadros, 2 apoteoses”, reunindo números, quadros e músicas novos. Como novidades da temporada, dois quadros foram acrescentados: “A Paysagem do Itacolomy” e “Panorama da cidade de Ouro Preto”. A

¹¹⁰ MINAS GERAES. DIRETRIZES, 1892.

¹¹¹ *O Pharol*, 10 jun. 1892.

¹¹² *O Pharol*, 11 jun. 1892.

estadia na capital mineira forneceu mais elementos, situações e personagens, comprovando as características do gênero, que se desenvolveu como crítica de costumes e retrato sociológico de uma época.¹¹³ Já na última apresentação, além das músicas inéditas, foi apresentado o projeto da estátua do “immortal Tiradentes”. Tal novidade da revista é uma das manifestações, neste caso cultural, do processo de regeneração da memória dos inconfindentes, em especial do martirizado Tiradentes, em associação às discussões sobre a mudança da capital mineira.

Já no ano seguinte, em 1893, no mesmo período em que Aarão Reis e sua equipe finalizavam seus estudos das localidades, era divulgada em São João del Rei uma nova revista sobre a mudança da capital. Desta feita, o texto era de Macedo de Paiva e intitulava-se *São João ou A mudança da capital*. De acordo com Cláudio Guillarduci, o enredo apresentava a disputa política entre as cidades interessadas em sediar a nova capital mineira:

Juiz de Fora, São João del-Rei, Barbacena, Vale do Paraúna, Belo Horizonte, Ouro Preto e Vargem do Marçal – além de enfatizar exaustivamente que São João del-Rei se diferenciava das concorrentes tanto pelos seus atributos naturais e modernos quanto pelas inúmeras melhorias urbanas que a cidade vivia naquele período.¹¹⁴

Ainda para Guillarduci,

O texto revisteiro (texto e encenação), assim como o texto urbano, agrega tanto os múltiplos olhares de uma platéia (dos consumidores) quanto a visão ideal ou real de um escritor (“leitor especial da cidade”) que é capaz de retratar o espaço urbano a partir de um texto encenado. A cidade, assim como as cenas revisteiras, espelha, a partir de um entrelugar, os discursos homogêneos que a própria coletividade construiu nas alteridades cotidianas.¹¹⁵

Com estes dois empreendimentos verificamos que o tema da mudança da capital assumiu um caráter amplo que se expressou na política, na economia e na cultura da região. Havia certa tradição de apresentações destas revistas ao final de cada ano, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX, como demonstra Sússekind.¹¹⁶ Nesta oportunidade, um tema

¹¹³ O teatro de revista. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm>>. Acesso em: 2 maio 2011.

¹¹⁴ GUILARDUCI, 2009, p. 4.

¹¹⁵ GUILARDUCI, 2009, p. 2.

¹¹⁶ SÜSSEKIND, 1986. Como demonstra a autora, o auge das revistas de ano ocorreu nas duas últimas décadas do século XIX.

regional tinha tamanha relevância e penetração social que foi passado em *revista*, em duas cidades, com certeza de maneiras bem distintas. Por meio da cultura, o tema da mudança da capital ganhou o imaginário social da época. Mesmo que o público do teatro fosse bem reduzido, a chegada das companhias garantia a movimentação nas cidades. Com certeza, os comentários sobre os artistas, as notícias nos jornais, o incremento da venda nos quiosques próximos aos teatros e, fundamentalmente, a menção a um assunto regional, a lugares e aos tipos sociais conhecidos das comunidades fizeram o tema da mudança da capital se popularizar. Assim, inscreveu-se no imaginário social do período.

Talvez não fosse exagerado afirmar que as duas revistas se apresentaram como estratégias de afirmação na acirrada disputa para sediar a nova capital. Mas, para infelicidade dos juizes-foranos, o relatório da Comissão de Estudo das Localidades indicou Várzea do Marçal (São João del-Rei) e Bello Horizonte como os locais mais adequados para a construção da nova capital. Todavia, a decisão caberia ao Congresso Mineiro. Em fins de julho de 1893, foi formada no Congresso uma comissão¹¹⁷ para emitir um parecer e apresentar um projeto sobre o local mais conveniente à edificação da nova capital, tendo como base o estudo de Aarão Reis. Como os trabalhos do Congresso se encerrariam naqueles dias, não haveria tempo útil para a discussão do trabalho realizado pela comissão. Neste sentido, foi convocada uma sessão extraordinária para novembro na cidade de Barbacena. A transferência também foi justificada devido à situação tensa em que se encontrava a cidade de Ouro Preto. Foram sessões acaloradas, pois ainda havia espaço político para a atuação dos antimudancistas, que tentaram inviabilizar a aprovação de uma localidade. Entre os antimudancistas se destacaram os senadores Costa Sena, Camilo Augusto Maria Brito e José Pedro Xavier da Veiga. Foi por meio deles apresentado o requerimento da Câmara Municipal de Ouro Preto alegando a caducidade do artigo 13, das Disposições Transitórias da Constituição, que autorizava a mudança da capital¹¹⁸. Considerado improcedente, o requerimento foi rejeitado pelos

¹¹⁷ A comissão era constituída por três senadores e quatro deputados. Entre os senadores constavam Carlos Ferreira Alves, Manoel Estácio Martins de Andrade e João Nepomuceno Kubitschek. Os deputados eram Otávio Estêves Otoni, Eduardo Augusto Pimentel Barbosa, Camilo Filinto Prates e Francisco Antônio de Sales. (LINHARES, 1957, p. 77.)

¹¹⁸ A representação contra a mudança foi apresentada, em junho de 1893, ao Congresso Mineiro, pela Câmara Municipal de Ouro Preto, na ocasião presidida por Diogo de Vasconcelos. O documento alegava a caducidade do artigo 113 das Disposições Transitórias da Constituição, pois o mesmo determinava que a discussão sobre as localidades deveria acontecer na 1ª sessão ordinária do Congresso Mineiro. Como a mesma já havia ocorrido no ano anterior, alegava-se a improcedência da discussão naquele momento, pois havia prescrito o preceito constitucional. Neste sentido, na argumentação dos “inmudancistas”, a mudança somente poderia ser decidida por meio de reforma constitucional. (*Folha de Barbacena*, 13 jul. 1893.)

congressistas. Esta foi uma das últimas manobras dos antimudancistas para tentar impedir a transferência da capital.¹¹⁹

Os mudancistas também colaboraram para o tumulto das sessões, pois ainda estavam divididos em torno da indicação da melhor localidade. A comissão escolhida para estudar o relatório de Aarão Reis designou em seu projeto Várzea do Marçal como capital de Minas Gerais, determinou um prazo de quatro anos para a construção, além de permitir ao estado a transferência imediata da sede do governo. No entanto, um membro da comissão, o deputado Camilo Prates, apresentou projeto em separado indicando Barbacena e concedendo um prazo de 15 anos para a mudança definitiva. Se na comissão especial não houve consenso, muito menos no Congresso. Foram necessárias três rodadas de discussão para se chegar a uma conclusão. Foram apresentadas emendas em favor de Belo Horizonte e Barbacena, bem como emendas sobre prazos de construção e mudança provisória.¹²⁰ Ao final, prevaleceram a escolha de Belo Horizonte e o prazo de quatro anos para a construção, sem a alternativa de mudança provisória de Ouro Preto.

De acordo com Viscardi, na votação em Barbacena os políticos da Mata e do sul do estado optaram por Várzea do Marçal; no entanto, os do centro e do norte, que eram maioria, optaram por Belo Horizonte.¹²¹ Pelos dados apresentados pela autora, verificamos que a divisão dos congressistas de Campo das Vertentes foi também capital para a vitória de Belo Horizonte. Dos dez representantes da região, quatro votaram em Belo Horizonte e seis em Várzea do Marçal. Caso houvesse a concentração desses votos em um dos dois lados, o resultado final poderia dar maior margem de vitória a BH ou mesmo consagrar Várzea do Marçal. Como também defende a autora, a abstenção foi definidora do resultado, pois houve a ausência de 14 congressistas em um total de 72, numa votação com diferença de somente dois votos. No entanto, hipoteticamente, caso não houvesse abstenções, a vitória de Belo Horizonte ainda estaria assegurada, pois os políticos do norte foram unânimes na escolha da

¹¹⁹ A atuação deles não terá sucesso, mas serão assim mesmo recebidos como heróis, em Ouro Preto, ao final dos trabalhos parlamentares. Na noite do dia 17 de dezembro os “honrados congressistas” foram recebidos na estação da estrada de ferro por uma multidão, para uma “manifestação de apreço [...]” àqueles que “tanto se haviam empenhado contra a mudança da capital.” Foram “enthusiasticamente saudados os srs. Senadores Costa Sena, Camillo de Brito, Francisco Alves, Xavier da Veiga, Rocha Lagôa, Antonio Martins e o Sr dr. Diogo de Vasconcellos”. (*O Estado de Minas*, 20 dez. 1893.)

¹²⁰ Mais detalhes sobre o processo parlamentar podem ser conferidos em Barreto (1995b); Linhares (1957); Resende (1974); Viscardi (2007).

¹²¹ VISCARDI, 2007, p. 37-41.

localidade e também os que mais faltaram. Dos 14 faltosos eles eram oito, número suficiente para manter a vitória de Belo Horizonte.

A historiografia sobre a mudança da capital mineira tem apresentado teses distintas sobre a temática, esclarece Viscardi. A autora identifica dois grupos: um, que destaca as bases políticas e regionais da disputa, em que prevaleceria a tentativa de regiões concentrarem maior poder político-econômico; outro, que defende a mudança da capital como uma tentativa de conciliação entre as diferentes regiões mineiras. Do primeiro grupo fazem parte autores como Hélio Lobo, Afonso Arinos de Melo Franco, Moema Siqueira e Vera Cardoso Silva. No segundo grupo destacam-se autores como Maria Efigênia Lage de Resende, Paul Singer, John Wirth, Peter Blasenheimer, Francisco Iglesias e Helena Bomeny. Ambos os grupos apresentam argumentos consistentes que não vem ao caso detalhar, mas todos são unânimes em destacar que havia problemas históricos relativos à organização econômica e política do estado e que puderam ser rediscutidos em virtude da implantação da República. Enfim, o país passava por uma etapa importante de seu processo de modernização, o qual não se fez sem disputas e projetos diferenciados.

Para Viscardi, na luta sobre a mudança da capital, os dois projetos em disputa acabaram sendo suplantados por um terceiro, representado pela “construção de uma capital moderna, no espaço da tradição, ou seja, inserindo o futuro no passado.”¹²² De certo modo, é uma interpretação semelhante à de Mello, que defende que “a nova capital mineira significou [...] não uma ruptura do tipo novo/velho, moderno/antigo, mas uma recomposição do tempo histórico dentro de uma legitimação da justaposição tradição/futuro.”¹²³ Neste sentido, a Ouro Preto caberia ser o solo sagrado da República brasileira e das tradições mineiras, e à nova cidade, a esperança de futuro, a garantia do progresso. Em nossa percepção, o processo de transformação capitalista, centrado na modernização econômica e também cultural, encontrou resistências, vertentes diferenciadas, oportunidades de ganhos políticos e financeiros, possibilidades de acúmulo de poder, tornando o tema da mudança da capital delicadamente complexo. A mudança efetiva da capital, por meio da construção de uma nova cidade, atendeu parcialmente às expectativas das elites políticas e econômicas em disputa. No entanto, no longo prazo, o processo se notabilizou por ter um caráter conservador, tanto no que tange à

¹²² VISCARDI, 2007, p. 40.

¹²³ MELLO, 1996, p. 13.

não incorporação de maiores parcelas da população no processo, e pelo rígido controle do processo político-legislativo¹²⁴, quanto pelo fato de não ter alterado a estrutura produtiva do estado, não levando, por exemplo, à imediata industrialização e dinamização econômica do estado, como parcela dos mudancistas almejava.

Nesta seção procuramos enfatizar que o tema da mudança da capital não foi somente uma discussão de políticos ou um tema restrito às elites. Foi uma questão que esteve inicialmente na imprensa e rapidamente ganhou outros cenários e espaços. Espaços institucionais como o Congresso Mineiro, mas também informais como as ruas e as praças, que foram usados como autênticos espaços públicos ao serem ocupados pelos *meetings*, comícios, passeatas. Um tema que motivou a produção cultural e, assim, pode ter seus significados construídos e reconstruídos. As revistas, bem como o carnaval, demonstraram a *apropriação*¹²⁵ coletiva da questão e sua penetração no imaginário e na memória coletiva mineira. No entanto, isto não significou a inserção da população nas decisões políticas e econômicas em torno do projeto de mudança da capital.

A seguir, destacaremos alguns aspectos da proposta urbanística das duas cidades-capitais. Não é nossa intenção fazer um estudo aprofundado das mesmas, mas sobrelevar as questões que nos permitem compreender como os atores envolvidos diretamente com suas construções se esforçaram para fazer delas a expressão do progresso científico e do desenvolvimento tecnológico, condição *sine qua non* para traduzir a modernidade de ambas regiões.

¹²⁴ Aqui nos referimos ao controle e manipulações na formação das chapas eleitorais e no processo eleitoral como um todo. Para a formação do Congresso Mineiro de 1891 o governo interferiu de tal modo que resultou na sub-representação da Zona da Mata. (Cf. VISCARDI, 2007, p. 36-37.)

¹²⁵ CHARTIER, 1991, p. 173-191.

2.3 Almejar a modernidade, planejar a cidade

2.3.1 La Plata, a cidade higiênica

A Legislatura da província aprovou, em abril de 1882, a lei que definia “la fundación inmediatamente de una ciudad, que se denominará La Plata, frente al Puerto de la Ensenada, sobre los terrenos altos” e outros aspectos relativos à construção da nova capital, como o fato de que ela seria realizada pela província.¹²⁶ Determinou, ainda, a extensão da cidade, demarcando seus limites, e aprovou a realização das expropriações devidas, as quais já estavam definidas em lista anexa que citava os nomes dos proprietários e a extensão a ser expropriada. No mês de junho, o governador aprovou o plano da cidade, que havia sido desenvolvido pelo Departamento de Engenheiros da província. Nos meses seguintes, as leis votadas pela legislatura e os decretos publicados pelo governador deram continuidade aos procedimentos necessários à construção da cidade.¹²⁷ Destaca-se no segundo semestre a realização das festividades de lançamento da pedra fundamental, ocorridas em 19 de novembro, que não só demarcaram o início da construção, como simbolizaram o processo de conciliação nacional após a federalização de Buenos Aires. Deste assunto trataremos no próximo capítulo.

Neste momento interessa-nos dar atenção à planta urbanística de La Plata, pois seus idealizadores a viram como a prova de capacidade nacional de planejar o futuro tendo como base o conhecimento científico, o apuro estético e a capacidade de dar respostas aos desafios da unificação nacional.

A cidade de La Plata¹²⁸, devido às particularidades de sua planta, se notabilizou como um exemplo de planejamento urbano, sendo um testemunho importante das práticas urbanísticas

¹²⁶ BUENOS AIRES. LEY, 1882.

¹²⁷ BUENOS AIRES. MEMORIA, 1885.

¹²⁸ O nome da cidade foi discutido na ocasião em que a lei de criação da nova capital estava sendo votada (abril de 1882). Nas duas câmaras, de deputados e de senadores, quatro denominações foram então discutidas: Nova Buenos Aires, Rivadavia, Mariano Moreno e La Plata. Alguns advogavam que a nova cidade deveria trazer um nome próprio como forma de homenagear antepassados ilustres pelo seu patriotismo, já outros procuraram uma forma de sair deste tipo de raciocínio, que poderia trazer ranços partidários. Coube ao

do século XIX que tanto lançaram mão do paradigma haussmaniano, quanto de experiências distintas como foi a de Londres.¹²⁹ Destaca-se em seu desenho a regularidade, a linearidade, a busca da harmonia dos espaços e sua integração ao porto de Ensenada, que, por sua vez, integra-se ao Rio de la Plata. Como já observado, o complexo formado por cidade, porto, rio e mar expressava a expectativa de se criar uma nova Buenos Aires que pudesse ser a catalisadora de uma etapa de progresso e de um novo movimento civilizatório. Para tanto, a cidade foi planejada seguindo os padrões da urbanística moderna, que prescreviam a beleza e a salubridade dos espaços como elementos fundamentais para o bem-estar das populações. Segundo Rey,

Debía el trazado de la Nueva Capital armonizar con los de las ciudades más modernas, en cuanto fuese compatible con el clima, las condiciones generales y las costumbres del país, así como con nuestros medios financieros. Tendría que contemplarse al mismo tiempo la mayor comodidad de los habitantes y la posibilidad de mantener la higiene, hasta donde lo permitieran los últimos adelantos científicos, y procurarse la belleza de las calles y las plazas.¹³⁰

Seu planejamento e sua construção ocorreram no âmbito do Departamento de Engenheiros da província, cuja estrutura permitia-lhe executar os trabalhos.¹³¹ Nele atuavam engenheiros, arquitetos, desenhistas e agrimensores.¹³² Com experiência oriunda de larga atuação na província de Buenos Aires desde a década de 1820, esses profissionais executaram tarefas topográficas e geodésicas, bem como obras de engenharia, arquitetura e urbanismo. Este conjunto de práticas, anteriores ao planejamento de La Plata, teve como fundamento a herança do período colonial que se somou ao contato com as criações barrocas e pós-barrocas. Face à intensa circulação de conhecimentos e de profissionais entre a Argentina, os Estados Unidos e

deputado e escritor José Hernandez, que propôs La Plata, devido à presença histórica desta denominação nas diversas formas de se referir à região, ver aceita sua sugestão. (REY, 1957, p. 36-37.) Já o *Diccionario Histórico Argentino* apresenta como hipótese que a sugestão de José Hernandez se tratava de uma homenagem a seu avô paterno, que se chamava José Hernandez Plata. (HERNANDEZ, s/d.)

¹²⁹ ZUCCONI, 2009.

¹³⁰ REY, 1957, p. 33. “O traçado da nova capital devia se harmonizar com o das cidades mais modernas, adaptando-se ao clima, às condições gerais e aos costumes do país, assim como aos nossos recursos financeiros. Teria que contemplar, ao mesmo tempo, a maior comodidade dos habitantes e a possibilidade de manter a higiene, até onde permitissem os últimos avanços científicos, e, ainda, obter a beleza nas ruas e nas praças.” (Tradução nossa).

¹³¹ A estrutura do Departamento de Engenheiros apresentava as seguintes seções: Geodésia, Trabalhos Cadastrais, Obras Públicas, Ferrocarriles, Pontes e Caminhos, Arquivo, Mesa de Carpetas, Mesa de Entradas e Litografia.

¹³² A relação dos profissionais que atuavam no Departamento, na época da construção de La Plata, pode ser encontrada em Rey (1957, p. 33-34).

a Europa, os funcionários do Departamento de Engenheiros tinham conhecimento de obras como “Versallhes, Karlsruhe, la versión de Londres planteada por Christopher Wren y las adaptaciones norteamericanas de los modelos europeos: Williamsburg, Washington y el Buffalo de Ellicot.”¹³³ Da mesma forma, como ressalta Terán, a equipe do Departamento conhecia os problemas causados pela rápida urbanização que se processava na Europa e Estados Unidos, além de estar informada sobre as teorias e utopias que nasceram como reação aos problemas da cidade industrial.¹³⁴

A confecção do plano coube ao Departamento e foi aprovada pelo governador em junho de 1882, pois estava de acordo com “as necessidades de beleza, comodidade e higiene”¹³⁵. Apesar de ter sido uma incumbência feita ao Departamento, Rey afirma que a autoria do plano pode ser creditada ao engenheiro Pedro Benoit que, na ocasião, era arquiteto no setor de Obras Públicas.¹³⁶ No entanto, a historiografia recente não confirma esta versão, mas destaca as relações do plano com os conhecimentos do período.¹³⁷ Põe-se em destaque, ainda, a publicação de um estudo teórico do arquiteto Juan Manuel de Burgos, intitulado “La nueva capital de la Provincia”, acompanhado de um desenho. Seu plano, muito semelhante ao traçado final da cidade, foi também enviado ao Ministério de Governo, em abril de 1882.¹³⁸

Na perspectiva de Rey, à ação de Benoit teriam se somado o empenho, o entusiasmo e a inteligência do governador Dardo Rocha, que provavelmente acompanhara o trabalho do engenheiro durante o processo de confecção do plano. Rey alega, inclusive, que o governador

¹³³ TERÁN, 1983, p. 42.

¹³⁴ TERÁN, 1983, p. 42.

¹³⁵ BUENOS AIRES. CENSO DE LA PLATA, 1884.

¹³⁶ REY, 1957, p. 31-32. Como não há nenhum documento que possa comprovar a autoria, Rey se vale de sua experiência pessoal e da tradição oral sobre a história da cidade para atribuir a autoria do plano ao referido engenheiro. O autor relata que viveu parte de sua vida junto aos fundadores (engenheiros, agrimensores e desenhistas) que participaram da demarcação e construção de La Plata. Conheceu Pedro Benoit quando criança e trabalhou com seu filho. Destas pessoas Rey afirma que constantemente ouviu “que el plano de La Plata era del ingeniero Benoit, lo que sabían por haber servido a su lado o a sus ordenes en la época oportuna y haber sido testigos de la preparación del proyecto en sus más significativos pormenores.” [“que o plano de La Plata era do engenheiro Benoit, o que sabiam por terem trabalhado a seu lado ou sob suas ordens na época da construção da cidade, e terem sido testemunhas da preparação do projeto em seus mais significativos pormenores.”] e arremata que “D. Carlos Dardo Rocha, hijo del fundador, me ha expresado que abraza la misma convicción” [D. Carlos Dardo Rocha, filho do fundador, me contou que partilha da mesma opinião). (Tradução nossa).

¹³⁷ PAULA, 1987; TERÁN, 1983.

¹³⁸ PAULA, 1987, p. 83-84.

havia adquirido um atlas universal, editado em 1880, e que nele havia uma nota redigida pelo próprio Dardo Rocha afirmando que a aquisição destinava-se a obter exemplos de planos de outras cidades que pudessem servir como referência para o de La Plata.¹³⁹ Benoit é descrito como braço direito do governador. Ou seja, aquele que soube materializar, do ponto de vista urbanístico e em constante diálogo com Dardo Rocha, as expectativas de modernização então em vigor. Nesta perspectiva, é como se o próprio governador fosse também autor do plano, não somente a autoridade que executava uma vontade pública. Esta é uma visão que alimenta o mito do fundador, aquele que não apenas dirige o processo, mas que o faz acontecer de acordo com suas ideias e concepções. Na narrativa de Rey, a ênfase na ação do governador, que se reproduz em muitos outros trabalhos, é o eixo condutor da história da cidade. Ele postula a tese de que a criação da capital se deveu em grande medida à atuação firme e decidida de Dardo Rocha, sem a qual ela não teria sido possível.¹⁴⁰ Ao que tudo indica, os objetivos de Dardo Rocha, expressos na Mensagem analisada anteriormente, parecem ter surtido efeito.

O estudo dos antecedentes internacionais ao plano de La Plata realizado por Terán contribui para esclarecer como se articularam os conhecimentos externos, especialmente no âmbito do urbanismo, à experiência da tradição hispânica, oriunda do Regimento das Índias, que prescrevia o tabuleiro de xadrez como planta básica para a construção de cidades.¹⁴¹ Este tipo de traçado foi empregado por diferentes civilizações desde a Antiguidade, podendo ser concebido como uma constante urbanística histórica. O chamado “damero clasico” (clássico tabuleiro de damas), tal como demonstrado por Randle¹⁴², foi o modelo implantado pelos espanhóis e que permaneceu por largos anos na realidade urbana argentina, sem muitas alterações, mesmo depois da independência. No entanto, o plano de La Plata ultrapassa este modelo, fazendo convergir em sua proposta elementos que estavam presentes em planos de cidades desde o período renascentista. A ênfase no traçado geométrico, a simetria e a convergência central provinham das cidades ideais renascentistas; já o eixo monumental e a perspectiva ilimitada foram aspectos bem desenvolvidos na cidade barroca, seja em Versalhes

¹³⁹ Trata-se da obra *Atlas Universel*. Contenant la geographie physique, historique, theorique, militaire, industrielle, agricole y commerciale du monde avec la statistique la plus recente et la plus complete. Le texte par F. de La Brugere et Alphonse Baralle. Paris: Artheme Fayard, 1880.

¹⁴⁰ REY, 1957.

¹⁴¹ TERÁN, 1983.

¹⁴² RANDLE, 1969 *apud* TERÁN, 1983.

ou Karlsruhe, por exemplo. A ênfase na salubridade e na higienização dos espaços foi um elemento que se impôs nas avaliações críticas e propostas urbanas face ao processo de industrialização verificado no final do século XVIII e início do XIX, o que trouxe um novo aspecto para as cidades: a convivência com a indústria e as consequências negativas daí advindas.

A reforma de Paris, a remodelação de Barcelona e as propostas utópicas surgidas no século XIX tentaram solucionar os problemas gerados pela industrialização, tais como a segregação, o congestionamento, a deterioração ambiental e a contaminação. Assim, a proposta de espaços verdes na área urbana e de canalização de água e de esgotos no plano de La Plata deriva das críticas realizadas aos problemas sociais e ambientais resultantes da cidade industrial.¹⁴³

O plano de La Plata é tributário de uma rica tradição do pensamento urbanístico europeu e americano, que produziu plantas para cidades novas, propostas de remodelação urbana e também projetos de parques e jardins. Como demonstra Terán, as características do plano de La Plata e as concepções que o amparam estão presentes em algumas cidades, sejam elas construídas, remodeladas ou imaginadas. Entretanto, existem algumas propostas cuja inspiração foi maior, como é o caso da “proposta utópica para uma nova capital do Reino de Itália” e o plano de Indianápolis (EUA).¹⁴⁴ No âmbito local podem ser citados o “plano para a capital das colônias inglesas no Rio da Prata”, o “projeto para a Cidade Atlântida, capital da província de Buenos Aires” e o “traçado para a nova capital da província atribuído ao Departamento de Engenheiros”¹⁴⁵. Além disso, houve a proposta de Juan de Burgos. Nessas propostas sobressaem, principalmente, o predomínio do quadrado como forma geométrica fundamental para a organização do espaço urbano; a presença de uma praça central; a sobreposição de vias diagonais no plano de base ortogonal; a simetria.

No plano da cidade de La Plata, adotou-se o quadrado como forma de se organizar o centro urbano da capital (FIG. 1). O quadrado perfeito está definido por um extenso *boulevard* de cem metros de largura que circunda todo o centro urbano, o qual está formado por uma rede de ruas e avenidas em retícula. As ruas possuem 18 metros de largura; as avenidas, 30. A área

¹⁴³ TERÁN, 1983.

¹⁴⁴ TERÁN, 1983.

¹⁴⁵ TERÁN, 1983.

total do centro é composta por 36 seções urbanas, cada qual com 36 quarteirões. Tanto na direção nordeste a sudoeste como na direção noroeste a sudeste, a cada sete quarteirões, no máximo, existe uma avenida. A retícula, portanto, está definida pela trama de ruas e avenidas que se cruzam ortogonalmente, mas com diferenciações hierárquicas privilegiando as avenidas que, mais largas, permitem efeitos estéticos e funcionais em maior escala. A esta retícula ortogonal básica foi sobreposta um sistema de oito linhas em diagonal, que formam ângulos de 45° ao cruzarem com ruas e avenidas da malha principal. Duas diagonais principais, com 30 metros de largura, ligam as extremidades do quadrado, de modo que a interseção das mesmas define o centro geográfico da cidade, no qual foi construída a praça principal que abriga o palácio da municipalidade e a catedral. Neste local, foram realizadas as comemorações do lançamento da pedra fundamental da cidade. Outras seis diagonais foram propostas para interligar entre si as praças principais e os parques do centro urbano. Um conjunto de quatro dessas diagonais, cada uma com 18 metros de largura, forma um losango que, disposto no centro do perímetro urbano, interliga três grandes praças e o maior parque da cidade, denominado Bosque. Mais duas diagonais, estas com 30 metros de largura, interligam a praça da Legislatura e do Governo a uma das laterais do quadrado, posicionada em direção ao porto de Ensenada, localizado a cerca de 7 km de distância.¹⁴⁶

O centro urbano possui vinte e quatro áreas verdes, sendo vinte praças e quatro parques. As praças foram projetadas nas interseções das avenidas, apresentando-se com nove formas geométricas diferentes. Dos quatro parques, três são de pequeno porte e um, denominado Bosque, é o principal e o maior da área urbana. Este último fazia parte da Estância Iraola, uma das áreas expropriadas para a construção da cidade. Nela, havia uma plantação com 97.000 eucaliptos mantida e inserida no plano como elemento vegetal que alicerça a concepção formal da cidade.¹⁴⁷ Esta grande área verde é um dos equipamentos que permite a maior salubridade do ar e oferece um espaço ideal para o lazer da comunidade. Sua localização favoreceu a oportunidade de se criar uma transição entre a área urbana da cidade e o porto de Ensenada. Neste sentido, como destaca Terán, o Bosque, as demais áreas verdes da cidade (seja as dos parques ou das praças) e o conjunto arbóreo das ruas fundamentam a

¹⁴⁶ TERÁN, 1983; BUENOS AIRES. RESEÑA, 1885.

¹⁴⁷ TERÁN, 1983, p. 102.

caracterização de La Plata como cidade higiênica. Esta configuração era uma das maneiras de criar alternativas aos problemas de salubridade causados pelo processo de industrialização.¹⁴⁸

No centro da planta foi projetado um eixo monumental formado por duas avenidas (51 e 53) que correm paralelas, interligando dois lados do quadrado. Sobre um deles se abre o Bosque. Na área entre estas duas avenidas foram instalados alguns prédios de grande importância, tais como os da Catedral, da Municipalidade, da Legislatura, da Polícia, dos Bombeiros e Presídio, do Departamento de Engenheiros, da Casa de Governo e do Ministério da Fazenda. Este eixo também tem a função de um corredor de acesso ao parque e, por sua vez, ao porto, simbolizando, desta forma, o contato entre o interior e o exterior, entre a cidade e o mundo. Este eixo é cruzado perpendicularmente exatamente no meio por outro de menor importância, a avenida 13, sobre a qual se localiza a Casa de Justiça, além de dar acesso às estradas que levam à cidade. Esta avenida, principalmente, interliga Buenos Aires e La Plata.

No plano, a organização racional do espaço, respaldada pelo conhecimento científico e norteada pela busca da beleza, fazia nascer uma cidade que se propunha sede das funções administrativas e políticas, próprias de uma capital provincial, mas também espaço aberto à assimilação e transmissão do progresso econômico e cultural. O plano da cidade foi apresentado na Exposição Internacional de Paris, em 1889, momento em que ganhou fama e reconhecimento internacionais ao ser premiado com Medalha de Ouro. De acordo com Terán,

Resulta indudable que los responsables de la preparación del proyecto de La Plata tenían conocimiento y que, en posesión de las ideas que condensaban los máximos adelantos y hasta las utopías que en el mundo se manejaban por entonces, fueron capaces, [...], de realizar el primer ejemplo en su género, de magnitud entre ciento cincuenta y doscientos mil habitantes, [...]. Pero, además, tuvieron el empuje necesario para levantarlo en un tiempo muy breve. Esto es, aunque otros fueron capaces de concebir las propuestas teóricas del siglo XIX, la generación argentina del ochenta pudo llevar esas propuestas a la realidad.¹⁴⁹

Como já foi ressaltado acima, os diversos procedimentos para a instalação da nova capital vinham caminhando desde os primeiros dias da administração de Dardo Rocha. Uma vez

¹⁴⁸ TERÁN, 1983.

¹⁴⁹ TERÁN, 1983, p. 66-67. “Não há dúvidas de que os responsáveis pela elaboração do projeto de La Plata tinham experiência e que, em posse das ideias que expressavam o progresso máximo e até as utopias conhecidas na época, foram capazes, [...], de realizar o primeiro exemplo de seu gênero, com uma magnitude entre 150 e 200 mil habitantes, [...]. Mas, também, tiveram o impulso necessário para executá-lo em um tempo muito curto. Ou seja, enquanto outros se limitaram a conceber as propostas teóricas do século XIX, a geração argentina de 1880, as colocou em prática.” (Tradução nossa).

definida a opção pela construção de uma cidade e aprovada a localidade, o ritmo de trabalho foi intensificado. Entre junho de 1882 e abril de 1884, quando ocorreu a transferência dos poderes públicos para a nova capital, diversas leis e decretos foram expedidos para que a construção fosse realizada. A construção da nova capital exigiu uma ação concentrada, contínua e acelerada entre 1881 e 1884. Executar os estudos preliminares, a construção e a inauguração da capital em curto espaço de tempo foi possível diante das expectativas que motivavam os agentes públicos, da estrutura do Estado e dos recursos financeiros disponíveis. Este feito na Argentina simboliza a força e a supremacia do Estado Nacional centralizado que então se apresentava como instituição dotada de recursos suficientes para promover o desenvolvimento econômico.

A partir do segundo semestre de 1882, a administração de Dardo Rocha e a ação da Legislatura tiveram a construção da cidade como o principal projeto provincial. Por isso mesmo, coube à administração pública, após o processo de expropriação da área, a execução dos serviços relativos à demarcação da cidade, com a respectiva definição da área urbana, das quintas e chácaras, condição prévia para que as obras, públicas e privadas, de construção fossem iniciadas.¹⁵⁰ Para incentivar o rápido povoamento da nova cidade, algumas vantagens foram concedidas tanto aos funcionários públicos quanto àqueles que decidissem se instalar na capital, tais como boas condições para aquisição de lotes e materiais. Comprados pelo Estado, eles foram repassados a preços de custo para quem edificasse sua casa no primeiro ano de construção da capital.

Um segundo aspecto a se destacar é que cabia ao Estado a definição das obras a serem realizadas para, em seguida, passar sua execução aos empreiteiros. Isto se deu, por exemplo, com a construção dos edifícios públicos do porto de Ensenada, da rede de abastecimento de água e de esgoto e da rede de iluminação pública da cidade. Algumas das obras de infraestrutura eram monopólios das empresas estatais, como se deu com a construção dos ramais férreos de responsabilidade do Ferrocarril del Oeste. No que tange aos edifícios públicos, após a aprovação dos projetos eles foram a concorrência pública para a escolha dos construtores¹⁵¹. Além do lançamento do concurso internacional para a escolha de projetos, o

¹⁵⁰ A demarcação da área destinada à parte urbana da cidade foi encerrada em janeiro de 1883. (REY, 1957.)

¹⁵¹ Foram a concurso público internacional os prédios da Casa de Governo, da Legislatura, da Casa Municipal e da Casa de Justiça. No entanto, somente os projetos dos dois últimos edifícios foram aceitos pela comissão de concursos. Diante de tal fato, a seção de arquitetura do Departamento de Engenheiros elaborou os projetos

governo também empreendeu a contratação de arquitetos para inspecionarem os projetos e sua respectiva construção.

Um terceiro ponto diz respeito à mão de obra. A carência de trabalhadores locais levou o Estado a apoiar as empresas privadas a contratar imigrantes. Isso fez com que a cidade, em seus primeiros anos, tivesse mais estrangeiros que nacionais. O censo de 1884 registrou uma população de 10.407 habitantes, composta por 20 nacionalidades.¹⁵² Os argentinos eram 22%; os estrangeiros, 78%. Entre as quatro nacionalidades estrangeiras mais representativas constam a italiana (44%), a espanhola (8,35%), a francesa (3,71%) e a oriental (1,6%). Além da predominância de italianos, neste censo verificou-se uma maior presença de população masculina. Os homens totalizam 84% da população. Tal desproporção de gênero explica-se em virtude do esforço construtivo da cidade, que envolveu prioritariamente a mão de obra masculina, mas que tendeu ao equilíbrio nos levantamentos seguintes. Já no censo de 1909, quando a cidade completava 25 anos, foi registrado maior número de habitantes nacionais e o equilíbrio de sexo.¹⁵³ A população total era de 95.126 habitantes, dos quais 33.973 eram estrangeiros, ou seja, 35%. Os homens eram 52% e as mulheres 48% da população.

Ao se aproximar o fim da gestão do governador, a cidade ainda tinha muitas obras para serem concluídas. No entanto, isto não impossibilitou a transferência dos serviços públicos antes que o novo mandatário assumisse seu cargo em abril de 1884.¹⁵⁴ A Carlos D'Amico, “Ministro de Gobierno” de Dardo Rocha, coube levar adiante a finalização das obras de La Plata.

dos prédios que tiveram as propostas recusadas, bem como dos edifícios que o poder público se comprometeu a construir. (BUENOS AIRES. RESEÑA, 1885.)

¹⁵² As nacionalidades são as seguintes: africana (*sic*), [norte]-americana, alemã, austríaca, brasileira, belga, chilena, dinamarquesa, espanhola, francesa, italiana, inglesa, mexicana, uruguaia, paraguaia, portuguesa, russa, sueca e suíça. (BUENOS AIRES. CENSO, 1884, p. 11-12.)

¹⁵³ BUENOS AIRES. CENSO, 1910.

¹⁵⁴ A fixação do funcionalismo público em La Plata foi objeto de algumas leis. Em agosto de 1882, foi promulgada lei definindo as autoridades da nova capital e suas atribuições; em setembro de 1883, promulgou-se uma lei que fixava o dia 30 de abril de 1884 como data limite para a transferência dos Poderes Públicos da província de Buenos Aires para La Plata. Em fevereiro de 1884, uma lei fixa o dia 31 de março como a nova data para a instalação dos poderes públicos em La Plata, determinação alterada por um decreto que passa para o dia 14 de abril o ato de transferência. Em junho de 1884, um decreto estabelece que até 1º de julho os empregados da administração pública e os pensionistas deveriam fixar suas residências em La Plata. A necessidade de legislação tão específica demonstra que a mudança de Buenos Aires para La Plata carecia de normas públicas, mas prescindia, igualmente, de atos de autoridade que não deixassem dúvida, para os funcionários públicos, de que eles teriam que morar definitivamente na nova capital. (BUENOS AIRES. RESEÑA, 1885, p. 45-54.)

2.3.2 A planta da capital de Minas

Além de realizar os estudos das localidades para a nova capital de Minas, o engenheiro Aarão Reis também foi o responsável por seu planejamento e construção. Na realização da planta da Cidade de Minas, Aarão Reis aplicou suas concepções de sociedade, de progresso e de civilização, bem como expressou os conhecimentos de urbanismo adquiridos na Escola Politécnica do Rio de Janeiro e em sua prática profissional.¹⁵⁵ Na transferência e adaptação de modelos¹⁵⁶, o engenheiro tomou como exemplos as experiências urbanísticas de Washington, Londres, Paris e La Plata. Sabe-se que nesta última cidade Aarão Reis buscou informações quando trabalhava na proposta da capital mineira.¹⁵⁷ Contudo, uma análise da imprensa do período permite-nos sustentar a tese de que La Plata já figurava no imaginário das elites mineiras bem antes de o engenheiro iniciar seus trabalhos.

Tão logo se iniciaram os debates sobre a mudança da capital, nos dois últimos meses de 1889, os textos publicados na imprensa faziam referências a algumas cidades, brasileiras e estrangeiras, como recurso retórico para atacar ou defender a causa em questão. Sobre as estrangeiras, não faltaram referências a Washington, Paris, Atenas, Nova York, Chicago, Philadelphia, Baltimore e La Plata. Entre todas, La Plata foi a que mais ensejou argumentos consistentes para atacar ou defender a mudança da capital. *O Pharol* se tornou o líder da propaganda pela mudança com a publicação do artigo “A Capital de Minas”, em 28 de dezembro de 1889. A 15 de janeiro do ano seguinte o jornal sugeria que o estado de Minas seguisse o exemplo da província de Buenos Aires e construísse uma nova capital. Neste momento, a referência a La Plata tornou-se um aspecto recorrente do debate. Na folha juiz-forana, as alusões serão sempre positivas, ao contrário do que ocorrerá no *Correio da Noite* e em *O Jornal de Minas*. Os dois jornais ouro-pretanos não pouparam argumentos para desqualificar a capital buenairense.

¹⁵⁵ Aarão Reis obteve o diploma de Ciências Físicas e Matemáticas, em 1873, e de Engenharia Civil, em 1874, ambos na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Um estudo detalhado sobre a trajetória do engenheiro encontra-se em Angotti-Salgueiro (1997a).

¹⁵⁶ ANGOTTI-SALGUEIRO, 2001, p. 140-141.

¹⁵⁷ CARTA de Aarão Reis a Rodrigo Ozório, 22 out. 1894.

Em *O Pharol*, La Plata é apresentada com “a mais bella talvez de todas as cidades americanas”¹⁵⁸.

Situada a 12 kilometros de distancia do grande estuário do Rio da Prata, com o qual se communica por largo canal navegável, ergue-se La Plata sobre a vasta amplidão dos pampas, bafejada por todas as brisas do quadrante, banhada por límpida luz de um sol benéfico, orgulhosa pela magnificência de seus monumentos, de seus palacios, de suas avenidas e praças arborisadas, de seus jardins, de seus clubs e hotéis, da movimentada circulação de seu commercio e da operosa alacridade de suas fabricas a vapor.¹⁵⁹

Cidade exemplo de beleza, salubridade e conforto. Cidade modelo de desenvolvimento econômico, principalmente industrial. Esta era a cidade de La Plata, moderna como deveria ser a nova capital de Minas Gerais. Neste tom, a recorrência a La Plata seguiu como um argumento legítimo para demonstrar a necessidade e a possibilidade de Minas realizar empreendimento semelhante. Isto seria possível porque Minas Gerais não era inferior, “sob nenhum aspecto”, à província de Buenos Aires.¹⁶⁰ Nos artigos, alguns elementos ainda são notados, como, por exemplo, o fato de que a cidade fora construída sem ônus para o estado, pois um Banco Construtor e Hypotecário se responsabilizou pela empreitada. Estava lançada desde este momento a cidade de La Plata como argumento, ora justificador, ora desabonador, da mudança da capital.

A resposta ao articulista de *O Pharol* não se fará esperar. No dia 17 de janeiro, os argumentos apresentados no dia anterior são questionados pelo *Correio da Noite*, de Ouro Preto. O periódico ouro-pretano se dedica a demonstrar a situação de La Plata. Neste sentido, o nome da capital buenairense caiu como uma luva para o argumento central dos antimudancistas: o interesse pela mudança se resumia a uma questão de dinheiro, de plata. No editorial a ideia é assim apresentada: “O caso é que uns patriotas conceberam a idéa de uma *La Plata* para Minas. A questão da mudança da capital já não resume, pois, senão em appetites de la plata.”¹⁶¹ Este foi um dos tipos de argumento mobilizados pelos antimudancistas para contestar os oponentes ao longo de todo o debate. Tratava-se de acusar que algumas companhias objetivavam obter vantagens, tornando a mudança da capital um negócio lucrativo para alguns

¹⁵⁸ *O Pharol*, 15 jan. 1890.

¹⁵⁹ *O Pharol*, 16 jan. 1890.

¹⁶⁰ *O Pharol*, 16 jan. 1890.

¹⁶¹ *Correio da Noite*, 17 jan. 1890.

como tinha sido na Argentina. O jornal enfatiza que, ao contrário do que se dizia, a construção onerou o estado, que estava altamente endividado. Explicava-se que “*La Plata* foi uma das causas pelas quaes ficaram arrebetadas as finanças argentinas”¹⁶². O mesmo não poderia acontecer com as finanças do estado de Minas, que deveriam ser preservadas de um possível descontrolo económico. Procurava-se destacar que no Brasil o governo federal não se responsabilizaria pela construção da nova cidade, o que aconteceu na Argentina com a indenização feita à província com a federalização de Buenos Aires. “Em Minas vai tudo nos custar”, enfatizava *O Jornal de Minas*.¹⁶³

A respeito da comparação com La Plata, *O Jornal de Minas* lembrava que um dia ela serviu para atacar a monarquia, ao demonstrar a “rápida e maravilhosa florescência dos nossos vizinhos”. Todavia, mostrando-se ciente da dinâmica histórica e do funcionamento da política, reconhecia-se que “entretanto agora não tiramos proveito algum daquelle badulaque de ruínas financeiras para assegurarmos a consolidação e a ordem da nossa republica”¹⁶⁴. Pelo contrário, havia que tornar La Plata um exemplo a ser rejeitado, pois

Há cidades que nascem espontaneamente como capitães, e Paris é uma dellas; outras cidades são edificadas a proposito, como Washington. Cidades como Bisancio desenvolvem-se intencionalmente; outras se elevam por indicação natural de sua situação, como Lisboa. Nenhuma, porém, já se fez unica e tão somente para um fim especulativo, senão a famigerada *La Plata*, a brecha aberta nas fallencias argentinas.¹⁶⁵

Para dar mais verossimilhança e autoridade às críticas sobre La Plata, publicou-se no período em que os congressistas trabalhavam (maio de 1891) a descrição mordaz do padre Senna Freitas sobre a cidade.

Volvendo à cidade, despedi o carro e principiei então a percorrel-a a pé, com vagar, mais attento. A impressão segunda, a reflexiva, restringiu a primeira e diminuiu-a até ao sentimento da decepção.

[...]

La Plata hoje esta quase deserta; jaz, não vive. A Versailles argentina, a villegiatura da diplomacia e da élite buenarense, permanece actualmente abandonada dos seus edificadores.

¹⁶² *O Jornal de Minas*, 22 nov. 1890.

¹⁶³ *O Jornal de Minas*, 28 nov. 1890.

¹⁶⁴ *O Jornal de Minas*, 28 nov. 1890.

¹⁶⁵ *O Jornal de Minas*, 28 nov. 1890.

Confrange ver que a isto se ache condemnada a flor mais gentil da vizinha republica, que, ainda assim, sorri a sua belleza ao viajante que a vista (*sic*), embora descurada dos que a plantaram. Confrange ver que para tal destino se affundisse alli a fortuna de muitos capitalistas com o activo de tantos bancos. Estabelecimentos cerrados, a não ser algum restaurante ou tenda de barbeiro, palacios e muitas outras casas patenteando, nos escriptos grudados nas portas, a deserção de seus habitantes.

As portas da capital aquella calamidade, corollario natural da syncope bancaria e do egoismo sordido do ex-presidente da republica; bem sei. E estou até convencido de que semelhante syncope passará, como já disse.¹⁶⁶

Estas observações coincidiam com a crise econômica e política vivida pela Argentina no despoitar da década de 1890, situação providencial para os críticos da construção de uma nova capital.

O destaque de que La Plata era uma cidade com predominância de italianos, “de súbito introduzidos”, foi uma das primeiras observações negativas e que permaneceu na argumentação dos antimudancistas.¹⁶⁷ Afirmava-se que La Plata, “[...] ao passo que não attrahiu população nacional, foi convertida em grande colônia de estrangeiros”¹⁶⁸. Nesta argumentação, explicitava-se a dificuldade de aceitação da mão de obra imigrante estrangeira no estado, ao contrário do que acontecia em São Paulo. Para os antimudancistas, seria um risco para o estado uma cidade nova em que se repetisse o acontecido em La Plata. O afluxo de estrangeiros em nada colaboraria para que a capital fosse “um centro de hegemonia nacional.” A região do Rio da Prata estava repleta de mercenários “imigrantistas” - isto também poderia acontecer com Minas. Neste sentido, defendia-se a permanência da capital em Ouro Preto. Nesta perspectiva, para o redator, “A autonomia de Minas, em quanto bem se não firmasse, convinha ter por base uma cidade como esta, essencialmente mineira; cabeça defendida por natureza, e servida por um cerebro puritano e sem mescla”¹⁶⁹.

Estas considerações nos demonstram que havia um conjunto de referências muito consistentes sobre La Plata. Era do conhecimento da elite letrada que escrevia nos jornais algumas das

¹⁶⁶ *O Jornal de Minas*, 06 maio 1891.

¹⁶⁷ *Correio da Noite*, 17 jan. 1890. O Censo de La Plata, realizado em 1884, acusava os seguintes dados: 10.407 habitantes, sendo 2.278 argentinos e 8.129 estrangeiros; destes, 4.585 eram italianos. (BUENOS AIRES. CENSO, 1884.) Já em 1885, havia na cidade 17.171 habitantes, dos quais 6.398 eram argentinos e 10.773, estrangeiros. (TERÁN, 1982.)

¹⁶⁸ *O Jornal de Minas*, 28 nov. 1890.

¹⁶⁹ *O Jornal de Minas*, 22 nov. 1890.

questões suscitadas pela construção da cidade. Neste sentido, de uma experiência urbana e social que frequentou os debates sobre a mudança da capital, La Plata saltou para o lugar de um modelo urbanístico efetivo a ser considerado por Aarão Reis no seu planejamento. Como chefe da Comissão Construtora da Nova Capital, o engenheiro se dedicou a realizar o sonho dos mudancistas. Para eles, a mudança da capital, “sob o ponto de vista econômico [...] se resolveria já sem o menor ônus para o estado e as discussões de preferência cessariam, quando procedêssemos como os argentinos, fazendo brotar do solo, como que por encanto, a esplendida La Plata”¹⁷⁰. Posto isto, podemos nos dedicar a estudar alguns aspectos da proposta do engenheiro e sua equipe para a nova capital mineira.

Tanto o estudo das localidades quanto o planejamento e a construção da nova capital estiveram a cargo da equipe coordenada pelo engenheiro Aarão Reis, que não estava vinculado à estrutura administrativa do estado. Em La Plata, diferentemente, o planejamento e construção da cidade ocorreram no âmbito do Departamento de Engenheiros da província. Por mais que Aarão Reis tivesse que prestar contas à Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas e ao Presidente de Estado, ele obteve poderes especiais para executar suas funções por meio da criação da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) - uma estrutura com grande grau de autonomia, à maneira de um comitê científico.¹⁷¹ No âmbito dela, a cidade foi planejada e construída. Isto aponta para uma das principais diferenças em relação ao planejamento e construção de La Plata. Enquanto nesta última, no decorrer do processo e na memória histórica, o governador Dardo Rocha é apresentado como sujeito principal, como o fundador, deixando em segundo plano a ação dos técnicos, em Belo Horizonte o engenheiro Aarão Reis ganha destaque no processo.

No caso mineiro, a novidade do planejamento e a proposta de aplicação das modernas concepções urbanísticas, se não suplantaram o fato político da mudança, correram paralelo a ele em grau de importância. Em grande medida isto ocorreu devido à longevidade do processo de discussão da mudança da capital. A dinâmica histórica da mudança não proporcionou a primazia do processo a nenhum político mineiro. Se La Plata é considerada mais uma obra de Dardo Rocha do que de Pedro Benoit e a equipe do Departamento de Engenheiros, a Cidade de Minas/Belo Horizonte é vista como uma obra de Aarão Reis e da CCNC. A cidade não tem

¹⁷⁰ *O Pharol*, 18 fev. 1890.

¹⁷¹ ANGOTTI-SALGUEIRO, 1997a, p. 179.

um fundador, como La Plata, mas políticos atualmente homenageados nas suas principais avenidas, como Afonso Pena, Bias Fortes, Augusto de Lima e João Pinheiro, os quais em momentos determinados deram suas contribuições ao processo de mudança da capital. Ao Presidente do Estado Afonso Pena (1892-1894), na medida em que nomeou Aarão Reis para realizar os estudos das localidades e construir a cidade, coube certo destaque na memória histórica da capital. A avenida que leva seu nome foi assim nomeada pela CCNC, já os demais presidentes de Estado foram homenageados nos logradouros públicos, posteriormente à inauguração da cidade.

A planta da nova capital de Minas (FIG. 2), confeccionada por Aarão Reis e sua equipe, foi apresentada ao governo em março de 1895 e aprovada em abril, sendo então divulgada por meio de descrições na imprensa, e reproduzida, por exemplo, no *Album de vistas* e na *Revista Geral dos Trabalhos*, como mencionado anteriormente. Ela também foi representada em algumas imagens, como em uma fotografia feita pelo Gabinete Fotográfico da CCNC, e em uma pintura de Henrique Oswald¹⁷² posterior à construção da cidade. Nas duas peças temos a presença do autor da planta, Aarão Reis. Essa divulgação parece conter uma propaganda com finalidade pedagógica: ao dar publicidade a uma nova ordenação espacial, esperava-se um novo modo de ocupação. A planta, assim, assume o caráter de representação não somente de um determinado espaço, mas também dos ideais de modernidade, dos saberes técnicos e da linguagem urbanística moderna. Ela faz parte de um processo de comunicação social¹⁷³ e pode ser vista também como um símbolo da modernidade nacional, em sua expressão regional. A planta, como miniatura e como esquema, procura criar um referencial, uma espécie de substituto da cidade que, ao ser visto, modelaria um modo de percepção do espaço. Neste sentido, a planta pode ser compreendida como um mapa, tal como definido por Jacob, ou seja, uma metáfora para compreender as relações humanas, as relações de poder e a hierarquia social.¹⁷⁴

A proposta urbanística para a nova capital procurou viabilizar em termos racionais e, portanto, técnicos uma cidade que fosse diferente das formas urbanas que prevaleciam em Minas Gerais e em grande parte do Brasil. Tal como em La Plata a linearidade, a geometrização, a

¹⁷² Dados sobre o artista podem ser consultados em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia>>.

¹⁷³ JACOB, 1992, p. 41.

¹⁷⁴ JACOB, 1992, p. 32.

salubridade, a comodidade, a hierarquização dos espaços e a busca da beleza também foram aspectos vitais que informaram os projetistas. Estes estavam sintonizados com os saberes urbanísticos (tributários dos ideais iluministas) e críticos da época aos problemas das primeiras cidades industriais inglesas. No entanto, muitas das soluções urbanísticas criadas por Aarão Reis, contraditoriamente, remetiam ao urbanismo barroco, como demonstram Beatriz Magalhães e Rodrigo Andrade. Para estes, isto se expressaria na “hierarquização dos espaços, na distribuição ordenada dos palácios e praças a partir de um centro de emanção, na presença nítida de um centro de simetria — a Avenida Álvares Cabral [...]”.¹⁷⁵ Já a perspectiva higienista ainda teria levado o planejador, segundo Angotti-Salgueiro, a deslocar alguns dispositivos técnicos indispensáveis à cidade para sua área suburbana: na parte mais baixa do terreno e ao longo do ribeirão equipamentos como cemitério, matadouro, hipódromo, lavanderia municipal, banhos públicos, incinerador de lixo, estação de tratamento de água e um forno crematório. Já na parte alta foram instalados os reservatórios de água.¹⁷⁶

Em La Plata, o Rio e a estância Iraola foram tomados como pontos de referência vitais para o planejamento espacial, traduzindo uma opção pela cidade higiênica e pela cidade-porto em linha de continuidade com uma tradição econômica e cultural, consubstanciada na ideia de uma nova Buenos Aires. Em La Plata, a estância Iraola foi transformada em parque (Bosque). Ao mesmo tempo, esta opção facilitou a geometrização da área urbana. Em Belo Horizonte, as montanhas (a Serra do Curral) e a antiga fazenda, transformada em parque (Municipal), ofereceram aos planejadores os pontos de referência para a ocupação espacial. A cidade poderia ser moderna, mas sua localização afirmava o apego a um tipo de paisagem que de algum modo é vista como constitutiva da identidade mineira. Encravar a nova capital em uma região que tradicionalmente abrigou a sede do poder estadual, manter a grande distância do litoral, fornecia os parâmetros objetivos para que a cidade conciliasse o passado e o futuro. A tradição e o futuro, como já destacamos. No que tange ao parque, ele foi inserido dentro da malha urbana como forma de integrar natureza e cultura. Neste caso, a geometrização presente na cidade não se repetiu no parque.¹⁷⁷

¹⁷⁵ MAGALHÃES; ANDRADE, 1998, p. 44.

¹⁷⁶ ANGOTTI-SALGUEIRO, 1997a, p. 155.

¹⁷⁷ Para Angotti-Salgueiro (1995), isto não significava uma contradição diante da maneira como Aarão Reis concebia o planejamento urbano. Para Magalhães e Andrade, Aarão Reis, seguindo o lema positivista, pensou o parque como o espaço do Amor, a área urbana como o espaço da Ordem e a área suburbana como o espaço do Progresso. (MAGALHÃES; ANDRADE, 1998, p. 43.)

Conforme descrição da *Revista Geral dos Trabalhos*¹⁷⁸, a cidade “será dividida em uma parte central, *urbana*, e outra contornando a primeira *suburbana*. Uma extensa avenida de 35 metros de largura e cerca de 10 quilômetros de desenvolvimento, separará a área *urbana* da *suburbana*.”¹⁷⁹ Este tipo de zoneamento tripartite (urbano, suburbano e rural) corresponde ao modelo de cidade ideal proposto por Charles Fourier, como lembra Angotti-Salgueiro.¹⁸⁰ Seria uma tentativa de harmonização entre natureza e ocupação humana. O tipo de zoneamento proposto por Aarão Reis demonstra a intervenção técnica no espaço e a racionalidade do processo, ao mesmo tempo em que revela a busca da harmonia em benefício do progresso social. No entanto, as formas de apropriação deste modelo levaram historicamente a um tipo de ocupação que revelou a hierarquização social e usufruto diferenciado e altamente excludente do espaço citadino.

Como bem demonstra a historiografia¹⁸¹, Aarão Reis realizou melhor detalhamento da área urbana, em detrimento das demais. Nela, houve a superposição de duas malhas: uma ortogonal, baseado no xadrez, e outra diagonal.¹⁸² A primeira, representada pelas ruas e a segunda, pelas avenidas. Às ruas foi dada a largura de 20 metros; às avenidas, 35. Mas, à principal avenida foi dada atenção especial, pois a mesma cumpria função estética, de circulação e de ordenamento do espaço. Conforme caracterizam Magalhães e Andrade,

A distribuição das funções urbanas em relação à Avenida Afonso Pena realça essa leitura, com os serviços comuns, tais como estação, comércio e oficinas, locados de um lado dela, em área mais baixa, próxima ao ribeirão e os mais nobres, como os Três Poderes do Estado, a Municipalidade, o teatro e o hotel, locados do outro lado em área mais elevada. As residências dos burocratas foram construídas no terreno próximo ao Palácio da Liberdade, o bairro dos Funcionários.¹⁸³

¹⁷⁸ MINAS GERAES. *Revista Geral dos Trabalhos I*, 1895a, p. 97-101.

¹⁷⁹ A superfície ocupada pela cidade se dividia em três áreas com as seguintes extensões: urbana - 815.382 m²; suburbana - 24.930.803 m²; sítios - 17.474.619 m². (MINAS GERAES. *Revista Geral dos Trabalhos II*, 1895b, p. 59.)

¹⁸⁰ ANGOTTI-SALGUEIRO, 1995.

¹⁸¹ ANGOTTI-SALGUEIRO, 1995; JULIÃO, 1996; MAGALHÃES, ANDRADE, 1998.

¹⁸² Segundo Angotti-Salgueiro, o traçado em xadrez “era consagrado para as cidades novas provavelmente devido à facilidade de loteamento; enquanto a superposição de diagonais que obedecia à lógica dos fluxos, da aeração e da comunicação, adotadas na Paris ‘haussmanniana’, já era comum na tradição americana”. (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1997a, p. 155.)

¹⁸³ MAGALHÃES; ANDRADE, 1998, p. 44.

De acordo com a *Revista*, “haverá uma *grande avenida* de 50 metros de largura, com duplo renque central de arvores, e 3200 metros de comprimento, ligando em linha recta o *bairro commercial*, junto a estação, ao alto do Cruzeiro, onde será edificado o magestoso templo projectado pelo Dr. Magalhães [...]”¹⁸⁴.

Esta grande avenida (Afonso Pena), à maneira dos *boulevards* parisienses, é apresentada por Aarão Reis como uma via larga o suficiente para abrigar faixa central de areia para passeios a cavalo, dois passeios laterais junto a esta; duas faixas para a circulação de veículos; e mais dois passeios junto aos prédios. Para Angotti-Salgueiro, não estava em questão em Belo Horizonte, como na Paris de Haussmann, a circulação como elemento estratégico do planejamento urbano.¹⁸⁵ A intenção estética talvez tenha sido a mais importante, mas ficou longe de se aproximar dos *boulevards* parisienses, principalmente porque a ocupação arquitetônica dos primeiros anos não levou em consideração a harmonização entre a largura da via e a altura dos edifícios. Do mesmo modo, também não houve, prontamente, a ocupação prevista dos *carrefours*, para os quais se esperavam prédios monumentais.

No planejamento urbano, as praças cumpriram a função de quebrar a monotonia da superposição das duas malhas, ao mesmo tempo que, ao cortarem ruas e avenidas, dariam “largueza para o effeito architectonico dos edifícios públicos, verdadeiros palácios esplendidamente situados”¹⁸⁶. De todas elas, a Praça da Liberdade foi a que mais atenção ganhou, não necessariamente na proposta de Aarão Reis, mas na execução da mesma, pois na fase construtiva ela se notabilizou como sede do poder público estadual. A presença do palácio presidencial e das secretarias, que por muitas décadas tornou a praça símbolo do poder republicano, hoje vê seu uso transformado pela lógica da associação do poder público e do capital privado. Uma lógica que enfatiza a apropriação urbana via usos de equipamentos culturais, com a respectiva transferência de imóveis públicos à iniciativa privada.

Outra praça muito importante na proposta de Aarão Reis era a da República, situada em frente ao portão principal do Parque, na Avenida Afonso Pena. Nela seriam implantados o Palácio da Justiça e o do Congresso. Ela seria o ponto de partida de três importantes avenidas: uma

¹⁸⁴ MINAS GERAES. *Revista Geral dos Trabalhos I*, 1895a, p. 97-101.

¹⁸⁵ ANGOTTI-SALGUEIRO, 1995, p. 200.

¹⁸⁶ MINAS GERAES. *Revista Geral dos Trabalhos I*, 1895a, p. 97-101.

daria acesso ao Palácio Presidencial; outra à praça em homenagem à Federação (atual Praça da Assembleia) e a terceira à praça onde se instalaria a Municipalidade (atual Praça Raul Soares). No entanto, na implantação da proposta foram feitas algumas modificações, inviabilizando a existência da Praça da República como lugar emblemático do espaço urbano.

Em atenção à salubridade da cidade, em parte garantida pela largura de ruas e avenidas, foi proposta a implantação de um conjunto arbóreo por toda a área urbana, bem como a construção de um grande parque. Na proposta de Aarão Reis, haveria renques de árvores em toda a extensão das ruas e avenidas, sendo que nestas eles seriam duplos. O Parque foi pensado como elemento estruturante do espaço urbano e também uma obra de arte que, diante da extensão e planejamento, seria um dos maiores da América. Na descrição da *Revista* o Parque seria “o mais importante e grandioso de quantos há na América, e, por si só merecerá a visita de nacionais e estrangeiros e elevará a nova cidade acima de quantas ora atraem, no Brasil, a população que deseja refazer forças, no verão em logares amenos e aprazíveis”¹⁸⁷. Nesta perspectiva, a beleza e a salubridade da cidade a inscreveriam nas rotas nacionais e internacionais do trânsito turístico.

No entanto, em que pese a importância do parque na proposta urbanística da cidade, muitos dos equipamentos propostos para sua área não foram implantados, bem como foi reduzido, ao longo dos anos, em parte de sua extensão. Este fenômeno de transformação espacial da cidade, que teve no parque um dos principais exemplos, está diretamente associado ao crescimento urbano, à valorização ou depreciação de espaços, ao aumento demográfico que não pode ser previsto no momento do planejamento inicial. Configura-se, ainda, o que Magalhães e Andrade chamam de a *vertigem do novo*.¹⁸⁸ Este fenômeno torna-se mais grave quando não há uma verdadeira ocupação pública e cidadã dos espaços da cidade. Destino semelhante teve o Bosque em La Plata. Ao longo do tempo, ele perdeu suas características iniciais, pois passou a abrigar equipamentos urbanos como estádio de futebol, sedes de faculdades e colégio. Hoje em dia algumas lideranças locais tentam reverter este processo.

A construção da cidade ocorreu entre 1894 e o final de 1897, quando foi inaugurada. Antes da conclusão do processo, o engenheiro Aarão Reis demitiu-se da coordenação dos trabalhos da

¹⁸⁷ MINAS GERAES. *Revista Geral dos Trabalhos* I, 1895a, p. 97-101.

¹⁸⁸ MAGALHÃES; ANDRADE, 1998, p. 37-40.

CCNC, sendo substituído pelo engenheiro Francisco Bicalho. Essa mudança, aliada a outros fatores, fez com que a implantação do plano da Cidade de Minas sofresse algumas modificações, todavia sem alteração do desenho urbanístico proposto.¹⁸⁹

Em Belo Horizonte, tal como em La Plata, a construção foi um empreendimento estatal. Ao governo coube o planejamento geral, a confecção dos projetos dos edifícios públicos, que foram construídos por particulares. Em ambas as cidades houve distribuição de lotes ao funcionalismo público. Importante diferencial dos dois processos foi que em Minas Gerais houve a necessidade de várias demolições, pois o local da construção da cidade abrigava um arraial tipicamente colonial. O local foi considerado propício, mas não o arraial. Dele foi feito *tabula rasa*. Já em La Plata, não houve este tipo de trabalho, pois a área escolhida servia a plantação somente. Em Belo Horizonte, ocorreu um processo de transformação espacial em que um povoado de origens coloniais deu lugar a uma cidade de traçado geométrico. Ocorreu um processo simultâneo de destruição e construção. Enquanto um povoado era destruído, uma cidade, que se queria moderna, era construída em seu lugar.

2.4 Fechar uma “página” para abrir outras

As análises aqui realizadas trouxeram à tona aspectos semelhantes e particulares de como o espaço urbano permite compreender parcelas do processo de modernização capitalista. Mais que isso: as duas regiões latino-americanas enfocadas expressam desejos, utopias, imaginários e interesses — plenos de tensões e ambiguidades — dos grupos sociais diretamente envolvidos no processo de escolha, planejamento e construção de ambas as cidades-capitais. Se La Plata representou o sonho de uma nova Buenos Aires (que, na verdade, não se cumpriu), Belo

¹⁸⁹ Segundo Castriota, os motivos da demissão de Aarão Reis se referem ao fato de o poder estatal, durante o processo construtivo da cidade, ter se rendido à lógica do “comércio”. Para o autor, a cidade ideal pensada pelo positivista Aarão Reis pressupunha a ação somente de um “poder central esclarecido”, não submetido à lógica do mercado. (CASTRIOTA, 1998, p. 32.) Angotti-Salgueiro destaca que a pressuposição de autonomia da CCNC se chocou com “uma sociedade em que o poder e domínio público se confundem com a atividade e interesses privados”, característica que faz prevalecer a dinâmica da concessão de favores. (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1997a, p. 179.) Já Aguiar, retomando tese de Barreto (1995a), vincula a saída de Aarão Reis ao início do governo de Bias Fortes. Para estes dois autores, o novo presidente de Estado implantou uma política de maior controle sobre as ações da CCNC, para limitar os gastos do Estado com a construção da nova capital. Aguiar ainda acrescenta que possivelmente “[...] o engenheiro tenha se retirado da CCNC ao se dar conta que seria forçado a entregar a maior parte dos serviços de obra a empreiteiros.” (AGUIAR, 2006, p. 141-144.)

Horizonte simbolizou a expectativa de integração econômica do estado que também não obteve resultados imediatos. O planejamento e o traçado moderno das duas cidades-capitais garantiram-lhes exibir beleza, salubridade e conforto materializados em um conjunto articulado de praças, ruas e avenidas; possibilitaram-lhes a implantação dos modernos sistemas de transporte e iluminação pública; promoveram a implantação de edifícios públicos monumentais.

La Plata e Belo Horizonte surgiram como cidades-modelo, ideais que rapidamente demonstraram as distâncias entre seu planejamento e sua execução. Elas são provas do grande hiato existente entre idealização de uma ocupação e apropriação efetiva do espaço. Mostram que a dinâmica histórica da modernidade escapa às previsões de cientistas, técnicos e políticos. As duas cidades permitem-nos avaliar, de um lado, as distâncias existentes entre a cidade ideal e a cidade real e, de outro, como os discursos sobre o que era ser moderno no período influenciaram comportamentos e, de certa forma, instituíram imaginários até hoje perceptíveis no senso comum. Em suma, conhecer os meandros de suas histórias, sobretudo em perspectiva comparativa, possibilita-nos aquilatar as contradições e as formas de exclusão socioculturais nelas expressas; o jogo de interesses que as animou; os modos de apropriação da cultura urbanística em circulação; a mobilização de recursos, materiais e simbólicos, para sua concretização.

A construção das duas cidades-capitais significou uma maneira de atualização do processo civilizatório nas duas regiões, mas de modo a promover transformações com a respectiva manutenção das estruturas de poder. Neste sentido, mostrou sua face conservadora e excludente, que ficou mais nítida com o passar do tempo. De certo modo, a construção das duas cidades significou a tentativa de ingresso na modernidade industrial em países que ainda se apegavam às suas vocações agrárias, situação que será ultrapassada somente em meados do século XX.

O processo de modernização das duas regiões sul-americanas pode ser acompanhado de diversas maneiras. Uma delas é a que privilegia a cultura visual do período. Atualmente, verificamos nos dois países a existência de um rico acervo imagético e também textual que permite este tipo de abordagem. Neste sentido, o estudo da cultura visual do período e a análise das imagens então produzidas são os desafios enfrentados nos dois próximos capítulos. Num primeiro momento, analisamos a memória visual de La Plata; em seguida, a

da Cidade de Minas/Belo Horizonte. Neles, examinamos dois aspectos fundamentais: como a memória das duas cidades foi expressa por meio da cultura visual e a maneira como foi feita a propaganda dos ideais que embasavam o processo de transformação que então se vivia. Enfim, estudamos, em especial, como as imagens, principalmente fotográficas, foram mobilizadas como recurso visual para expandir os ideais modernos e criar referências positivas no imaginário social.

3. A TRILOGIA FOTOGRÁFICA DE TOMÁS BRADLEY
E A MEMÓRIA DA FUNDAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE LA PLATA (1882-1885)



Como prática social incorporada há mais de um século ao modo como representamos o mundo e a nós mesmos através de fotografias, [a cultura fotográfica] tornou-se parte integrante e indissociável da própria experiência visiva moderna. (TURAZZI, 1998, p. 7)

La Plata, da mesma maneira que Belo Horizonte, foi planejada segundo os ideais urbanísticos modernos. Como tal, a futura capital expressaria os sonhos e as expectativas partilhadas por uma coletividade em busca do que considerava seus destinos históricos. Fundar a cidade, a partir de uma *tabula rasa*, se apresentou para Buenos Aires como possibilidade de recomeço, de instauração de um novo tempo, enfim, de sua reinserção no processo civilizatório do tempo do capitalismo industrial. Uma cidade nascida no pensamento, idealizada e sonhada, antes de se tornar uma realidade palpável. Da imaginação saltou para os esboços realizados por desenhistas, arquitetos, engenheiros e agrimensores. Dos rascunhos foi transferida para plantas, mapas e gráficos. Antes de se tornar real foi sonho, projeto, planejamento. Saiu da imaginação para se tornar imagem, não mais mental, mas artesanal e técnica, seja nas fotografias, nas gravuras ou nos desenhos. Entretanto, como realidade objetiva e material, nunca deixou de ser novamente imaginada, sonhada, desejada. Neste sentido, tal como outras cidades, nunca está plenamente pronta, mas sempre em processo de transformação e readequação à dinâmica da economia capitalista e aos seus processos sócio-político-culturais.

A construção e a fundação de La Plata, entre 1882 e 1884, sinalizam o momento em que a imaginação se transforma em realidade. Uma realidade traduzida em imagens e também conformada pelas imagens.

Naquele momento, o fenômeno urbano mundial instaura uma produção visual diversa. Nele, a fotografia ocupa um lugar especial. O caso da construção da nova capital buenairense é um exemplo disso, afinal, ela foi acompanhada pelo registro do fotógrafo argentino Tomás Bradley. Suas fotografias abarcam o período entre o lançamento da pedra fundamental da cidade, ocorrido de 19 de novembro de 1882 a agosto de 1885, momento em que a cidade já havia sido inaugurada. Na época, as fotografias foram reunidas em três álbuns distribuídos para autoridades e pessoas influentes na província de Buenos Aires. Nesses álbuns foram inseridas fotografias que se tornaram verdadeiras imagens inaugurais da cidade, chamadas constantemente para comprovarem a modernidade nacional. Como objetos, muitos destes álbuns estão depositados nos acervos de bibliotecas, museus, centros de memória diversos,

principalmente na cidade de La Plata e Buenos Aires.¹ Os álbuns e as fotografias, tanto nas suas formas, como nos seus conteúdos, expressam alguns aspectos da cultura visual da segunda metade do século XIX e se tornam fontes especiais para perceber como este fenômeno urbano específico, a construção de uma cidade, foi então representado.

Tentamos, neste sentido, seguir algumas sugestões de Borges como “investigar as condições de produção da imagem”, “explicitar as redes de interesses existentes entre fotógrafo e seus possíveis patrocinadores”, “conhecer os mecanismos utilizados para a veiculação da fotografia” e “as convenções que regem a confecção das imagens fotográficas”.² Em alguma medida, buscamos passar pelo circuito social das imagens ao estudarmos a produção, a distribuição e os consumos dos álbuns fotográficos e da litografia da fundação de La Plata.

Para contemplar nossos propósitos, estruturamos o capítulo em quatro partes. A princípio, abordamos o dia do lançamento da pedra fundamental da cidade, pois ele foi celebrado como um momento especial, como o marco zero do novo tempo que então se pretendia inaugurar. A festa de lançamento da pedra fundamental compreendeu uma programação comemorativa e a distribuição de um conjunto de objetos e imagens com o intuito de demarcar os propósitos daquele grande dia. Este dia nos interessa especialmente, pois nele circularam algumas imagens, bem como se deu início ao trabalho de Tomás Bradley, que então passaria a acompanhar, pela fotografia, o surgimento da cidade. Em seguida, tratamos de alguns aspectos da trajetória do fotógrafo, destacando os seus vínculos com o governador da província de Buenos Aires: Dardo Rocha. Após a apresentação de Bradley, cuidamos de realizar a caracterização dos álbuns, destacando a quantidade de fotografias, seus conteúdos e as formas de sua distribuição. Na discussão, demos ênfase ao modo como o fotógrafo procura realizar imagens que representam um “registro fidedigno” da cidade ao mesmo tempo em que a idealiza; acentuamos, ainda, a maneira como as fotografias colaboram para a gênese da mitologia do fundador de La Plata, Dardo Rocha.

Para finalizar o capítulo, abordamos um dos produtos gerados pelas fotografias de La Plata, a litografia da fundação. A gravura, confeccionada a partir de uma fotografia do dia do

¹ Os álbuns fotográficos de Tomás Bradley foram encontrados nas seguintes instituições argentinas: Biblioteca Nacional; Archivo General de la Nación; Museo y Archivo Histórico del Banco de la Provincia; Legislatura de la Provincia de Buenos Aires; Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata; e Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires “Dr Arturo Jauretche”.

² BORGES, 2005b, p. 44-45.

lançamento da pedra fundamental, demonstra o processo semiótico de geração de imagens e como este processo é acompanhado pela busca de produção de significados. Procuramos enfatizar como a gravura e os álbuns visavam difundir imagens positivas sobre a cidade, com o objetivo de evidenciar a construção de La Plata como fruto da conciliação nacional, ao mesmo tempo em que promovia a cidade com a finalidade de atrair investimentos e mão de obra.

Do ponto de vista geral, tentamos demonstrar ao longo deste capítulo que a produção de imagens e objetos, bem como a realização de comemorações visaram influenciar a formação de um *imaginário social* favorável ao processo de transformação pelo qual estava passando o país. Um *imaginário* que deveria ser povoado de imagens positivas, de exemplos a serem seguidos, de líderes que conduziriam positivamente os destinos do país. Objetivamos, ainda, estudar a produção iconográfica da fundação de La Plata vendo nela uma estratégia complexa de pôr em relação os *tempos históricos*. A produção de imagens e objetos, ao passo que respondia às necessidades do presente, também se estabelecia como uma maneira de criar certa memória. Nesta relação de temporalidades, o presente da fundação de La Plata se apresentaria como a realização de um futuro almejado no passado. O sonho de uma nação consolidada e livre, pelo qual muitos lutaram desde a independência e que as lutas de 1880 deram um último exemplo, chegava agora a seu ápice, não necessariamente da forma como foi *imaginado*. Neste presente da fundação da nova capital provincial e da federalização da cidade de Buenos Aires era possível novamente sonhar, projetar o futuro. Entre o *espaço de experiência*³, notavelmente demonstrado pela capacidade de realizações modernas, como a construção de uma cidade, se descortinava um *horizonte de expectativas*⁴ que teria como meta o progresso material e humano, possibilidade posta pela modernidade ocidental.⁵

³ KOSELLECK, 1993, p. 21-40, p. 333-357.

⁴ KOSELLECK, 1993, p. 21-40, p. 333-357. O autor demonstra que, na modernidade, o futuro passou a ser um tempo histórico que não estava mais restrito ao controle da religião, mas se abria como um campo de possibilidades gestado pelo cálculo político e pelo humanismo. (KOSELLECK, 1993, p. 31).

⁵ Para Koselleck, a crença no progresso trouxe para a modernidade uma nova forma de ver o futuro. Se, por um lado, o Estado no início da modernidade oferecia à sociedade o tempo do prognóstico político, em contraposição ao final dos tempos pregado pela Igreja, por outro lado, ele limitava seu âmbito de ação, pois acabava por instaurar um tempo circular. A crença no progresso exhibe um futuro que se desprende do espaço de tempo e experiência natural, da mesma forma que não se limita ao prognóstico político e ao tempo da tradição. Neste sentido, o progresso, em sua dinâmica, estabeleceria novos prognósticos “transnaturales e a largo plazo”. Os conceitos de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativas* são assimétricos na modernidade, pois a experiência acumulada não permite mais prever o futuro. Para Koselleck, esta assimetria foi interpretada como progresso. (KOSELLECK, 1993, p. 36, p. 333-357).

3.1 A festa de inauguração das obras de La Plata

“Datas. O que são datas?” Com esta pergunta Alfredo Bosi inicia um belo artigo sobre o tempo e a história.⁶ Sua primeira resposta é: datas são pontas de *iceberg*. Sinais que orientam o navegador para que sua nau não corra o risco de se chocar contra o imponderável. Pontas que alertam e iluminam. A segunda resposta é: datas são números. Números que oferecem segurança, que fornecem balizas para especialistas, na prática diária de seu ofício, como os historiadores. São também referências usuais na vida das pessoas, pois “[...] a memória das sociedades precisa repousar em sinais inequívocos, sempre iguais a si mesmos, [...]”. O autor ainda se pergunta: “Mas de onde vem a força e a resistência dessas combinações de algarismos?” Sua resposta: “Vêm daquelas massas ocultas de que as datas são índices. Vêm da relação inextrincável entre o acontecimento, que elas fixam com a sua simplicidade aritmética, e a polifonia do tempo social, do tempo cultural, do tempo corporal, que pulsa sob a linha de superfície dos eventos.” Na história da Argentina, em especial da província de Buenos Aires, o dia 19 de novembro de 1882 foi planejado para ser um ponto de luz a iluminar o presente e, principalmente, o futuro. Um número. Uma data. Um sinal. Uma ponta de *iceberg* na superfície dos eventos pátrios. Uma efeméride, um ritual, transformado em *acontecimento*, matéria para a compreensão histórica interessada em trazer à tona a rede de relações socioculturais e políticas e de significados que explica os sentidos da História. Esta é aqui representada pela defesa da cidade moderna, palco privilegiado de uma nova era para a qual nos voltamos, sem nos esquecermos da polifonia do tempo social e cultural que a data encerra.

Na história de La Plata, o dia do lançamento da pedra fundamental da cidade é comemorado como um acontecimento fundador.⁷ Esta comemoração marca um momento importante do processo pelo qual passava o país ao se iniciar a década de 1880. Finalizava-se ou se

⁶ BOSI, 1992, p.19-32.

⁷ Lançamento da **pedra fundamental** é o nome que se dá à cerimônia de colocação do primeiro bloco de pedra ou alvenaria acima da fundação de uma construção. Cerimônia simbólica com origens celta e maçônica, a colocação da pedra fundamental significa o início efetivo de uma edificação. Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (1ª edição, 2001), a *Pedra fundamental* "assinala, geralmente com solenidade, o início de uma obra importante". Também é costume se adicionar uma cápsula do tempo, recipiente fechado contendo uma ata com o nome das pessoas presentes e lembranças do dia, como um jornal ou moedas, para a posteridade. A pedra fundamental, contendo inscrições como data e identificação do construtor, tradicionalmente é encontrada no canto nordeste da construção.

imaginava ter chegado ao fim, como discutimos no capítulo anterior, o processo de consolidação do estado nacional argentino, quando a cidade de Buenos Aires é definitivamente federalizada. O dia 19 de novembro é de *festa*.⁸ É o dia em que se comemoram os aniversários da capital buenairense. Na memória histórica de La Plata, é uma data mais importante que a própria inauguração da cidade, ocorrida em abril de 1884. Na época, o lançamento da pedra fundamental foi pensado como um grande acontecimento, para o qual se canalizaram muitas expectativas. Um evento produtor de identidade e de memória. O planejamento da festa, sua grandiosidade, os discursos proferidos no dia do evento e as notícias na imprensa demonstram o tanto que se esperava daquele ato simbólico. Teria que se comemorar a construção de uma cidade como um importante acontecimento na história do país, mas, especialmente, teria que se celebrar um novo ingresso do país no processo civilizatório ocidental. Tratava-se de pôr em marcha a inserção definitiva da Argentina na modernidade industrial capitalista. Neste sentido, uma data, a princípio um mero número, deveria ser forjada para que a memória desses acontecimentos não se perdesse em meio a outros eventos.

A festa, como afirma Guarinello, “é uma produção social que pode gerar vários produtos, tanto materiais como comunicativos ou, simplesmente, significativos”⁹. Podemos perceber isto no caso em estudo, pois a comemoração do dia 19 deu ensejo a um programa festivo que incluía os discursos, os jantares e também a produção de objetos e imagens que pudessem perenizar aquele momento. A cerimônia foi planejada de modo a ser um ato político, uma celebração da unidade da nação. Neste sentido, o roteiro da festa foi pensado para que aquele dia selasse de vez o destino de glória, progresso e desenvolvimento do país. A bênção da Igreja, os discursos políticos, a assinatura da ata de fundação, a festa em si, por meio do jantar aos populares¹⁰ e aos convidados especiais, pretendiam criar um clima de conagração e de

⁸ Nossa abordagem da festa segue as sugestões de Guarinello para pensá-la enquanto um conceito. Para o autor, a festa envolve uma estrutura social de produção; reúne um determinado coletivo; surge como interrupção temporária do tempo social; articula-se em torno de um objeto focal; é uma produção social que gera produtos materiais ou simbólicos. Neste sentido, é produtora de memória e de identidade. É uma forma de promover o consenso ou mesmo a afirmação das diferenças. (GUARINELLO, 2001, p. 971-973).

⁹ GUARINELLO, 2001, p. 972.

¹⁰ A festa popular foi organizada para mais de quatro mil pessoas. Seu orçamento geral contém alguns números expressivos: para o serviço de mesa constam quatro mil e oitocentos pratos, a mesma quantidade de copos, duas mil e duzentas facas, quinhentas jarras de vinho, etc. Na rubrica “viveres” do orçamento constam duzentas reses gordas, quatrocentos capões, cem arrobas de fiambre, dez arrobas de azeitonas superiores, três mil litros de cerveja, quarenta mil laranjas, etc. Para as diversões públicas estavam previstos a apresentação de

demonstração da capacidade nacional de substituir os combates armados por rituais de confraternização, pelo trabalho em prol da nação. Não estava em questão, necessariamente apagar as diferenças, mas unir os diferentes num momento especial, em que as atividades diárias eram temporariamente interrompidas¹¹ para concentrar a atenção na celebração da capacidade empreendedora da modernidade nacional.

O dia 19 está monumentalizado em um dos principais lugares de memória da cidade: o Museu e Arquivo Dardo Rocha. Nele, uma sala especial celebra o dia 19 de novembro de 1882. É um ambiente onde estão reunidos os objetos e as imagens introduzidas no interior da pedra fundamental no dia da fundação de La Plata¹² (FIG.3). Trata-se de uma verdadeira cápsula do tempo. Um conjunto de objetos deliberadamente pensados para comunicar mensagens, contar uma história para os homens do futuro. Este resíduo arqueológico planejado foi programado para ser desenterrado por ocasião das comemorações do centenário da cidade, em 1982, tal como aconteceu: no mês de novembro, sob o acompanhamento de autoridades, técnicos e representantes da comunidade, foi exumada a pedra fundamental¹³. Os objetos da cápsula foram extraídos, expostos à visitação pública e, finalmente, guardados no Museu e Arquivo Dardo Rocha.¹⁴ Na sala fundacional do museu, alguns destes objetos estão expostos junto a outros que não foram colocados na cápsula do tempo, mas que comunicam sentidos sobre a fundação da nova capital.

uma companhia de acrobatas, corridas de *sortijas* e fogos de artifícios. Para realizar os trabalhos estimava-se a contratação de cinquenta peões e cem garçons. (BUENOS AIRES, 1882).

¹¹ GUARINELLO, 2001, p. 970-971.

¹² A pedra fundamental é uma caixa de mármore no interior da qual foi acondicionada uma caixa de chumbo. Esta guardava em seu interior uma redoma de cristal que continha dentro a ata da fundação da cidade, 14 exemplares impressos do plano da cidade, e mais alguns documentos. Havia também uma caixa de madeira contendo medalhas, moedas e insígnias. No fundo da caixa de chumbo havia, ainda, quatro jornais do dia 19 de novembro de 1882 (*La Nación*, *La Prensa* e dois não identificados, por estarem deteriorados). Na ocasião da exumação, a caixa estava tomada por água, situação que comprometeu a conservação de alguns documentos. (BUENOS AIRES, 1982).

¹³ O jornal *El Dia* publica, em 19 de novembro de 1932, uma matéria que traz o depoimento de um dos operários que trabalharam na colocação da pedra fundamental. Trata-se do pedreiro Antonio Ciambra, que conta detalhes pitorescos sobre seu trabalho na época da construção da cidade. (*El Dia*, 19 nov. 1932).

¹⁴ A exumação da pedra fundamental ocorreu nos dias 9 e 10 de novembro. Todos os objetos foram retirados para serem tratados, devido ao fato de ter sido encontrada água no seu interior. No dia 19, data do centenário, a abertura simbólica da pedra foi realizada pelo presidente da república e pelo governador da província de Buenos Aires. Na cerimônia, que simulava a abertura da pedra fundamental, o conteúdo da mesma retornou à praça que coberto pela bandeira nacional, foi revelado pelas autoridades. (BUENOS AIRES, 1982).

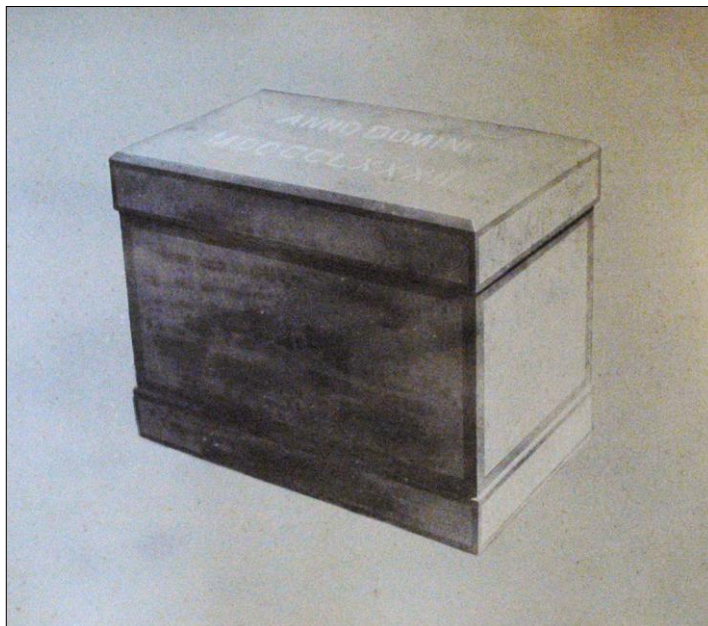


FIGURA 3 - Pedra Fundamental de La Plata
Fonte: *Álbum Vistas de La Plata*, BNA.

Adjacente à sala fundacional existe outra, dedicada ao centenário. Nela, estão expostas réplicas dos objetos comemorativos dos cem anos, enterrados no local de onde foram extraídos os objetos fundacionais. Para o bicentenário da cidade, a completar-se em 2082, estão previstas novas comemorações e novos atos simbólicos. Aqui temos a ideia de um tempo cíclico que retoma o momento fundante, repete rituais e assim reforça a memória da identidade nacional moderna. Neste futuro, não tão distante assim, novos objetos devem ser mobilizados para desempenhar o diálogo entre as temporalidades, aproximar gerações e, mais uma vez, pôr em relação passado, presente e futuro.

A apreciação da sala fundacional do Museu Dardo Rocha nos demonstra que houve todo um planejamento iconográfico para celebrar o dia 19 de novembro de 1882. Mais que uma descrição detalhada da sala e do museu como um todo, importa destacar seu sentido geral para a história e a memória de La Plata. Ou seja, é suficiente salientar que o museu guarda uma concepção originada no século XIX, em que se privilegia o caráter celebrativo da instituição.¹⁵ Neste sentido, sua ênfase recai na história e cultura nacionais, bem como no culto à memória do ex-governador Dardo Rocha.

O ambiente mencionado acima é denominado “sala fundación de La Plata”. Nele estão expostos os objetos retirados da pedra fundamental em 1982, bem como outros,

¹⁵ JULIÃO, 2001, p. 20-22.

principalmente imagens, que cumprem o objetivo de abarcar mais aspectos do dia 19 de novembro. A sala exhibe a pedra fundamental, uma caixa de mármore, na verdade a cápsula, que, tal como uma urna funerária, cumpriu a missão de preservar para o futuro os objetos memoráveis. Nas vitrines estão acondicionados os diversos objetos recuperados do passado: lenços, moedas, medalhas, broches, colheres de pedreiro (uma de trabalho; outra de ouro, ébano e diamantes), pá, uma caixa de chumbo, uma redoma de cristal (que portava jornais do dia 19) e parte da indumentária usada pelo governador no dia da cerimônia.

A cultura material de uma sociedade sempre é portadora de significados. Neste sentido, os objetos celebrativos não são mais que objetos comuns, transformados em peças singulares. Tais peças, indubitavelmente, têm sua materialidade, mas são essencialmente simbólicas. Para celebrar um momento especial e deixá-lo registrado na memória, buscaram-se, na cultura, os objetos que poderiam comunicar significados para o presente e para o futuro. Broches, lenços¹⁶, moedas e demais objetos de uso cotidiano são editados para servirem não às práticas cotidianas, mas ocupar função simbólica no evento comemorativo. Podem ser vistos como semióforos, relíquias ou objetos históricos, pois são “[...] excepcionalmente apropriados e (exclusivamente) capazes de portar sentido, estabelecendo uma mediação de ordem existencial (e não cognitiva) entre o visível e o invisível, outros espaços e tempos, outras faixas de realidade”¹⁷. Mas, como ainda acrescenta Meneses, os compromissos destes objetos “são essencialmente com o presente, pois é no presente que eles são produzidos ou reproduzidos como categoria de objeto e é às necessidades do presente que eles respondem”¹⁸. No entanto, como lembra o mesmo autor, os objetos, em sua exterioridade, concretude, e mesmo opacidade, trazem marcas específicas à memória. Suas funções primordiais são: fazer lembrar, proporcionar a criação de laços de identidade, definir origens comuns. No caso em análise tais objetos respondem às necessidades de um presente, mas um presente que se constrói em virtude de um futuro desejado, que se expressaria no alcance do progresso material e humano que somente o tempo poderia confirmar.

¹⁶ A nota fiscal enumera a confecção de 136 lenços. Destes, 132 são de linho e 4 de seda. Na nota fiscal, eles estão discriminados em três entradas diferentes, o que acusa diferentes tipos de impressão, ou seja, “4 docenas pañuelos de hilo e impresión: 410; 7 docenas pañuelos de hilo impresión sola: 84; 4 pañuelos de seda e impresión: 120.” [“4 dezenas de lenços de linho e impressão: 410; 7 dezenas de lenços de linho e impressão somente: 84; 4 lenços de seda e impressão: 120.”] (NOTA Fiscal, 1882.). (Tradução nossa).

¹⁷ MENESES, 1998, p. 94.

¹⁸ MENESES, 1998, p. 94.

Por meio dos diversos objetos da cultura material, podemos conhecer as expectativas, os modos de viver e conviver de ontem. Isto se torna mais verdadeiro para o caso em análise na medida em que os objetos produzidos para a fundação de La Plata, alguns deles distribuídos a convidados, foram pensados para cumprir determinada missão. Como objetos celebrativos, portanto sacralizados, eles deveriam envolver não apenas os participantes do evento, mas toda a nação que indiretamente participou da efeméride. Mesmo os que não estiveram presentes puderam participar dos festejos via imprensa. Nessa medida, pode-se dizer que tal celebração visou criar uma verdadeira *comunidade de sentido*. A distribuição de broches, medalhas, lenços fazia daqueles que os recebiam, principalmente os que mais colaboraram com a causa, sujeitos participantes, de modo que, simbolicamente, cada um se tornava portador e guardião das mensagens explícitas e implícitas dos objetos. Como verdadeiros *souvenirs*, eles foram distribuídos para fazer lembrar aquele momento especial da história nacional. E se a memória social não considerasse como digno de lembrança este dia, a cápsula do tempo cuidaria de repor o ato fundacional como um fato digno e solene da formação da nação argentina. Este ato fundacional – ao buscar se inscrever como um acontecimento, como um momento excepcional, portanto digno de ser lembrado – procurava se registrar no *imaginário social*.

Os objetos, por meio das mensagens escritas e das imagens, cuidaram de demarcar os significados daquele grande dia. No caso das imagens, acusamos a existência do lenço com a reprodução litográfica dos retratos do governador e de seus ministros Carlos D’Amico e Vicente Villamayor. Eles contêm a inscrição “Inauguración de ‘La Plata’. 19 de noviembre de 1882” e foram distribuídos ao público no dia 19. (FIG. 4) Tratava-se, neste caso, de fixar as imagens desses homens como os fundadores de La Plata. Houve, neste sentido, a promoção de suas imagens, confundindo os interesses políticos pessoais com os interesses da coletividade, um exemplo de combinação e indiferenciação entre o público e o privado.

Outra imagem foi a do plano da cidade: também reproduzido em um tecido, não sabemos se foi distribuído deste modo, mas um deles está exposto na sala fundacional. Contudo, pudemos verificar que houve a impressão de 7 mil planos da cidade de La Plata. Deste total, 6 mil não têm discriminação do tipo de papel, mas para o restante sim: 500 foram confeccionados em papel fino e 500 em papel ordinário.¹⁹ Com certeza, eles se destinaram à distribuição pública

¹⁹ NOTA Fiscal, 1882.

no dia da festa, recurso utilizado para ampliar numericamente a comunidade de sentido de um ato que visava legitimar os investimentos materiais e simbólicos previstos para a construção da nova capital da província de Buenos Aires. Em suma, tratava-se de divulgar, envolver, surpreender aqueles que recebessem o folheto com o desenho de um quadrado perfeito em forma de cidade.



FIGURA 4 – Exemplar de lenço distribuído no dia 19 de novembro de 1882
Fonte: Museo y Archivo Dardo Rocha.

O dia 19 de novembro sinalizou também o início do processo de registro fotográfico sobre a construção da cidade, realizado pelo fotógrafo Tomás Bradley, que, por isto, é considerado um dos seus fundadores. Nesse dia, ele começou uma obra que só se completaria, cerca de três anos e meio depois, com a produção dos três álbuns sobre a construção da nova capital. Na sala fundacional, como já esclarecemos, existem algumas de suas fotografias, bem como uma conhecida litografia produzida a partir de uma imagem de sua autoria. Para nós, a produção de suas imagens completaria o programa iconográfico pensado por ocasião da fundação da nova capital provincial.

Os álbuns, objetos da cultura material, tornaram-se meios de guardar e colecionar imagens, seja das vistas urbanas, seja dos retratos. Eles podem ser vistos como arquivos que organizam memórias familiares ou mesmo a memória de uma nação. Quando mencionamos que eram objetos estamos nos referindo ao fato de que as imagens fixadas em papel rígido, devidamente selecionadas e identificadas, foram reunidas criando um conjunto orgânico, em que a

encadernação lhe dá estrutura final. Como objetos de circulação restrita, apostava-se na capacidade de restituírem à fotografia a aura perdida com a reprodutibilidade técnica. As imagens dos álbuns são portadoras das mensagens que se procurava construir no dia 19. Por meio de suas imagens, os álbuns constroem uma narrativa sobre a construção da cidade, relatam o ingresso do país na modernidade capitalista. Essa narrativa cumpria o papel de demonstrar o engenho, a arte e a força do progresso em um país que, ao construir uma cidade com aquelas características, buscava um “novo foco de prosperidade e civilização”²⁰. A exibição da litografia da fundação de La Plata e de algumas fotografias de Tomás Bradley, na sala fundacional do Museu e Arquivo Dardo Rocha, é, portanto, uma forma de completar o que faltaria nos objetos memoráveis do dia 19, a apresentação da cidade como um sonho realizado.

Os objetos comemorativos e os álbuns de Tomás Bradley podem ser pensados sob o mesmo prisma, pois foram criados para serem portadores de mensagens. Foram pensados para criar um compromisso entre quem dava e recebia. Havia que criar formas de divulgação que estivessem à altura de um grande projeto, como era a construção daquela cidade. Dar publicidade a La Plata, via distribuição de broches, lenços, plantas e dos álbuns, objetivava promover a nova capital, torná-la viável para investidores privados, para atrair a vinda de trabalhadores imigrantes e obter a aprovação de todos. Em suma, divulgava-se a cidade para inscrevê-la como um acontecimento da história do país, reconhecido no presente e lembrado no futuro. Um feito memorável que deveria estar materializado não somente na cidade em si, mas em objetos e imagens que permitissem simbolizar o empreendimento e inscrevê-lo positivamente no imaginário social. Esperava-se que, ao serem recebidos, vistos, guardados, colecionados, aqueles elementos pudessem ser portadores de mensagens devido à capacidade simbólica de sintetizar, restituir, comunicar os significados em prol da coesão social em torno de projetos comuns: neste caso, o progresso econômico, social e cultural do país.

Deste processo de produção de objetos e imagens sobre a fundação e construção de La Plata interessamo-nos especialmente pela produção das fotografias de Tomás Bradley. A escolha está amparada em nosso interesse pela pesquisa no campo da cultura visual, em especial pela fotografia. Isso implica levar em conta a atuação do fotógrafo; seus vínculos com a construção e divulgação visual da nova capital; a importância que seu trabalho gozou à época, bem como

²⁰ *El Ciudadano*, 22 nov. 1882.

discutir os usos e funções da fotografia, especialmente na promoção de um imaginário urbano moderno. Toda essa análise terá a perspectiva comparada no horizonte. Passemos, pois, ao estudo de alguns aspectos relevantes da *trajetória*²¹ do fotógrafo e de sua inserção na história do país e na cultura fotográfica do período.

Entendemos por cultura fotográfica os procedimentos que envolvem a produção, a circulação e o consumo das imagens fotográficas, dentro dos parâmetros sugeridos por Turazzi.²² Uma cultura que foi gestada em função do surgimento de uma “nova modalidade de representação visual”²³. Esta cultura abarca também os aspectos materiais e imateriais envolvidos na relação da sociedade com a fotografia. Ela é configurada por *práticas* sociais e profissionais; manifesta-se em ambientes sociais diversos, como o *atelier*; configura um mercado de consumo de mercadorias e de trocas simbólicas; efetiva-se por meio de procedimentos técnicos, científicos e artísticos, e proporciona a construção de memórias, de identidades individuais e coletivas. A cultura fotográfica também se *apropria* de alguns procedimentos estéticos de outras artes, como a pintura, por exemplo, ao mesmo tempo em que é capaz de criar procedimentos, técnicas e mercado próprios. Como ressalta Borges, com a invenção da fotografia cria-se “uma cultura visual veloz, transitória e fragmentada, muito embora comprometida com a preservação da memória individual e coletiva”²⁴.

Compreendemos, ainda, que a cultura fotográfica de cada região ou país passa por transformações contínuas desde que a fotografia foi inventada, ao mesmo tempo em que segue padrões estéticos e tecnológicos provenientes de centros hegemônicos como a França, a Inglaterra ou os Estados Unidos. No entanto, acreditamos que em cada lugar uma cultura

²¹ Apesar de não utilizarmos a teoria dos campos de Bourdieu neste trabalho, consideramos adequada a noção de trajetória proposta pelo autor. Não nos interessa uma mera reconstituição da vida profissional de Tomás Bradley, mas compreender que as colocações e os deslocamentos em sua trajetória estão em razão direta com o capital político e simbólico de que ele dispunha. Vemos que sua trajetória foi o resultado de uma atuação em um campo de forças, e que não seguiu um caminho, mas tomou posições em cada momento de sua vida, de acordo com as condições dadas em cada situação. (BOURDIEU, 2000.)

²² TURAZZI, 1998. A mesma autora chama a atenção para a necessidade de se compreender a fotografia nas suas múltiplas expressões. Para ela, “A afirmação de uma identidade singular para a multiplicidade de imagens, com formatos e significações variadas, reunidas sob a denominação de fotografia, está ligada ao processo de constituição de uma cultura fotográfica, em grande parte responsável pelo alargamento do sentido da visão na sociedade contemporânea.” (TURAZZI, 1998, p. 8). Para mais alguns apontamentos sobre o tema, consultar CANABARRO, 2005.

²³ TURAZZI, 1998.

²⁴ BORGES, 2005b, p. 44.

fotográfica surge respeitando padrões hegemônicos, mas também se configurando em função das características sociais, econômicas e culturais de uma cidade ou região. Para Turazzi²⁵,

[...] o modo como a fotografia participa da construção imaginária do nacional também define a originalidade de uma cultura fotográfica: seja através da atividade de documentação visual dos elementos concretos dessa construção, como a população, o território, a natureza, etc; seja através da utilização e combinação, de uma forma própria, das referências simbólicas e materiais da identidade cultural de um povo, ainda que as dimensões do que vêm a ser esta identidade e este nacional estejam sujeitas a inúmeras controvérsias.

Na cultura visual fotográfica do século XIX, como demonstra Ana Maria Mauad, dois gêneros de imagens se impuseram: o retrato fotográfico e a fotografia de vistas.²⁶ O retrato, principalmente na modalidade *carte de visite*, foi o produto fotográfico socialmente mais valorizado na segunda metade do século XIX.²⁷ Visitar o *atelier* de um fotógrafo em uma grande cidade ou os *ateliers* improvisados pelos profissionais itinerantes tornou-se uma expectativa que cada vez mais atingiu um maior número de pessoas.²⁸ Inicialmente, retratar-se era um privilégio da família burguesa, dos governantes e de artistas; mas o mercado fotográfico se expandiu a ponto de ampliar bastante seu raio de abrangência social ao final do século XIX.

A produção de vistas fotográficas também ocupou um lugar especial na cultura fotográfica do século XIX, desde que se produziu, como lembra Turazzi²⁹, a obra *Excursion dagueriennes: ville et monuments les plus remarquables du globe (Paris: 1842-1844)*. Como destaca a autora, esta obra foi promovida por evidenciar os aspectos mais valorizados no período: nitidez, exatidão e expressão. Às vistas, que despertaram especial interesse de fotógrafos, governos e empresas, dedicaram-se muitos fotógrafos.³⁰ Em um novo cenário mundial dominado pelo capitalismo, a concorrência entre empresas e a promoção das ações dos governos, visando promover desenvolvimento social e econômico, tiveram a imagem

²⁵ TURAZZI, 1998, p 10.

²⁶ MAUAD, 2004.

²⁷ Estudos sobre o uso da fotografia como forma de constituição da memória e identidade familiar encontram-se em LEITE, 1993; ESSUS, 1995; MUAZE, 2006.

²⁸ Sobre os *ateliers* dos fotógrafos ver os trabalhos de KOUTSOUKOS, 2007, 2010a e b.

²⁹ TURAZZI, 1998.

³⁰ Vale destacar as atividades pioneiras de George Leuzinger e Victor Frond na produção de vistas do país. Cf. SEGALA, 1999; ZENHA, 2004.

fotográfica como um aliado especial. No Brasil, por exemplo, muitos fotógrafos foram comissionados pelo governo para registrar as obras de melhorias públicas ou as reformas urbanas e também a construção de cidades, como foi o caso de Belo Horizonte. Nestes casos tratava-se de criar uma memória dos melhoramentos urbanos.³¹ Na Argentina, muitos fotógrafos realizaram séries de vistas fotográficas, visando traduzir visualmente as belezas naturais, os costumes e o desenvolvimento urbano do país, desde meados da década de 1860. Em 1863, por exemplo, o fotógrafo alemão Adolfo Alexander produziu as primeiras vistas ferroviárias do país, sob o custeio da empresa *Ferrocarril del Norte*.³²

A cultura fotográfica, portanto, envolve *práticas* sociais e culturais; usos e funções da fotografia; trajetórias profissionais, como a de Tomás Bradley; e produção de artefatos visuais, como os álbuns fotográficos de La Plata, por exemplo. A estes aspectos dedicamo-nos nas próximas páginas.

3.2 O fotógrafo Tomás Bradley, traços e vestígios de sua trajetória

As primeiras fotografias de La Plata foram realizadas em 1882 e 1883 para integrar um álbum fotográfico sobre as origens da cidade. A sugestão, encaminhada ao governo provincial, partiu do fotógrafo Tomás Bradley, que, ao ver aceita sua proposta, teve a oportunidade de compor um relato visual sobre a construção da nova capital buenairense. Por muito tempo, devido ao fato de as fotografias estarem identificadas somente pelo sobrenome Bradley, a autoria foi creditada a seu irmão Walter, que também era fotógrafo.³³ No entanto, hoje não restam dúvidas de que Tomás foi o verdadeiro autor das primeiras fotografias de La Plata. Ele era filho de pais norte-americanos emigrados para a Argentina em 1829.³⁴ Nasceu em Buenos

³¹ BORGES, 2005a.

³² ALEXANDER, 2009, p. 11.

³³ Este é o caso da importante obra de Juan Gómez (1986), na qual o autor afirma ser W. J. Bradley o fotógrafo dos álbuns de La Plata. (Cf. GÓMEZ, 1986, p. 104-105). Sara Facio faz a mesma afirmação, provavelmente porque não realizou pesquisas em fontes primárias, mas se baseou na obra de Gómez, aliás, sem fazer a devida referência. (Cf. FACIO, 2008, p. 25-26). Na documentação consultada não há nenhum indício de que Bradley mantivesse sociedade com seu irmão por ocasião da realização das fotografias e dos álbuns de La Plata.

³⁴ Arbol Genealógico. Thomas Osgood Bradley & Luy Ann Sutton y Lord. Disponível em: <<http://www.irishgenealogy.com.ar/genealogia/B/Bradley/Tomas.php>>. Acesso em: 11 mar. 2009.

Aires, em 25 de agosto de 1845.³⁵ A pesquisa sobre sua vida nos revelou que ele lutou na Guerra do Paraguai, entre 1865 e 1868, exerceu o ofício de fotógrafo e atuou como leiloeiro judicial. Sua trajetória profissional expressa alguns aspectos do trabalho do fotógrafo no final do século XIX; suas imagens revelam algumas características da cultura visual fotográfica do período.

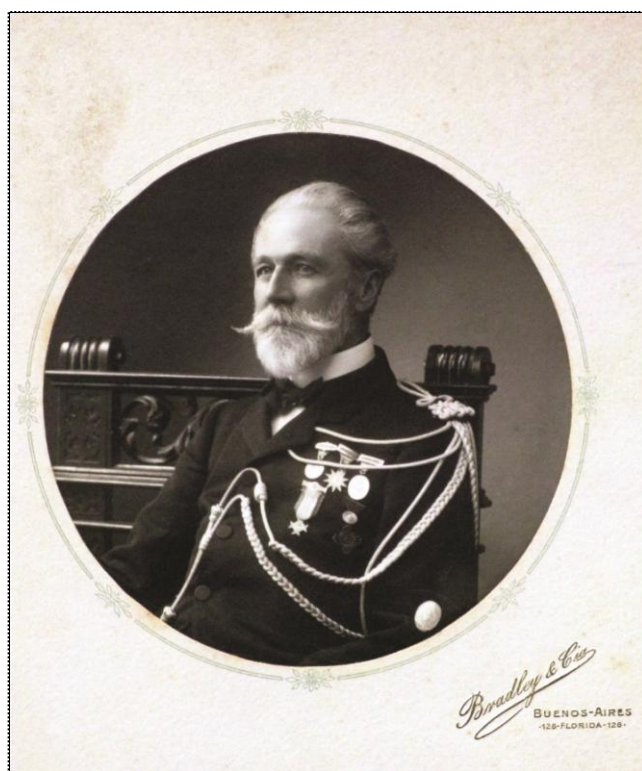


FIGURA 5 – Retrato de Tomás Bradley
Fonte: Acervo Abel Alexander.

A apreciação da fotografia de Tomás Bradley, divulgada por ocasião de sua morte, ocorrida em 12 de junho de 1933, e as notícias sobre ele propaladas na imprensa de Buenos Aires não nos fornecem elementos sobre sua atuação como fotógrafo.³⁶ A imagem nos mostra um senhor com cabelos bem penteados, com barba e bigodes bem fartos, todos igualmente brancos (FIG. 5). A fotografia é um retrato de meio corpo em que Bradley aparece vestindo um traje composto por camisa branca de gola alta, gravata borboleta e um paletó escuro de três botões, sobre o qual foram dispostos medalhas e um cordão militar. Essa caracterização

³⁵ As referências à data de nascimento de Tomás Bradley variam em algumas fontes consultadas. Para efeito de nosso trabalho, consideramos a data presente em um documento anexado em sua pasta, junto ao Ministério da Guerra: 25 de agosto de 1845.

³⁶ *Noticias Gráficas*, 13 jun. 1933; *La Fronda*, 13 jun. 1933; *El Mundo*, 13 jun. 1933; *Crítica*, 13 jun. 1933; *Crisol*, 14 jun. 1933; *La Nación*, 13 jun. 1933.

reporta ao tempo de sua juventude, quando lutou na guerra do Paraguai na condição de guarda nacional da província de Buenos Aires, motivo pelo qual foi condecorado com as medalhas, o escudo e o cordão.³⁷ Das cinco medalhas sobrepostas em seu casaco, pudemos identificar quatro. Ele foi condecorado com a medalha “por la terminación de la campaña”, honraria oferecida pelo governo argentino³⁸; a medalha aos guardas nacionais da província de Buenos Aires, conferida pelo governo provincial³⁹; a medalha dada pelo Brasil ao exército aliado pela campanha do Paraguai⁴⁰, e a medalha de “la República Oriental al ejercito alidado por la campaña del Paraguai”⁴¹. Em seu braço esquerdo figura o escudo⁴² de Curupaity e no ombro, o cordão⁴³ de Tuyuti.

³⁷ Segundo Cutolo, Bradley participou “dos combates del Paso de la Patria, Boquerón, Tuyutí, Curupaytí [...]”. (CUTOLO, 1968, p. 526). Os jornais *Crisol* e *El Mundo* mencionam também as batalhas de Piris e Pehuajó. (*Crisol*, 13 jun. 1933; *El Mundo*, 13 jun. 1933).

³⁸ A lei determinando a entrega de uma medalha aos que lutassem até o fim da guerra, ou que se retirassem devido a ferimentos, foi sancionada em setembro de 1866. Em 1871, uma nova lei determinou a forma de distribuição das medalhas. Aos generais e chefes caberia a medalha de ouro; aos oficiais, a de prata, e aos soldados, a de bronze. (MINISTERIO DA GUERRA, s/d, p. 71-74). Bradley recebeu a medalha de prata por ter a patente de 2º tenente ao se retirar da guerra. (MINISTERIO DA GUERRA - a, s/d).

³⁹ Em dezembro de 1869, uma lei determinou a entrega de medalhas aos guardas nacionais da província de Buenos Aires que tivessem lutado na guerra até o fim, ou que se retirassem por motivo de ferimentos. A medalha é uma estrela de dez raios triangulares. Aos generais caberia a de ouro; aos oficiais e aos soldados, a de prata. No entanto, para os últimos ela seria de menor tamanho. Foi concedido, ainda, um prêmio em terras e um valor de mil pesos aos guardas nacionais, do grau de sargento para baixo. (MINISTERIO DA GUERRA, s/d, p. 93-95).

⁴⁰ Em 1888 foi firmado um protocolo entre Brasil e Argentina no qual se previa a concessão mútua de medalhas aos que lutaram na guerra do Paraguai. No ano seguinte, os dois países aprovaram leis para viabilizar a entrega das condecorações. A medalha usada por Bradley é a mesma que, em 1870, o governo brasileiro concedeu a seus soldados. Trata-se de uma cruz de quatro braços presa a uma cinta com listras verticais, com as cores do Brasil, Argentina e Uruguai (verde, branco, azul e amarelo). O passador era de ouro para os oficiais generais, e superiores; de prata, para capitães e subalternos, e de bronze, para os praças de pré. (MINISTERIO DA GUERRA, s/d, p. 97-100).

⁴¹ Em 1891, o Uruguai aderiu à convenção celebrada anos antes entre Brasil e Argentina para a concessão mútua de medalhas aos participantes da guerra da Tríplice Aliança. Tratava-se de uma cruz grega, rodeada por uma coroa de laurel. Entre a cinta e a cruz, há um sol, que é de ouro para os chefes; de prata, para os oficiais, e de bronze, para a tropa. (MINISTERIO DA GUERRA, s/d, p. 101-102). Tudo leva a crer que Bradley recebeu a medalha de prata.

⁴² O escudo de Curupaity foi oferecido àqueles que lutaram na batalha de mesmo nome, ocorrida em 22 de setembro de 1866, da qual o exército argentino e o brasileiro saíram derrotados. A entrega do escudo realizou-se em 27 de maio de 1875 juntamente com o cordão de Tuyuti. Os generais e chefes receberam o escudo de ouro; os oficiais, de prata e os soldados, de bronze. (MINISTERIO DA GUERRA, s/d, p. 61-65). Bradley foi agraciado com o escudo de prata, o qual usa em seu braço esquerdo. (MINISTERIO DA GUERRA - a, s/d).

⁴³ O cordão de Tuyuti foi oferecido, em 5 de outubro de 1872, pelo Congresso argentino aos oficiais, chefes e soldados que lutaram na Batalha de Tuyuti, ocorrida em 24 de maio de 1866, no Paraguai. Apesar de o exército paraguaio contar com cerca de 23.000 homens, foi vencido pelas forças aliadas do Brasil, Argentina e Uruguai. A lei determinava que o cordão de Tuyuti deveria ser de ouro para os generais e chefes; de prata, para os oficiais e de lã, para os soldados. (MINISTERIO DA GUERRA, s/d). Bradley, como “ayudante mayor” na ocasião, foi agraciado com o cordão de prata. (MINISTERIO DA GUERRA - a, s/d).

Nos jornais, a menção a Bradley como um dos fundadores de La Plata é uma informação episódica, lembrada somente pelo *La Nación*, que jornal afirmou: “[...] fue también como los conquistadores primitivos un fundador de ciudades. Cooperó así con su amigo el Dr. Dardo Rocha en el planeo de la ciudad de La Plata radicándose en ella a raíz de su fundación.”⁴⁴ No entanto, seu envolvimento com La Plata foi suplantado pela ênfase dada ao fato de que morria naquele momento um dos mais velhos guerreiros da Guerra da Tríplice Aliança. Algumas notícias, inclusive, cuidaram de ressaltar seus feitos militares.⁴⁵ Seu sepultamento ocorreu no panteão dos “Guerreros del Paraguay”, no cemitério da Recoleta, em Buenos Aires. A atuação de Bradley junto ao “Centro de Guerreros del Paraguay”, exercendo o cargo de secretário, também colaborou para que sua morte fosse noticiada.⁴⁶

Apesar de ter trabalhado grande parte de sua vida como fotógrafo, Bradley não é lembrado por seu antigo ofício, nem mesmo pelas imagens de La Plata, mas por sua atuação na guerra. Ao morrer, o fotógrafo não é lembrado, somente o herói militar. Se na imagem é o guarda nacional que se apresenta com seu olhar doce e seguro, mirando em direção diagonal à câmera, enfatizando sua identidade militar; no cartão, onde a fotografia está encaixada, há espaço para outra faceta de Bradley: a de fotógrafo. Sua assinatura, transformada em marca, identifica o estúdio onde a fotografia foi feita. Ou seja, Bradley & Cia. nomeia o estúdio fotográfico que manteve em Buenos Aires por mais de dez anos, sempre em sociedade, na ocasião desta foto na rua Florida, 126. Bradley & Cia. fornece a chancela de qualidade à fotografia; todavia, a identidade do militar é que lhe garantiu o prestígio social na fase final da sua vida.

A participação de Bradley na Guerra do Paraguai lhe proporcionou o contato com Dardo Rocha, de quem futuramente se tornará bem próximo. Durante o conflito, eles atuaram na 2ª divisão de Buenos Aires, sob o comando do general Emílio Conesa. Bradley iniciou seus serviços militares em maio de 1865, tendo lutado na guerra até junho de 1868. Após esse período é bem provável que tenha viajado pelo país e pelo exterior. Segundo informações de

⁴⁴ *La Nación*, 13 jun. 1933. “[...] foi também, como os conquistadores primitivos, um fundador de cidades. Cooperou com seu amigo, o Dr. Dardo Rocha, no planejamento da cidade de La Plata, estabelecendo-se nela na época de sua fundação.” (Tradução nossa).

⁴⁵ *La Nación*, 13 jun. 1933; *Crítica*, 13 jun. 1933.

⁴⁶ No jornal *La Nación* foram publicados quatro avisos de sepultamento. Um partiu de seus familiares, os outros do Círculo Militar, da Sociedad Socorros Mutuos Ejército y Armada e do Centro Guerreros del Paraguay. (*La Nación*, 13 jun. 1933).

seus familiares, ele teria viajado pelo Brasil e Uruguai, com seu irmão Walter, com o qual teria aprendido o ofício de fotógrafo.⁴⁷ Na primeira metade da década de 1870, é possível que Bradley realmente não estivesse no país, pois requisitou somente em 1877 os prêmios militares a que tinha direito por ter lutado na guerra. Em carta, enviada ao Ministério da Guerra, ele se refere ao fato de que estava fora do país, em direção ao nordeste, ou seja, em direção ao Uruguai e ao Brasil.⁴⁸ Algumas informações nos levam a acreditar que ele circulava neste período, ora pelo interior da Argentina, ora pelos países vizinhos. Cunietti-Ferrando, em artigo sobre a fotografia na província de Entre Rios, registra a presença de Tomás Bradley na região, passando pelas cidades de Concórdia, em 1871, Concepción del Uruguay, em 1873, e Gualeguaychú, em 1875 e 1876.⁴⁹

A historiografia sobre a fotografia na Argentina classifica Walter Bradley como um dos primeiros daguerreotipistas do país.⁵⁰ Os estudos pioneiros identificaram-no como “foto-viajero” norte-americano ou inglês, que teria trabalhado não só pelo interior argentino, mas também pelos países vizinhos.⁵¹ De acordo com Gómez, Walter J. Bradley teria chegado ao país em 1860, tendo trabalhado nas cidades de Chascomús, Dolores e Buenos Aires. Segundo o autor, nesta última localidade, Walter Bradley teria se estabelecido em 1861, na calle Maipú, 276, mesmo endereço em que seu irmão Tomás iniciará sua trajetória profissional, em 1878.⁵² Os novos estudos sobre a história da fotografia no país esclareceram alguns aspectos em relação a Walter, notadamente o fato de ele ser um fotógrafo argentino e não norte-americano. Apesar de Gómez fazer referência ao fato de que Walter exercia a fotografia em

⁴⁷ Em uma lista de fotógrafos em exercício no Uruguai no século XIX, consta o nome de Tomás Bradley. Na mesma não há referências a datas, mas está indicada a cidade em que atuou (Salto) e o nome do seu negócio, Listado Alfabético de Fotógrafos Fotografia Americana. Disponível em: <http://www.geocities.com/uruguay_fotografos_siglo_xix/planillafotografosinterior.htm>. Acesso em: 02 jul. 2009.

⁴⁸ Ministério da Guerra, Legajo personal del capitán Tomás Bradley.

⁴⁹ CUNIETTI-FERRANDO, 2001, p. 75-82.

⁵⁰ RIOBÓ, 1942.

⁵¹ Gómez registra a presença de Walter Bradley, que era anunciado como Gualterio Bradley, na província de Paraná em 1857. Já em 1859, o fotógrafo é visto trabalhando circunstancialmente em Corrientes, de passagem para o Paraguai. (GÓMEZ, 1986, p. 153).

⁵² Gómez, ao tratar dos Bradley, parece confundir os dados sobre os irmãos. Aliás, ele nem registra a existência de Tomás. Em alguns casos, as informações fornecidas sobre Walter, na verdade, se referem a Tomás. Um exemplo é a atribuição dos álbuns de La Plata a Walter; outro, a afirmação de que ele se estabeleceu na Calle Florida, 266. Na verdade, trata-se do endereço de Tomás (GÓMEZ, 1986). O fato de os dois compartilharem o mesmo sobrenome parece ter contribuído para os equívocos. Uma suposta sociedade entre eles no período pós-1877 ainda não pôde ser comprovada.

Buenos Aires, sua atividade profissional no país, no final da década de 1870 em diante, não é comprovada, ao contrário de seu irmão Tomás. De nossa parte, não encontramos registros da presença de Walter em Buenos Aires. É provável que, no final da década de 1870, ele já não estivesse mais na Argentina, pelo menos não mais em Buenos Aires.⁵³

A atuação de Walter, no Brasil, é bem documentada pela imprensa de várias cidades. De acordo com Kossoy, Walter Bradley era um autêntico fotógrafo itinerante e viajou pelo país, provavelmente, em duas ocasiões. Na primeira, em 1860, passou por Mato Grosso, onde anunciava seus “retratos a eletrotipo”⁵⁴. Na segunda, entre 1870 e 1876, circulou pelos estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo.⁵⁵ Um destaque de sua atuação foi a confecção do álbum fotográfico *Lembranças de São Paulo*, em 1876, profusamente divulgado na imprensa da cidade, tendo sido produzidas duas edições.⁵⁶ É provável que nestas viagens de Walter, Tomás tenha acompanhado o irmão e, por meio da itinerância, aprendido o ofício ao qual se dedicou ao chegar a Buenos Aires, em 1877. Se a hipótese de parceria entre os irmãos for verdadeira, Tomás Bradley pôde aprender os fundamentos básicos de seu ofício e também ganhar experiência na confecção das vistas urbanas.

Os primeiros registros encontrados sobre a atuação de Tomás Bradley como fotógrafo, em Buenos Aires, são de 1878, quando ele anuncia seus serviços no jornal *La Prensa*. Desde aquele ano até 1887, é possível acompanhar a trajetória de seu estúdio; após essa data, as fontes consultadas já não nos permitem afirmar que ele tenha continuado a exercer a fotografia. Como a maioria dos fotógrafos do período, que anunciavam na imprensa e nos almanaques, Bradley destacava a qualidade de seus trabalhos, os baixos preços e a sintonia

⁵³ A trajetória profissional de Walter Bradley é um tema a ser melhor investigado, principalmente porque parte dela foi desenvolvida no Brasil. Há suspeitas de que ele teria permanecido no país após 1876, quando editou o álbum *Lembranças de São Paulo*.

⁵⁴ KOSSOY, 2002, p. 88-89.

⁵⁵ Segundo Kossoy, Walter Bradley, em 1870, viajou por Santa Catarina e interior do Rio Grande do Sul, visitando as cidades de Jaguarão e Rio Grande. No Paraná esteve em Antonina e Paranaguá. Em 1871, ele documentou as obras hidráulicas na Alfândega do Rio Grande. Em 1872, Walter encontra-se em Desterro. Em 1873, ele comprou os equipamentos do fotógrafo Aboim, em Curitiba. Já em 1876, trabalhou em São Paulo e Santos. (KOSSOY, 2002, p. 88-89).

⁵⁶ Na notícia sobre o álbum de Walter Bradley foi destacado que o fotógrafo “teve a optma idea de tirar, em photographia, grande quantidade de vistas desta capital, em ponto pequeno, e com as quaes formou uma espécie de album a que intitolou — Lembranças de S. Paulo. Contem cada elegante livrinho desses, diversas vistas não só de ruas e praças da cidade como também de muitas igrejas e edifícios importantes, sendo o trabalho photographico feito com todo o esmero artistico.” (*O Correio Paulistano*, 30 ago. 1876).

com os novos métodos fotográficos. Enfatizar a produção de retratos e de vistas, da mesma forma, era uma tendência que Bradley fez questão de evidenciar nos seus primeiros anúncios. Quanto aos retratos, afirmava que os seus eram os mais elegantes, irretocáveis e os de menor preço. Quanto às vistas, ressaltou que as realizava por preços moderados, tanto as de estabelecimentos do campo como as de edifícios. A ênfase no preço baixo era uma estratégia comercial para a entrada em um mercado altamente competitivo como era o de Buenos Aires, na ocasião já com diversos estúdios fotográficos, alguns notáveis por sua elegância.

Apesar da popularidade das vistas fotográficas, prevalecia nos anúncios dos fotógrafos de Buenos Aires a propaganda dos retratos. Os estúdios fotográficos eram, antes de mais nada, lugares em que homens, mulheres ou as famílias iam para se deixar retratar de forma elegante. Para Abel Alexander, “la fotografía en nuestro país durante el siglo XIX se desarrolló abrumadoramente en el campo de la retratística social, un tipo de género que fue el verdadero pilar económico de los primeros estudios”.⁵⁷

No que tange às vistas, um interesse maior por elas já se manifesta na capital argentina desde a década de 1850, quando o mercado fotográfico começa a ser estruturar de acordo com parâmetros mais profissionais. Todavia, como afirma o autor citado acima, o registro de vistas urbanas ou rurais foi escasso nas primeiras décadas da fotografia. Entre as primeiras vistas de Buenos Aires em daguerreótipo destacam-se as realizadas por Carlos Enrique Pelegrini, Carlos D. Fredricks & Co., Mansoni. Os *fotógrafos-viajeros* também produziram suas vistas do interior do país, e algumas delas provocaram muito interesse ao serem exibidas. Este foi o caso das vistas de Mendonça feitas por Desiderio Aguiar, por ocasião do terremoto que abalou a cidade em 1861.⁵⁸ As imagens da tragédia foram exibidas no país e em outros lugares, como Rio de Janeiro, Londres e Paris. Deve-se evidenciar que a existência do fotógrafo viajante esteve ligada, sobretudo, a uma alternativa profissional diante da concorrência que se impôs nos centros urbanos.

Na década de 1860, assiste-se paulatinamente, em Buenos Aires, à substituição do daguerreótipo, ambrótipo e estereótipo pela fotografia em papel. Isto deu margem à migração

⁵⁷ ALEXANDER, 2009, p. 9-10. “a fotografia em nosso país durante o século XIX se desenvolveu predominantemente no campo do retrato social, um gênero que foi o verdadeiro pilar econômico dos primeiros estúdios”. (Tradução nossa).

⁵⁸ O fotógrafo alemão Adolfo Alexander também foi um realizador de vistas fotográficas de Mendonça (GÓMEZ, 1986).

dos daguerreotipistas para o interior do país, como enfatiza Gómez.⁵⁹ O mesmo autor destaca que na primeira metade da década de 1860 iniciou-se uma especialização das atividades fotográficas. Os fotógrafos passaram a se anunciar como “Retratistas fotógrafos o como daguerrotipistas y retratistas al electrotipo [...]”.⁶⁰ Esta especialização levou, por exemplo, ao surgimento da fotografia gauchesca, que procurava caracterizar a paisagem e os costumes do homem do interior, modalidade que teve em Benito Panunzi seu máximo representante. Outro fenômeno provocado pelo surgimento da fotografia em papel foi a produção dos álbuns de vistas, contendo coleções de fotografias, em princípio da cidade de Buenos Aires. Um primeiro exemplar do gênero foram as vistas produzidas por Esteban Gonnet, em 1864, como afirma Abel Alexander.⁶¹ O álbum de Gonnet, intitulado *Recuerdos de Buenos Aires*, constava de um conjunto de vinte fotografias reunindo alguns prédios, pontos nobres da cidade, estação de trem, porto, mercado, etc. Tratava-se de registrar nas imagens os progressos alcançados pela cidade. Esta nova modalidade de produto fotográfico despertou muito interesse, tornando-se muito popular até o final da década de 1880, quando já começa a perder mercado para os álbuns impressos. Sobre o álbum de vistas fotográficas, Abel Alexander afirma que:

La edición de álbumes fotográficos fue toda una especialidad para ciertos profesionales de la época. Otorgaba gran prestigio a su autor, y la venta, por sus elevados precios, aportaba sustanciales ingresos al negocio. [...] Este novedoso material iconográfico, de absoluta veracidad por sus características, funcionaba como un documento visual sobre esta parte de América del Sur y, en consecuencia, era muy apreciado por los viajeros de la época, en especial diplomáticos, militares, industriales o comerciantes, en su mayoría de origen europeo.⁶²

Estes álbuns, ou mesmo as vistas avulsas, eram comercializados não somente pelos fotógrafos, mas também pelas livrarias, característica do mercado fotográfico portenho que

⁵⁹ GÓMEZ, 1986, p. 60-64, p. 73.

⁶⁰ GÓMEZ, 1986, p. 69.

⁶¹ O historiador da fotografia Abel Alexander esclarece que, por muito tempo, as fotografias de Esteban Gonnet foram atribuídas a Benito Panunzi. Por meio de suas investigações sobre a história da fotografia na Argentina, Abel Alexander determinou a verdadeira autoria do primeiro álbum de vistas de Buenos Aires. Este é apenas um dos exemplos das contribuições do autor para esclarecer aspectos da trajetória histórica de fotógrafos e suas produções no país. (ALEXANDER, 2009, p. 15).

⁶² ALEXANDER, 2009, p. 15. "A edição de álbuns de fotografia foi uma especialidade para determinados profissionais da época. A iniciativa conferia grande prestígio ao seu autor, e a venda, devido aos preços elevados, redundava em receitas substanciais para o negócio. [...] Este moderno material iconográfico, totalmente confiável, dadas suas características, funcionava como um documento visual desta parte da América do Sul e, portanto, foi muito apreciado pelos viajantes da época, especialmente diplomatas, militares, industriais ou comerciantes, em sua maioria de origem europeia." (Tradução nossa).

pode ser verificada desde 1867. Gómez se refere a duas livrarias, em especial, que realizavam o comércio de vistas na cidade: a “Libreria del Plata” e a “Libreria La Nueva”.⁶³

Nas décadas de 1870 e 1880 outras iniciativas em torno das vistas fotográficas são implantadas por fotógrafos argentinos ou mesmo estrangeiros. Há que se destacar os álbuns do português Christiano Junior que, após exercer o ofício da fotografia por alguns anos no Brasil, se estabeleceu na Argentina em 1867⁶⁴, imprimindo ao mercado fotográfico portenho um alto padrão de qualidade, como pode ser visto em seus trabalhos. Um de seus projetos foi a edição de dois álbuns fotográficos intitulados *Vistas y costumbres de la República Argentina – Prov. de Buenos Aires*. O primeiro foi publicado em 1876 e o segundo, em 1877. Tratava-se de uma iniciativa até então pioneira, pois todos os álbuns eram iguais e acompanhados de textos comentando o tema de cada imagem, como diz Alexander, “a la manera de un fotorreportaje moderno.”⁶⁵ Nestes álbuns Christiano Junior enfatiza o fato de que era necessário tornar pública a Argentina monumental e artística, rechaçando a ênfase dada por outros artistas somente às cenas do campo e à vida rústica. Tratava-se de uma crítica à fotografia gauchesca. Os álbuns de Christiano Junior demonstram a expectativa de que a fotografia pudesse traduzir em imagens os progressos do país, demonstrando, especialmente, o desenvolvimento urbano pelo qual passava a Argentina.

O negócio das vistas e álbuns atraiu alguns empreendimentos significativos que perduraram por muitos anos, como o de Samuel Boote. Segundo Gómez, este fotógrafo instalou uma empresa em Buenos Aires, em 1876, a primeira a se dedicar à impressão de fotografias em caráter massivo.⁶⁶ O mesmo autor esclarece que “muchos de sus trabajos eran tomas

⁶³ GÓMEZ, 1986, p. 77.

⁶⁴ Christiano Junior era português, nascido em Açores. Seu ingresso na Argentina ocorreu em 1867. Até sua morte, em 1902, dedicou-se à fotografia e a outros ramos de negócios, como os banhos públicos na cidade de Buenos Aires, a indústria gráfica, a produção de vinhos e licores, bem como a publicação de textos sobre viticultura. Após 1878, quando vende seu estúdio portenho a Witcomb & Mackern, empreende uma viagem pelo interior do país, visando realizar fotografias para continuar seu empreendimento fotográfico sobre as vistas e costumes da República Argentina. Supõe-se que ele abandonou sua carreira em 1885, retomando esporadicamente, em período posterior, algumas atividades no ramo da fotografia. Ao longo de sua carreira foi agraciado com diversos prêmios, conferidos à sua produção fotográfica. (ALEXANDER; PRIAMO, 2007, p. 23).

⁶⁵ ALEXANDER; PRIAMO, 2007, p. 25.

⁶⁶ Samuel Boote anunciava a venda de “Vistas y costumbres del pais”, bem como artigos para fotógrafos e artistas. *Gran Guia de la Ciudad de Buenos Aires*, 1885.

fotográficas realizadas por otros profesionales y adquiridos por esta nueva firma para su edición.”⁶⁷

Verificamos, neste sentido, que, já no final da década de 1870, havia iniciativas em Buenos Aires procurando expandir o mercado da fotografia, visando, sobretudo, ampliar o consumo de imagens. Seguindo esta mesma tendência, Gómez chama a atenção para as edições dos álbuns fotográficos em litografia, em 1880, comercializados em massa pela Librería Alemana de Ernesto Nolte e pelo fotógrafo Francisco Rimathe.⁶⁸ Ao longo da década de 1880 novos negócios foram instalados em Buenos Aires, principalmente explorando a impressão de fotografias, primeiramente em litografia, posteriormente em fototipia, como ocorre com Guillermo Kraft. No caso de Tomás Bradley, ele montou seu estúdio, ou deu continuidade ao negócio do irmão, em 1877, dentro dos parâmetros já conhecidos no mercado fotográfico de Buenos Aires, ou seja, explorando o ramo tradicional das vistas e, principalmente, dos retratos.

No período em estudo, Bradley participou de duas exposições. Na Continental, realizada em Buenos Aires em 1882, e na de Bremen, em 1884. Para a primeira, sob a autoria de T. Bradley, ele enviou, pelo Estudio Fotográfico Argentino, fotografias de crianças e de grupos de famílias, realizados “[...] al carbon, platina, lapiz, óleo; y retratos por los métodos Promenard, Bondoa, y demás sistemas hasta hoy conocidos.”⁶⁹ Para a segunda, enviou “cuadros e vistas fotográficas”, trabalhos creditados ao estúdio Bradley y Cia.”⁷⁰ Para este certame, o governo da província de Buenos Aires também enviou várias vistas fotográficas de La Plata. Supomos que as imagens sejam de autoria de Bradley, pois naquela ocasião o fotógrafo já havia realizado suas fotografias da cidade, inclusive parte delas já havia sido entregue.

Em 1881 Bradley publicou um anúncio que revela de forma bem precisa o modo como a fotografia era concebida na ocasião e se inseria na cultura visual do período (FIG. 6). No seu

⁶⁷ GÓMEZ, 1986, p. 91. "muitos de seus trabalhos eram fotografias realizadas por outros profissionais e adquiridas por esta nova empresa para sua edição." (Tradução nossa).

⁶⁸ GÓMEZ, 1986, p. 102.

⁶⁹ *Guía de la Exposición*, 1882. “[...] a carvão, platina, lápis, óleo; e retratos pelos métodos Promenard, Bonoda e outros sistemas até o momento conhecidos.” (Tradução nossa).

⁷⁰ *El Comercio*, 1884.

reclame, o sol, com um pincel, realiza um retrato da Terra. O desenho do anúncio não é de sua autoria, trata-se de uma imagem que circulava na década de 1850 nos anúncios dos fotógrafos americanos Messrs. Southworth & Hawes⁷¹, e que o fotógrafo adaptou para a divulgação do seu estúdio (FIG. 7). A imagem demonstra que a concepção da fotografia como o lápis da natureza, nos termos de Fox Talbot, em alguma medida ainda prevalecia.⁷² Não há um sujeito fotógrafo e seu olhar ou gosto estético, nem seu equipamento, mas o sol e a Terra personificados em sujeitos da ação.

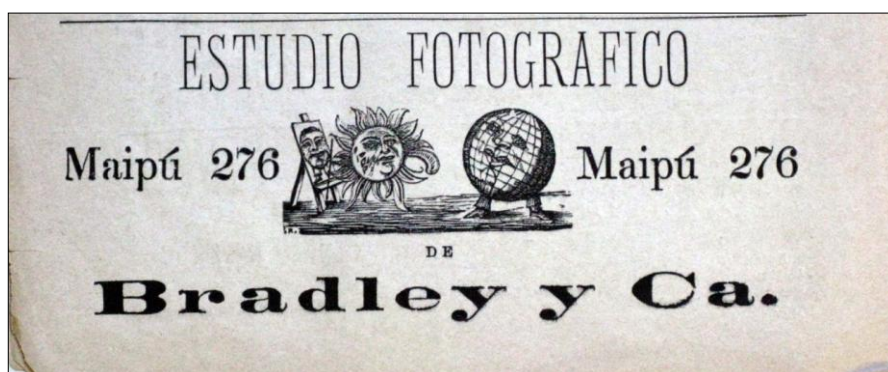


FIGURA 6 - Anúncio do Estúdio Fotográfico de Bradley y Ca.
Fonte: Almanaque de Buenos Aires, 1881, BNA.



FIGURA 7 – Anúncio de Messrs. Southworth & Hawes
Fonte: Sandler, 2002, p. 26.

⁷¹ SANDLER, 2002.

⁷² *The pencil of nature*, de Fox Talbot, foi lançado em fascículos entre 1844 e 1846. As fotografias não eram impressas, mas coladas nas páginas do livro. Este procedimento foi utilizado em algumas publicações periódicas no século XIX. Cf. ANDRADE, 2004.

As representações do sol são milenares e também diversas. Os significados a ele atribuídos variam conforme cada cultura. Seu simbolismo é “tão diversificado quanto é rica de contradições a realidade solar”⁷³. Imagem do Bem para Platão, fonte de luz, calor e energia para muitas culturas. Desde a invenção da fotografia, a dependência da luminosidade para a formação da imagem fotográfica levou à utilização da imagem do sol ou mesmo de vocábulos que a ele se referem para figurar a nova modalidade de representação visual. Na crítica contundente de Baudelaire, ele já se referia aos “adoradores do sol”⁷⁴. Muitos anúncios de fotografia tomaram-no como símbolo a ser destacado em benefício da mensagem publicitária. O mesmo simbolismo não escapou às charges, caricaturas e desenhos humorísticos que se referiam ao universo da fotografia, com fez a obra pioneira *Pleasures Photographic*.⁷⁵

Na época, mais dois estúdios fotográficos em Buenos Aires utilizaram o sol como figura central nos seus anúncios: o Fotografia Helvética (FIG. 8) e o Gran Estudio Antonio Aldanondo (FIG. 9).



FIGURA 8 – Anúncio da Fotografia Helvética
Fonte: *El Correo de los Niños*, 03 jun. 1877, BNA.

⁷³ SOL. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 836-837.

⁷⁴ BAUDELAIRE, 1999.

⁷⁵ *Pleasures Photographic*, publicado em 1855 por Cuthbert Bede, é um dos exemplos pioneiros de humor em relação ao universo da fotografia. A capa do livro traz uma ilustração em que um fotógrafo caminha com dificuldade, levando sobre as costas seu pesado equipamento fotográfico. Sobre sua cabeça um sol radiante e sorridente observa o hercúleo esforço do fotógrafo. Em seu interior o livro traz outras ilustrações do autor satirizando a fotografia. Cf. JAY, 1986.

No reclame do Helvética, reproduzido profusamente na imprensa e nos almanaques da cidade, uma família posa para um fotógrafo escondido sob o pano preto da câmera, devidamente acomodada no tripé. Presidindo a cena, um sol radiante e sorridente ocupa todo o fundo da imagem. Aqui, o fotógrafo é um sujeito sem identidade. É um operador de um equipamento, um técnico dependente da natureza.

Já no anúncio do estudo de Aldanondo, também bastante divulgado, o fotógrafo é o sujeito da cena, ele tem identidade definida. O desenho do reclame consiste numa caricatura do próprio fotógrafo, em que sua cabeça avantajada, com cabelos desalinhados, se equilibra em um corpo franzino. Uma autêntica representação do artista que não segue os padrões convencionais da etiqueta social, mas se destaca por usar sua cabeça em prol da criação e da arte. Aldanondo opera sua câmera e, ao simular o momento do *click*, ele mesmo se transforma em sujeito da fotografia. Este tipo de anúncio é um exemplo raro de propaganda em que a imagem do fotógrafo ancora a mensagem publicitária. Já o sol, neste caso, apesar de ainda ser o fiador da imagem, ocupa lugar secundário em relação aos demais elementos. A centralidade está no talento do fotógrafo-artista, imagem que o fotógrafo construiu desde 1877. Nestes três exemplos, independentemente das características estéticas de cada imagem, as representações do estúdio do fotógrafo e do ato fotográfico demonstram a dependência da luminosidade, mas igualmente revelam a concepção da imagem como um produto da natureza. Nos reclames do Helvética e de Bradley, o fotógrafo é um operador que depende, em primeiro lugar, da força da natureza. Já no anúncio de Aldanondo a natureza é uma referência, uma energia que conduz o talento do artista.

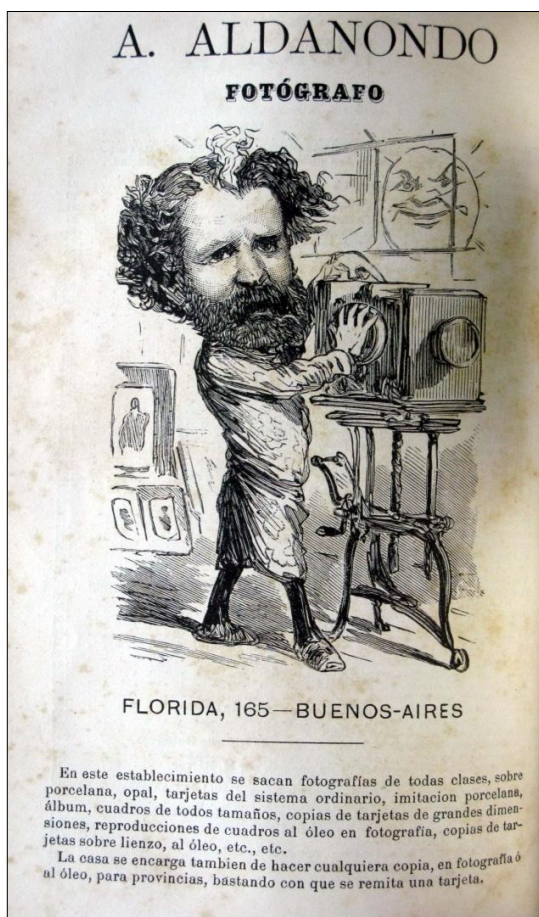


FIGURA 9: Anúncio do fotógrafo Antonio Aldanondo
 Fonte: *Almanaque Sud-Americano*, 1877, BNA.

A localização do estúdio de Bradley em Buenos Aires é um aspecto importante a ser ressaltado. Inicialmente, entre 1878 e 1883, ele atuou na rua Maipú, 276. Em setembro de 1883, o fotógrafo já anunciava sua mudança para a rua Florida, 266. Na ocasião esta rua já se notabilizava como uma das áreas comerciais mais importantes da cidade. Nela se localizavam farmácias, lojas de móveis, joalherias, chapelarias e alfaiatarias que ofereciam as últimas modas da Europa. Era um ponto elegante da cidade, no qual também se localizavam outros estúdios fotográficos, como o de Chute & Broks, Witcomb & Mackern, Witcomb y Freitas (1885), E. Della Croce y Cia. (1885). A mudança do estúdio Bradley y Cia. de Maipú para Florida traduz certo sucesso em seus negócios e a busca de uma nova inserção no mercado fotográfico de Buenos Aires. Com certeza, ele objetivava atingir uma clientela mais refinada e de melhor poder aquisitivo.

A trajetória profissional de Tomás Bradley foi impactada positivamente pela ascensão de Dardo Rocha ao governo provincial de Buenos Aires, em maio de 1881. Sua proximidade

com o governador lhe proporcionou um cargo na polícia de Buenos Aires. Em agosto de 1881, ele e o experiente Antonio Pozzo⁷⁶ são nomeados fotógrafos para que realizassem o registro fotográfico dos encarcerados da província de Buenos Aires⁷⁷. Implantava-se, naquele momento, o “libro de detenidos” da província, como forma de identificação dos criminosos. Bradley ficou responsável pela prisão Penitenciária e Correccional; já Pozzo pelas penitenciárias de Dolores, Mercedes e San Nicolás. O decreto determinava que os fotógrafos implantassem e dirigissem os “talleres fotograficos” [estúdios fotográficos] nas penitenciárias e, ainda, se responsabilizassem pelo ensino da fotografia aos presos. Esta incumbência foi registrada pelo artigo 11 do decreto, o qual responsabilizava os fotógrafos pela escolha dos presos que achassem aptos para realizarem trabalhos fotográficos. Esta nomeação, possivelmente, não proporcionou prestígio social e profissional aos dois fotógrafos. Por outro lado, lhes garantia, no caso de manutenção da situação política, uma função remunerada que lhes dava certo conforto financeiro para competirem com outros fotógrafos de retratos e de vistas urbanas que atuavam no mercado.

A nomeação de 1881 proporcionou a Bradley um trâmite com o governo provincial que, indubitavelmente, lhe favoreceu quando se iniciaram as obras em La Plata. A construção de uma cidade oferecia uma oportunidade ímpar aos fotógrafos, notadamente àqueles com experiência na realização de vistas fotográficas. Bradley, como já apontamos, lidava com esta modalidade desde 1877, quando anunciou a confecção de vistas de estabelecimentos do campo e de edifícios, supõe-se que urbanos. Coube-lhe a realização das vistas de La Plata, empreendimento para o qual estava preparado, diante de sua experiência no ramo.⁷⁸ Contudo,

⁷⁶ Antonio Pozzo teve uma longa trajetória como fotógrafo na Argentina. Sua atuação profissional é notada a partir da década de 1850. Foi reconhecido em Buenos Aires como importante retratista. Realizou registros fotográficos de diversas personalidades políticas e de obras públicas. Um dos destaques de sua produção para o Estado é o álbum da expedição ao deserto, realizada em 1879, sob o comando de Julio A. Roca. (GOMÉZ, 1986.)

⁷⁷ MEMORIA, 1882, p. 268-273.

⁷⁸ Verificamos na correspondência entre Tomás Bradley e Dardo Rocha que o fotógrafo solicitou o apoio do amigo para dois empreendimentos no ramo das vistas fotográficas. O primeiro, proposto em março de 1882, tratava-se de “[...] sacar fotografías calculadas, para formar con ellas albuns 1º de todos los principales establecimientos de Campo de nuestra fértil y dilatada campaña 2º de las Estancias y [ilegível] y si es posible de las principales [ilegível] de campo, al pie de cada fotografía o en hoja separada se haría una relación histórica y de estadística del establecimiento o cabana fotografiada”. Segundo Bradley, o objetivo era divulgar o progresso rural do país na Europa para a captação não só de imigrantes pobres, mas também de capitalistas. A outra proposta de álbum fotográfico foi feita possivelmente em 1880 (há uma mancha que nos impede ver a data). Nela, o fotógrafo diz enviar algumas vistas fotográficas para apreciação, as quais seriam apresentadas ao Ministro de Instrução Pública, para que o mesmo subscrevesse algumas coleções das vistas. (CARTA, 1881.)

não podemos ignorar que a proximidade com o governador e as funções exercidas como fotógrafo da penitenciária de Buenos Aires foram determinantes para que Bradley fosse contemplado com a autorização para realizar as fotografias de La Plata. Nas próximas páginas, abordaremos os trâmites de sua proposta e a confecção dos álbuns. Por ora, apontaremos mais alguns aspectos da trajetória de Tomás Bradley.

No início de 1885, verificamos que Bradley passou a conciliar a fotografia com outra atividade profissional. Havia ingressado no mercado imobiliário de Buenos Aires e La Plata, principalmente na condição de leiloeiro judicial. As negociações para que Bradley iniciasse nesta atividade começaram em agosto de 1881, quando o fotógrafo solicitou ao governador uma carta de recomendação.⁷⁹ Entre 1885 e 1887, o jornal *El Dia* trouxe vários comunicados de leilões sob a responsabilidade de Don Tomás Bradley.⁸⁰ Neles se divulgava a venda de terrenos e casas em La Plata e suas imediações, como Ensenada e Magdalena. A Bradley y Cia. Rematadores y Comisionistas mantinha sede nas duas cidades.⁸¹ As razões para o ingresso de Bradley no mercado imobiliário não são de nosso conhecimento. Todavia, podemos supor que, uma vez inaugurada a nova capital da província e finalizado o processo de distribuição e venda de lotes pelo poder público, abriu-se um mercado promissor. Havia expectativas de que La Plata fosse um grande centro urbano, tal como Buenos Aires. Neste sentido, esperava-se que sua população crescesse a cada dia, principalmente depois que as obras do porto fossem concluídas. A construção de uma cidade, por si só, já traria a dinamização do mercado de compra e venda de terrenos e casas, principalmente tratando-se de uma cidade-capital. No entanto, tudo leva a crer que essa expectativa não foi alcançada, especificamente no caso de Bradley, pois ao se iniciar a década de 1890 o fotógrafo já não contava com situação financeira favorável. É possível que tenha falido entre o final da década de 1880 e o princípio de 1890.

No período em que Bradley atuava como leiloeiro seu estúdio fotográfico continuava em funcionamento em Buenos Aires. Já em La Plata, a abertura de uma filial foi anunciada no final de 1885. Dizia a notícia que “actualmente se está instalando un taller provisorio de

⁷⁹ CARTA, 27 ago. 1881.

⁸⁰ Os leilões judiciais realizados sob a responsabilidade de Tomás Bradley y Ca., outras vezes somente por Tomás Bradley, eram divulgados na imprensa cerca de um mês antes de serem realizados. Em 1885, eles foram comunicados em janeiro. Em 1886, verificam-se comunicados nos meses de fevereiro, março, abril, julho e setembro. Em 1887, foram anunciados em fevereiro e julho. (*El Dia*, 1885, 1886, 1887).

⁸¹ *L'Avvenire Italo-Platense*, 28 nov. 1886.

fotografía, sucursal del conocido establecimiento de Bradley en Buenos Aires. Este taller estará situado en la calle 45 entre 3 y 4”.⁸² No entanto, o estúdio não foi instalado. Por outro lado, outros fotógrafos, alguns de Buenos Aires, fixaram suas filiais na cidade. A relativa proximidade entre Buenos Aires e La Plata possivelmente motivou os fotógrafos da antiga capital a abrirem filiais de seus estúdios na nova cidade. A Fotografia y Pintura Bizioli Hermanos, estabelecimento artístico-fotográfico de Buenos Aires, já estava instalado em La Plata desde meados de 1885.⁸³ Além de divulgar horário de funcionamento e serviços realizados, destacava-se que os Hermanos Bizioli haviam sido premiados com cinco medalhas e privilegiados pelo governo nacional pela invenção dos “retratos eternos inalteráveis”. No final de 1886 já se verifica a presença do Estúdio Fotográfico de Salomon Vargas Machuca na cidade.⁸⁴ Seu anúncio chamava a atenção para a confecção de “Tarjetas de visita, Album, Promenade, etc. Retratos en porcelana, Transparentes, Rambrandt (sic) en pañuelos, al óleo, al lapiz. N.B. — La casa dispone de los últimos aparatos para la mas primorosa ejecución.”⁸⁵ Eduardo della Croce, também já atuante em Buenos Aires há muito anos, chegou em La Plata em agosto de 1887, com este anúncio:

Despues de las muchas exigencias que los señores de esta ciudad han hecho á la fotografía de la calle Florida núm. 50 en Buenos Aires, la casa acaba de instalar una sucursal en la calle Independencia núm. 393 entre 48 y 49, á fin de evitar los viajes á Buenos Aires de su numerosa clientela.

Los Sres. Della Croce y Ca, esperan que la sucursal será bien acogida en La Plata, y que sus numerosos habitantes querrán siempre favorecerla, asegurándoles que todos los trabajos serán siempre ejecutados con esmero y prontitud.⁸⁶

A Fotografia Artística de Juan Maróstica y Ca também já estava instalada na cidade em 1887. Em agosto deste ano, o fotógrafo noticiava que, diante do apoio recebido de sua clientela,

⁸² *El Dia*, 11 nov. 1885. "atualmente está sendo instalado um estúdio provisório de fotografia, filial do conhecido estabelecimento de Bradley, em Buenos Aires. Este estúdio será localizado na rua 45 entre 3 e 4." (Tradução nossa).

⁸³ *El Bicho Colorado*, 08 ago. 1885; *Guia-Revista mensual de La Plata*, noviembre 1885. (Suplemento de la Guia-General de La Plata). O estúdio estava instalado na rua 55, entre as ruas 7 e 8.

⁸⁴ Situado na Avenida Independencia, entre as ruas 46 e 47.

⁸⁵ *La Epoca*, 13 nov. 1886. Não encontramos registros da presença de Vargas Machuca em Buenos Aires. “Cartões de visita, álbum, promenade, etc. Retratos em porcelana, transparentes, Rambrandt (sic) em lenços, a óleo, a lápis. N.B. — A casa dispõe dos últimos aparelhos para a mais primorosa execução.” (Tradução nossa).

⁸⁶ *El Dia*, 11 ago. 1887. “Depois das muitas solicitações feitas pelos senhores desta cidade à fotografia da rua Florida, n. 50, em Buenos Aires, a casa acaba de instalar uma filial na rua Independência, n. 393, entre 48 e 49, com o objetivo de evitar as viagens a Buenos Aires de sua numerosa clientela. Os senhores Della Croce y Cia., na esperança de que a filial seja bem recebida em La Plata, e que seus numerosos habitantes queiram sempre prestigiá-la, assegura que todos os trabalhos serão sempre executados com esmero e prontidão.” (Tradução nossa).

havia realizado melhorias no estúdio para melhor atendê-la.⁸⁷ Esta iniciativa, bem como a instalação de Eduardo della Croce na cidade, no mesmo ano, demonstra que o mercado estava propício à fotografia na capital. Tal como Bradley, alguns desses fotógrafos produziram também vistas urbanas de La Plata; no entanto, com um caráter comercial que não teve o empreendimento do primeiro. Voltaremos a este aspecto posteriormente.

Por ora, gostaríamos de destacar que, apesar da presença constante de Bradley em La Plata, ele não instalou seu estúdio na cidade. Ao passo que Della Croce e Hermanos Bizioli aproveitaram a inauguração da nova capital para ampliarem seus negócios, Bradley investiu em outro ramo de atividade, como já salientamos. Acreditamos que lhe pareceu mais promissor investir na comercialização de terras. As fontes encontradas nos revelam que, por certo tempo, tanto seu estúdio, como seus remates de terras funcionaram ao mesmo tempo. Tudo nos leva a crer que o fato de Bradley atuar nos dois ramos com sócios tenha lhe possibilitado conciliar negócios diferentes, em cidades diferentes. Quanto aos sócios de Bradley, não temos muitas informações. É possível que no início de sua carreira tenha sido sócio de seu irmão Walter. De qualquer modo, não existem registros na imprensa de Buenos Aires, nas décadas de 1870 e 1880, sobre a atuação de Walter na cidade. A única informação segura sobre sociedade é a existente entre ele e Ferreto. Em 1887, o estúdio da Florida, 266 passa a ser anunciado como Bradley y Ferreto. Depois desta data Bradley não figura mais nos almanaques em que anunciava.⁸⁸

Por dois motivos, supomos que Bradley tenha se afastado da fotografia em meados da década de 1890. O primeiro porque seu último anúncio foi encontrado no *Guia Kraft* para o ano de 1887. O segundo porque seu retrato, comentado acima, emoldurado no cartão da Bradley y Cia., dá a entender que seu negócio estava em funcionamento na ocasião da foto. Esta só pode ter sido feita após 1889, quando o Uruguai concede a medalha, que ele usa em seu peito, pelo término da guerra. De qualquer modo, o que vemos no retrato é a imagem de um senhor com cerca de cinquenta anos, idade que Bradley atingiu em 1895. É possível que neste período ele tenha falido, pois inicia em 1893 um processo junto ao Ministério da Guerra para ser

⁸⁷ *El Dia*, 11 ago. 1887. O estúdio de Maróstica estava situado na Praça da Legislatura, na rua 54, entre as ruas 6 e 7. Não temos registros de sua presença em Buenos Aires.

⁸⁸ Uma das correspondências de Tomás Bradley a Dardo Rocha, solicitando cartas de recomendação, é assinada por ele e por Capelli. Em Buenos Aires havia um fotógrafo com este sobrenome. Tratava-se de Giovanni Capelli, fotógrafo italiano que, segundo Gómez, atuou em Buenos Aires entre 1861 e 1885. (GÓMEZ, 1986, p. 154).

incorporado ao corpo de inválidos do Exército. Na época, em seu pedido alega o padecimento de enfermidades provenientes de doenças do período em que lutou na Guerra do Paraguai. Em uma de suas justificativas, afirma encontrar-se em condições financeiras difíceis e sem saúde para trabalhar como nos anos anteriores.

As fontes consultadas não permitem afirmar que Bradley tenha continuado a atuar no ramo da fotografia na década de 1890. É possível que em parte do período ele ainda tenha praticado seu antigo ofício. Mas, independente disto, Bradley acompanhou as transformações da fotografia nesta década e também nas seguintes. Por ter vivido até oitenta e oito anos, Bradley pôde ver que muita coisa tinha mudado entre o início de sua carreira, na década de 1870, e a década de 1930, quando morre. Atendo-nos à década de 1890, podemos afirmar que as transformações tecnológicas do período se fizeram rapidamente presentes em Buenos Aires. Dois aspectos merecem destaque: o início do processo de massificação da fotografia e as transformações no campo da impressão.

Desde que a fotografia foi inventada, ela passou por diversas transformações referentes às adaptações ao mercado de imagens, como resultado das demandas sociais e das transformações tecnológicas. Até a década de 1880, a fotografia ainda era vista como estando situada entre a dádiva da natureza e o talento do artista. No decênio seguinte há uma grande transformação quando a indústria fotográfica começa a se estruturar sob novos parâmetros, processo que leva à massificação de seu consumo e de sua produção. De uma técnica dominada por fotógrafos, artistas, químicos, engenheiros, a fotografia se transforma em uma técnica a ser dominada por todos. No entanto, a fotografia não foi apropriada de maneira única. A cultura fotográfica comportou apropriações sociais distintas. Por exemplo, por meio do trabalho de Bourdieu⁸⁹, é possível fazer distinção entre os fotógrafos amadores que usavam a fotografia para registrar e guardar momentos da vida, como viagens, festas do calendário familiar, etc.; e os aficionados que se debruçavam sobre técnicas novas, participação em foto clubes, etc. Isto demonstra que a cultura fotográfica do período é bem complexa.

A popularização da fotografia foi iniciada nos Estados Unidos por George Eastman, que lançou, em 1888, a primeira câmera portátil, acompanhada do slogan “Você aperta o botão, nos fazemos o resto”. Alguns anúncios já apontam esta tendência em Buenos Aires desde 1894. Enrique Lepage foi um dos pioneiros a direcionar suas vendas para um público mais

⁸⁹ BOURDIEU, 2003, p. 51-115.

ampliado. Seu anúncio de 1894 oferecia um *kit* fotográfico que poderia ser adquirido por todos, inclusive recebido pelos correios, como se pode ver: “¿Es vd. fotógrafo? ¡Nó! ¿por qué? Porque con el aparato ‘EL FOTOGRAFO’ TODO EL MUNDO SIN ESTUDIO ALGUNO puede llegar á obtener en poco tiempo, pruebas de retratos y paisajes muy satisfactorias y solo por el precio de 20 \$ M/N.”⁹⁰ Ilustrado com uma cena familiar em que uma mulher fotografa uma criança a pular corda, possivelmente mãe e filha, o anúncio segue detalhando o conteúdo do “aparato El fotografo”. (FIG. 10) Outro anúncio de 1896 destacava: “Todos fotógrafos, sin necesidad de maestro. Con solo apretar un botón se saca la fotografía. Aparatos de fotografía á mano desde 25\$ m/n hasta los mas perfeccionados”.⁹¹



FIGURA 10 – Anúncio de equipamento fotográfico
Fonte: *Guia Kraft*, 1894, BNA.

As transformações nas técnicas de impressão, verificadas já em meados da década de 1880, também causaram grande impacto no mercado da produção de imagens. A invenção do monotipo, do linotipo, bem como das técnicas fotomecânicas agilizaram os procedimentos em

⁹⁰ *Guia Kraft*, 1894. Décimo ano. Grifos no original. “Você é fotógrafo? Não! Por que? Porque com o aparato “O fotógrafo” TODO MUNDO SEM ESTUDO ALGUM, pode obter em pouco tempo, provas de retrato e paisagens muito satisfatórias e só pelo preço de 20 \$ M/N.” (Tradução nossa).

⁹¹ *Revista Fotografica Ilustrada del Rio de la Plata*, 1896. “Sejam todos fotógrafos, sem necessidade de professor. Basta apertar um botão e se tira a fotografia. Aparelhos de fotografia de mão, a partir de 25\$ m/n, até os mais sofisticados.” (Tradução nossa).

torno da produção de textos e imagens. O processo de *meio-tom* ou *autotipia*, patenteado em 1882, revolucionou o mercado de impressão, pois possibilitava a reprodução com maior fidelidade e qualidade das imagens e sua reprodução simultânea com os textos.⁹²

No que tange à fotografia, uma novidade serão os álbuns impressos. Se na década de 1880 prevalecia no mercado da fotografia a comercialização das vistas fotográficas e dos retratos no original fotográfico, na década de 1890 o desenvolvimento das técnicas fotomecânicas trouxe para o mercado os retratos e as vistas impressas. Em Buenos Aires, por exemplo, os álbuns impressos começam a ser comercializados já em 1889. Guillermo Kraft foi pioneiro neste sentido. Sua casa editora vendia “Albums de Vistas y Costumbres de Buenos Aires y de la República Argentina”, em 144 lâminas impressas. Além disso, também se destacavam no seu reclame as lâminas com imagens do Chaco e os “Recuerdos de Córdoba”.⁹³ Em 1891, os álbuns de Buenos Aires da casa Kraft seguiam sendo comercializados, inclusive com a justificativa de sua qualidade em relação à fotografia, cujo anúncio explicava: “Estas Láminas son preferibles á las de Fotografía por no alterarse su tinta poniéndolas al sol, y es lo mejor que se ofrece al Público en este ramo”.⁹⁴ Apesar das transformações no campo da impressão, os processos fotográficos continuaram a ser empregados, no entanto, em concorrência, especialmente, com as casas editoras.

Quando Tomás Bradley produziu seus álbuns de La Plata, entre 1882 e 1885, ainda prevalecia o uso direto da cópia em papel fotográfico como a imagem por excelência a ser inserida nos álbuns familiares ou nos álbuns das vistas urbanas. O álbum, como um objeto formatado para agregar um conjunto de imagens, na época de Bradley, ainda não tinha concorrência à sua altura e por décadas será um objeto social e culturalmente muito valorizado. Já no alvorecer da década de 1890, as novidades do mundo impresso possibilitaram uma ampla difusão de imagens. Um projeto como os álbuns de Tomás Bradley sobre La Plata, confeccionados artesanalmente, talvez já não obtivesse o aval dos poderes públicos.

⁹² Para maiores considerações sobre o assunto cf. ANDRADE, 2004.

⁹³ *Guia Kraft*, 1889.

⁹⁴ *Guia Kraft*, 1891. O álbum media 19 x 29cm. “Esses impressos são preferíveis à fotografia, pois não se alteram quando expostos ao sol, e é o melhor que se oferece ao público neste ramo.” (Tradução nossa).

3.3 A trilogia fotográfica do surgimento de La Plata, por Tomás Bradley

Os álbuns fotográficos de La Plata, confeccionados por Tomás Bradley, constituíram uma das principais formas de divulgação da cidade em construção. Apesar de já ser possível a reprodução com qualidade de imagens em impressos, esta não foi a opção feita pelo governo provincial. Investiu-se na aquisição dos álbuns de Bradley. O governo provincial, imbuído do intuito de inscrever a fundação e construção da cidade como um marco na história do país, subscreveu as coleções produzidas pelo fotógrafo, realizando uma distribuição criteriosa. Foram vários álbuns entre 1883 e 1886, recebidos por pessoas iminentes. A importância da obra de Bradley também levou os deputados provinciais a prestigiarem o trabalho do fotógrafo ao adquirirem duas de suas coleções. As vistas da cidade ofereciam a oportunidade de se criar uma narrativa muito positiva sobre a construção da nova capital: uma narrativa da aceleração do tempo e sobre os recentes progressos do país. Uma prova com engenho, arte e técnica de que o país, de fato, ingressara na modernidade capitalista. A posse do álbum era uma maneira de partilhar deste processo.

Se em Belo Horizonte o trabalho fotográfico esteve sob a responsabilidade da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), em La Plata foi diferente. Aí, a construção da cidade esteve a cargo do Departamento de Engenheiros da província de Buenos Aires, órgão técnico criado na presidência de Bernardino Rivadavia. A partir da gestão de Dardo Rocha (1881-1884), o órgão foi reorganizado e reforçado para que pudesse desempenhar suas funções. Seu corpo técnico reunia “los más distinguidos arquitectos e ingenieros argentinos o extranjeros residentes en el país, e incluyendo aún a unos pocos contratados especialmente en Europa al efecto”.⁹⁵ No entanto, não possuía fotógrafo em seu quadro de funcionários, de modo que as fotos que registram a construção da cidade não foram ali produzidas.

De janeiro de 1883 a janeiro de 1886, Bradley vendeu ao governo provincial e à Câmara de Deputados 221 exemplares dos seus álbuns fotográficos, totalizando, aproximadamente, oito mil fotografias. Pela documentação podemos saber a quantidade de fotografias de cada álbum; no entanto, quando consultamos os originais, não necessariamente os números são confirmados. Isto se explica pelo fato de que se tratava de álbuns montados artesanalmente,

⁹⁵ TERÁN, 1983, p. 40. “os mais ilustres arquitetos e engenheiros argentinos ou estrangeiros residentes no país, e incluindo até mesmo alguns contratados especialmente para esse fim na Europa.” (Tradução nossa).

fazendo com que entre o proposto ao governo e o realmente realizado houvesse algumas divergências. Por isto, verificam-se algumas pequenas diferenças entre os exemplares consultados. Cada um dos álbuns se compõe de um conjunto de folhas de cartão rígido, nas quais foram coladas fotografias feitas pelo método da albumina e legendas impressas em papel de menor gramatura. O conjunto é encadernado pelo método da costura e finalizado com uma capa rígida, na qual está impresso o título do trabalho (FIG. 11). As legendas nomeiam o lugar fotografado, indicam o momento em que a fotografia foi feita e identificam o fotógrafo e seu endereço, “Bradley - 266 Florida”. Dois gêneros de imagens se destacam em todas as três coleções: as vistas, que são a grande maioria, e os retratos.

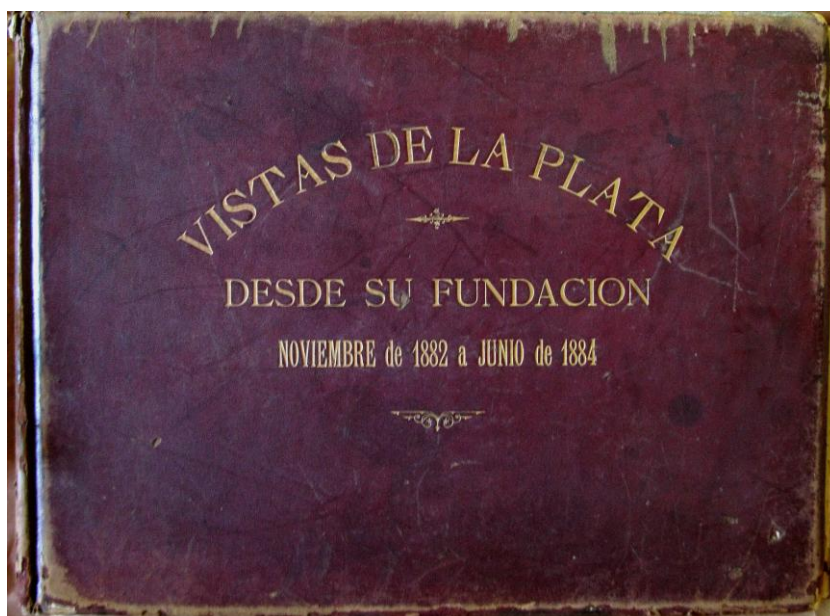


FIGURA 11 – Capa do álbum *Vistas de La Plata desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884*

Fonte: Biblioteca de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires.

Apesar de a fotografia não ter um caráter narrativo, na medida em que capta um instante, a sua disposição em conjunto, ou em sequência, é uma maneira de criar uma narrativa. Assim, os álbuns fotográficos, de certa forma, objetivam alcançar a narrativa por meio da reunião de imagens em torno de um determinado tema. As coordenadas de espaço e tempo das imagens, a identificação dos personagens e o título dos álbuns são maneiras de tentar inserir as fotografias em um determinado contexto e também criar estratégias para permitir a compreensão da história que está sendo contada (FIG. 12). Neste sentido, tendemos a pensar que cada álbum narra o *tempo* da transformação nacional, produz uma narrativa sobre parte do processo civilizatório argentino.

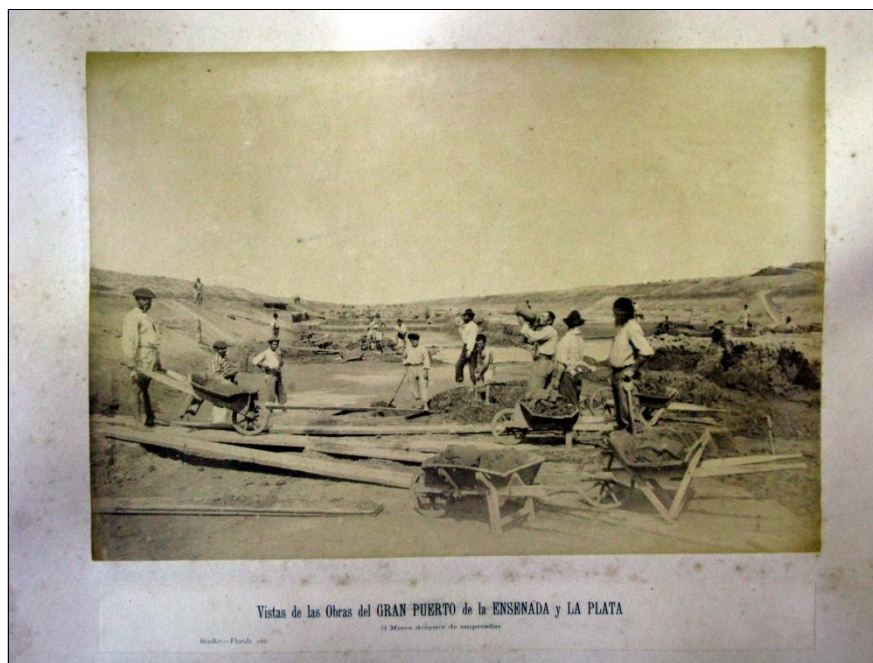


FIGURA 12 – Vistas de las obras del gran puerto de la Ensenada y La Plata
 Fonte: *Vistas de La Plata desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884.*

Bradley começou a realizar seus trabalhos no mesmo dia em que houve o ato de lançamento da pedra fundamental da cidade, em 19 de novembro de 1882. A partir de então, o fotógrafo empreendeu um acompanhamento do processo de construção da cidade, cobrindo visualmente o período que se estende de novembro de 1882 a agosto de 1885.

Após o dia 19 de novembro de 1882, Bradley esteve a cargo de dois projetos: a organização de seu primeiro álbum e a realização de um croqui para uma litografia sobre o lançamento da pedra fundamental. Esta seria impressa na Itália e cuidaria de representar o ato realizado em novembro. Desta questão ele se ocupará durante praticamente todo o ano de 1883, obtendo as gravuras prontas somente em 1886. Já a organização do primeiro álbum foi finalizada em maio de 1883, quando o fotógrafo entrega ao governo da província 50 exemplares.⁹⁶ O álbum contém vistas da inauguração de La Plata e de suas principais paragens, sendo intitulado de *Vistas de La Plata*.⁹⁷

⁹⁶ Cada álbum foi adquirido pelo governo ao preço de \$500 pesos m/c, totalizando \$25.000 pesos m/c. (REQUERIMIENTO de Tomás Bradley à secretaria de gobierno, 1883.)

⁹⁷ Em requerimento à secretaria de governo, Bradley apresenta a proposta dos álbuns esclarecendo que havia obtido autorização do governador para tomar vistas da inauguração de La Plata e de algumas de suas principais paragens. Esclarecia que as fotografias estavam prontas para serem organizadas em álbuns, “para ser distribuídos a los funcionarios y oficinas públicas que VE designe”. (REQUERIMIENTO de Tomás Bradley à secretaria de gobierno, 1883.)

Vistas de La Plata contém 23 imagens, entre as quais os retratos do governador e seus ministros, identificados como “Fundadores de La Plata”; o retrato do presidente da república, Julio Roca, padrinho de La Plata; a pedra fundamental da cidade; as fotografias feitas no dia do lançamento da pedra fundamental; vistas da área em que seria construída a cidade; projetos de alguns edifícios e a planta da cidade. O álbum não traz outros textos, além das legendas de cada fotografia.

Nele já se trabalha a ideia de que a cidade tinha seus pais fundadores: o governador Dardo Rocha e seus ministros, Carlos D’Amico e Vicente Villamayor. A fotografia da pedra fundamental, que foi também reproduzida no segundo álbum, demonstra que havia uma grande expectativa de que ela se tornasse um patrimônio cultural da cidade. A repetição da imagem é uma maneira de deixar viva na memória um objeto que repousaria por cem anos sem que fosse visto, mas que deveria ser lembrado. Ela era um objeto portador de um tesouro, um elo entre tempos e gerações que não poderia ser esquecido (FIG. 3). Já as fotografias da festa, por mais que careçam de vivacidade e espontaneidade, cumprem dois objetivos principais: demonstrar que as rivalidades poderiam ceder em prol da nação e fixar um novo marco temporal na história do país. Mas não deve também ser esquecido que as fotografias da festa e o álbum no todo fazem parte de uma resposta política aos opositores do governador e do projeto que então simbolicamente se iniciava.

Neste primeiro álbum, as vistas do local da festa, das ruas abertas para a passagem das comitivas, apresentam o espaço da nova capital. As fotografias mostram uma área em processo de nova ocupação. Um terreno que antes servia ao plantio, agora seria destinado a um novo projeto, a um novo e nobre uso: o de sediar uma grande cidade. Entre os pais fundadores e o trabalho a ser realizado há uma cidade a ser construída, era tempo de semear. A reprodução dos projetos de alguns dos seus principais edifícios públicos e a apresentação da planta forneciam exemplos de como a cidade, que até aquele momento era virtual, se tornaria real na marcha que simbolicamente iniciou-se com o lançamento da pedra fundamental.

Vistas de La Plata pode ser interpretado como se fosse o primeiro ato de uma ópera. Uma oportunidade para demonstrar um tema sonoro musical que será desenvolvido nos atos seguintes. Sua narrativa apresenta os principais sujeitos da história, o espaço da nova capital, algumas propostas para sua ocupação e o resultado que seria alcançado ao final de todo o trabalho: uma cidade moderna como registrado pela planta da cidade apresentada ao final do

álbum. O registro dos festejos é uma tentativa de zerar as diferenças ou de demonstrar que na festa todos se uniam. Seu principal objetivo é, portanto, anunciar os próximos atos, o futuro. No presente, a comemoração, os projetos e o trabalho. No futuro, o progresso, a paz, a modernidade.

O segundo álbum ficou pronto em meados de 1884. O oferecimento de seu trabalho ao governo provincial foi encaminhado em 24 de abril. Nele, o fotógrafo enfatizava seus objetivos e alguns detalhes do negócio.

Que respondiendo al deseo de dar a conocer las perspectivas actuales de esta ciudad señalando gráficamente sus crecientes y extraordinarios progresos he sacado con acuerdo y permiso superior algunas vistas de la ciudad y obras del Puerto de la Ensenada; por lo que acurro a VE suplicándole le sirva tomarme algunas Colecciones para así en parte sufragar los gastos que he tenido, poniendo en conocimiento de VE que cada colección se compone de veinte y cinco vistas del tamaño de las que tiene VE en su poder, siendo estas tomadas de diversos puntos de la ciudad y de algunos de los edificios públicos como también de las obras del puerto, las cuales pondré al justo precio de treinta pesos nacionales por colección.⁹⁸

No mesmo dia desta solicitação houve o despacho favorável do governador Dardo Rocha. Este aspecto comprova que o fotógrafo trabalhava afinado com os interesses do governador e que este via nos álbuns uma boa estratégia para divulgar a nova capital. A resposta ao pedido nos oferece uma boa noção de como os álbuns foram distribuídos, pelo menos os exemplares desta segunda coleção. Dardo Rocha autoriza a compra de 20 coleções, as quais

[...] distribuirán: una al Exmo. Señor Presidente de la República, una a cada Gobernador de las Provincias de la misma, una al Ministro Argentino en Londres, una al Ministro Argentino en Italia, una al Ministro Argentino en París, una al Ministro Argentino en Estados Unidos, una a los **Sñes Baring Brothers**⁹⁹ de Londres – una a los **Sñes Morton Roue y Cia.**¹⁰⁰ de Londres, una al **Comptoir**

⁹⁸ Esta pasta contém carta de Tomás Bradley à secretaria de governo apresentando sua segunda coleção de vistas, bem como o despacho do governador. (REQUERIMIENTO de Tomás Bradley ao Ministerio de Gobierno, 1884). "Respondendo ao desejo de apresentar a visão atual da cidade, assinalando graficamente seus progressos crescentes e extraordinários, tirei com permissão superior algumas vistas da cidade e das obras do Porto de Ensenada; por isso me dirijo a V. Ex pedindo a aquisição de algumas Coleções, para assim compensar os custos que tive. Informo a V. Ex que cada coleção compõe-se de vinte e cinco vistas do tamanho que se encontram com V. Ex, sendo estas tomadas de diversos pontos da cidade e de alguns dos edifícios públicos, como também das obras do porto, às quais fixei o preço justo de trinta pesos nacionais por coleção." (Tradução nossa).

⁹⁹ Disponível em: <wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Baring_Brothers>.

¹⁰⁰ Disponível em:
<<http://translate.google.es/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn82014381/1880-09-11/ed-1/seq-9/>>.

d'Escompte de París¹⁰¹ – una a la **"Bourse de Paris"**¹⁰² y de **Pay-Bas**, en París – una a los Sñes Corromé (¿) Son y Cia. de Londres – los demás se conservarán en Secretaría para su oportuna distribución. Impútase el presente gasto a la ley de la nueva Capital. Rocha.¹⁰³

Como se vê, as vinte coleções não seriam suficientes para a distribuição planejada pelo governador. Talvez, por este motivo, em julho de 1884, já na administração de Carlos D'Amico, o fotógrafo entregou 30 exemplares deste segundo álbum, não os vinte inicialmente autorizados. E no final do ano mais seis exemplares. A distribuição para os presidentes de província, para os ministros argentinos no exterior e para as empresas internacionais demonstra que o governo estava imbuído do propósito de divulgar a cidade. Tratava-se de atrair capitais e imigrantes para a jovem capital da província. Portanto, um álbum como o de Bradley, com seu caráter artístico e artesanal, presenteado às pessoas certas, poderia colaborar com o sucesso da nova capital. É provável que o primeiro álbum tenha sido distribuído de forma semelhante a este.

Esta mesma coleção foi objeto de interesse dos deputados da província. Na sessão do dia 22 de agosto, eles deliberaram favoravelmente sobre uma solicitação do fotógrafo pedindo que a Câmara subscrisse alguns exemplares de seu álbum. A justificativa nos demonstra o modo como os deputados viam a obra de Bradley.

La Comisión ha creído deber acceder á este pedido, porque considera que las fotografías son un medio muy apropiado para hacer conocer esta naciente ciudad. Créese que **el sistema de vistas es más práctico aun, que las mismas publicaciones periódicas y tratándose en este caso de una obra á la vez útil y de arte**, no ha tenido inconveniente en aconsejar á la Cámara se suscriba á **50 ejemplares**.¹⁰⁴

¹⁰¹ Disponível em:

<<http://translate.google.es/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://cosgb.blogspot.com/2011/02/comptoir-descompte-de-paris.html>>. y
<<http://translate.google.es/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://www.numistoria.com/plus.php%3Fid%3D1868>>.

¹⁰² Disponível em:

<http://translate.google.es/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Bourse>.

¹⁰³ Despacho do governador ao pedido do fotógrafo. (REQUERIMIENTO de Tomás Bradley ao Ministerio de Gobierno, 1884). “[...] serão distribuídas: uma para o Exmo. sr. Presidente da República, uma a cada governador das províncias do país, uma para o ministro argentino em Londres, uma para o ministro argentino na Itália, uma para o ministro argentino em Paris, uma para o ministro argentino nos Estados Unidos, uma aos srs. Baring Brothers de Londres - uma para os srs. Morton Roue e Co. de Londres, uma para Comptoir d'Escompte de Paris - um para a "Bourse de Paris" e dos Países Baixos, em Paris - uma para os srs. Corromé (¿) Son y Cia. de Londres - as outras serão mantidas na Secretaria para posterior distribuição. Imputa-se esta despesa à lei da nova Capital. Rocha.” (Tradução nossa).

¹⁰⁴ Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires. Vigésima segunda sesión ordinaria del 22 de agosto de 1884. Grifos nossos. “A Comissão considerou necessário atender a este pedido,

Acreditamos que o parecer da comissão, ao contrapor o sistema de vistas aos impressos, expressou uma das características da cultura visual do período. Apesar de não estar em discussão se se aceitava a subscrição de uma obra impressa ou pelo sistema de vistas, este último pareceu aos deputados o mais apropriado para fazer a divulgação da cidade. Naquele momento, principalmente o sistema de vistas, apresentado sob o formato de um álbum, oferecia ao conjunto um caráter de objeto artístico que o valorizava e lhe atribuía uma *aura* que não estava presente nos impressos. No momento em que Bradley produzia seus álbuns, a reprodução de imagens em impressos já se fazia de modo recorrente em Buenos Aires. No entanto, ainda não havia alcançado a fidedignidade proporcionada pela fotografia. A posse de um destes álbuns era também uma forma de distinção social¹⁰⁵, à qual os deputados consideraram ter direito. O impresso não é recusado, mas não oferecia àqueles que o recebesse a *distinção* proporcionada por um álbum fotográfico.

Intitulado *Vistas de La Plata desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884*, o segundo álbum contém uma página com texto sobre a construção de La Plata, escrito em espanhol, inglês, francês e italiano, e 40 fotografias, sendo algumas delas retratos e outras as vistas, que compõem a maioria das imagens. O texto “La Plata. Capital de la Provincia de Buenos Aires, presentada graficamente durante los primeros 19 meses de su fundación” faz um apanhado da importância de Dardo Rocha na história recente da Argentina, destacando os eventos de 1880. Quanto à construção da nova capital, afirma-se que “[...] el Dr. Rocha tuvo que luchar con la opinión y con la falta de fé y de entusiasmo hasta de sus propios amigos, para convencerlos que su proyecto era realizable, y que él lo llevaría á cabo.”¹⁰⁶ São descritos alguns aspectos do processo de preparação para a construção da nova capital, enfatizando-se a novidade que isto representava para a Argentina e o mundo. Enfatiza-se, ainda no texto, que

acreditando que a fotografia é um meio apropriado para divulgar esta nascente cidade. **Acredita-se que o sistema de vistas é mais prático que as publicações periódicas, e tratando-se, neste caso, de uma obra ao mesmo tempo útil e de arte**, não houve inconveniente em aconselhar à Câmara a subscrição de **50 exemplares**.” (Tradução nossa).

¹⁰⁵ Aqui nos inspiramos em Bourdieu porque acreditamos que os álbuns adquiriram um grande valor simbólico. Neste sentido, quem os possuísse demonstrava ter um gosto diferenciado. Sobretudo, a posse dos álbuns era a afirmação de um lugar social, pois seu custo elevado restringia o acesso a poucas pessoas. No caso dos deputados, eles demonstravam que tinham não só capital político, mas também cultural, pois estavam sensíveis aos significados simbólicos do projeto. Vistos como bens culturais, os álbuns distinguiam, pois possuí-los era uma forma de demonstrar capacidade de um consumo diferenciado, apesar de eles não terem sido postos à venda. (BOURDIEU, 2007; ALVES, 2008.)

¹⁰⁶ Texto de apresentação do álbum *Vistas de La Plata desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884*. “[...] o Dr. Rocha teve que lutar com as opiniões contrárias e a falta de fé, e de entusiasmo até de seus próprios amigos, para convencê-los de que seu projeto era realizável, e que ele o implementaria.” (Tradução nossa).

na medida em que Rocha implantava o projeto da nova capital, teve que lutar contra a inveja e a deslealdade de seus opositores políticos. Contudo, ele não sucumbiu, o que é demonstrado pelas vistas fotográficas que o álbum apresentava. O texto trata de figurar Rocha como o líder esclarecido, visionário e empreendedor, como o fundador, por excelência, da nova capital. O tom laudatório do texto não pode ser visto fora de seu contexto, pois naquele momento Dardo Rocha tinha planos políticos maiores: sua intenção era chegar à presidência do país. Rocha, neste sentido, era um nome do presente, mas principalmente do futuro, como expressa o parágrafo final da abertura do álbum, pois a História lhe faria a devida justiça.¹⁰⁷

A medida que el tiempo en su marcha incontrastable nos aleje de esta fecha, hemos de darnos cuenta más exacta de la influencia de este hecho en los destinos de la República y el nombre del Doctor Dardo Rocha brillará en nuestra historia deslumbrando con su auréola de gloria á las generaciones del porvenir!¹⁰⁸

A primeira imagem do álbum é uma montagem de retratos intitulada “Fundador de La Plata y sus Ministros”. Ao centro, Dardo Rocha, o fundador, rodeado dos seus ministros Carlos D’Amico, Vicente Villamayor, Faustino Jorge e Francisco Uriburu. Se no primeiro álbum Rocha era um dos fundadores, neste o título cabe somente a ele, pois, segundo o texto de apresentação do álbum, “La Plata, es la obra exclusiva y personal del Dr. Rocha. El ha hecho todo allí. Nunca desmayó y su actividad extraordinaria no decayó un solo momento”.¹⁰⁹ Em seguida, o sucessor de Rocha, o governador Carlos D’Amico, aparece secundado por seus ministros. Na sequência, apresentam-se algumas fotografias do primeiro álbum, as vistas da cidade em construção e também do porto em obras. Em algumas das imagens, os trabalhadores são mostrados nos canteiros de obras, principalmente trabalhando na construção do porto. Ou melhor, eles param suas atividades para posarem, pois do contrário a imagem poderia sair borrada. Fortuitamente, muito destes trabalhadores tiveram a oportunidade de experimentar a pose, atitude essencial do ato fotográfico. Se a muitos deles não era permitida

¹⁰⁷ Neste texto pensa-se História como mestra da vida, pois ela demonstraria às gerações futuras que Dardo Rocha era um exemplo a ser seguido. Sua liderança e ousadia, ao propor a construção de uma cidade, deveriam inspirar. Por isto, Dardo Rocha não poderia ser esquecido, mas sempre lembrado como parte integrante da memória nacional.

¹⁰⁸ Texto de apresentação do álbum *Vistas de La Plata. desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884*. “À medida que o tempo em sua marcha incontestável nos afaste desta data, dar-nos-emos conta de forma mais clara da influência deste fato nos destinos da república e o nome do dr. Dardo Rocha brilhará em nossa história deslumbrando com sua auréola de glória as gerações futuras!” (Tradução nossa).

¹⁰⁹ Texto de apresentação do álbum *Vistas de La Plata. Desde su fundación. Noviembre de 1882 a Junio de 1884*. “La Plata é a obra exclusiva e pessoal do Dr. Rocha. Ele fez tudo ali. Nunca desanimou e sua atividade extraordinária não decaiu um só momento.” (Tradução nossa).

a ida a um bom estúdio fotográfico, a ânsia de flagrar o processo levou o fotógrafo até eles, transformando o campo de obras em um grande estúdio ao ar livre. Cada fotografia é acompanhada de uma legenda pela qual se indicam o local mostrado e o momento de realização da imagem.

Na narrativa do álbum, as coordenadas espaciais e temporais oferecem referenciais para a apreciação das imagens, que cuidam de mostrar que a cidade já era uma realidade. Neste sentido, já era chegado o tempo de habitá-la. É interessante observar que mesmo com a cidade já inaugurada e com os poderes públicos nela instalados desde abril de 1884, as imagens deste álbum ainda mostram uma cidade em construção. Isto se explica porque algumas fotografias são anteriores ao mês de abril, mas também porque muito havia que se fazer para que de fato a nova capital parecesse mais com uma cidade e não com um canteiro de obras. Faltava o movimento de pessoas em suas ruas e avenidas, como sinal de apropriação dos espaços públicos. Neste álbum temos, portanto, a narrativa sobre a construção a cidade. Neste sentido, mostram-se os sujeitos desta história: por um lado o fundador, secundado de seus colaboradores e o continuador da obra, Carlos D'Amico; por outro, os trabalhadores, anônimos, muitos deles imigrantes. Flagrados no meio das obras, estes últimos são como participantes de um enredo que os tem como meros figurantes.

As fotografias da cápsula do tempo, do dia do lançamento da pedra fundamental e dos campos de Iraola, já presentes no primeiro álbum, oferecem uma perspectiva comparativa com as fotos vindas a seguir, que já apresentam as avenidas e ruas abertas, bem como os edifícios em construção. As últimas fotos mostram as obras do “Gran Puerto”, equipamento fundamental para que a nova capital se transformasse na nova Buenos Aires. Nelas, há maior presença de trabalhadores do que nas demais. Para o momento da foto, todos param suas atividades no grande cenário ao ar livre que é o canteiro de obras e posam para o fotógrafo (FIG. 13). Com este álbum mostra-se mais um ato da história do progresso argentino.



FIGURA 13 – Vistas de la obras del gran puerto de la Ensenada y La Plata
 Fonte: *Vistas de La Plata desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884.*

Uma variação deste segundo álbum foi encontrada em uma das instituições visitadas: o exemplar da Biblioteca Pública da UNLP (Universidade Nacional de La Plata). Ele contém 75 fotografias, não as 40 referidas na documentação. Já no livro de Gómez é também feita a referência a este álbum como tendo 83 imagens. Trabalhamos com duas hipóteses: uma a de que Bradley montou alguns álbuns com uma quantidade superior de fotografias; a outra, a de que se trata de reunião posterior de imagens. Neste sentido, não temos elementos para afirmar que este exemplar configure outra edição, o que faria com que fossem quatro e não três as coleções de vistas. Por ora, preferimos trabalhar com a existência de uma trilogia.

A terceira coleção de Bradley veio à luz em 1885. Ela foi intitulada *Vistas de La Plata y obras del Puerto. Agosto 1885, segunda edición*. Em 23 de setembro de 1885, o fotógrafo se dirige novamente ao governo da província solicitando a subscrição de sua nova coleção.

Tomas Bradley ante VE presenta y expone que deseado contribuir en la medida de mis fuerzas a la prosperidad de la nueva Capital de La Provincia de Buenos Aires difundiendo por todas partes el conocimiento de sus crecidos y extraordinarios adelantos he confeccionado un álbum con una 2ª colección de vistas cuyo modelo me permito acompañar a VE.

En él como VE lo verá se encuentra gráficamente representada la nueva capital y su gran puerto al travez de él puede fácilmente observarse el progreso de lo realizado en tan breve tiempo, para dar cima a la colosal empresa emprendida por el dr Rocha y continuada con tanto celo por la actual administración.

La reconocida ilustración de VE, su caro y elevado criterio hacen innecesario que abunde en consideraciones para patentizar **la conveniencia manifiesta que existe en extender en el interior y en el exterior la firme convicción de la rareza de la**

obra emprendida y la resolución que existe demostrada y por los hechos de llevarla a feliz y debido término.

[Ilegível] detalles porque es reconocido el álbum que podrá darse cuenta exacta de su importancia y de su conveniente adquisición.¹¹⁰

Tudo leva a crer que a solicitação de Bradley era uma formalidade para que os trâmites burocráticos fossem respeitados. Ao realizar as suas vistas, ele já tinha a certeza de que seu trabalho seria aceito pelo governo. Respondendo à sua solicitação, D'Amico autorizou a compra de dez álbuns, os quais foram entregues no mês de dezembro.¹¹¹ Desta mesma coleção, o governo adquiriu mais 25 exemplares, em janeiro de 1886. Mais uma vez lembramos que seu alinhamento político a Dardo Rocha e a Carlos D'Amico, bem como a ocupação do cargo de fotógrafo da polícia de Buenos Aires foram capitais para que ele realizasse sua cobertura fotográfica. Na solicitação, Bradley faz menção ao fato de que era um entusiasta da construção da nova capital. Neste sentido, deixa bem claro que não fazia somente um registro visual mecânico do que via, mas estava partilhando dos ideais dos fundadores de La Plata. O fotógrafo via em seu trabalho uma maneira de difundir, de acordo com suas palavras, “a raridade da obra emprendida”.¹¹² Ao elogiar o processo e os seus empreendedores, recorrência nas cartas e solicitações, o fotógrafo lançava mão de uma estratégia discursiva para não deixar dúvidas de que partilhava dos mesmos ideais e assim tentava garantir a realização de seus negócios.

Se o Poder Executivo prestigiava o trabalho do fotógrafo, o Poder Legislativo também o fazia. No mesmo mês de dezembro, os deputados aprovaram a aquisição de 50 exemplares do álbum *Vistas de La Plata y obras del Puerto. Agosto 1885, segunda edición*. Da mesma forma que a justificativa para a aquisição do trabalho anterior apresentou aspectos interessantes do

¹¹⁰ REQUERIMIENTO de Tomás Bradley, 1885. “Tomas Bradley se presenta ante V. Ex. para expor que desejeando contribuir, na medida de minhas forças, para a prosperidade da nova Capital da Província de Buenos Aires, difundindo por toda parte o conhecimento de seus grandes e extraordinários progressos, confeccionei um álbum com uma segunda coleção de vistas, cujo modelo me permito enviar a V. Ex. Como V. Ex. verá encontra-se graficamente representada a nova capital e seu grande porto, através do qual se pode facilmente observar o progresso realizado em tão breve tempo, para finalizar a colossal empresa emprendida pelo dr. Rocha e continuada com tanto zelo pela atual administração.

A reconhecida ilustração de V. Ex., seu caro e elevado critério tornam desnecessário que se abunde em considerações para sublinhar **a conveniência manifesta que existe em estender ao interior e ao exterior a firme convicção da raridade da obra emprendida, e a decisão que existe demonstrada pelos fatos, de levá-la a seu devido final feliz.**

[ilegível] detalles pelos quais é reconhecido o álbum que poderá dar conta exata de sua importância e de sua conveniente aquisição.” (Tradução e grifos nossos).

¹¹¹ Sobre esta entrega o *El Dia* informou que os álbuns foram distribuídos para os ministros, biblioteca de San Fernando e Museo La Plata. (*El Dia*, 06 dez. 1885).

¹¹² REQUERIMIENTO de Tomás Bradley, 1885.

processo, a atual também o fez, como vemos pelas palavras do deputado Madero, transcritas a seguir:

La solicitud por la cual el señor Bradley pide el concurso de la Cámara, es verídica al hacer constar que ha contribuido eficazmente al crecimiento de esta naciente población.

Como trabajo artístico, conocen los señores Diputados que está perfectamente bien hecho.

Por otra parte, el año anterior los señores Diputados contribuyeron á suscribirse á cincuenta ejemplares de la edición de vistas. Estas son cuarenta, que constituyen la segunda, donde se demuestran los progresos que alcanza la edificación.

Independientemente de eso, el señor Bradley es un artista del país, oficial meritorio del Paraguay; vale la pena de recordarlo en este momento.

[...]

Suscribiéndose la Cámara á esta nueva edición, completará cada Diputado la colección que tiene y contribuirá á premiar esfuerzos verdaderamente patrióticos, pues me consta que muchos ejemplares los ha regalado el solicitante á personas de las provincias, con el objeto de hacer conocer La Plata.¹¹³

Um guerreiro em tempos de paz a serviço da nação – esta é a imagem de Bradley construída na apreciação do senhor Madero, e acreditamos que também partilhada por seus pares. Com seu trabalho artístico, ele fornecia as provas dos progressos alcançados na capital. Ao presentear pessoas com seus álbuns, Bradley se tornava um arauto da novidade, um propagandista, por excelência, da nova capital. Seus álbuns proporcionaram a divulgação da nova cidade, como demonstram as notícias de Córdoba, publicadas no *El Dia*: “Un vecino del La Plata recibió ayer una carta de Córdoba, [...] en la que le dicen lo siguiente: ‘El notable álbum de vistas de La Plata lo recibí del Sr. Agel; vienen todos los días á ver las vistas y los cordobeses se quedan admirados de los grandes progresos de La Plata y de sus suntuosos edificios, hermosas calles, etc., etc.’”¹¹⁴

¹¹³ Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires. 5ª sesión extraordinaria del 9 de diciembre de 1885. “A solicitação pela qual o sr. Bradley pede o apoio da Câmara, é verdadeira ao registrar que contribuiu eficazmente para o crescimento desta nascente cidade.

Como obra de arte, sabem os senhores deputados que é muito bem feito.

Além disso, no ano passado os senhores deputados contribuíram ao subscreverem cinquenta exemplares da edição de vistas. Estas são quarenta, as quais constituem a segunda, onde são demonstrados os progressos alcançados na edificação.

Independientemente disso, o sr. Bradley é um artista do país, oficial condecorado na guerra do Paraguai, vale a pena lembrar disto neste momento.

[...]

Subscrevendo, a Câmara, esta nova edição, cada deputado completará a coleção que tem e ajudará a recompensar esforços verdadeiramente patrióticos, pois me consta que muitos exemplares foram presenteados pelo requerente a pessoas das províncias, com a finalidade de tornar conhecida La Plata.” (Tradução nossa).

¹¹⁴ *El Dia*, 06 dez. 1885. “Um morador de La Plata recebeu ontem uma carta de Córdoba, [...] na qual lhe dizem o seguinte: “Recibi o notável álbum de vistas de La Plata do sr. Agel; vêm todos os dias para ver as vistas e os cordobeses estão admirados dos grandes progressos de La Plata e de seus edificios magníficos, belas ruas, etc. etc.” (Tradução nossa).

Bradley foi visto na ocasião como um fundador de La Plata: tanto foi assim que a imprensa noticiou que ele receberia da Câmara de Deputados uma medalha de ouro e um “valioso obsequio”, por seus serviços prestados a La Plata.¹¹⁵ No entanto, não encontramos registros da atribuição de tais honrarias. Porém, a intenção já é demonstrativa de que Bradley gozava de prestígio junto aos políticos da cidade pelo trabalho até então realizado.

Tal como o segundo, o terceiro álbum se inicia com um texto sobre a cidade. Vertido para o francês e o italiano, o texto, intitulado “La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, presentada gráficamente durante los primeros 33 meses de su fundación”¹¹⁶, enfatiza a importância da construção da nova capital para o país, destacando os papéis de Dardo Rocha, como o fundador da cidade, e de Carlos D’Amico, como o continuador da obra. Nesta apresentação já há espaço para inscrever La Plata, na história mundial, como exemplo do esforço de seu povo e de seus governantes.

Las colinas de Tolosa, la antigua estancia de Iraola, los pantanos de la Ensenada, hanse convertido en un Centro poderoso de civilización y progreso; en una gran Ciudad como no hay otra en el Continente, en un espléndido puerto que rivalizará con los mejores y mas cómodos de la vieja Europa; y toda maravillosa metamorfosis operada en menos de tres años, debida al viril esfuerzo de un pueblo que con fé en su porvenir confiado en la hábil dirección de sus gobernantes halos secundado eficazmente levantando como por encanto, la ciudad La Plata que, dígame lo que se quiera, será el eterno pedestal sobre que asentarán su gloria imperecedera los Doctores Rocha y D’Amico principales de esta admirable creación.¹¹⁷

Conclui-se o texto destacando que “la gran Ciudad es indiscutiblemente la gloria de sus fundadores, pero también es una gloria nacional, una gloria de la raza latina.”¹¹⁸

¹¹⁵ *Los Tiempos*, 12 jun. 1884. No dia 6 de junho, o mesmo jornal noticiou que havia a ideia, por parte dos deputados, de oferecer a Bradley “varios lotes de terrenos ó bien un objeto valioso”. [vários terrenos ou um objeto valioso.] (Tradução nossa).

¹¹⁶ *Vistas de La Plata*, 1885. “La Plata, capital da província de Buenos Aires, apresentada graficamente durante os primeiros 33 meses de sua fundação”. (Tradução nossa).

¹¹⁷ *Vistas de La Plata*, 1885. “As colinas de Tolosa, a antiga fazenda de Iraola, os pântanos de Ensenada foram convertidos em um centro poderoso de civilização e progresso, em uma grande cidade como nenhuma outra no continente, em um porto esplêndido que rivalizará com os melhores e mais confortáveis da velha Europa; e toda esta metamorfose maravilhosa operada em menos de três anos, devido ao esforço viril de um povo que com fé no seu futuro, confiante na liderança hábil de seus governantes os acompanhou eficazmente, levantando, como por encanto, a cidade de La Plata que, digam o que quiserem, será o eterno pedestal sobre o qual assentarão sua glória eterna os doutores Rocha e D’Amico, figuras principais desta admirável criação.” (Tradução nossa).

¹¹⁸ *Vistas de La Plata*, 1885. “a grande cidade é indiscutivelmente a glória de seus fundadores, mas também é uma glória nacional, uma glória da raça latina.” (Tradução nossa).

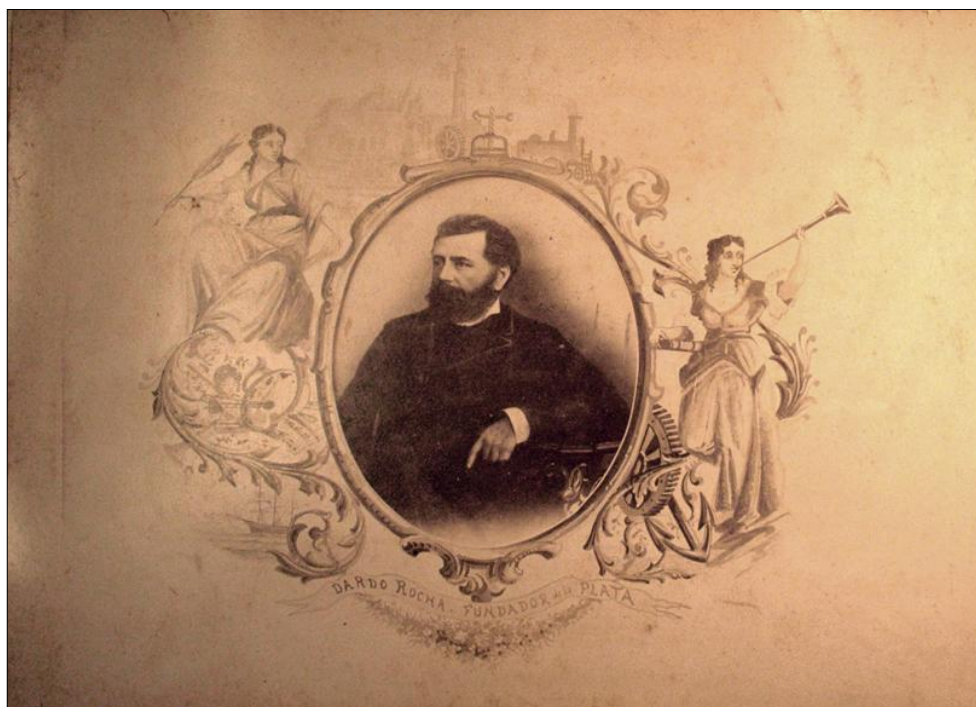


FIGURA 14 – Dardo Rocha, Fundador de La Plata

Fonte: *Vistas de La Plata y obras del Puerto*. Agosto de 1885, segunda edición.

Os retratos de Dardo Rocha (FIG. 14) e Carlos D’Amico (FIG. 15) figuram nas duas primeiras páginas do álbum. O primeiro aparece representado como o fundador de La Plata; o segundo, como o governador da província de Buenos Aires. Apesar do crédito a Carlos D’Amico, no texto, também como um fundador, na imagem isto não acontece. Em seguida, várias vistas retratam ruas e avenidas com seus respectivos edifícios, e os prédios públicos erguidos. Da mesma forma como acontece no segundo álbum, neste as páginas finais são dedicadas ao porto, que já se apresenta praticamente pronto, com o respectivo movimento de alguns equipamentos e embarcações. Em relação ao segundo, este inova ao apresentar nas legendas as coordenadas de direção, tais como “mirada de oeste”, “mirada del este”, objetivando tornar a imagem ainda mais fidedigna e também fornecer parâmetros para a formação do espaço citadino.



FIGURA 15 – Retrato de Carlos D'Amico

Fonte: *Vistas de La Plata y obras del Puerto. Agosto de 1885, segunda edición.*

Como terceiro e último ato de uma ópera, este álbum apresenta a cidade como uma realidade. Uma cidade moderna materializada em seus edifícios, bulevares, estação de trem e porto moderno. Agora havia que romper a frieza das pedras com o calor das pessoas. Animar seu comércio, sua indústria, sua vida cultural. A cidade era um fato, mas ainda faltava vida, pessoas, movimento, ação. Seria, então, necessário continuar a povoá-la e fazê-la produzir. Na dedicatória ao álbum presenteado a Domingo F. Sarmiento, Carlos D'Amico escrevia que “as vistas de La Plata” eram a prova de que o argentino era “capaz de grandes esfuerzos por la civilización y la libertad”¹¹⁹. Com este álbum, chegava ao fim a trilogia fotográfica sobre a fundação de La Plata.

Antes de concluir esta parte da tese gostaríamos de apresentar algumas características da linguagem fotográfica dos álbuns de Tomás Bradley, as quais se referem à cultura visual fotográfica do período. As características das fotografias dos álbuns evidenciam que foi utilizada a técnica da albumina como processo de impressão das imagens. Todas apresentam uma coloração em tons de amarelo ou marrom, provocada pela ação do tempo. Bradley utilizou, no primeiro álbum, chapas fotográficas com o formato de 18 x 24cm; já nos demais empregou as de 30 x 40 cm. A impressão resultou em cópias em papel com dimensões aproximadas a estas medidas. A utilização de um formato maior nos dois últimos álbuns demonstra que o fotógrafo acreditava no sucesso de seu empreendimento. O formato maior

¹¹⁹ *El Día*, 22 nov. 1885.

estaria assim à altura do processo que sua câmara registrava, tornando seu produto mais atrativo e valorizado. Prevalece, em todos os álbuns, a presença das vistas. Em cada um dos três álbuns, foram inseridos somente dois retratos com a meta de fixar uma autoria para o empreendimento e associar a memória da cidade à de seus fundadores. Lugar especial na memória da cidade caberia a Dardo Rocha, que seria o autêntico fundador, como ressaltamos acima. (FIG. 14)

O retrato de Dardo Rocha, apresentado no terceiro álbum, é uma das imagens que melhor caracteriza a mitologia do fundador. Está intitulado “Dardo Rocha, fundador de La Plata”. À moda dos retratos de Ticiano, ele está cercado dos signos do progresso, da sabedoria e do esclarecimento. Para realizar a montagem foi empregada uma fotografia feita por Bradley, inserida em uma moldura ovalada e formando uma espécie de medalhão. Este recurso distancia a foto de sua apresentação original, em *carte de visite*. Ao redor do retrato foram distribuídos os signos: o barco, a âncora, a roda dentada, o trem, a prensa, a paleta, a partitura e a corneta, exibidos para que pudessem expressar todas as qualidades do ex-governador, que na ocasião era forte candidato à presidência do país. Na base esquerda temos o desenho de um barco. É a representação da importância da exploração marítima da extensa costa nacional e da ligação com o exterior proporcionada pela frota naval. Completando a evocação marítima, do lado esquerdo é exibida uma âncora. Aí a âncora assume outras conotações. Entre seus vários significados simbólicos, aqui ela remete à firmeza, solidez, tranquilidade: atributos da personalidade do representado. Associada à âncora, a roda dentada, ao remeter a movimento, ação, trabalho e passagem do tempo, quer significar a civilização. Essa associação entre âncora e roda procura demonstrar a capacidade de Dardo Rocha em garantir o progresso do país. Na lateral esquerda algumas representações cuidam de garantir o envolvimento de Rocha com as belas artes: a corneta, a paleta e o busto remetem, respectivamente, à música, pintura e escultura. Na parte superior do conjunto o trem, a roda dentada e a prensa remetem à indústria, ao progresso. A prensa, especialmente, é uma menção à cultura do retratado. Já as imagens pouco legíveis em segundo plano sugerem edificações, que poderiam ser de La Plata ou possivelmente sugestão à antiga arquitetura romana. Tal aspecto demonstraria o respeito ao passado, o apego às tradições, condição para o alcance do progresso. Entre as duas edificações sombreadas, uma delas tem sentido vertical evidente e lembra a torre do edifício da municipalidade, ou poderia ser também um farol. Nesta segunda opção teríamos o fechamento da metáfora marítima: barco, âncora e farol. Este último a simbolizar a ação do próprio Dardo

Rocha: portador da capacidade de oferecer segurança ao mostrar os caminhos corretos, ao servir de referência.

Em todo este conjunto acima descrito destacam-se as duas representações femininas que identificamos como sendo Clio, a musa da História. Em cada um dos lados do medalhão a musa é representada exibindo alguns de seus atributos. A da esquerda: o pergaminho e a pena. A da direita: a trombeta e o livro. A musa da história e da criatividade, aquela que confere fama, faz soar sua trombeta e escreve no livro da história os feitos extraordinários de “Dardo Rocha, fundador de La Plata”.

Já o retrato de Carlos D’Amico (FIG. 15) é apresentado junto a alguns dos signos mostrados no de Dardo Rocha (paleta, roda dentada, o trem), mas o conjunto é menos apelativo do ponto de vista simbólico. Nesta representação do governador da província, temos a presença de duas cornucópias e os ramos de trigo, simbolizando a fartura. Em cada uma das laterais são distribuídas algumas ferramentas, por certo simbolizando a condução dos empreendimentos construtivos não somente na capital, mas em toda a província. Além disso, o conjunto é encimado pelo brasão provincial. Neste sentido, a representação de Carlos D’Amico assume um caráter mais oficial, ele é representado como chefe de estado. Já Dardo Rocha é representado como autoridade moral.

A composição em horizontal de todas as fotografias segue a tradição clássica de composição da paisagem. Tal característica favoreceu a produção das vistas panorâmicas da cidade em construção, na medida em que permitia a inserção de mais elementos do cenário urbano representado. Na composição da maioria das imagens também prevalece a distribuição da paisagem em metade do quadro fotográfico, resultando em imagens com acentuado padrão de monotonia; o restante é ocupado pelo céu que, devido à excessiva sensibilidade ao azul das chapas, não registra a presença de nuvens na cópia em positivo. Destaca-se, em algumas de suas fotografias, o ponto de vista diagonal ou a presença de linhas diagonais na construção da imagem. La Plata era conhecida como a cidade das diagonais e, neste sentido, parece-nos que o fotógrafo se apropriou desta característica do espaço urbano para propor uma visualidade sobre a nova capital. Verificamos que houve uma tentativa para que suas imagens expressassem um conceito central do planejamento urbano. Uma cidade das diagonais vista sob este mesmo prisma pela fotografia.

Em muitas imagens percebemos a elevação do ponto de vista para a tomada fotográfica. No segundo álbum, 61% se encontram nesta situação; no terceiro, 48% (FIG. 16 e 17). Era uma maneira de demonstrar visualmente o raio de ação do crescimento urbano e de deixar evidente que as “lomas de Tolosa” [colinas de Tolosa] estavam sob o impulso de um importante movimento civilizatório. Como ainda o horizonte da cidade não estava tomado por construções altas, o *plongé* dava uma boa noção do alcance das construções.



FIGURA 16 – Panorama de una parte de la ciudad mirada del este
 Fonte: *Vistas de La Plata desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884.*



FIGURA 17 – Vista de una parte de la sección 4ª mirada del este
 Fonte: *Vistas de La Plata y obras del Puerto. Agosto de 1885, segunda edición.*

Um das características da proposta urbana de La Plata foi a ocupação da área urbana pelos prédios monumentais, aspecto que algumas fotografias buscaram caracterizar. A fotografia do Palácio da Justiça é um destes exemplos (FIG. 18). Esta é também uma das imagens tomada em ângulo diagonal. Apesar de o prédio estar localizado numa avenida retilínea, a fotografia ressalta as linhas diagonais. A presença dos trabalhadores nos andaimes e a passagem veloz da carruagem fornecem parâmetros para dimensionar a grandiosidade do edifício.



FIGURA 18 – Palacio de Justicia (en construcción)

Fonte: *Vistas de La Plata y obras del Puerto. Agosto de 1885, segunda edición.*

Nas imagens, a presença do porto e da estação de trem, esta principalmente como uma conquista do século XIX, é demonstrativa do planejamento econômico que foi considerado na proposta da cidade. Almejava-se que ela fosse mais que uma cidade administrativa. La Plata deveria também ser um polo econômico no qual o porto desempenharia papel importante, como vimos no primeiro capítulo. Neste sentido, as fotografias do segundo e terceiro álbuns dão uma demonstração exemplar. Um terço das imagens de cada um deles é dedicado às obras do porto. Se no segundo álbum foi possível mostrar somente suas obras, já no terceiro, apesar de ele ainda não estar pronto, procurou-se evidenciar que ele já estava preparado para cumprir suas funções econômicas. Todas as fotografias são feitas em plano geral. Isto proporcionou abarcar a grandiosidade da obra, destacando a largura do canal e a presença numerosa de trabalhadores. No terceiro álbum, o porto ganha um tratamento especial em fotografias que procuram distribuir bem as massas, ou seja, a relação entre água, objetos, pessoas, céu, e

demonstrar a existência de equipamentos modernos como o rebocador, a grua flutuante e a ponte móvel (FIG. 19).



FIGURA 19 – Astillero en las obras del gran puerto La Plata
 Fonte: *Vistas de La Plata y obras del puerto. Agosto de 1885, segunda edición.*

Vimos que o 19 de novembro de 1882 se torna o primeiro dia no calendário de construção da cidade. A partir dele se inicia uma contagem rumo à materialização da obra. As fotografias criam representações visuais que documentam o processo de gênese da cidade. Nas primeiras imagens o descampado, os palcos e cabanas para os festejos de lançamento da pedra fundamental; com o passar dos meses a cidade vai ganhando forma, suas ruas e avenidas são delineadas, os primeiros prédios vão sendo erigidos. Os álbuns documentam o processo de transformação do espaço, antes tomado por uma ocupação secular e pouco transformadora, agora modificado pelo afã de romper um ciclo de repetição do passado. Tratava-se de imprimir uma marca de modernidade, criando uma cidade que fosse a expressão da sintonia da Argentina com os progressos contemporâneos. A construção de uma cidade salubre e higiênica é uma maneira de mostrar a inserção do país no ciclo de crescimento capitalista mundial. As fotografias procuram enfatizar os aspectos desta nova proposta urbana. Nelas vemos evidenciada a largura das ruas, o que não somente permitiria a circulação de pessoas e mercadorias, mas também do ar, tão importante para a saúde das populações. A presença do parque na cidade, como área verde muito valorizada para o bem-estar das pessoas, é um aspecto que também se representa nos álbuns.

Como vimos, a cápsula do tempo, enterrada na praça principal da cidade, objetivava pôr em relação presente e futuro e ser um veículo da memória da fundação de La Plata. Da mesma maneira, as fotografias de Tomás Bradley e seus álbuns são guardiões de uma memória. Procuravam demonstrar visualmente aos contemporâneos a conquista alcançada e transmitir ao futuro o processo de gênese da moderna capital da província de Buenos Aires.

3.4 A litografia da fundação

As fotografias de Tomás Bradley, assim que foram realizadas, passaram a ilustrar muitas das obras que se referem a La Plata. Isto aconteceu, inicialmente, com a “Reseña estadística de 1885”¹²⁰. Nela, algumas fotografias ilustram suas páginas, seja em sua versão original, seja por meio de tradução em xilogravura¹²¹. Daí em diante, muitos livros e artigos de jornais sobre a história de La Plata passaram a utilizar as fotos de Tomás Bradley, não necessariamente fazendo a devida identificação da autoria. A repetição das fotografias de Bradley, ao longo destes cento e vinte oito anos de história, demonstra que elas foram elevadas à condição de *patrimônio coletivo*, pois são constitutivas da memória visual da cidade.

Um empreendimento editorial publicado em 1889, provavelmente realizado com o conhecimento de Bradley, foi o álbum *La Città La Plata. E Il Suo Porto L'Ensenada*. Trata-se de um álbum impresso, com texto de apresentação em italiano, em que a litografia da fundação, e uma reprodução do plano da cidade e do porto, são apresentadas conjuntamente a dezessete fotografias de Bradley. Todas as imagens são acompanhadas de legendas em espanhol e italiano. Neste mesmo ano, o porto estava sendo inaugurado. Nesse sentido, o pequeno álbum era uma forma de divulgá-lo na Europa, tentando atrair negócios intercontinentais. Neste novo suporte, as fotografias de Tomás Bradley puderam romper as fronteiras nacionais, possibilitando que suas imagens alcançassem um público amplo. Se os

¹²⁰ BUENOS AIRES, 1885.

¹²¹ Na resenha (BUENOS AIRES, 1885) encontramos 10 imagens de Tomás Bradley. No entanto, não são feitas referências à autoria das mesmas. Indicam-se somente os responsáveis pelo serviço de fototipia, E. Halitzky-Leclerc. Já as xilogravuras são assinadas por Imp. Europea e Colomb y Ortega RC. Em Rey (1957), há uma foto de Bradley. Rivelli (2007) organizou um livro com muitas fotografias de Tomás Bradley, de Juan Maróstica e de fotógrafos anônimos. Mais fotos de Bradley encontramos em Barba (1995).

álbuns anteriores, como objetos artesanais, eram de posse restrita, este possibilitava uma posse mais democrática, ao passo que indicava um novo tipo de relação com a imagem.

A litografia da fundação, na verdade uma cromolitografia¹²², é também uma dessas imagens que sempre se repetem quando o tema é a história da fundação de La Plata (FIG. 20). O interesse por ela reside no fato de que além de ser uma imagem do ato fundacional, ela é um documento sobre a manipulação da história. A partir de um original fotográfico, realizado no dia 19 de novembro de 1882 (FIG. 21), Tomás Bradley montou um *cliché* para a confecção de uma litografia na qual deveria constar a presença de alguns compatriotas que não haviam comparecido à cerimônia de fundação da capital.



FIGURA 20 – Litografia da Fundação. Tomás Bradley e Q. Ceni.
Fonte: Museo y Archivo Dardo Rocha.

O trabalho foi encomendado pelo governador Dardo Rocha, cabendo ao fotógrafo realizar todos os trâmites necessários para que a gravura fosse executada.¹²³ Como esclarecemos

¹²² Trata-se do processo litográfico de reprodução em cores, por meio de impressões sucessivas. As cromolitografias foram muito valorizadas no século XIX, tendo extensa aplicação na indústria como processo gráfico. A semelhança com os quadros pintados a óleo, aliada ao menor preço, proporcionou à técnica considerável expansão. Artistas também fizeram uso da litografia em cores, entre eles destacam-se os franceses Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Pierre Bonnard (1867-1947) e Édouard Vuillard (1868-1940). cf. Enciclopédia Itaú de Artes Visuais; <<http://www.portaldasartesgraficas.com/ficheiros/ct6.pdf>>.

¹²³ O processo de confecção da litografia é relatado em KORN, 1948; MONCAUT, 1982; MERLO, 1994.

anteriormente, Bradley se dedicou a esta tarefa no ano de 1883; no entanto, somente as obteve prontas no final de 1886. O original foi enviado para Milão, onde o artista Quido Ceni se tornou o responsável pela elaboração do trabalho. Outro aspecto curioso da gravura é que o próprio artista, que não havia comparecido à cerimônia representada, também se fez representar na imagem. Além de sua assinatura — Q. Ceni —, o artista igualmente se desenhou como forma de reforço da autoria. A atitude demonstra que a verdade daquele evento estava no discurso que se fazia sobre ele. Na concepção de Ceni, aquela era uma obra de arte em que a autonomia do artista e sua verdade eram tão válidas como a verdade de quem a encomendou. Já para Dardo Rocha, era necessário apresentar como verdadeira a paz entre os principais chefes e lideranças políticas nacionais. Era necessário que uma determinada verdade se impusesse. Nada melhor que uma representação visual sobre a conciliação nacional em torno de um projeto de modernidade para o país. Neste raciocínio, deveria prevalecer a concórdia em nome da paz e da unidade da nação. Uma maneira de agir no presente, tentando manipular o *imaginário social* em torno de um objetivo político. Se na festa não houve a reunião das diferenças, se ela não proporcionou a conciliação de inimigos, sua representação deveria fazê-lo.



FIGURA 21 – Vista de la Plaza y palcos al tiempo de colocar la piedra fundamental de La Plata
 Fonte: *Vistas de La Plata desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884.*

A gravura possibilitava criar uma representação visual tendo como referência a fotografia, mas modificando os aspectos do original de acordo com as expectativas em relação ao produto final. Alguns aspectos poderiam ser realçados, outros minimizados. No caso em

análise, a gravura possibilitou construir uma representação da cena destacando o momento exato em que a pedra fundamental era baixada. As fotografias de Bradley sobre o lançamento da pedra fundamental criaram imagens relativamente distantes dos palcos, em que o plano geral procurava dar uma noção ampla do evento. Já a gravura realizou uma espécie de aproximação, como se parte da fotografia fosse ampliada, possibilitando a formação de uma imagem em primeiro plano, além de criar uma representação que permitiu individualizar algumas pessoas presentes no evento. Nela podemos ver que sob a assistência de diversos convidados, entre eles políticos, clérigos, homens e mulheres elegantemente vestidos, dava-se início a um acontecimento significativo da história pátria. É por isto que a composição da imagem aproxima todos os convidados, sejam aqueles em torno da estrutura da pedra fundamental, sejam os presentes nas arquibancadas, muitos dos quais em júbilo, em atitude de comemoração. A gravura criou uma imagem altamente idealizada do lançamento da pedra fundamental, do surgimento de La Plata.

Consideramos a litografia na finalização deste capítulo porque ela foi um desdobramento do trabalho fotográfico de Tomás Bradley e também porque fazia parte do projeto de divulgação da cidade. A gravura, juntamente com os álbuns, tornou-se parte do *patrimônio histórico* visual de La Plata, comunicando significados ao longo do tempo. É possível que o fato de o projeto da nova capital não ter sido plenamente alcançado tenha investido de maior valor as imagens e os objetos, pois trazem em si expectativas historicamente frustradas, mas que são repostas a cada vez em que são lembrados, expostos, debatidos.

Tal como afirmamos no início deste capítulo, vimos que houve um planejamento iconográfico na fundação de La Plata. A gravura, os álbuns, os objetos comemorativos e as imagens compuseram um programa iconográfico que visava comunicar sentidos, envolver as pessoas, fazer a propaganda da nova capital, criar uma memória, pois sem ela a história não faria jus ao empreendimento que então nascia.

3.5 Breve balanço do legado iconográfico

Sete mil plantas de La Plata. Cento e trinta e seis lenços. Quinhentas gravuras do lançamento da pedra fundamental. Duzentos e vinte e um álbuns fotográficos, contendo aproximadamente 8.000 fotografias. Tais números são demonstrativos da importância dada à iconografia na divulgação da nova capital provincial. As imagens, com seu alto poder de sedução e sua capacidade de comunicar signos, se tornaram instrumentos para a investida política no *imaginário*. Alguns símbolos já existentes, como a bandeira, o escudo de Buenos Aires, o hino nacional, estiveram presentes na fundação da cidade. Mas, junto a estes símbolos, houve a produção de novas imagens. Elas não eram substitutivas dos símbolos, mas se somavam a eles para influenciar o imaginário social.

Tal como nos adverte Baczko, “O controlo do imaginário social, da sua reprodução, difusão e manejo, assegura em graus variáveis uma real influencia sobre os comportamentos e as actividades individuais e colectivas, permitindo obter os resultados práticos desejados, canalizar as energias e orientar as esperanças”¹²⁴. Assim, parece-nos que as iniciativas públicas nasceram da consciência da necessidade de influenciar o *imaginário coletivo*. Tratava-se também de orientar as esperanças, ou seja, estimular a crença no futuro, incentivando a aceitação da linguagem do progresso. O imaginário social deveria ser estimulado a ver positivamente as transformações sócio-político-culturais advindas da intensificação do processo de modernização do país. Na medida em que era um processo a médio ou longo prazo, e sujeito à dinâmica histórica, havia que se insistir nos vínculos comunitários, na identidade de interesses. Havia que criar imagens com as quais todos se identificassem. Uma delas era a do líder, o fundador Dardo Rocha; a outra, a união cívica em torno da fundação de La Plata, consubstanciada na litografia de Tomás Bradley e Quido Ceni.

Como vimos, o dia 19 de novembro foi criado para ser uma data cívica, objetivava-se criar uma tradição em torno da comemoração dos ideais de progresso, civilização e desenvolvimento econômico. Uma data para ser inscrita no calendário cívico da nação. Um ponto de luz, uma ponta de *iceberg*, nos termos de Bosi. Uma *feira* que seria articulada a

¹²⁴ BACZKO, 1985, p. 312.

outras “festas, cíclicas ou episódicas” do país, e com as quais partilharia sentidos comuns. Uma festa que se inscreveria na “memória coletiva e individual dos participantes”¹²⁵. Uma data que, ao ser lembrada, motivaria a renovação dos ideais da geração de 1880.

A confecção da litografia e a produção dos álbuns se deram dentro de uma cultura visual específica que passava por transformações face ao aperfeiçoamento contínuo das técnicas de impressão. Neste sentido, podemos afirmar que as duas lógicas foram mobilizadas para propagar os ideais de modernidade e progresso. Apostou-se no poder dos álbuns fotográficos como portadores de conquistas da modernidade, bem como na sua capacidade de envolver e distinguir quem os recebia. O sistema gráfico não foi ignorado, pois o fotógrafo enviou suas imagens para diversos jornais, bem como esteve à frente da produção da litografia, que cuidou de ampliar, por meio da reprodutibilidade técnica, o acesso à cerimônia de fundação da cidade.

Verificamos que os vínculos políticos do fotógrafo Tomás Bradley lhe proporcionaram uma inserção profissional diferenciada. Ele contava com um tipo de capital — a influência e o trânsito fácil com os mandatários do poder — essencial para que estivesse à frente da transformação do ato fundacional em imagens. Imagens difusoras dos ideais de progresso e civilização. Imagens promotoras da coesão social, da formação de identidades. Imagens criadoras de memória.

¹²⁵ GUARINELLO, 2001, p. 974.

4. ENTRE MEMÓRIA E PROPAGANDA: O PAPEL DAS IMAGENS
NO REGISTRO E DIVULGAÇÃO DA CONSTRUÇÃO DE BELO HORIZONTE (1894-1897)



Que o leitor se lembre, que a camara escura é o auxiliar fiel do artista, o companheiro dedicado do viajante, o descanso do trabalhador, mas que se recorde sobretudo, que é com a observação, a perseverança e cuidado, que poderá produzir obras perfeitas e satisfactorias. (KLARY, s/d.)

Planejar e construir uma cidade-capital. Este foi um dos grandes legados da elite política e econômica mineira ao estado de Minas Gerais nos primeiros tempos do Brasil republicano. Tarefa complexa que envolveu debates e negociações políticas; disponibilidade de recursos financeiros e humanos; domínio, aplicação e adaptação de conhecimentos técnico-científicos; capacidade de imaginação e coragem para enfrentar os imprevistos. A modernidade brasileira, em sua versão mineira, realizou e desenvolveu um projeto de *modernização conservadora* que, como sinalizam os estudiosos deste conceito, implica em transformar sem abalar a estrutura de poder e dominação então em vigor.¹

Planejar e construir a nova capital de Minas Gerais. Ações que fizeram surgir não somente uma cidade, mas uma série de representações textuais e visuais, com finalidades e características diversas que, no geral, se propunham a definir, registrar e divulgar o empreendimento urbano que então se executava. As imagens formam um conjunto especial das representações destinadas a usos prioritariamente técnicos, mas também outras de *uso* muito mais amplo. Entre as diversas funções por elas desempenhadas, aqui será dada ênfase a duas em especial: a de memória e a de propaganda. Interessa problematizar a maneira como as imagens, em especial as fotografias, desempenharam um papel central no processo de propaganda da nova cidade, bem como no estabelecimento de memória com função celebrativa sobre a cidade moderna.²

¹ *Modernização conservadora* é aqui tomada tal como definida por Barrington Moore Junior. O modelo é usado pelo autor para caracterizar o desenvolvimento capitalista ocorrido na Alemanha e no Japão. A recepção do modelo no Brasil se deve, principalmente, às seguintes características: concentração fundiária sem política agrícola; meios políticos para sujeitar a mão de obra; governos reacionários empreendedores da "revolução pacífica pelo alto"; presença estatal na construção industrial; conservação das estruturas sociais. PIRES; RAMOS, 2009; SANTOS, 1996; DOMINGUES, 2002. Para o caso de Belo Horizonte, o conceito é usado por AGUIAR, 2006; DULCI, 1999. Julião (1996), amparando-se em Marshall Berman, também destaca o caráter conservador da modernização mineira, tal como se expressa na construção de Belo Horizonte.

² Angotti-Salgueiro (2007, p. 45) estuda este aspecto afirmando que “A produção imagética da nova capital de Minas, levada a efeito de forma sistemática pelos construtores, revela uma estratégia de propaganda do empreendimento, com o propósito de enfatizar suas características de modernidade e racionalidade.” A autora realiza uma análise do *Álbum de vistas locais e das obras projectadas para a nova cidade*, o qual retomaremos à medida que discutirmos os três empreendimentos principais: as revistas, o Álbum e o Gabinete Fotográfico.

No processo de planejamento e construção da nova capital, a cidade vai se materializando nas obras propriamente ditas e nos discursos, sejam eles amparados em imagens ou em textos. A linguagem visual acionada é múltipla: expressa-se em pinturas³, fotografias, desenhos, projetos, plantas, gráficos e tabelas que, guardadas as especificidades de suas tipologias, permitem acompanhar não apenas o surgimento da nova cidade, mas, sobretudo, as significações a ela atribuídas. Parte dessa produção visual ganhou visibilidade/publicidade no próprio momento em que a cidade era planejada e construída. Os dois números da *Revista Geral dos Trabalhos*, o *Álbum de vistas locais e das obras projectadas para a nova cidade*, a venda e a distribuição de fotografias e de plantas foram veículos importantes para difundir, dentro e fora de Minas Gerais, o projeto das elites mineiras que definiram o modelo de construção para a nova capital do estado.

Sabemos que a produção e a reprodução de imagens no período da construção da cidade ficaram a cargo do Gabinete Fotográfico, da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), instalado para este fim em 1894. Campos⁴ e Bartolomeu⁵ dedicam-se ao estudo do Gabinete Fotográfico. No entanto, aqui se realiza uma tentativa de abordar aspectos não explorados pelas autoras, como as características das imagens e o modo como elas instituem uma determinada representação. Neste sentido, o capítulo toma como objetos especiais de análise o conjunto de fotografias avulsas produzidas pelo Gabinete Fotográfico; os dois números da *Revista Geral dos Trabalhos* e o *Álbum de vistas locais e das obras projectadas para a nova cidade*. Os dois números da *Revista* reproduziram algumas imagens, inclusive fotografias que nos dão exemplos do projeto de divulgação e de instituição de uma memória coletiva sobre a construção da cidade, um típico documento/monumento⁶. O *Álbum* reúne algumas fotografias do arraial de Belo Horizonte e reproduções de projetos para a nova cidade. A análise desse conjunto visual é fundamental para a compreensão dos mecanismos de produção de imagens e os suportes acionados para sua circulação e consumo. Condição necessária para a percepção

³ No acervo da CCNC há cinco pinturas, óleo sobre tela, em que o arraial de Belo Horizonte é retratado. Trata-se de trabalhos dos artistas Honório Esteves e Émile Rouède, encomendados por Aarão Reis, em 1894, segundo informam as fichas técnicas das imagens. Há também informações de que cada artista teria pintado uma trilogia. No entanto, no acervo da CCNC/MHAB, constam somente duas pinturas de Honório Esteves. Uma terceira tela do artista consta da Coleção Pinacoteca/MHAB. Já a trilogia de Rouède está guardada no acervo do CCNC/MHAB.

⁴ CAMPOS, 2008.

⁵ BARTOLOMEU, 2003.

⁶ LE GOFF, 1997, p. 95-106.

do lugar da cultura visual no planejamento, na execução e na difusão de um modelo de cidade-capital com pretensões modernas.

Essa opção teórico-metodológica leva em consideração alguns critérios que também orientaram o capítulo anterior, focado na experiência de La Plata: tipos de imagens produzidas; instâncias produtoras; modo de produção; intencionalidades; público-alvo; modos de distribuição. No entanto, este capítulo foi desenvolvido de modo diverso do de La Plata. Até o momento, a historiografia argentina não se debruçou sobre a utilização das imagens relativas à divulgação de La Plata. Nessa medida, pode-se dizer que nosso trabalho visa cobrir esta lacuna. Daí o enfoque centrado nos mecanismos políticos, nas formas de produção e de circulação das imagens, na trajetória do fotógrafo, em detrimento de um maior detalhamento das características das imagens.

Já em Minas Gerais temos estudos que nos fornecem uma primeira caracterização do trabalho com as imagens fotográficas do período da construção da cidade, e que detalham o funcionamento do Gabinete Fotográfico, como já destacamos. Neste sentido, movemo-nos para perceber a globalidade do processo de produção de imagens, procurando compreender alguns aspectos da visualidade então proposta.

Podemos antecipar que no caso de Minas Gerais o processo de divulgação da cidade foi realizado dentro da lógica produtiva da cultura impressa, que possibilitou pôr em circulação as imagens fotográficas em escala de mercado. Os meios mecânicos de inserção das imagens em impressos já começavam a se expandir no centro-sul brasileiro. Esta característica não descarta, evidentemente, a produção e circulação das próprias fotografias então executadas. Já em Buenos Aires, apesar da existência de um sólido mercado editorial pautado na cultura do impresso⁷, na divulgação de La Plata prevalece a produção artesanal das fotografias e sua distribuição em álbuns fotográficos, como foi apresentado no capítulo anterior.

⁷ Seria o mesmo que a gênese, transmissão e compartilhamento da cultura por meios impressos. Essa cultura envolve a formação de públicos leitores, a intensificação das trocas culturais, a multiplicação de objetos escritos, a laicização do saber, etc. Ela foi possibilitada, em parte, pela invenção de Gutenberg no século XV. No entanto, como adverte Chartier, há que se relativizar a importância de Gutenberg, e considerar que as transformações nas práticas de leitura e na apropriação de textos não se reduzem à invenção do ourives alemão. Para Chartier, é necessário situar a revolução de Gutenberg dentro de contexto mais amplo que o do século XV. Poderíamos falar da gênese, transmissão e compartilhamento da cultura pela forma oral, manuscrita, impressa e digital. No que se refere à linguagem do impresso pode-se afirmar que ela “pertence ao sistema visual e combina linguagem verbal escrita, linguagem gráfica, linguagem fotográfica, etc. Esse sentido comum se dá, dentre outras dimensões, pelo arranjo plástico dos elementos verbo-visuais em estratégias que visam assegurar a constituição de uma identidade das publicações.” Cf. CHARTIER, 2005; BUESCU, 1999.

O capítulo está organizado em quatro partes, cada uma com suas respectivas subdivisões. Na primeira parte, lançamos algumas questões sobre a exposição dos objetos e das imagens do período de construção da cidade. Na segunda, apresentamos o Gabinete Fotográfico, priorizando a análise das imagens produzidas. Para tanto, organizamos o acervo imagético em três conjuntos. Na terceira, discutimos as duas obras impressas pela CCNC, já citadas acima, a *Revista Geral dos Trabalhos* e o *Álbum de vistas*. Em cada uma das duas publicações buscamos compreender o papel desempenhado pelas reproduções fotográficas. Para tanto, esta seção foi dividida em quatro subitens. A quarta parte finaliza o capítulo.

4.1 Questões em torno da exposição de um acervo

Iniciamos o capítulo anterior fazendo referências às salas em homenagem à fundação de La Plata e ao seu centenário, ambas no Museu e Arquivo Dardo Rocha. Se em La Plata verificamos a existência de um espaço de exibição permanente dos objetos referentes à fundação e ao centenário da cidade, em Belo Horizonte a memória sobre tais eventos é trabalhada de modo distinto.

Hoje, o conjunto documental sobre a construção da nova capital mineira, produzido no âmbito da CCNC, é compartilhado por três instituições de Belo Horizonte: o Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), o Arquivo Público Mineiro (APM)⁸ e o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH). Em 2008 foi disponibilizado um *site* que reúne o acervo das três instituições.⁹ Sua consulta permite o acesso remoto às imagens, documentos, objetos produzidos ou pertencentes à CCNC. A memória da construção da cidade foi expandida e democratizada ao entrar na rede mundial de computadores. Neste sentido, para além da facilidade de acesso às informações que esta iniciativa oferece à comunidade em geral e de

⁸ O Museu Mineiro, de administração estadual, também mantém objetos referentes ao período de construção da cidade.

⁹ O trabalho foi desenvolvido entre 2001 e 2004, e “consistiu na microfilmagem e digitalização de toda a documentação e na construção de uma base de dados comum, reunindo todos os registros em um único sistema de busca”. Ao realizar a pesquisa através do sistema desenvolvido, “o usuário tem acesso às imagens digitalizadas de todos os documentos gerados pela Comissão Construtora, independente do local de guarda dos originais.” ACERVO da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas. Disponível em: <<http://comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>.

modo especial aos pesquisadores, verifica-se neste tipo de proposta a sintonização com as formas de transmissão digital.

Das instituições citadas acima, o MHAB, como museu da história da cidade, é um dos lugares de memória mais afinado com a questão da comunicação de acervo. Em 1993, o Museu iniciou um processo de revitalização, finalizado em 2003, ocasião em que a instituição fez um balanço das atividades de uma década. Segundo Julião, o principal objetivo foi o de adequar suas práticas às demandas da sociedade contemporânea.¹⁰ Para tal, a instituição procurou dinamizar as tarefas relativas à preservação, pesquisa e comunicação de seu acervo. Houve e há especial cuidado com os projetos de extensão, objetivando estabelecer diálogos com o público da cidade, em atenção à “proposta de ampliação da cidadania cultural e do direito à memória”¹¹, uma tentativa de buscar alternativas ao museu como lugar de representação de memórias e identidades totalizantes. No que diz respeito à comunicação de acervo, o museu concilia exposições de curta, média e longa duração. Assim, as únicas peças permanentes em exibição do MHAB são o antigo casarão, tratado como um “bem cultural”¹² e alguns objetos distribuídos em seu jardim. Os objetos, documentos e imagens da construção da cidade são expostos, de acordo com projetos especiais, no próprio MHAB ou no Museu Mineiro.

Já em La Plata, o Arquivo e Museu Dardo Rocha se constitui como uma instituição cuja missão principal é homenagear a memória do antigo governador, vinculando-a à memória e história da própria capital.¹³ Nele prevalece uma concepção totalizante de identidade e de memória. Como sabemos, a instituição mantém uma sala que celebra a construção da cidade ao exibir os objetos do dia do lançamento da pedra fundamental da cidade. Defendemos que papel importante nesta tradição tem as fotografias de Tomás Bradley e a litografia da fundação. Na relação ambígua e complementar entre lembrança e esquecimento que marca a

¹⁰ JULIÃO, 2004, p. 170.

¹¹ JULIÃO, 2004, p. 170.

¹² JULIÃO, 2004, p. 169.

¹³ Em La Plata, a documentação sobre a construção da capital está em sua maior parte sob a guarda do arquivo provincial Ricardo Levene. Apesar de o acervo estar relativamente bem organizado, ele não se encontra digitalizado como o de Belo Horizonte. Neste sentido, as pesquisas ficam limitadas à consulta aos documentos originais, mas facilitadas pela relativa centralização física. No entanto, no que tange às fotografias e aos álbuns fotográficos, o arquivo Ricardo Levene fornece um conjunto de preciosas informações sobre os mesmos, mas não os objetos em si. Eles podem ser encontrados em outras instituições, como já esclarecemos no capítulo anterior. Ressaltamos, ainda, que não há um compartilhamento de informações e dados gerando plataformas comuns de consulta, como no caso mineiro.

memória, acreditamos que as imagens colaboraram para a preservação do momento fundador e de certo modo influenciaram na manutenção de um espaço de memória do dia da fundação. Ou seja, em nossa perspectiva as imagens contribuíram na formação de um imaginário coletivo sobre o dia 19 de novembro de 1882. Um imaginário que envolve o poder público, as instituições de memória e a coletividade. Dessa maneira, seria correto afirmar que o projeto iconográfico planejado no passado conseguiu ultrapassar a barreira do tempo e se impôs ao futuro.

Já em Belo Horizonte não encontramos um espaço de memória com as características do Museu Dardo Rocha. Os objetos e as imagens produzidos por ocasião da fundação da cidade, na sua maior parte, se perderam. Em duas ocasiões houve a proposição de cápsula do tempo: no dia 7 de setembro de 1895 e no dia 12 de dezembro de 1897. Em ambas as celebrações, houve a produção de imagens. No caso da Cidade de Minas, as imagens não forjaram uma memória coletiva sobre aqueles momentos¹⁴, ou seja, seu planejamento iconográfico não teve a mesma eficácia ocorrida com as imagens de T. Bradley e Q. Ceni em La Plata.

No entanto, como na ocasião das comemorações do centenário, em 1997, os objetos do passado não puderam ser recuperados, houve a proposição de uma cápsula em homenagem ao centenário. Intitulada “Baú Centenário”, esta cápsula, como mensageira simbólica, tem como destino o futuro da cidade, o bicentenário a ser comemorado em 2097. Nela foram introduzidas

[...] cartilhas sobre a história de Belo Horizonte, jornais locais do dia 12 de dezembro, inclusive a edição especial do ESTADO DE MINAS em comemoração aos 100 anos, toda a grife do centenário e o bilhete número 0100 da Loteria Federal. Além disso, a caixa contém os livros “Cenas de um Belo Horizonte”, “Circuito da Memória” e “Os Melhores do Esporte”, cópia do orçamento de 97 da PBH, mensagens de políticos, as partituras originais do hino do centenário, selo, carimbo e moeda comemorativa dos 100 anos da capital mineira, e cartas de cinco alunas do ensino básico, vencedoras do concurso “Carta a um amigo do futuro”.¹⁵

¹⁴ As fotografias produzidas nas duas ocasiões serão objeto de análise na continuidade do capítulo.

¹⁵ FARIAS, 1997.

No dia 13 de dezembro de 1997, o “Baú” de aço inoxidável foi enterrado no Parque Municipal, sinalizado por um marco na praça dos construtores.¹⁶ Enquanto este tesouro aguarda para ser des-coberto no futuro, enterrado no espaço real da cidade, parte da memória de suas origens históricas encontra-se disponível no ciberespaço. A expectativa é que esta nova tecnologia da inteligência permita o surgimento de novas maneiras de produzir sentidos sobre a cidade.

Como assinalado acima, o acervo do período da construção da cidade e de sua inauguração é exposto de acordo com projetos especiais. Coincidentemente, no momento em que este texto está sendo escrito, o MHAB exibe no Casarão uma exposição de longa duração denominada “Paisagem em mutação: a invenção de Belo Horizonte”.¹⁷ Como indicado pelo próprio título, a exposição constrói uma narrativa sobre a invenção da cidade, sem, no entanto, se apegar a um evento específico como acontece em La Plata. Em onze salas, por meio da exibição de objetos, imagens e documentos pontuam-se momentos considerados significativos da história da cidade. No entanto, a ênfase recai no período da construção da capital e no acervo produzido pela CCNC. Nos cômodos do Casarão, “em meio a textos narrativos, objetos de uso doméstico, mobiliário, quadros, documentos textuais, livros, mapas e fotografias, o visitante poderá acompanhar essa história, uma tentativa de se inventar uma cidade que, apesar de nascente, estava repleta de antigas recordações”¹⁸. A transformação/substituição do arraial por uma cidade é o eixo narrativo da mostra. No que tange às imagens temos algumas fotografias, pinturas e plantas. Quanto aos objetos, destacam-se peças de mobiliário e equipamentos de trabalho que remetem à cultura material dos séculos XVIII e XIX. Entre os objetos celebrativos, destacam-se as medalhas distribuídas em 7 de setembro de 1895 e 12 de dezembro de 1897. Entre as fotografias, exibem-se com relevo a imagem de Aarão Reis com a planta da Cidade de Minas e a imagem da inauguração da cidade. Outras fotografias produzidas pelo Gabinete Fotográfico são exibidas em pequenas ampliações. Entre as

¹⁶ Pesquisa sobre as comemorações do centenário de Belo Horizonte foi realizada pelo Departamento de Comunicação Social da UFMG. O relatório final pode ser consultado em: <www.fafich.ufmg.br/gris/projetos/projetos-antiores/bh_100.pdf>.

¹⁷ Curadoria: Gilvan Rodrigues Santos, Luana Maria Ferreira. Concepção: Célia Regina A. Alves, Gilvan Rodrigues Santos, Leonidas José de Oliveira, Luiz Henrique Assis Garcia, Vanessa Barboza de Araújo.

¹⁸ Texto de apresentação da exposição disponível no site: <<http://www.amigosdomhab.org.br/>>.

pinturas, notam-se a trilogia de Emile Rouède sobre o arraial de Belo Horizonte e uma de Honório Esteves.¹⁹

Vale enfatizar que não há uma narrativa em torno do lançamento das pedras fundamentais em setembro de 1895 ou da inauguração em dezembro de 1897. Fotografias do primeiro evento não constam da exposição. Já uma fotografia da inauguração é exibida em um painel de grandes dimensões. Tratada também como um grande painel, temos a fotografia de Aarão Reis e sua equipe, mas, por outro lado, nenhuma imagem dos políticos mineiros coevos ao engenheiro-chefe. A narrativa da exposição dá margem a pensar que a política esteve ausente do processo de “invenção de Belo Horizonte”. Portanto, o fato urbanístico se sobreporia ao fato político que deu origem à nova capital mineira.

Para compreender o processo de produção das fotografias exibidas nesta exposição, seguiremos procedimento já adotado no capítulo anterior. Tal como sugerido por Borges, vamos “investigar as condições de produção da imagem”, “explicitar as redes de interesses existentes entre fotógrafo e seus possíveis patrocinadores”, “conhecer os mecanismos utilizados para a veiculação da fotografia” e “as convenções que regem a confecção das imagens fotográficas”²⁰.

4.2 A Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC)²¹ e os critérios para divulgação da cidade

Como vimos no capítulo anterior, a produção fotográfica destinada a divulgar a construção de La Plata esteve centrada no fotógrafo oficial da província, Tomás Bradley. Vimos, igualmente, que apesar de fazer parte da estrutura administrativa do Estado, seu trabalho foi desenvolvido fora do âmbito do Departamento de Engenheiros, órgão que planejou e executou

¹⁹ Em 1894, a imprensa mineira noticiou a exposição das paisagens de Honório Esteves sobre o arraial de Belo Horizonte em Ouro Preto e no Rio de Janeiro. *O Estado de Minas* divulgou, por exemplo, a existência de quatro telas do pintor sobre o arraial. Nesta época, o artista era professor de desenho da Escola Normal de Ouro Preto. *O Estado de Minas*, 10 mar. 1894; *Minas Geraes*, 04 out. 1894.

²⁰ BORGES, 2005b, p. 44-45.

²¹ O funcionamento da CCNC pode ser acompanhado em BARRETO, 1995a e AGUIAR, 2006. Os autores caracterizam os tipos de trabalhos realizados, a organização da comissão, seus integrantes e suas fases.

a construção da cidade. Dessa maneira, Bradley teve uma atuação restrita, pois não participou intensamente da produção/reprodução de imagens (projetos, plantas, etc.) levadas a efeito pelo Departamento. No entanto, gozou de considerável autonomia ao realizar seus álbuns fotográficos. Já na construção da nova capital de Minas houve uma estreita ligação entre o órgão planejador e construtor da cidade (CCNC) e o trabalho fotográfico. A produção de imagens esteve sob o controle da CCNC, de modo especial no âmbito do Gabinete Fotográfico, que se incumbiu de diversas tarefas relativas à produção, reprodução e distribuição de imagens.

A produção das imagens para a construção da nova capital requereu a preparação de projetos diversos. Com este propósito foram elaboradas plantas urbanas, projetos arquitetônicos, desenhos, *croquis* diversos, bem como fotografias, o que caracterizou aplicações eminentemente técnicas das imagens. Mas havia também o uso pautado nos propósitos de propaganda do empreendimento, como já ressaltado acima. Este era um uso político que objetivava tornar conhecido o projeto da nova capital, difundindo-o para além dos escritórios e dos canteiros de obras. As imagens, portanto, para além do caráter técnico e funcional que tinham no momento em que foram produzidas, cumpriam, de igual maneira, a função de divulgar e de criar memória. É neste jogo entre o técnico e o político que se pode tomá-las como *representações*.

Representações que nos indicam os traços icônicos e indiciais de uma dada realidade, que se queria construir, mas também o caráter simbólico do gesto. As plantas, projetos e desenhos traduziam, em termos técnicos, os contornos da futura cidade. As imagens traduzem concepções de espaço, ou seja, de cidade, de modos de morar e conviver. Já o uso das fotografias, no período de construção da cidade, visava criar uma representação realista do arraial ao mesmo tempo em que se registrava o processo de surgimento da nova capital. De certo modo, elas forneciam provas do arcaísmo do arraial: ao mesmo tempo em que o destruía, perpetuava-o por meio das imagens-técnicas. Papel central neste processo desempenhou o Gabinete Fotográfico da CCNC.²²

²² A existência de um setor especial para produção de fotografias, o Gabinete Fotográfico, não estava inicialmente prevista na estrutura da CCNC quando de sua instalação pelo Decreto n. 680, de 14 de fevereiro de 1894. Somente na proposição do quadro definitivo do pessoal técnico e administrativo (junho de 1894) é que aparece a primeira menção ao Gabinete Fotográfico. (BARRETO, 1995a, p. 29). As instruções sobre o funcionamento do Gabinete podem ser buscadas em BARRETO (1995a, p. 130-131). A importância do Gabinete, os tipos de serviços realizados e as rendas obtidas podem ser avaliados pelo relatório do

Em exposição sobre o funcionamento do Gabinete, o engenheiro-chefe Aarão Reis esclarece que

O *Gabinete Photographico* executou variados serviços de sua especialidade, fornecendo grande número de provas positivas, já de diversas vistas do arraial e das suas principais habitações atuais, que servirão de **recordação d'este arraial**, quando transformado em cidade moderna, já dos planos e plantas dos edifícios projectados, para serem **expostas ao publico**, e das provas heliographicas das plantas e dos edifícios a construir, para **os cálculos orçamentários** e fornecimento aos empreiteiros.²³

Três funções principais do Gabinete destacam-se na exposição do engenheiro: finalidade de memória (produção de imagens do arraial e de suas habitações); de divulgação (exposição ao público de plantas e projetos) e de apoio técnico (cálculos orçamentários e fornecimento de provas aos empreiteiros). A finalidade de memória não estava somente restrita à documentação do arraial, mas se aplicava às próprias ações da CCNC como um todo. Ou seja, todas as imagens acabariam sendo um testemunho fidedigno dos trabalhos que estavam sendo executados. A existência do Gabinete foi também justificada como uma necessidade do mundo civilizado, da qual a CCNC não poderia prescindir, pelo contrário, deveria, ao criá-lo, dar provas de sua atualidade com os novos tempos. Cícero Ferreira, encarregado dos serviços em 1894, resume bem os propósitos do Gabinete.

E, nem se diga que poder-se-ia prescindir d'isso, porque hoje, em todo o mundo civilizado, qualquer comissão, qualquer empresa mesmo secundaria, até os touristes, não dispensam em seus serviços um gabinete photographico que traduza ao vivo os trabalhos realizados, as impressões recebidas. Ora, nós, que felizmente não somos selvagens, na construcção de uma cidade destinada a tornar-se Capital de um Estado — como o de Minas, — não poderíamos desprezar estes meios de vulgarização fácil e attrahente, mórmente tendo certesa de que é necessario e mesmo fatal o reclame que facilite a rápida povoação da nova cidade. O Gabinete Photographico, portanto, quando mesmo não dêsse para pagar o pessoal, não se justificava simplesmente, mas impunha-se.²⁴

Mundo civilizado, tradução ao vivo, vulgarização fácil e atraente. Estas expressões revelam as concepções sobre o papel da fotografia no processo de gênese da nova capital. Ou mesmo indicam o que se esperava dela. Seu uso é a um só tempo a expressão de desenvolvimento material e espiritual já alcançado, bem como garantia para que o empreendimento obtivesse

engenheiro-chefe, Aarão Reis (maio de 1895), e pelos relatórios de Cícero Ferreira (1894, 1895) e de Raja Gabaglia (1896), os quais trazem algumas informações, principalmente dados sobre produtividade.

²³ MINAS GERAES. *Revista Geral dos Trabalhos II*, 1895b, p. 6. Grifos nossos.

²⁴ MINAS GERAES. *Revista Geral dos Trabalhos II*, 1895b, Anexo 4, p. 37.

sucesso. Questão de extrema importância era também a necessidade do “reclame que facilite a rápida povoação da nova cidade”, o que demonstra que a fotografia seria ideal para realizar a divulgação da nova cidade, pois traduziria “ao vivo” os trabalhos executados.

Quando Cícero Ferreira afirma que ninguém no mundo civilizado poderia prescindir da fotografia, vê-se que ele justifica a implantação do gabinete fotográfico e ao mesmo tempo dá um testemunho da expansão da invenção. Além disto, ressalta a utilização da fotografia como índice de civilização. Assim, para o autor, o grau de civilização de um povo seria medido pelo uso das modernas técnicas de produção de imagem.

Gostaríamos de lembrar, neste momento, que na cultura visual do período a fotografia já tinha se firmado como um meio de representação da realidade do qual diversos setores sociais já não podiam prescindir. A fotografia passava então por um processo de expansão, como demonstrou Kossoy²⁵, que a inseriu de modo definitivo em todos os âmbitos das práticas culturais, sociais e políticas. Inserida na lógica da produção industrial capitalista, cedo ela se popularizaria e se democratizaria. Como afirma Fabris²⁶, a fotografia já havia entrado em sua fase de massificação. O crescimento das classes médias urbanas foi em parte responsável por este processo.²⁷ Simultaneamente, o desenvolvimento das técnicas de impressão ocorridas na Europa e EUA expandia-se pelo mundo. No que se refere a Minas Gerais, elas demoraram a se estabelecer, mas alguns casos isolados se notabilizaram, como o do jornal *O Pharol*, que aplicou a fototipia em algumas de suas edições em 1890.²⁸ Destaca-se também a chegada do impressor e fotógrafo Ehrhard Brand em Juiz de Fora, onde estabeleceu seu *atelier Photographico e Phototypico* em janeiro de 1890. Essa iniciativa demonstra a tentativa de sintonização da prática fotográfica em Minas Gerais com os novos desenvolvimentos internacionais, uma das preocupações dos fotógrafos estabelecidos ou itinerantes que exerceram seu ofício nas regiões mineiras.

O recente levantamento que realizamos na imprensa mineira sobre a prática da fotografia no estado, entre 1880 e 1900, mostrou-nos que os fotógrafos faziam questão de ressaltar em seus

²⁵ KOSSOY, 1980.

²⁶ FABRIS, 1998, p. 17.

²⁷ KOSSOY, 1980.

²⁸ *O Pharol*, 08 ago. 1890, 24 ago. 1890, 05 out. 1890.

anúncios que provinham de locais onde a fotografia era praticada de modo sistemático e moderno. Podia ser São Paulo, Rio de Janeiro, Europa ou EUA. Anunciar que chegavam destes locais, que neles haviam exercido seu ofício, ou para onde viajaram em busca de aquisição de novidades, era uma maneira de mostrar-se em sintonia com os códigos dos centros civilizados hegemônicos nacionais ou internacionais. A pesquisa também deixou evidente uma intensa circulação de fotógrafos por Minas Gerais nas duas décadas. Os profissionais passavam de cidade em cidade, anunciando antecipadamente nos jornais a sua chegada, característica já observada por Christo.²⁹ Uma vez presentes em uma dada localidade, alguns encontravam formas de inserção rápida na comunidade para conquistarem clientela; após realizarem seus trabalhos por um período, seguiam viagem ou voltavam para o local em que estavam estabelecidos. Faziam parte, ainda, da itinerância fotográfica o ensino da fotografia para algum interessado na comunidade visitada e, algumas vezes, a venda do ponto e ou equipamento utilizado. Manifestavam-se também em Minas Gerais os aspectos que foram verificados na expansão mundial da fotografia.

No final da década de 1880 e início da de 1890, verificamos um aumento da circulação e do estabelecimento de fotógrafos no estado, principalmente nas cidades de Ouro Preto e Juiz de Fora. Em 1889 chegam a Juiz de Fora Ehrhard Brand, Otto Hees e Hugo Zaramella; em 1892, se instala na cidade Alberto Cohen. Em Ouro Preto, J. F. Magalhães Castro chega em 1889; Valério Vieira instala seu *Atelier Photographico e de Pintura* em 1890. A chegada destes fotógrafos parece sinalizar uma expectativa de prosperidade no estado — aqui são postos em destaque porque construíram carreira significativa na região. No entanto, o levantamento realizado sobre a atividade fotográfica em Minas entre 1880 e 1900 nos demonstrou que, exceto os membros do Gabinete Fotográfico, somente o fotógrafo e dentista J. F. Magalhães Castro se estabeleceu na cidade em construção.³⁰ Sua presença é verificada na localidade a partir de 1896.³¹ O profissional se instala em Belo Horizonte, após carreira bem consolidada na antiga capital mineira, na qual chegou em 1889, após ter trabalhado nas províncias da

²⁹ CHRISTO, 2000.

³⁰ Em nossa pesquisa para a tese, realizamos um levantamento sistemático e abrangente sobre a atuação dos fotógrafos em Minas Gerais nas décadas de 1880 e 1890. Este conjunto documental foi aqui explorado somente em alguns aspectos. Acreditamos que os dados reunidos nos permitem trazer contribuições novas ao estudo da cultura fotográfica em Minas Gerais. Temos a intenção de trabalhar os dados levantados em outro projeto.

³¹ *A Capital*, 21 maio 1896.

Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro.³² A transferência de J. F. Magalhães Castro para a nova cidade, ainda em construção, demonstra a segurança de um profissional que após 40 anos de carreira não temia os novos desafios que a empreitada oferecia. O exercício de suas três profissões (ourives, dentista e fotógrafo³³) numa situação como esta, em que possibilidades de sucesso e incertezas se equilibravam, talvez tenha colaborado para sua decisão de mudança. Uma cidade em construção, para um profissional que fez da itinerância um meio de vida, tornou-se um fator de atração para Magalhães Castro.

Não encontramos muitos registros na imprensa sobre o interesse de artistas e fotógrafos pelo empreendimento construtivo ou pela localidade. Uma das iniciativas registradas foi a de Philogonio Magalhães. Este profissional, discípulo de Victor Meirelles, chegou a Sabará em 1894, vindo da capital federal. Na ocasião, excursionava pelo Brasil com o propósito de “tirar vistas e paisagens”, para divulgar na capital federal e no exterior “a rica e esplendorosa natureza brasileira”³⁴. Philogonio realizava, como outros artistas, retratos a *crayon* e óleo. Em Belo Horizonte estabeleceu provisoriamente seu *atelier* para a realização de dois trabalhos: uma vista geral a ser doada à cidade de Diamantina³⁵ e uma coleção de vistas tiradas do arraial, as quais seriam “gravadas” na revista *Illustração Franceza*.³⁶

A empreitada de Philogonio Magalhães se relaciona às excursões dos viajantes nacionais e estrangeiros que, ao longo do século XIX, se interessaram, por motivos diversos, pela natureza brasileira. No seu caso, foi como um artista formado na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro que ele excursionou pelo Brasil. Aproveitou uma oportunidade sem precedentes para visitar a localidade que passaria por um grande processo de transformação.

Apesar do valor destas duas experiências, o trabalho mais sistemático com relação às imagens foi realmente empreendido pelo Gabinete Fotográfico da CCNC. Então, voltemos a ele.

³² *A União*, 18 maio 1889.

³³ A diversificação das atividades era uma maneira de garantir a sobrevivência devido à restrição de mercado ou concorrência. Cf. KOSSOY, 2002, p. 28.

³⁴ *O Contemporâneo*, 09 jan. 1894.

³⁵ *O Contemporâneo*, 16 jan. 1894.

³⁶ *O Contemporâneo*, 05 jan. 1894.

Levando em conta a qualidade dos trabalhos de Campos e Bartolomeu, já mencionados, vale destacar dois aspectos importantes para melhor compreender a composição do Gabinete Fotográfico e seu modo de funcionamento. Com relação ao primeiro aspecto, as autoras enfatizam que os profissionais que atuaram no Gabinete não necessariamente exerciam o ofício de fotógrafo como principal atividade profissional. De acordo com Campos, no período de funcionamento do Gabinete passaram por ele Adolfo Radice (março a outubro de 1894), Alfredo Camarate (maio e junho de 1894), João da Cruz Salles (maio de 1894 a março de 1896), Raymundo Alves Pinto (maio de 1896 a janeiro de 1898) e Francisco Soucasaux (1894 a 1898).³⁷ Os dois primeiros exerciam a fotografia como um complemento aos seus trabalhos: o primeiro era engenheiro; o segundo, arquiteto. Nestas atividades deram maior contribuição na construção para a cidade. Já os outros três, como fotógrafos, tiveram atuação mais sistemática no Gabinete. Foram eles, também, os profissionais que se estabeleceram na cidade após a conclusão dos trabalhos da CCNC.³⁸ Segundo Campos, o Gabinete Fotográfico parece não “ter sido tão atrativo a ponto de fazer com que aqueles profissionais se fixassem na seção ou no ofício de fotógrafo”. No entanto, funcionou como uma espécie de “lugar estratégico à carreira de fotógrafo profissional, de forma a se tornar uma espécie de cartão de apresentação que legitimava as atividades daqueles profissionais junto à sociedade”³⁹.

Quanto ao segundo aspecto, o funcionamento do Gabinete, Campos destaca a existência de duas fases da CCNC: a primeira sob a administração do engenheiro Aarão Reis; a segunda sob a coordenação de seu substituto, o engenheiro Francisco Bicalho. Na primeira, Aarão Reis submeteu o Gabinete a seu controle imediato por meio de sua inserção na 1ª Divisão da CCNC. Segundo Campos, isto permitiria ao engenheiro tornar mais eficaz os objetivos do Gabinete no que se referia aos trabalhos técnicos e à instituição de uma memória sobre a construção da cidade. Da mesma forma, colaboraria para que o recrutamento e o acompanhamento do trabalho fotográfico estivessem alinhados com objetivos que norteavam o empreendimento.⁴⁰

³⁷ CAMPOS, 2008, p. 27. A migração dos fotógrafos para outras funções é vista pela autora como um tipo de itinerância no momento inicial de estruturação e organização da *cultura fotográfica* em Belo Horizonte. Este foi o caso de Alfredo Camarate, Francisco Soucasaux e de Adolfo Radice, que deixaram suas funções no Gabinete Fotográfico para exercerem suas profissões de engenheiros e arquitetos. (CAMPOS, 2008, p. 32.)

³⁸ Na dissertação de Luana Campos (2008), pode-se acompanhar a trajetória profissional dos fotógrafos em Belo Horizonte até 1939.

³⁹ CAMPOS, 2008, p. 40.

⁴⁰ CAMPOS, 2008, p. 28-30.

Na segunda fase de funcionamento da CCNC, Francisco Bicalho transferiu o Gabinete para a 3ª divisão da CCNC. Isto se deveu a uma reestruturação da Comissão, o que redundou, entre outras questões, na redução do quadro de funcionários. No entanto, como destaca Campos, foi neste contexto que as fotografias realizadas no âmbito do Gabinete passaram a contar com assinatura. A partir de 1896, as fotografias trazem as assinaturas de Raymundo Alves Pinto e João da Cruz Salles. Outra questão relacionada ao funcionamento do Gabinete se refere ao fato de que a venda de fotografias e reproduções das plantas e projetos garantia ao setor uma receita. Cícero Ferreira, ao apresentar os serviços do Gabinete nos primeiros quatro meses de 1895, esclarece que o mesmo gerava uma renda suficiente para pagar os serviços do pessoal que ali trabalhava.⁴¹

Em seu estudo sobre o Gabinete Fotográfico, Bartolomeu (2003) destaca que o trabalho do Gabinete pode ser avaliado pelas imagens introduzidas nos dois volumes da *Revista Geral dos Trabalhos* da CCNC, no *Álbum de vistas locais e obras projectadas para a edificação da nova cidade* e pelas fotos existentes em dois álbuns — um do APM e outro, o Lauro Jacques, do MHAB. Estes álbuns possuem fotos originais ou de segunda geração: algumas são atribuídas ao Gabinete e outras trazem um carimbo do mesmo. O material então produzido forma o acervo da CCNC, o qual é compartilhado pelo MHAB, APM e o APCBH. Em 2008, como destacamos acima, foi disponibilizado um *site* que reúne o acervo das três instituições. Sua consulta permite acesso às fotografias avulsas, produzidas pelo Gabinete Fotográfico, às *Revistas* e ao *Álbum de vistas*.

A consulta ao acervo fotográfico da CCNC, disponível no *site*, nos levou a estabelecer uma metodologia para que pudéssemos realizar sua abordagem com o propósito de discutirmos o modo como as fotografias instituem uma determinada realidade, divulgam o empreendimento moderno e criam a memória da construção da cidade. Para efeito da nossa análise organizamos as imagens em três grupos⁴².

O primeiro está denominado como *os integrantes da Comissão Construtora* e compõe-se de 22 imagens, das quais três não são fotografias, mas reproduções fotográficas de desenhos.

⁴¹ MINAS GERAES. *Revista Geral dos Trabalhos II*, 1895b, Anexo 4, p. 37.

⁴² Nossa divisão dialoga com a de Bartolomeu (2003, p. 47), que identifica quatro grupos de imagens fotográficas: “a) o arraial de Belo Horizonte; b) a presença da Comissão Construtora no arraial; c) obras, eventos e realizações da Comissão Construtora e d) integrantes da Comissão Construtora”.

Este conjunto contém retratos em grupo e individuais. O segundo intitula-se *O arraial de Belo Horizonte* e é composto por 49 fotografias que registram as ruas, o casario local, os templos religiosos. São as denominadas vistas ou paisagens urbanas, algumas com ênfase na paisagem natural, classificadas pelo Gabinete como panoramas. Já o terceiro denomina-se *os projetos, as obras e os eventos da CCNC*, no qual se registra a presença de 44 fotografias, das quais seis se referem a obras em andamento.

Na impossibilidade de analisarmos cada imagem separadamente, preparamos tabelas com a intenção de obter uma visão geral de cada conjunto. Sua função é contemplar os seguintes aspectos: *forma, conteúdo e significados*. Na proposição das tabelas inspiramo-nos nos trabalhos de Andrade e de Freitas.⁴³ Não seguimos literalmente a perspectiva dos autores, mas consideramos a necessidade de destacar a correlação entre as características formais da imagem e seu conteúdo na gênese dos significados históricos. Dada a diversidade das imagens do acervo do Gabinete Fotográfico, criamos um tipo de tabela para cada um dos grupos. Na análise das imagens foi utilizada uma metodologia que combina as apreciações gerais permitidas pelas tabelas e a leitura em profundidade de duas imagens de cada grupo. As imagens escolhidas não são tomadas como exemplares, mas como possibilidade de aproximação de alguns aspectos da visualidade proposta pelo Gabinete.

Antes de passarmos à análise de cada grupo, faz-se necessário destacar três categorias presentes nas tabelas que indicam características comuns do acervo de imagens: a data, a autoria e a técnica. Quanto à primeira, observamos que não prevalece a datação exata da realização das fotografias. As fichas técnicas das imagens indicam, geralmente, o ano ou um intervalo de anos que pode abarcar, inclusive, todo o período de vigência do Gabinete. No primeiro grupo consta somente uma fotografia em que se indica a data. Trata-se da fotografia intitulada *Grupo dos drs Pena e Bias Fortes*, feita no dia 19 de agosto de 1894, por ocasião de uma visita de autoridades estaduais às obras em Belo Horizonte. No segundo grupo somente a fotografia *Missa Campal* traz a data exata de sua realização: 7 de setembro de 1895. Verifica-se que a datação exata da realização da fotografia ocorre quando a mesma está associada a um evento ou mesmo quando a imagem foi divulgada por meio de sua inserção em cartões especiais, como acontece com oito fotografias do acervo da CCNC.

⁴³ ANDRADE, 1990; FREITAS, 2005.

A questão da autoria das imagens é trabalhada por Campos⁴⁴ e Bartolomeu.⁴⁵ As autoras explicam que além de não se ter a autoria definida para todas as fotografias, também não se pode afirmar que todas as imagens presentes no acervo da CCNC tenham sido de fato produzidas pelo Gabinete. Apenas algumas comprovam isto.⁴⁶ Em outras imagens do acervo a autoria já é mais confiável, como no caso dos fotógrafos João da Cruz Salles e Raymundo Alves Pinto, que têm suas assinaturas nos negativos e/ou nas cópias das imagens com a devida comprovação da documentação da CCNC. Ou seja, as fichas técnicas apontam alguns autores para algumas imagens; para outras, definem como autor genérico o Gabinete Fotográfico. Neste sentido, verifica-se que a ficha técnica não dá elementos confiáveis sobre a autoria das imagens. Em suma, o levantamento realizado por Campos⁴⁷ pode ser tomado como o mais confiável no sentido de comprovar a atuação de profissionais no Gabinete.

No primeiro grupo, formado por 19 imagens, somente sete têm identificação de autores. Para João Salles, Raymundo Pinto e Aldo Borgatti consta uma fotografia; para Elpídio Vasconcellos e o Gabinete Fotográfico constam duas. No segundo grupo verificamos maior incidência de fotografias de João da Cruz Salles (17), seguido de imagens sem autoria (16) e com designação geral Gabinete Fotográfico (sete). Raymundo Alves Pinto consta como responsável por quatro fotografias; Francisco Soucasaux, por três, e Aldo Borgatti, por uma. No terceiro grupo mais uma vez João Salles aparece como fotógrafo da maioria das imagens, 16; Raymundo A. Pinto é o autor de cinco; o Gabinete Fotográfico, de duas; Ehrhard Brand de uma; sem identificação constam 19 registros.⁴⁸

⁴⁴ CAMPOS, 2008.

⁴⁵ BARTOLOMEU, 2003.

⁴⁶ Por exemplo, na fotografia *Grupo da Comissão Construtora da Nova Capital* (Notação: MHAB - CCALB01 004.) consta na parte inferior da lateral direita da imagem a assinatura de Aldo Borgatti, confirmado como autor pela ficha técnica da imagem. Caso semelhante é o da fotografia *Dr. Francisco Bicalho* (Notação: MHAB - CCFot1895 028.), em que na foto se pode verificar a presença do primeiro nome do fotógrafo Gines Geas Ribera e na ficha técnica consta a autoria de Elpídio de Vasconcelos. Nos dois exemplos têm-se cópias de segunda geração, as quais foram feitas em período posterior ao funcionamento do Gabinete Fotográfico, pois nenhum dos profissionais citados (Aldo Borgatti, Gines Gea Ribera, Elpídio de Vasconcelos) pertenceu aos quadros da CCNC, como bem o demonstraram Campos e Bartolomeu. Portanto, nas duas imagens em questão foi aposta a assinatura dos responsáveis pelas cópias das imagens, sendo que os mesmos não são autores da fotografia. Estes são dois exemplos que demonstram os desafios em torno da definição da autoria das fotografias do Gabinete.

⁴⁷ CAMPOS, 2008.

⁴⁸ Aldo Borgatti, Elpídio Vasconcellos e Ehrhard Brand não atuaram no Gabinete Fotográfico da CCNC.

Quanto à técnica, nos três grupos predomina a albumina. No entanto, cinco fotografias (duas no primeiro grupo, duas no segundo e uma no terceiro) têm como base a emulsão em gelatina que, segundo Soares⁴⁹, foi introduzida na cidade pelo fotógrafo Raymundo Pinto.

As outras categorias serão analisadas para que possamos avançar nos significados históricos e formais das fotografias selecionadas, o que se poderá acompanhar a seguir.

4.2.1 Os integrantes da Comissão Construtora

Applicada aos retratos [a photographia] da-nos, com a maior exactidão o fac-simile da figura humana e, graças a ella, a veracidade de um facto e a semelhança de um personagem fornecerão á história documentos interessantes. (KLARY, s/d.)

Este grupo compreende os retratos fotográficos, individuais e em grupo, que constam do acervo do Gabinete Fotográfico (TAB. 1). Como já mencionado, são 22 imagens das quais três não são fotografias, mas reprodução de desenhos, descartados da análise por este motivo e porque é bem provável que não tenham sido originalmente produzidos pelo Gabinete.⁵⁰ Quanto aos retratos individuais percebemos que três imagens são desenhos realizados a partir de um original fotográfico, prática muito comum no período. Estes são considerados em nossa análise. A tabela utilizada para o estudo das fotografias deste grupo compõe-se de 12 categorias. Nela combinamos categorias de caráter informativo (título, data) com as de expressão (autoria, técnica fotográfica, tipo de retrato, pose, direção do olhar, cenários, fundos) e de conteúdo (número de integrantes, objetos cenográficos, indumentária, sexo). Optou-se por esta combinação para que na apreciação geral do conjunto pudéssemos destacar as características visuais das fotografias.

⁴⁹ SOARES, 1999.

⁵⁰ As três imagens *José de Magalhães, Arquiteto da Comissão* (MHAB - CCFot1897 008); *Pintura representando discurso proferido por José Pedro Drumond na Câmara de Barbacena pela mudança da Capital* (MHAB - CCFot1893 001) e *Primeiro banquete oferecido à Comissão* (MHAB - CCFot1897 011) são desenhos nos quais não há indícios de que tenham sido produzidos no âmbito das práticas do Gabinete. Tudo sugere que foram inseridas no acervo posteriormente. Duas delas têm a autoria creditada a Elpidio de Vasconcelos, que não pertenceu aos quadros do Gabinete Fotográfico.

TABELA 1
Avaliação dos Retratos Fotográficos da CCNC¹

DADOS INFORMATIVOS				ELEMENTOS DE EXPRESSÃO																	ELEMENTOS DE CONTEÚDO									
RETRATOS																														
	Fotografias	Data	Autoria	Técnica fotográfica: Albumina Gelatina		Tipo de Retrato: Individual Coletivo Montagem Fotográfica (c/ Bustos)			Pose: Corpo Inteiro Meio corpo Busto Lateral			Direção do Olhar: Frontal Lateral D Lateral E Para Baixo				Nº de integrantes	Cenário: Estúdio Ar livre Ar livre – c/ ambientação			Fundos: Neutros C/ Edificação Paisagem Vegetação			Objetos cenográficos: Mesa Cadeiras Instrumentos de trabalho			Indumentária: Terno Completo Chapéu		Sexo: Masculino Feminino		Criança
				A	G	I	C	MF B	CI	MC	BL	F	LE	LD	PB		E	AL	AL A	N	CE	PRV	M	C	IT	TC	C	M	F	C
1	Grupo de Engenheiros e Altos Funcionários da Primeira e Segunda Seção	1894	-	-	-		X		X			15	04	01	01	21		X		X				X		X	X	21		
2	Grupo dos drs. Pena e Bias Fortes	1894	GF - CCNC	X			X		X			13	03	01		17			X		X			X		X	X	17		
3	2ª Divisão da Comissão da Nova Capital ²	22.07.1894	-	X			X		X			11	04	03		21			X		X			X		X	X	21		
4	Grupo da Comissão Construtora da Nova Capital	1894/1895	Aldo Borgatti	X			X		X			04	09			13	X			X			X	X		X		13		
5	Engenheiros da Comissão	1895	-	X			X		X			12	06	01		21			X		X			X		X	X	18		1
6	Casa 176	1895/1896	-	X			X		X			07	02		01	10			X		X			X		X	X	8	1	1
7	Altos Funcionários da Comissão	1895/1897	João Salles	X			X		X			15	02	01		18		X				X			X			18		
8	Grupo de Funcionários da Divisão de Edificações Públicas	04.12.1897	-	X			X		X			05	03	03		11			X		X			X	X	X		11		
9	Conde de Santa Marinha e Auxiliares	10.1897	-		X		X		X			10	01			11			X		X					X	X	11		
10	Brasão do Estado de Minas Gerais, Aarão Reis - Chefe da Comissão, Brasão da Cidade de Minas	1894/1895	GF - CCNC	X		X					X		01			01	X			X						X		01		
11	Aarão Reis	1894/1895	Elpídio Vasconcelos	X		X					X		01			01	X			X						X		01		
12	Engenheiro-chefe Aarão Reis	1894/1895	-		X	X					X			01		01	X			X						X		01		
13	Dr.Francisco Bicalho	1894/1895	Elpídio Vasconcelos	X		X					X			01		01	X			X						X		01		
14	Hermillo Cândido da Costa Alves	1895	-	X		X					X	01				01	X			X						X		01		
15	Porfirio da Costa Camelo	1895	-	X		X					X	01				01	X			X						X		01		
16	João Eloí da Costa Camelo	1895	-	X		X				X			01			01	X			X				X		X		01		
17	Engenheiro José Maria Verdussen	1897	-	X		X			X			01				01	X			X						X	X	01		
18	Coronel José Carlos Vaz de Melo	1897	-	X		X					X	01				01	X			X						X		01		
19	Chefes das divisões da Comissão	1897	Raymundo Pinto	X				X			X		07	02		09	X			X						X		09		
Totais (numéricos e de incidência)				16	02	09	09	01	10	01	08	95	43	14	02	161	11	02	06	11	06	01	01	08	01	18	07	156	01	02

¹ O traço (-) indica que não há informação. As células sem preenchimento indica que não há enquadramento na categoria.

² Esta fotografia não permite uma apreciação segura de todos os seus integrantes.

Quanto aos tipos de retrato, se coletivo ou individual, verificamos a presença de nove grupos, nove retratos individuais e uma montagem com bustos fotográficos. Prevalece nos grupos a retratação dos altos funcionários da CCNC, demonstrando-se que a divulgação dos seus profissionais era algo muito importante no período e uma prática recorrente do Gabinete Fotográfico. Nele se expressava um aspecto presente na atuação dos engenheiros, tal como apresentada por Turazzi. Segundo a autora, “a imagem fotográfica, além de participar da formação e atualização dos engenheiros, também contribuía para a construção da identidade e da memória destes profissionais”⁵¹. A montagem fotográfica realizada por Raymundo Pinto, *Chefes das divisões da Comissão*⁵², com os respectivos bustos de cada um deles, provavelmente foi realizada para ser inserida em alguma publicação. Trata-se de uma montagem artística que fornecia em uma só visada os personagens considerados mais importantes no processo construtivo. Este tipo de representação sinaliza uma disputa de primazia pela memória histórica da construção da nova capital entre o fato urbanístico e a ação política.

Quanto à pose, elemento fundamental da linguagem fotográfica, característica evidenciada por diversos autores⁵³, as fotografias foram avaliadas segundo três variações: o corpo inteiro, o busto lateral e o busto frontal. Prevalece no grupo a representação em corpo inteiro dos fotografados (10 incidências), seguido dos bustos laterais (oito incidências) em que o fotografado gira seu torso em direção diagonal à objetiva, dando certa dinâmica à imagem. Já o busto frontal não é comum (uma incidência). Associado à pose tem-se o modo como os representados dirigem seus olhares, ocorrendo quatro variações: frontal, lateral direito, lateral esquerdo e para baixo. O direcionamento do olhar é um aspecto de grande relevância nos retratos, sejam eles pinturas ou fotografias. O modo como se projeta o olhar na história do retrato ora visava obedecer a normas estéticas, ora pretendia destacar o status social.⁵⁴ Entre as 154 pessoas, 95 têm um olhar frontal (62%), ou seja, olham diretamente para a objetiva da

⁵¹ TURAZZI, 2006, p. 69.

⁵² Notação: MHAB - CCFot1896 012.

⁵³ A discussão sobre a importância da pose na fotografia abrange uma extensa bibliografia. Para o seu estudo há que se considerar os manuais fotográficos do século XIX e início do XX, bem como os vários autores que escreveram sobre o assunto. Dentre eles, destacamos TURAZZI, 1995; BARTHES, 1980; FREUND, 1993; MOURA, 1983; MUAZE, 2006. Em nossas reflexões compartilhamos, especialmente, da opinião de dois deles: a de Barthes, que considera a pose como fundadora da natureza da fotografia, e a de Turazzi, que a vê como símbolo da fotografia oitocentista.

⁵⁴ FABRIS, 2004.

câmera; 43 olham para a lateral esquerda (28%); 14, para a lateral direita (9%) e duas olham para baixo (1%). A predominância do olhar frontal poderia designar a consciência da importância daquele ato. Olhar diretamente para o objeto câmera fotográfica é um modo de garantir que suas fisionomias e, portanto, suas identidades, estejam de fato sendo registradas por meio daquele dispositivo instantâneo. O fato de, em sua grande maioria, serem pessoas acostumadas ao trato com instrumentos de medição e cálculo pode ter colaborado para a falta de inibição diante do mecanismo fotográfico.⁵⁵ Pode-se dizer que ao lançarem seus olhares para fora do enquadramento da imagem, os fotografados (37%) garantem a instauração de um jogo cênico em que a imagem deixa de ser mero registro para pôr em cena o ato fotográfico como um momento especial do *continuum* da vida, como um gesto que recorta um determinado espaço, como um momento e um pedaço de algo maior que não cabe integralmente na imagem.

Na categoria cenário verificou-se a existência de três variáveis: estúdio, ar livre e ar livre com ambientação. Aqui o estúdio é visto como um espaço cênico em que o fotografado foi representado sem a alusão a um ambiente conhecido, seja interno ou externo. Não se trata da noção corrente de estúdio, mas da sua criação por meio, principalmente, do recurso do enquadramento. Seria adequado falar de uma simulação. O estúdio como um espaço configurado com equipamentos, mobiliário, fundos pintados não está presente neste conjunto de fotografias. Há a incidência de 10 fotografias de “estúdio” e oito que foram realizadas em ambientes externos. Dessas oito imagens, duas foram feitas ao ar livre e as demais também, mas mostrando recortes de algumas construções do arraial, integrado ou não a trechos da paisagem. A realização dessas fotografias ao ar livre pode ter facilitado bastante o trabalho do fotógrafo na medida em que garantia a abundância de luz, talvez uma compensação pelo fato da inexistência de recursos para montar cenários adequados para dar mais distinção aos fotografados. No entanto, em algumas fotografias, o cenário rústico, rural ou natural permitiu que se estabelecesse uma verdadeira tensão entre o espaço e os retratados, cujo resultado enfatiza a missão civilizadora de que eram portadores os retratados. O modo de se vestir torna-se um indício claro de sua inserção em um determinado universo cultural que se contrapõe ao ambiente rústico em que são mostrados.

⁵⁵ Cabe destacar com relação a este aspecto que Marie e Pierre Bourdieu demonstraram como, entre os camponeses de Béarn, na França, o olhar frontal significava respeito a si próprio e também uma maneira de exigir respeito. A posição ereta e frontal daria ao fotografado um maior controle sobre sua imagem, ou seja, era uma forma de “impor regras à própria percepção de si.” Os autores ainda lembram que frontalidade “exprime o eterno, por oposição ao profundo, através do qual a temporalidade é reintroduzida”. BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p. 38-39.

Assim, nestes cenários de fundos ora neutros (11 incidências), ora com edificação (seis incidências) ou com vegetação (uma incidência), os retratados eram perpetuados mediante sua vinculação ao projeto de construção da nova capital. O cenário com fundos neutros, se por um lado colaborava para a sobrevalorização da pose e da fisionomia dos retratados, por outro lado demonstra a falta de recursos cênicos para a construção de personagens. Vinculado a isto a própria inexistência de objetos cênicos expressa a ausência do salão de poses tão importante nas principais capitais do país e do mundo, como aponta Koutsoukos.⁵⁶ As imagens mostram tão somente cadeiras para formar os grupos e compor cenas homogêneas, distribuindo os integrantes em fileiras de altura desigual (oito incidências). Vale destacar que somente a imagem intitulada *Grupo de Funcionários da Divisão de Edificações Públicas*⁵⁷ exibe um equipamento destinado às práticas de medição do espaço e que definia um saber especializado.

Em todas as dezenove fotografias deste grupo prevalece a presença masculina (engenheiros, altos funcionários, autoridades), com reduzido espaço para criança (duas incidências) ou mulher (uma incidência). Quanto à indumentária, todos os retratados posaram no traje mais elegante e destinado à apresentação pública do período, o terno completo, composto de calças, paletó, camisa, colete e gravata. Em alguns, o relógio de bolso dava um toque de maior elegância e distinção ao retratado. A presença do chapéu, também item obrigatório do traje masculino, teve incidência em sete das dezoito imagens. Ora usado na cabeça, ora segurado pelo retratado, o chapéu pode ser visto como um modo de compor cena, de impacto visual interessante como na fotografia *Engenheiros da Comissão*⁵⁸, que será comentada à frente. Nestas imagens ressaltam-se as marcas da cultura da aparência, em que “o papel significativo da vestimenta é mais importante que o papel funcional”, pois o modo de apresentação destes homens cumpre a tarefa de afirmar uma “posição dominante e afastar qualquer semelhança com a classe operária”.⁵⁹

⁵⁶ Uma apreciação mais aprofundada da temática pode ser encontrada nos trabalhos de: KOUTSOUKOS, 2007, 2010a e b. A questão da pose e da ambientação dos *ateliers* também pode ser encontrada em GRANGEIRO, 1998; MOURA, 1983.

⁵⁷ Notação: MHAB - CCFot1897 006.

⁵⁸ Notação: MHAB - CCFot1895 004.

⁵⁹ FABRIS, 2004, p. 37.

A classificação das fotografias mostrou que o Gabinete Fotográfico seguiu as tradições presentes na confecção dos retratos, principalmente no que diz respeito à essência do gênero, que é a valorização de determinada identidade. Trata-se de uma identidade profissional, pois são os engenheiros e os altos funcionários que têm suas imagens produzidas pelo Gabinete. Verificou-se também uma alta incidência do retrato coletivo quando foram reunidos para a fotografia os funcionários responsáveis pelo planejamento e construção da capital. Nas fotografias de grupo um dos principais desafios era o de compor de forma homogênea a cena, de modo que ficasse aprazível ao olhar, mas também buscar transmitir um elo entre as pessoas presentes que justificasse a imagem. Nestas fotografias, os grupos são geralmente homogêneos; predomina a identidade profissional que une os engenheiros e os altos funcionários. Outro fator de união entre os retratados é o sentimento de missão, pois, por mais que a indumentária muito bem alinhada, os bigodes e os chapéus criassem a ideia de grupo, era o fato de estarem envolvidos em uma tarefa comum que, na verdade, proporcionava a unidade dos grupos. Ter como missão a construção de uma cidade para ser a capital de um Estado determinou a pose de cada um dos retratados. Talvez fosse possível afirmar que cada um manifestou por meio do olhar, da posição de seu corpo e das mãos a angústia, o medo, a altivez, o aceite do desafio, sentimentos confusos, mas que os colocavam no centro de um processo, no centro daquela História.⁶⁰

A esta apreciação, que considerou as imagens de maneira geral, viabilizada pelo tratamento das fotografias por meio de uma tabela de categorias, acrescenta-se agora a leitura de alguns retratos. Todos são relevantes para pensar a produção de um espaço, de um tempo, de uma memória e de personagens da construção da capital. Na impossibilidade de dialogar com todas as fotografias, escolhemos duas, ambas retratos coletivos. Os retratos individuais serão analisados na seção em que se apresenta a *Revista Geral dos Trabalhos*. Se a tabela permitiu generalizações, as análises a seguir particularizam, detalham questões que nas apreciações gerais não se pôde exemplificar. Esta aproximação é uma maneira de travar uma interlocução com as imagens, fazer perguntas, enfim exercitar o ofício de historiador. Está inspirada, de algum modo, nas metodologias da arte que advogam a necessidade do isolamento metodológico para se compreender as relações entre forma, conteúdo e significados.⁶¹

⁶⁰ Uma abordagem sobre os significados dos gestos nos retratos fotográficos encontra-se em STANCIK, 2009.

⁶¹ Cf. NAVES, 1992; ZERNER, 1976, p. 145.

*Grupo da Comissão Construtora da Nova Capital*⁶² (FIG. 22) é uma fotografia em que o engenheiro Aarão Reis aparece retratado junto à sua equipe de trabalho, em um grupo formado por 13 integrantes, sendo cinco sentados e oito em pé. A fotografia reveste-se de grande importância porque nela é apresentada a planta da cidade, estendida em uma pequena mesa à frente do engenheiro, sobre a qual apõe seu braço. Tal gesto e pose são uma maneira de definição da autoria da planta, ou mesmo uma forma de assinatura. Aarão Reis apresentou a Planta Geral da Nova Capital para aprovação ao Estado em março de 1895⁶³, marcando com isto uma das etapas do processo de construção da cidade. Após concluir este trabalho, o engenheiro se licenciou por alguns dias, passados os quais retomou seu posto, mas somente por curto período, pois solicitou sua exoneração em abril de 1895. Nesta fotografia, a teatralização da pose está também presente como nas demais, que se expressa no jogo de olhares projetados em direções diversas. Quatro integrantes olham para a câmera; os demais olham para a esquerda como se estivessem sendo fotografados por outro fotógrafo. O cenário é totalmente neutro: tanto o chão como o fundo simulam a existência de um salão de poses que não se tem notícia de ter existido no Gabinete Fotográfico. Esta fotografia, reproduzida em painel de grande formato, integra a exposição “Paisagem em Mutação”, destacada acima. Este é um dos exemplos da importância assumida por esta imagem. Na memória histórica da cidade ela figura como um documento/monumento; é uma espécie de certidão de nascimento da nova capital. Uma cidade originada da racionalidade moderna, fruto do empenho e saber científico da época.

⁶² Notação: CCALB01 004. Autoria: Aldo Borgatti. Esta é uma informação da ficha técnica; no entanto, este profissional não atuou no Gabinete Fotográfico. Portanto, ele foi o responsável pela cópia da imagem.

⁶³ A Planta Geral da Cidade de Minas, organizada sobre a Planta Geodésica, Topográfica e Cadastral do Belo Horizonte, foi aprovada pelo governo do Estado por meio do Decreto n. 817, de 15 de abril de 1895. A Planta foi executada pela 2ª seção da 4ª divisão, chefiada por Américo de Macedo.

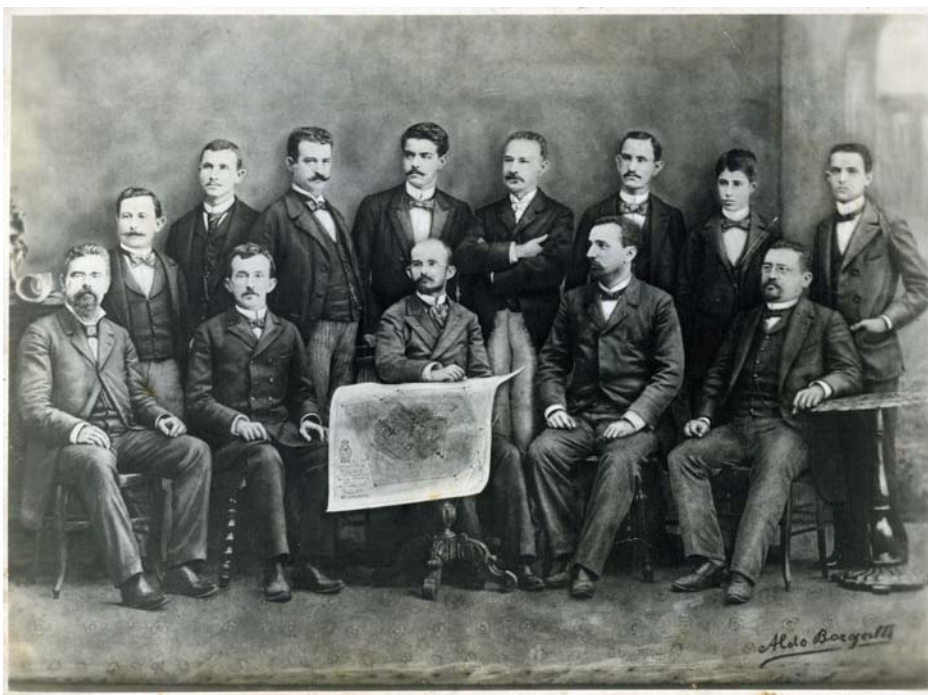


FIGURA 22 - Grupo da Comissão Construtora da Nova Capital. Ao centro, o engenheiro-chefe Aarão Reis exibe a planta da cidade de Minas
Fonte: Acervo CCNC, MHAB, Aldo Borgatti, 1894-1895, 15,5 cm x 22,5 cm, albumina.



FIGURA 23 - Engenheiros da Comissão
Fonte: Acervo CCNC, MHAB, 1895, 27 cm x 34 cm, albumina.

A fotografia *Engenheiros da Comissão*⁶⁴ (FIG. 23) é um retrato em grupo “tirado” ao ar livre, contendo vinte pessoas. São dezessete homens, uma criança e duas pessoas que não podem ser identificadas, pois de uma, na lateral direita, aparece somente parte de sua cabeça já que o

⁶⁴ Notação: CCFot1895 003. Autoria: Sem definição, 1895.

chapéu de um dos integrantes a tampou; de outra, na lateral esquerda, aparece um pequeno recorte de seu chapéu e de seu terno. Dos dezessete homens visíveis, seis estão assentados, dez em pé e um está montado a cavalo. A criança se aconchega encostada nas pernas, possivelmente, de seu pai. Eles estão muito bem vestidos à moda da época: usam ternos e chapéus, de estilos variados. Somente o homem negro, ao centro, de pé, parece não usar gravata, bem como o que está atrás dele. Todos que estão no primeiro plano da fotografia usam botas de canos longos, impecavelmente lustradas, devidamente preparados para percorrer o terreno da futura capital. Os olhares são projetados em diversas direções: para a câmera, para a esquerda, para a direita, para baixo. O cenário deixa ver na lateral direita uma casa com duas janelas e uma porta; no segundo plano podem-se ver os fundos de alguns casebres do arraial. Neste aspecto é bem interessante observar como há um contraste entre a maneira “civilizada” e burguesa como todos estão vestidos e o cenário em que posam para a fotografia. No cenário prevalece a rusticidade de paisagem composta pela vegetação rasteira e seca e pelos casebres que fecham o fundo da foto. O grupo praticamente homogêneo se destaca pela maneira de olhar, de se vestir, de posar, de apresentar modos elegantes que contrastam com o local de tomada da foto – um local que não oferece sequer um elemento que possa estar em sintonia com os atributos expostos por tais homens tão sérios e elegantes.

O grupo posa para o fotógrafo como se em um estúdio estivesse. Ao posar, cruzar as pernas, projetar olhares, acomodar as mãos, suas performances contrastam com a pobreza do cenário real e projetam imaginariamente um cenário/estúdio ideal: a cidade moderna que tinham a missão de erguer. Todavia, seus semblantes sérios indicam um modo de se comportar diante de uma câmera próprio de uma época, mas também podem denotar a responsabilidade que levavam consigo: a missão nada simples de construir uma cidade. Neste sentido, parecem não estar muito à vontade.

Foi dito acima que este é um grupo praticamente homogêneo. Esta afirmação se baseia na presença de um homem que não está tão bem vestido como os demais integrantes da fotografia e se encontra em pé, atrás de todo o grupo. Seu chapéu é o mais modesto, parece não usar gravata. Assim, como um indesejado da foto, aparece somente parte de seu corpo. Ele está mais integrado à paisagem local do que o grupo de homens elegantes. Uma presença dissonante que não ostenta a elegância dos demais, mas é o único que sorri. Seu jeito sertanejo estava mais integrado à paisagem e aos modos de ser e conviver que ora estavam sendo negados por um projeto de modernização.

Podemos concluir que nestes retratos a CCNC construía a sua própria memória. A pose e a indumentária foram apresentadas como índices de civilização. O contraste entre os retratados e a paisagem rústica visava ressaltar a missão civilizadora do grupo de profissionais e políticos, dentro da tradição iluminista. Dessa forma, eles estariam preparados para conduzir o processo de modernização. Nos grupos analisados alguns retratados escapavam do padrão, o que serviu para reforçar o caráter civilizador de engenheiros e altos funcionários. A presença das fotografias dos engenheiros Aarão Reis e Francisco Bicalho cumpria a função de afirmar a autoria do projeto da nova capital.

4.2.2 O arraial de Belo Horizonte

Este grupo, formado por 49 fotografias, reúne as imagens do arraial de Belo Horizonte. As fotografias mostram imagens dos templos religiosos, como a Matriz da Boa Viagem e a capela de Santana; panoramas e vistas do arraial, em que se destacam as ruas e as casas, sejam as mais rústicas, como as cafuas, ou as mais bem construídas da localidade. Fotografias que podem ser vistas na tradição da paisagística urbana que passou a ganhar maior interesse no Brasil após 1870. Do Rio de Janeiro, o interesse se irradiou pelo país, por meio das viagens dos fotógrafos. No entanto, não se equiparou à difusão e alcance do retrato, diante das dificuldades de realização e alto custo.⁶⁵ Para efeito de análise este conjunto foi submetido ao tratamento conforme a tabela 2. Ela está estruturada em três partes. A primeira contém os *dados informativos* (título e data). A segunda detalha os *elementos de expressão* (técnica fotográfica, planos, tipo de iluminação, sentido da imagem, linhas predominantes). Já a terceira apresenta os *elementos de conteúdo* (elementos presentes na cena, posicionamento dos elementos, sexo dos retratados). A apreciação geral é seguida da análise de duas fotografias.

Vejamos a tabela 2.

⁶⁵ BARROS, 2008, p. 20.

TABELA 2¹
Avaliação das Vistas e Panoramas do Arraial de Belo Horizonte – GF-CCNC²

Fotografias	DADOS INFORMATIVOS			ELEMENTOS DE EXPRESSÃO DA IMAGEM																ELEMENTOS DE CONTEÚDO DA IMAGEM								
	Título	Data	Autoria	Técnica	Planos: Grande Geral Geral Médio Primeiro				Tipo de iluminação: Com Sombras Sem Sombras Não se aplica			Planos: Único 1º/2º Plano		Sentido da imagem: Horizontal Vertical		Linhas Predominantes: Linha Diagonal E Linha Diagonal D Linha Vertical Linha Horizontal				Elementos presentes na cena: Pessoas Animais Objetos			Presença de pessoas: Rua Janelas/Portas		Sexo: Masculino Feminino Criança Indefinido			
					G G	G	M	P	CS	SS	NA	U	1/2	H	V	LD E	LD D	LV	LH	P	A	O	R	J/P	M	F	C	I
1.	Igreja Matriz	1894-1895	João Salles	Albumina		X				X		X			X	X						X						
2.	Altar de Nossa Senhora das Dores	1894-1895	-	Albumina			X			X		X			X			X				X						
3.	Altar de São Miguel	1894-1895	-	Albumina			X			X		X			X			X				X						
4.	Altar do Coração de Jesus	1894-1895		Albumina			X			X		X			X			X				X						
5.	Altar-mor	1894-1895	-	Albumina		X				X		X			X			X		X		X			X			
6.	Panorama 'A' do Arraial	1895	João Salles	-	X					X			X	X					X				X					
7.	Panorama B do Arraial	1895	João Salles	-	X					X			X	X					X									
8.	Panorama C do Arraial	1895	João Salles	-	X					X			X	X					X									
9.	Panorama D do Arraial	1895	João Salles	-	X					X			X	X					X									
10.	Panorama do Arraial	1894-1895	GF- CCNC	Albumina	X					X			X	X					X									
11.	Panorama do Arraial	1894-1895	GF- CCNC	Albumina	X					X			X	X					X									
12.	Vista do Pico e do Cruzeiro	1894-1895	GF- CCNC	Albumina	X					X			X	X					X									
13.	Panorama da Rua de Sabará	1895	João Salles	-	X					X			X	X					X									
14.	Panorama da Rua General Deodoro	1895	João Salles	-	X					X			X	X					X									
15.	Largo da Matriz	-	João Salles	-	X					X			X	X		X				X					X			X
16.	Rua de Sabará	1895	João Salles	-	X					X			X	X		X							X					
17.	Entrada da Rua de Sabará	1896-1897	-	Albumina	X						X		X	X				X		X		X			X			
18.	Entrada da Rua do Capão	1895	João Salles	-	X					X			X	X					X	X	X			X	X		X	
19.	Rua do Capão I	1895	João Salles	-	X				X				X	X		X				X			X	X				
20.	Rua do Capão	-	-	-	X						X		X	X				X		X	X		X	X			X	
21.	Rua do Rosário	1894-1895	-	Albumina	X				X			X	-	X		X	X			X		X	X					
22.	Largo do Rosário	1895	João Salles	-	X					X			X	X					X	X			X	X				
23.	Trecho do Largo do Rosário	1897	-	Albumina	X						X		X	X					X	X	X		X					
24.	Largo do Rosário (Continuação)	1895	João Salles	-	X					X			X	X			X			X	X		X	X				
25.	Rua General Deodoro	1894-1895	GF- CCNC	Albumina	X				X				X	X		X				X	X		X	X				
26.	Rua General Deodoro	1897	Raymundo Alves Pinto	Albumina	X						X		X	X		X				X		X	X					
27.	Trecho principal da Rua General Deodoro	1897	-	Albumina	X						X		X	X			X			X	X	X	X					
28.	Residência do Sr. Dr. Aarão Reis	1894-1895	GF- CCNC	Albumina	X				X				X	X		X			X	X	X		X					
29.	Casinha da Chácara I	1894-1897	Aldo Borgatti	Albumina	X						X		X	X		X			X	X	X		X					
30.	Entrada da Chácara do Sr. Dr. Aarão Reis	1894-1895	GF- CCNC	Albumina	X					X			X	X		X			X	X	X	X	X	X	X	X	X	
31.	Casa Comercial do Sr. Cândido de Araújo	1895	João Salles	-		X				X		X		X			X			X	X	X	X	X	X		X	

¹ O traço (-) indica que não há informação. As células sem preenchimento indica que não há enquadramento na categoria.

² GF- CCNC: Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital.

TABELA 2
Avaliação das Vistas e Panoramas do Arraial de Belo Horizonte – GF-CCNC

Fotografias	Título	Data	Autoria	Técnica	Planos: Grande Geral Geral Médio Primeiro				Tipo iluminação: Com Sombras Sem Sombras Não se aplica			Planos: Único 1º/2º Plano		Sentido da imagem: Horizontal Vertical		Linhas Predominantes: Linha Diagonal E Linha Diagonal D Linha Vertical Linha Horizontal				Elementos presentes cena: Pessoas Animais Objetos			Presença de pessoas: Rua Janelas/Portas		Sexo: Masculino Feminino Criança Indefinido			
					G G	G	M	P	CS	SS	NA	U	1/2	H	V	LD E	LD D	LV	LH	P	A	O	R	J/P	M	F	C	I
32	Biblioteca de Minas	1894-1895	-	Albumina		X				X		X		X		X												
33	Escritório Central da Comissão na Rua General Deodoro	1894-1895	GF- CCNC	Albumina		X			X			X		X				X		X		X		X				
34.	Residência do Dr. Adalberto Ferraz	1894-1895	-	Albumina		X				X		X		X				X		X			X				X	
35.	Residência do Sr. Dr. Adalberto	1895	João Salles	-		X				X		X		X				X										
36.	Residência de Hermillo Alves	Entre: 7 ago. 1894 e 11 nov. 1896	Raymundo Alves Pinto	-		X				X		X		X		X				X			X	X	X	X	X	
37.	Delegacia de Polícia	1894-1895	-	Albumina		X			X			X		X		X				X		X	X	X	X			
38.	Propriedade de Cândido Brochado ³	1894	Francisco Soucasaux	Albumina																								
39.	Aterro da Avenida Afonso Pena ⁴	1895	João Salles	-	X						X		X	X						X			X		X			
40.	Residência de uma papuda	Entre: 7 ago. 1894 e 11 nov. 1896	Raymundo Alves Pinto	-		X			X			X		X		X				X				X		X		
41.	Trecho da Rua de Sabará	1894	-	Albumina	X					X			X	X		X												
42.	Rua de Sabará	1894	Francisco Soucasaux	Albumina	X				X				X	X			X			X				X				X
43.	Capela de Sant'Anna	Entre: 7 ago. 1894 e 11 nov. 1896	Raimundo Alves Pinto	-	X					X			X	X					X	X				X	X	X	X	
44.	Frente da Capela de Sant'Anna	1895	João Salles	-	X					X			X	X		X				X			X		X			X
45.	Estabelecimento Comercial do Sr.Trombowsky	1896	-	Albumina	X					X		X		X				X		X	X	X		X		X		
46.	Missa Campal de 7 de setembro de 1895	1895	-	Albumina	X					X			X	X					X	X		X	X		X	X	X	
47.	Rua do Capim	1894	Francisco Soucasaux	Albumina	X					X		X			X	X												
48.	Aspecto do Arraial de Belo Horizonte em 1896	1896	Raymundo Alves Pinto	Gelatina	X					X			X	X					X									
49.	Casa que pertenceu aos herdeiros de Francisco José da Silva Reis	1894-1897	-	Gelatina		X			X			X		X			X				X							
TOTAIS					34	11	3	-	07	33	07	18	31	42	05	15	04	11	17	28	11	15	21	15	1 5	5	8	4

³ Imagem indisponível.

⁴ Imagem de difícil legibilidade.

Quanto aos planos de formação da imagem prevaleceram o grande plano geral (34 incidências) e o plano geral (11 incidências). O plano médio foi observado em três imagens, mas nenhuma incidência para primeiro plano e plano de detalhe.⁶⁶ A presença de fotografias formadas por meio dos grandes planos gerais indica a intenção de caracterização geral do ambiente, principalmente com o objetivo de inserção do arraial na paisagem montanhosa e tomada pela vegetação. Quando se trata de caracterizar o arraial, suas ruas e casas, as vistas urbanas são feitas em plano geral, opção que facilita a descrição do lugar, abrindo espaço para enfatizar o ambiente rústico de chão batido e casebres modestos. No tipo de iluminação das imagens, prevaleceu a luz difusa, que enfatizou o caráter descritivo das mesmas, não deixando muitos espaços para a presença de fotografias mais dramáticas, pois somente em algumas houve a ênfase na relação entre áreas de sombra e áreas de luz (nove incidências). Houve neste caso a obediência ao que propugnava o manual de Klary: “Para que uma vista seja perfeita, não é preciso que a luz forte e as sombras contrastem de uma maneira demasiadamente violenta. É com uma judiciosa distribuição destas sombras e de luz que obtereis um equilíbrio conveniente”⁶⁷. Respeitando a tradição clássica de composição da paisagem, houve a preponderância de fotografias em sentido horizontal (42 incidências), sendo somente cinco com o sentido vertical. A horizontalidade da imagem colabora para que uma maior quantidade de elementos possa entrar na composição da cena. Neste conjunto de imagens prevalecem as características apontadas por Oliveira Júnior, quando afirma que

A proposta de grande parte da expressão fotográfica paisagística é a de evitar produzir nas imagens um estranhamento perceptivo entre o percebido e o construído imageticamente, o que poderia dificultar a transmissão de seu sentido. A congruência está diretamente relacionada com a proposta de significação, que deve respeitar alguns limites, para impedir uma polissemia não desejada.⁶⁸

Na parte de elementos do conteúdo da tabela consideramos tão somente a verificação da presença de objetos, animais e pessoas, os quais, quando presentes, estão submetidos à caracterização do ambiente fotografado. Em alguns casos, a presença de pessoas ou animais é uma forma de dimensionar o espaço do arraial, seja de suas ruas ou edificações. As pessoas aparecem nas fotografias retratadas de duas maneiras: junto a alguma edificação, na porta ou janela de residência ou casa comercial; ou no meio da rua. Como se trata de vistas, gênero de

⁶⁶ Consideramos, para efeito de análise, os planos de formação da imagem cinematográfica.

⁶⁷ KLARY, s/d, p. 48.

⁶⁸ OLIVEIRA JÚNIOR, 2007, p. 104.

imagem em que prevalece o ambiente e não a presença de pessoas, estas, quando aparecem, são tratadas como figurantes. A permanência na porta, na janela ou mesmo nas ruas indica um tipo de apropriação e relação com o espaço local que é bem caracterizado pelas fotografias. Postar-se na porta ou janela indicaria uma forma de manter o contato com os transeuntes, observar o movimento nas imediações. Andar tranquilamente na rua ou observando o trabalho do fotógrafo indica também um tipo de apropriação de um espaço que é familiar e sujeito ao tempo e à lógica de trânsito reduzido de pessoas e animais. O tempo de um arraial e não de uma grande cidade.

Feita a caracterização geral deste grupo de imagens, podemos nos dedicar ao comentário mais detalhado de duas fotografias. Mais duas destas imagens serão analisadas quando abordarmos a *Revista* e o *Álbum de vistas*. Não queremos dizer com isto que elas expressam o conjunto como um todo. Intencionamos demonstrar, com dois exemplos, alguns aspectos da visualidade proposta pelo Gabinete, os quais expressam aspectos da cultura fotográfica do período. Objetivamos, ainda, uma aproximação com os sentidos históricos do trabalho fotográfico do Gabinete. Uma delas, *Largo da Matriz*, de autoria de João da Cruz Salles, nos oferece a possibilidade de entrar em contato com o trabalho de um profissional já bem experiente e que atuou no Gabinete, entre 1894 e 1896, sendo um dos que mais é nomeado como autor de imagens. A fotografia escolhida, em nossa opinião, é uma das de maior beleza plástica quando levamos em consideração o enquadramento, o ângulo de tomada da foto, a iluminação, a distribuição das massas. Por outro lado, *Missa Campal* nos oferece a oportunidade de estabelecer uma relação com uma das imagens de Tomás Bradley, incluída nos seus álbuns e uma das principais fotografias do imaginário urbano de La Plata. O interesse recai tanto no caráter artístico das fotografias quanto nos seus sentidos históricos. Começemos por *Missa Campal*.

Em La Plata, como já foi apresentado anteriormente, a cerimônia de lançamento da Pedra Fundamental da cidade, em novembro de 1882, foi o principal evento ocorrido durante o processo de sua construção, e também sinalizou o início da produção de imagens. Naquele momento, o 19 de novembro foi um marco simbólico que iniciou um novo tempo, o primeiro dia de uma nova história para a província de Buenos Aires, festejado com muita pompa e registrado em fotografias e em gravura. Neste sentido, é possível datar o início da produção de imagens em La Plata, pois no primeiro álbum de Tomás Bradley as fotografias do dia 19 registram a cerimônia fundamental de origem da cidade e inauguram uma visualidade sobre a

mesma. Já para Belo Horizonte não se pode fazer o mesmo, ou seja, não há um momento, ou melhor, uma celebração à qual se possa associar o início da produção de imagens.

O evento inaugural em Belo Horizonte, semelhante ao de La Plata, ocorreu em setembro de 1895, quando foram realizados os festejos de lançamento das pedras fundamentais dos edifícios do Palácio do Governo, do Congresso e da Secretaria do Interior, bem como a inauguração do ramal férreo. Estes festejos, ocorridos em 7 de setembro de 1895, marcam oficial e simbolicamente o início da construção da cidade⁶⁹. Todavia, como foi verificado, a presença da CCNC na localidade data de março de 1894, quando se deu início aos preparativos para a construção propriamente dita.⁷⁰ Então, em setembro de 1895, o lançamento das pedras fundamentais e a inauguração do ramal férreo marcam uma importante etapa do processo de construção. Apesar dos festejos terem tido grande significado à época, eles não se inscreveram no imaginário urbano sobre a cidade, ou na sua memória histórica. A imprensa descreveu o evento como sendo uma grande festa na qual participaram cerca de 8 mil pessoas, com destaque para a presença de autoridades e representantes da imprensa da capital federal e do estado.⁷¹ Estiveram presentes o presidente de Estado, Chrispim Jacques Bias Fortes, alguns de seus secretários, além de Afonso Penna e Aarão Reis, que na ocasião já não dirigia os trabalhos da CCNC.⁷²

Conforme relato de Barreto, a comitiva que chegava a Belo Horizonte vinha da estação do entroncamento General Carneiro. Aí, antes da partida, houve uma celebração religiosa para benzerem os trilhos e a máquina inaugural da ferrovia denominada Belo Horizonte.⁷³ Logo

⁶⁹ *Gazeta de Oliveira*, 01 set. 1895; *Folha de Barbacena*, 08 set. 1895; *Folha de Barbacena*, 12 set. 1895; *Gazeta de Ubá*, 15 set. 1895.

⁷⁰ Por meio do Decreto n. 680, de 14 de fevereiro de 1894, foi organizada a Comissão Construtora da Nova Capital de Minas Gerais. No dia 1º de março ela foi instalada sob a direção do Engenheiro Aarão Reis.

⁷¹ De acordo com telegrama “O trem chegou as 2 horas, levantando-se vivas a Republica, entusiasticamente correspondidos por mais de 8 mil pessoas. Orou o sr Amaranto, em seguida a missa campal, em que pregou o dr Julio Maria. Seguiu-se benção e lançamento pedras edificios publicos. Commissão dispensou convidados todas as finezas, offerecendo laudo banquete à tarde. Localidade é esplendida grande capital. Muito cumprimentados Aarão Reis e Bicalho.” *Folha de Barbacena*, 08 set. 1895.

⁷² Uma relação das pessoas presentes no evento pode ser encontrada em BARRETO, 1995a, p. 379, 382.

⁷³ Barreto descreve com detalhes as solenidades do dia 7: “Precisamente às 2 horas e 10 minutos da tarde, uma tarde luminosa, o comboio especial transpunha as agulhas da chave, entrava em Belo Horizonte, ao silvo festivo e longo das duas locomotivas. Foi, então, um delírio a expansão popular! Um entusiasmo indizível! Eram girândolas a estrugir; aclamações que tocavam às raias da loucura. Não mentimos nem exageramos afirmando que muita gente chorava, na comoção incontida e empolgante que o ineditismo daquele

após a chegada das comitivas no arraial realizou-se uma missa campal, celebrada pelo Pe. Francisco Martins Dias, cônego Antonio Roussim e Pe. Dr. Júlio Maria.⁷⁴ Em seguida, procederam-se ao assentamento e à bênção da pedra fundamental do Edifício do Congresso, na atual avenida Afonso Pena.⁷⁵ Neste momento, lavrou-se uma ata do evento que foi guardada em “um cofre de veludo azul-celeste, juntamente com outros objetos, tais como: um exemplar da Constituição Federal, outro da Estadual, jornais do dia, moedas, cartões, etc.”.⁷⁶ Este cofre foi acondicionado no interior da pedra fundamental do edifício, em seguida foram proferidos os discursos de algumas autoridades.⁷⁷ Solenidade semelhante foi realizada na esplanada onde seria construída a Praça da Liberdade: nela foram lançadas as pedras fundamentais do Palácio Presidencial e da Secretaria do Interior. Uma trolha de prata foi usada nos assentamentos para simbolizar o início das construções. Ao longo do dia os festejos continuaram com bandas de música percorrendo as ruas do arraial, um banquete de 200 talheres oferecido pela CCNC, passeatas pelas ruas do arraial, concerto de música no Escritório Central da CCNC, homenagens e discursos. Esta teatralização sinaliza que os contemporâneos entendiam ser esta uma data fundante da cidade.⁷⁸

Este dia também marcou o lançamento do primeiro jornal da localidade, o *Bello Horizonte*, de propriedade do Pe. Francisco Martins Dias, que o distribuiu ao longo das comemorações. Além do periódico e dos relatos, restaram deste dia os objetos comemorativos: medalhas, uma trolha e uma fotografia. As medalhas (de ouro, prata e bronze) foram produzidas pela Casa da Moeda a pedido da CCNC. De acordo com Barreto, as medalhas de ouro couberam ao

acontecimento provocava. O Alto da Estação ou Favela, aquela desordenada cidade de cafuas, que ia surgindo, estava apinhada de populares, que agitavam lenços e acenavam, gritando e aclamando os homens que mais contribuíram para aquele acontecimento, que era o início de outros maiores. Em torno da estação provisória, pela esplanada em frente, grande massa popular explodia aclamações estrondosas, de mistura com o Hino Nacional executado pela banda de música do 1º Batalhão da Brigada, que também viera de Ouro Preto, e pela Corporação Musical Sabarense. Por todo o arraial, enfim, era aquele mesmo fremir de almas, saudando o memorável acontecimento e aos que chegavam para partilhar das alegrias dele.” (BARRETO, 1995a, p. 382-383.)

⁷⁴ Segundo Barreto (1995a, p. 383), a missa campal foi celebrada na confluência das avenidas Carandaí e Alfredo Balena.

⁷⁵ O projeto do Palácio do Congresso é de autoria de José de Magalhães. Na época foi amplamente divulgado, tendo sua reprodução veiculada no *Album de Vistas Locaes e das obras Projectadas*, de 1896, na *Revista Geral dos Trabalhos* e no livro *Bello Orizzonte*. No entanto, não foi construído.

⁷⁶ BARRETO, 1995a, p. 385.

⁷⁷ Segundo Barreto (1995a, p. 383), discursaram o Engenheiro-chefe da CCNC, Francisco Bicalho, e o presidente do Estado, Chrispim Jacques Bias Fortes.

⁷⁸ Descrição dos festejos do dia 07/09/1895 é feita também pelo Pe. Francisco Martins Dias. (DIAS, 1897.)

presidente de estado, Bias Fortes, e a seu antecessor, Afonso Pena; as de prata foram oferecidas a Henrique Dinis, Francisco Sá e Francisco Sales e “aos representantes da imprensa do Rio de Janeiro”; já as de bronze foram recebidas pelos “excursionistas de maior destaque”.⁷⁹ Segundo Barreto, a trolha de prata usada nos assentamentos foi guardada como símbolo perfeito do grandioso dia.⁸⁰

É importante destacar que o roteiro das comemorações e a presença dos participantes indicam uma espécie de liturgia da festa. No que se refere aos participantes ressalta-se a presença e representação de instituições como o Estado, a Igreja e a Imprensa. A chegada das autoridades é um dos momentos altos, como que iniciando os festejos oficialmente e marcando a presença e a primazia do poder temporal. A missa campal, realizada pelo padre Francisco Martins Dias e seus acompanhantes, e a bênção das pedras expressam a importância da religiosidade, a força da Igreja mesmo no estado laico criado pela República. O poder temporal e o espiritual, a política e a fé, pareciam unidos na celebração do momento originário da nova capital. Ao povo cabia assistir, acenar e gritar, “aclamando os homens que mais contribuíram para aquele acontecimento”⁸¹. A presença dos homens de imprensa garantia a publicidade do evento.

Cabe lembrar, ainda, que tais comemorações também foram uma oportunidade para divulgar as obras da nova capital estimulando matérias sobre ela, bem como para torná-la atrativa à mão de obra, sobretudo de imigrantes estrangeiros, necessária e constantemente requisitada nos canteiros de obra.⁸²

Deste dia tão carregado de significados existe somente uma imagem conhecida, realizada pelo Gabinete: a fotografia da missa campal (FIG. 24). Esta fotografia registra o primeiro evento de caráter público que ocorreu na localidade onde se construía a nova capital de Minas Gerais. Trata-se de uma imagem em albumina sobreposta em um cartão rígido, emoldurada por uma vinheta e com a legenda “Comissão Constructora da Nova Capital de Minas Geraes – Bello

⁷⁹ BARRETO, 1995a, p. 388.

⁸⁰ Inicialmente, a trolha esteve sob a guarda do APM, que a transferiu para o acervo do Museu Mineiro, onde se encontra atualmente.

⁸¹ BARRETO, 1995a, p. 382.

⁸² Este foi o caso do correspondente do jornal *Folha de Barbacena* que escreveu um artigo caracterizando a festa e declarando seu encantamento pela localidade. Conta, além disso, que sua presença no arraial de Belo Horizonte o fez mudar de opinião, pois antes era contrário à mudança da capital para o lugar. *Folha de Barbacena*, 12 set. 1895.

Horisonte”. A foto mostra um grupo de pessoas diante de uma espécie de tenda, talvez de onde foi rezada a missa campal, e de uma estrutura circular montada com um mastro central e varas encimadas com bandeiras dispostas em círculo, em um espaço aberto e gramado com árvores, coqueiros e uma montanha fechando o horizonte.



FIGURA 24 – *Missa Campal*

Fonte: Acervo CCNC, MHAB, Gabinete Fotográfico, 07/09/1895, 13 cm x 17,5 cm e 21,5 x 30 cm, albumina.

A foto da missa campal não consegue expressar a presença da multidão de 8 mil pessoas comunicada no telegrama, mas de qualquer modo revela alguns significados do ato fundador. A imagem foi realizada a certa distância de onde estava reunido o grupo de pessoas, de tal modo que há um achatamento da paisagem, o que não permite avaliar a quantidade de participantes. Colaboram para este efeito o posicionamento e altura da câmera, que, atrás das pessoas e somente um pouco ligeiramente acima do nível em que elas estavam, pôs em evidência o panorama, ou seja, os aspectos gerais e não as particularidades dos sujeitos e objetos em cena. Pode ser pertinente o questionamento sobre os motivos que levaram à realização de uma missa campal e não de uma cerimônia no templo existente no arraial. Como ato simbólico inaugural, a cerimônia, se fosse realizada em um espaço já pleno de antigos significados, como o era o da igreja Nossa Senhora da Boa Viagem, não estaria em acordo com o espírito de modernização que motivara o projeto de mudança da capital. A igreja existente representava o passado monárquico e sua arquitetura barroca era recusada como linguagem que pudesse traduzir os novos ideais que se buscavam implementar com o projeto

da nova capital. A cerimônia campal, ou seja, ao ar livre, a um só tempo permitia a reunião de um número expressivo de pessoas, e evitava o constrangimento de legitimar um espaço edificado do antigo Arraial do Curral Del Rei. Assim, o campo se apresentava com um espaço neutro do ponto de vista simbólico.

Na imagem, o que mais se evidencia é a predominância das árvores, do campo gramado, a excelente composição clássica que mostra uma natureza a ser dominada por uma ação civilizatória. O fotógrafo transformou o evento em uma paisagem. No campo, onde a natureza até então predominava, a cultura viria a impor uma ação transformadora. Uma cultura que, se esperava, fosse sintonizada com os ideais da ordem e do progresso, dentro do lema positivista; também se esperava que o espaço da cidade oferecesse um cenário para a transformação social, para a demonstração da capacidade da ciência e do conhecimento em geral agindo sobre a natureza, transformando-a em benefício do bem-estar social. O privilégio ao espaço físico, tornando-o pleno de significados, em detrimento das pessoas, é por outro lado uma forma de esvaziamento do conteúdo participativo, quiçá democrático, que o processo de transformação política poderia conter. Lembrando de Carvalho, era necessário manter o povo de certa forma bestializado.⁸³

Voltando à imagem, pode-se afirmar que ela guarda semelhanças com a fotografia do lançamento da pedra fundamental em La Plata e uma relação com a temática da primeira missa, que tem na obra de Victor Meirelles sua manifestação mais conhecida no Brasil. Tal como em La Plata, a fotografia registra um momento da primeira cerimônia oficial realizada no local onde seria construída a nova capital. Uma das principais diferenças se refere ao fato de que “a missa campal” institui a natureza como um personagem da imagem ao contrário do que ocorre em La Plata, na medida em que não existem marcas evidentes da vegetação do local onde se realizava a cerimônia. Ademais, a principal diferença se refere à importância que a comemoração teve em cada uma das localidades, o que se desdobra no próprio registro visual do evento e nos usos que se farão das imagens então produzidas. Como já se sabe, o registro fotográfico do 19 de novembro em La Plata alcançou grande importância no momento em que foi realizado e também se inscreveu na memória histórica da cidade. Naquele contexto, as fotografias produzidas em novembro de 1882 foram inseridas no primeiro álbum de Tomás Bradley, associando-se de forma definitiva à memória histórica da

⁸³ CARVALHO, 1987.

cidade, pois desde então iniciaram uma trajetória de reprodução – em revistas, jornais, livros, *sites* – que vigora até o presente momento.

O 7 de setembro em Belo Horizonte, portanto, foi o marco simbólico do início das obras de construção da nova capital, mas a ela não esteve associada à produção de imagens instauradoras de um momento de origem como aconteceu em La Plata. Não há como em La Plata uma cerimônia inaugural que se faça importante a ponto de estabelecer a contagem do tempo a partir dela. Na memória histórica de Belo Horizonte é mais importante comemorar a conclusão dos trabalhos e a inauguração da nova cidade, com a correlata transferência da capital de Ouro Preto para a Cidade de Minas, em dezembro de 1897. Este dia foi fotografado (FIG. 25), produzindo-se imagens que fecham um ciclo, o das obras, ao mesmo tempo em que inauguram o tempo da capital moderna para Minas Gerais, que é celebrado até os dias atuais. Há registros na imprensa de que as fotografias da inauguração da cidade foram postas à venda na ocasião.⁸⁴



FIGURA 25 – *Festa inaugural na Praça da Liberdade*. Inauguração da Cidade de Minas
Fonte: Coleção Belo Horizonte, MHAB, J. Garcia, 12/12/1897, 12 cm x 18 cm.

De todo modo, as comemorações de setembro de 1895, sem dúvida, foram importantes no processo de construção da cidade, principalmente devido à fixação de um marco temporal para o surgimento da capital e do efeito simbólico que proporcionou. A escolha do 7 de

⁸⁴ *A Capital*, 12 jan. 1898.

setembro, dia da festa cívica nacional, por si só revela o que se esperava das comemorações em Belo Horizonte: uma celebração da nacionalidade acompanhada da participação efetiva de Minas Gerais, estado que há muito tinha grande expressão na história do país. Do ponto de vista de um imaginário sobre a nação a coincidência de datas produzia significados relevantes. Isso reforçaria o movimento da história, o país unido rumo ao progresso e à civilização.

Largo da Matriz (FIG. 26), fotografia realizada por João Salles, nos oferece uma vista do principal espaço de sociabilidade e de referência identitária do secular arraial do Curral del Rey. Na ocasião a localidade já havia mudado seu nome para Belo Horizonte. Neste momento, com um nome mais condizente aos novos tempos republicanos, a localidade estava prestes a ser extinta, e assim ver erradicada a paisagem secular que a fotografia registrou. Os vestígios materiais dos tempos coloniais e imperiais seriam praticamente banidos das antigas terras do antigo arraial ao ser construída na localidade a nova capital de Minas. Em todas as fotografias realizadas pelo Gabinete a função documental se sobressai, tanto porque havia a intenção de memória, como porque era uma prática corrente do fazer fotográfico da época. O caráter documental da fotografia era uma característica fundamental do exercício do ofício e é ressaltado na medida em que havia que se fazer um registro fidedigno da localidade, ao se fixar em imagens as ruas, os santuários, as residências e a paisagem local. Tudo dentro da lógica ensinada pelos manuais fotográficos do período, que destacavam: “Nenhuma vista deve ser aceita, si não fôr a representação fiel da scena que se quis representar”⁸⁵. Isto não descarta uma questão importante da cultura fotográfica do período, bem lembrada por Lemos, quando destaca que a arte fotográfica procurava satisfazer dois interesses opostos, ou seja,

[...] quando a veracidade interessava, havia o aval da máquina imparcial, a garantia da ciência na obtenção do registro verdadeiro; quando aos clientes fosse bom algum ‘retoque’, alguma eliminação de rugas da face ou o ‘clareamento’ de alguma tez, o hábil fotógrafo, com o seu imaginoso auxiliar pintor, tratavam de ajudá-los no intento.⁸⁶

Os profissionais que fotografam a localidade e o processo de construção agem como técnicos, não como artistas. Procuram demonstrar em suas imagens as características urbanas da localidade. Contudo, isto não é feito com relaxamento ou desprezo. Há certo respeito com a localidade, mas sobressai a missão civilizadora que conduz as ações do grupo de fotógrafos;

⁸⁵ KLARY, s/d., p. 151. Em Koutsoukos (2008, 2010), encontram-se discussões sobre o papel dos manuais fotográficos no aprendizado da fotografia, na segunda metade do século XIX.

⁸⁶ LEMOS, 1983, p. 54-55.

prevalece a certeza de que o registro fotográfico seria uma prova de que o projeto de modernização do estado, viabilizado em parte pela construção da nova capital, justificava a extinção do arraial.



FIGURA 26 - Largo da Matriz
Fonte: Acervo CCNC, MHAB, João Salles, 1894.

Largo da Matriz, para além de documentar a arquitetura civil e religiosa, a organização espacial de um trecho do arraial, notabiliza-se pelo apuro estético ao se representar um importante espaço de convivência da comunidade. Neste exemplo aparece bem caracterizado um aspecto destacado por Oliveira Júnior sobre a fotografia de paisagem. Para o autor, na maior parte das “realizações da fotografia de paisagem é dispensável qualquer tematização temporal como o eixo de criação da imagem. Isso significa que no horizonte da paisagem o vetor tempo é relativamente secundário, enquanto o vetor espaço domina a significação”⁸⁷. O espaço do arraial, ao ser eternizado nas paisagens, garantiu de alguma maneira a sua sobrevivência, permaneceu como memória. A fraqueza do vetor tempo não descarta as representações de suas marcas, dadas principalmente pela arquitetura.

⁸⁷ OLIVEIRA JÚNIOR, 2007, p. 109.

Na paisagem urbana em análise, a linguagem é descritiva, busca a harmonia do enquadramento. A luz difusa e homogênea cria uma claridade que permite a atenção a todos os elementos da cena. O ponto de vista da câmera ressaltou a imponência da Matriz em relação às demais construções, tanto no que se refere às dimensões quanto ao posicionamento. A Matriz introduz uma verticalidade na composição, menção ao espiritual. Os demais edifícios seguem em linha horizontal, a ordem terrena e profana do dia a dia do arraial. É em função da igreja que as outras construções se organizam. A composição consegue dar à Matriz um lugar central naquele espaço, o que equivaleria a demonstrar sua importância naquela comunidade. Em termos visuais, o fotógrafo traduz uma das características da expansão urbana no país. Na linguagem descritiva assumida pelo fotógrafo, o posicionamento da ponte de acesso ao largo, na extrema esquerda do enquadramento, oferece uma via de acesso à cena fotografada. É como se o fotógrafo nos convidasse a entrar naquele espaço. Nesta via de acesso, os cavalheiros, sentados no parapeito da ponte, estão cenograficamente posicionados, fornecendo um parâmetro para dimensionar o espaço, ao mesmo tempo em que dão um toque artificial de movimentação ao largo da comunidade. Mais um grupo de três pessoas, posicionado na porta da primeira edificação à esquerda, observa o fotógrafo. Também observador, um senhor, sentado à beira da rua, contempla solitário o trabalho do fotógrafo.

Nesta e em outras paisagens do arraial, algumas conclusões: referente sacrificado; tempo imobilizado; extracampo obliterado. Tudo a ser compensado pelo processo de modernização regional. Um novo referente: a cidade moderna. Um novo tempo: o do progresso. Um novo extracampo: o futuro.

4.2.3 Os projetos, as obras e os eventos da CCNC

Este grupo contém 45 imagens entre fotografias e reproduções fotográficas. É importante salientar que o número de fotografias do arraial é maior que o das realizações da CCNC, o que talvez pudesse indicar um trabalho inicial mais organizado e sistematizado. Do total de imagens deste grupo, 32 são de projetos e plantas, três de prédios em construção, duas da estação General Carneiro, uma do posto telegráfico, uma das casas para os funcionários públicos, cinco de obras em andamento (construção de pontes e canalização) e uma, a reprodução de uma pintura. Não é nosso objetivo analisar as características dos projetos e

plantas que compõem a maior parte deste grupo, mas ressaltar alguns aspectos referentes à divulgação da cidade.

A planta geral da Cidade de Minas, analisada no primeiro capítulo da tese, consta deste grupo. Algumas de suas imagens também compuseram o *Álbum de vistas* e serão comentadas à frente. Por ora cabe destacar que muitos dos edifícios dessas reproduções não chegaram a ser executados. As reproduções do cassino, do Palácio do Congresso, do restaurante, do portão principal do Parque, dentre outros, sinalizam duas questões distintas e igualmente importantes. Além de serem vendidas e distribuídas para os empreiteiros e, possivelmente, para agentes do serviço de imigração, elas criavam um imaginário sobre a cidade moderna que continuava sendo planejada enquanto era construída. Tem-se aí um descompasso entre o que inicialmente se projetava como arquitetura ideal para a cidade e o que realmente foi realizado. Três motivos se destacam: a saída de Aarão Reis da chefia da CCNC, a indisponibilidade financeira para a realização dos projetos e o tempo reduzido para a construção de todos os edifícios propostos.

A tabela 3, apresentada a seguir, reúne as imagens deste grupo.

TABELA 3
A avaliação de fotografias/reproduções fotográficas do grupo: projetos, obras, e os eventos da CCNC

Fotografias	Título	Data	Dimensões (cm)	Autoria	Técnica	Observações
1.	Planta Geral da Cidade de Minas	Entre 1894 e 1895	22 x 26	-	Albumina	
2.	Planta Geral de Belo Horizonte	Entre 1895 e 1895	12,1 cm x 18 cm	-	Albumina	
3.	Fachada Principal do Palácio da Justiça	1895	29,7 x 33,1	GF - CCNC	Albumina	Obra não realizada
4.	Estação Ferroviária	Entre 1894 e 1895	17 x 27	-	Albumina	
5.	Observatório Meteorológico	Entre 1894 e 1895	18 x 12	João Salles	Albumina	Obra não realizada
6.	Planta Geral do Parque	Entre 1894 e 1895	12 x 17,5	-	Albumina	
7.	Casa para o Administrador do Parque	Entre 1894 e 1895	12 x 17	-	Albumina	Obra não realizada
8.	Cassino - Fachada Lateral	Entre 1894 e 1895	12 x 17,5	-	Albumina	Obra não realizada
9.	Parque - Ponte Pênsil	Entre 1894 e 1895	12 x 17	-	Albumina	Obra não realizada
10.	Secretarias	Entre 1894 e 1895	11 x 26	-	Albumina	
11.	Palácio Presidencial - Fachadas principal e lateral	Entre 1894 e 1895	13,5 x 26,5, 11 x 24	-	Albumina	
12.	Projeto da Estação General Carneiro	Entre 1894 e 1895	21 x 27	-	Albumina	
13.	Igreja Projetada - Vista do Interior	1895	21,5 x 17,4	João Salles	-	Obra não realizada
14.	Cassino - Fachada Principal	Entre 1894 e 1895	12 x 17,5	-	Albumina	Obra não realizada
15.	Igreja Projetada - Fachada Principal	Entre 1894 e 1895	23 x 18	-	Albumina	
16.	Planta Geral do Parque	1895	19,5 x 21,7	João Salles	-	
17.	Palácio da Administração - Fachada Principal	Entre 1894 e 1895	17 x 24,5	-	Albumina	Obra não realizada
18.	Palácio da Administração - Fachada Lateral	Entre 1894 e 1895	11 x 24,5	-	Albumina	Obra não realizada
19.	Palácio do Congresso - Fachada Principal	Entre 1894 e 1895	13 x 23	-	Albumina	Obra não realizada
20.	Projeto da Escadaria do Palácio Presidencial	Entre 1894 e 1895	25,5 x 17	-	Albumina	
21.	Projeto do Palácio Do Congresso - Perspectiva Interior	Entre 1894 e 1895	18 x 26,5	João Salles	Albumina	Obra não realizada
22.	Palácio do Congresso - Fachada Lateral	Entre 1894 e 1895	21 x 27	João Salles	Albumina	Obra não realizada
23.	Palácio do Congresso - Secção Longitudinal	Entre 1894 e 1895	18 x 26,5	-	Albumina	Obra não realizada
24.	Palácio do Congresso - Corte Lateral	Entre 1894 e 1895	20,5 x 27	João Salles	Albumina	Obra não realizada
25.	Interior da Igreja Projetada	Entre 1894 e 1894	22 x 17	-	Albumina	Obra não realizada
26.	Parque - Entradas Laterais	1895	12,0 x 17,8	João Salles	-	Obra não realizada
27.	Ponte Rústica - Parque	1895	11,9 x 17,2	João Salles	-	
28.	Restaurante	Entre 1894 e abr. 1896	16,7 x 16,0	Ehrhard Brand	-	Obra não realizada
29.	Entrada Geral do Parque	1895	12,1 x 17,0	João Salles	-	Obra não realizada
30.	Coreto para Música	1895	12,0 x 17,2	João Salles	-	
31.	Palácio Presidencial - Planta do primeiro pavimento	1895	17,1 x 12,3	João Salles	-	
32.	Palácio Presidencial - Planta do segundo pavimento	1895	18,1 x 12,8	João Salles	-	
33.	Antiga "Favela" de 1897	Entre 1896 e 1897	16,6 x 23,0	-	Gelatina	
34.	Palácio da Liberdade em fase inicial de construção	Entre 7 ago. 1894 e 11 NOV 1896	22,0 x 28,0	Raymundo A. Pinto	-	
35.	Prédio da Secretaria da Educação em construção	Entre 7 ago. 1894 e 11 nov. 1896	21,5 x 27,6	Raymundo A. Pinto	-	

TABELA 3
A avaliação de fotografias/reproduções fotográficas do grupo: projetos, obras, e os eventos da CCNC

Fotografias	Título	Data	Dimensões (cm)	Autoria	Técnica	Observações
36.	Prédio da Secretaria da Fazenda em construção	Entre 7 ago. 1894 e 11 nov. 1896	22,0 x 27,8	Raymundo A. Pinto	-	
37.	Estação de General Carneiro	Entre 7 ago. 1894 e 11 nov. 1896	22,0 x 27,8	Raymundo A. Pinto	-	Demolida na década de 1960
38.	Estação Triangular de General Carneiro	Entre 1897 e 1897	24,3 x 36,5	GF - CCCN	Albumina	Demolida na década de 1960
39.	Casas de funcionários públicos	Entre 7 ago. 1894 e 11 nov. 1896	19,7 x 27,8	Raymundo A. Pinto	-	
40.	Trabalhos de tubulação no Ribeirão Arrudas	Entre 03/1896 e 03/1896	30,1 x 36,4	João Salles	Albumina	
41.	Trabalhos de tubulação no Parque Municipal	Entre 1896 e 1896	30,1 x 36,5	João Salles	Albumina	
42.	Pessoas em cima de uma plataforma	Entre 03/1896 e 03/1896	30,1 x 36,5	João Salles	Albumina	
43.	Trabalhos de tubulação em frente ao antigo Fórum	Entre 1896 e 1896	30,2 x 36,4	João Salles	Albumina	
44.	Trabalhos de tubulação em frente aos galpões da Comissão	Entre 1896 e 1896	30,1 x 36,5	João Salles	Albumina	
45.	Posto Telegraphico General Carneiro	Entre 1894 e 1895	11 x 24	-	Albumina	

Um *kit* com algumas imagens deste grupo, acrescido de quatro panoramas do arraial de Belo Horizonte, encontra-se na Biblioteca Nacional. São vinte pranchas identificadas da seguinte forma: “Desenhos arquitetônicos de construções projetadas para Belo Horizonte e vistas, Belo Horizonte, MG, entre 1894 e 1895. Gabinete Photographico da Comissão”⁸⁸. Este conjunto está bem próximo do conteúdo definitivo do *Álbum de vistas*. A existência deste *kit* nos dá um exemplo de como estas imagens foram distribuídas e ou mesmo vendidas na época em que a cidade estava sendo planejada. Com exceção dos quatro panoramas do arraial, as demais imagens reproduzem projetos, intenções, possibilidades. Trata-se de um conjunto de imagens que projeta imaginariamente a nova capital.

As fotografias avulsas, como esclarece Bartolomeu, são apresentadas em cartões com molduras decorativas impressas. Nelas, os espaços reservados às datas encontram-se parcialmente preenchidos. Trazem, com algumas variações, “as inscrições ‘Estado de Minas Geraes — Comissão Constructora da Nova Capital. Bello Horizonte em 189...’. Às vezes, há também um espaço para identificação do local/cena fotografada e, logo abaixo, ‘Gabinete Photographico da Comissão em de de 189...’”⁸⁹. Tal como na planta geral da cidade, essas informações identificam as instituições promotoras do empreendimento, fornecem as coordenadas espaço-temporais, mas não definem autorias individuais para as imagens. A CCNC e o Gabinete seriam como agências de produção de imagens, autores institucionais. Foi assim que elas foram comercializadas e distribuídas dentro e fora de Minas Gerais (FIG. 27).

⁸⁸ 1 – Panorama do Arraial – 18.02.1895; 2 – Panorama da Rua General Deodoro – 30.01.1895; 3 – Interior da Igreja Projetada – 20.12.1894; 4 – Palacio Presidencial – 20.12.1894; 5 – Palacio do Congresso – Secção A-B – 11.03.1895; 6 – Palacio do Congresso – Corte Transversal – 11.03.1895; 7 – Palacio do Congresso – Fachada Lateral – 11.03.1895; 8 – Panorama do Arraial – 18.02.1895; 9 – Panorama do Arraial – 18.02.1895; 10 – Parque – Ponte Rustica – 20.12.1894; 11 – Cassino – Fachada Principal – 20.12.1894; 12 – Cassino – Fachada Lateral – 20.12.1894; 13 – Restaurante do Parque – 20.12.1894; 14 – Parque – Casa para o administrador – 20.12.1894; 15 – Parque – Coreto para Musica – 20.12.1894; 16 – Parque – Entrada Lateral – 20.12.1894; 17 – Parque – Entrada Principal – 20.12.1894; 18 – Parque - Ponte Pencil – 20.12.1894; 19 – Brasão da Cidade de Minas – 15.02.1895; 20 – Brasão do Estado de Minas Geraes – 15.02.1895.

⁸⁹ BARTOLOMEU, 2003, p. 49.



FIGURA 27 – Projeto da fachada principal do Palácio da Justiça
Fonte: Acervo CCNC.

4.3 Impressos como memória e divulgação da nova capital de Minas

Empreende-se a seguir uma análise dos impressos (suportes gráficos) e das fotografias neles reproduzidas que veicularam imagens do arraial de Belo Horizonte e do processo de construção da nova capital de Minas Gerais, ou seja, da *Revista Geral dos Trabalhos* e do *Álbum de vistas locais*. Trabalha-se com a ideia de que as representações então produzidas cumpriam objetivos diversos entre si; destaca-se a necessidade de produzir registros com a finalidade de memória e de propaganda. Neste sentido, os dois impressos são vistos, simultaneamente, como lugares de memória e como peças de propaganda. Esta, especificamente, era direcionada ao público nacional e estrangeiro. Como exemplo, citamos o projeto desenvolvido por Alessandro d’Atri que publicou, em 1897, a obra *Bello Orizzonte*.⁹⁰ Como descrito na ocasião, trata-se de um “oposculo”⁹¹ em que o autor faz um panorama da situação do estado de Minas Gerais no período e enfatiza o processo de construção da nova capital. A publicação, com texto em italiano, traz reproduções de alguns projetos

⁹⁰ D’ATRI, 1897.

⁹¹ *Revista Industrial*, 1897.

desenvolvidos pela CCNC para a nova cidade.⁹² Ao que tudo indica, era uma estratégia apoiada pelo governo para incentivar a imigração para o estado.

4.3.1 *Revista Geral dos Trabalhos*

A *Revista Geral dos Trabalhos* foi um empreendimento editorial que objetivava apresentar as ações desenvolvidas pela equipe coordenada pelo engenheiro Aarão Reis. Foram editados dois números: o primeiro em abril de 1895 e o segundo em agosto de 1895. Este só veio a público em março de 1896.⁹³ O subtítulo definia melhor seu programa: “Publicação periodica, descriptiva e estatística, feita, com autorisação do Governo do Estado”. Ambos foram impressos no Rio de Janeiro, na empresa H. Lombaerts & C⁹⁴. Faz-se presente nos conteúdos dos textos e nas imagens a voz do engenheiro chefe e de seus subordinados.

Destaca-se no primeiro número a apresentação do arraial de Belo Horizonte; a organização administrativa da CCNC, em que se detalha seu modo de funcionamento e o pessoal alocado; as condições de salubridade da localidade e a legislação referente a todo o processo da construção da cidade até aquele momento⁹⁵. A intenção de conciliar a propaganda do empreendimento com a instituição de uma memória sobre a nova cidade é explícita. A revista também reproduz retratos de duas autoridades consideradas centrais no processo da mudança da capital: os retratos do “Dr. Affonso Augusto Moreira Penna” e do “Dr. Crispim Jacques

⁹² Palazzo Del Congresso; Stazione General Carneiro; Palazzi dei Ministeri; Palazzo Presidenziale; Scalone interno Del Palazzo Della Presidenza; Plano Geral; Staziojne Centrale; Chiesa; Osservatorio. (D’ATRI, 1897.)

⁹³ BARRETO, 1995a.

⁹⁴ Esta livraria e papelaria foi fundada pelo belga Jean Baptiste Lombaerts (1821-1875), que foi sucedido por seu filho Henri Gustave Lombaerts (1845-1897). A empresa dedicava-se à encadernação, tipografia e litografia, destacando-se na edição de jornais e revistas. Não editou quantidade significativa de livros, mas realizava trabalhos de impressão por encomenda. Uma de suas principais publicações foi a revista *A Estação*, versão em português da revista francesa *La Saison*, comercializada pela Casa antes da edição brasileira. A casa funcionou na rua dos Ourives, n. 17, no Rio de Janeiro, de 1848 até 1904. (Cf. HALLEWEL, 2005, p. 229). A empresa foi responsável pela impressão de outras obras da CCNC como a Planta Geodésica, Topográfica e Cadastral da Zona Estudada, em 1895.

⁹⁵ O primeiro número é organizado em oito seções intituladas da seguinte maneira: Historia, descrição, estatística e hygiene; Legislação, regulamento e administração; Estudo e preparo do solo, abastecimento d’agua, exgottos, canalisação de águas pluviaes, modificação dos cursos d’agua e drenagem; Viação ferrea e urbana, installações electricas, officinas, etc.; Projectos approvados para execução; Contabilidade e tombamento; Estudos e informações geraes.

Bias Fortes”. São imagens que visam evidenciar o papel desses dirigentes políticos do estado no processo em curso, configurando-se como verdadeiros monumentos a tais pessoas. Monumentos no sentido de que a reprodução do retrato é uma homenagem, um crédito que se dá por um feito de grande relevo. Em termos de imagens, no primeiro número da *Revista* destacam-se, ainda, a reprodução de duas fotografias, ou melhor, dois panoramas do arraial de Belo Horizonte (os quais serão comentados à frente), e a reprodução dos projetos da Ponte David Campista, da Estação General Carneiro e da Estação Central.

O segundo número da *Revista* tem uma peculiaridade: inclui a prestação de contas do trabalho realizado pelo engenheiro chefe, Aarão Reis, que então se afastara da direção dos trabalhos, em maio de 1895. Este relatório, intitulado “Exposição apresentada ao Exm. Sr. Dr. Chrispim Jacques Bias Fortes presidente do Estado pelo Engenheiro Civil Aarão Reis, ao deixar o cargo de Engenheiro-chefe, em 22 de maio de 1895”, foi publicado em separado, como edição especial, financiada pelos seus ex-companheiros da CCNC, e acompanhado da fotografia do homenageado⁹⁶. Encontram-se, nesta edição especial, na última página, algumas informações que não aparecem nos dois números regulares. Quanto ao preço, explica-se que os números avulsos seriam vendidos entre 6\$000 e 10\$000, conforme as estampas que lhes fossem anexadas. Informam-se também os locais em que elas seriam vendidas, bem como se comunica que se receberiam anúncios por 25\$000 anuais por um quarto de página.

Neste segundo número são apresentados a planta geral, os estudos técnicos propriamente ditos para realizar a abertura de ruas e avenidas e a canalização de riachos. Contém tabelas e gráficos, além da legislação produzida para viabilizar a execução dos trabalhos⁹⁷. Nele também se encontram os retratos de homens considerados importantes para o projeto de mudança da capital. São eles: o padre Paraíso, o Dr. David Campista, o Dr. Alexandre

⁹⁶ Assim seus ex-companheiros apresentam a edição especial: “No intuito de tornar bem conhecidos e apreciados os valiosos e importantes serviços realizados, na chefia desta COMISSÃO, pelo Sr. Dr. Aarão Reis, iniciador e organizador dos grandes trabalhos em andamento — seus ex-companheiros e colaboradores nessa ingente tarefa mandaram tirar esta edição avulsa da minúscula EXPOSIÇÃO com que o illustre profissional passou a direção geral, técnica e administrativa, desta COMISSÃO, ao seu digno sucessor, o distinto Sr. Dr. Francisco Bicalho, actual Engenheiro-Chefe; fazendo-a ilustrar com o retrato do illustre ex-Engenheiro-Chefe e com a PLANTA GERAL, em escala reduzida, da nova cidade por S. S. projectada para a capital do Estado de Minas Geraes.” (MINAS GERAES, EXPOSIÇÃO, 1895c.)

⁹⁷ A revista está organizada em seis partes intituladas da seguinte maneira: Exposição apresentada ao Exm. Sr. Dr. Chrispim Jacques Bias Fortes, Presidente do Estado, pelo Engenheiro Civil Aarão Reis ao deixar o cargo de Engenheiro-chefe, em 22 de maio de 1895; Apresentação da Planta Geral; Legislação, regulamentação e administração; Estudo e preparo do solo; Abastecimento d’água, esgotos, canalização de águas pluviais, modificação dos cursos d’água e drenagem; Contabilidade e Tombamento; Estudos e Informações Geraes. As partes I e III contêm 14 anexos, cada uma.

Stockler e o Dr. João Pinheiro. Todos eles, juntamente com aqueles presentes no volume I, são considerados, de algum modo, como os verdadeiros pais fundadores da nova capital. Por isso fora monumentalizados em imagem. Este número da *Revista* também apresenta uma reprodução do projeto da Estação General Carneiro.

Os dois números da *Revista* têm formato de relatório ao apresentarem a organização dos trabalhos técnicos e administrativos, os contratos assinados, as despesas realizadas, etc. Tudo isto é feito conciliando a perspectiva técnica e política – técnica devido à criação de um espaço para o desfile de saberes e conhecimentos muito específicos do campo da engenharia e da meteorologia, por exemplo; política porque se propõe a organizar uma narrativa sobre os acontecimentos que então se processavam. As revistas reúnem em seus dois números conteúdos que informam e, ao mesmo tempo, formam as pessoas que assistiam àquele empreendimento, bem como as futuras gerações. É neste sentido que a *Revista* é uma obra de divulgação que tem interesses imediatos e também se projeta intencionalmente como interlocutora com as gerações futuras, propondo-se, assim, a fazer história. Angotti-Salgueiro afirma que

O estudo da história cultural do século XIX, particularmente da invenção da memória nacional e da construção de mitos figurativos e textuais, é ilustrado no *Álbum* e na *Revista dos Trabalhos da Comissão Construtora* de maneira exemplar. A ênfase colocada sobre a reprodutibilidade das plantas, das fotografias e dos textos históricos demonstra que Aarão Reis quis constituir, segundo ele mesmo, ‘os arquivos futuros da cidade’. Fazer o histórico da edificação da nova capital mineira consistia para ele em registrar por todos os meios os ‘métodos’ e os ‘processos de execução das obras’.⁹⁸

As *Revistas* são, então, empreendimentos que instauram imagens textuais e figurativas sobre a cidade em construção. Em suas páginas, a visualidade cumpre o papel de re-significar e reforçar o que era dito pela linguagem textual. A reprodução dos panoramas do Arraial, dos retratos de pessoas eminentes, de alguns projetos e da planta da nova capital é uma maneira de informar, organizar e pôr em revista os acontecimentos que então se processavam. Dessa maneira, pode-se tomá-las como imagens simbólicas que não só dialogam e respondem a expectativas do presente, mas são capazes de sobreviver e comunicar significados ao longo do tempo.

⁹⁸ ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, p. 46.

O primeiro número da *Revista* traz, em suas primeiras páginas, a reprodução de duas fotografias intituladas *Panorama Geral do Arraial* e, entre outros textos, um intitulado “O Arraial de Bello Horizonte”, assinado por Fábio Nunes Leal⁹⁹. Como se vê pelos títulos, a temática do texto e das imagens é a mesma. Ao relacionamos as duas *representações* verificamos uma relação íntima entre ambas. No texto, o autor exclama:

A impressão é sublime. Ao contemplar o Bello Horizonte àquella distancia, encimado por um céu puríssimo circundado de serras verdejantes de coloração caprichosa e de variados tons, onde o sol projecta as cores do íris no esbatimento da refração diurna, com suas casinhas derramadas pelas encostas das ultimas ondulações do planalto, socegadas e mudas, sente-se a paz no espírito e a felicidade na terra, e assalta ao espírito logo esta interjeição — por que trocar a paz deste arraial pelos arruados e bulício incontinente das grandes cidades.¹⁰⁰

Este olhar à distância do objeto principal de interesse está presente na realização das duas fotografias (FIG. 28 e 29)¹⁰¹. O objeto principal é o Arraial de Belo Horizonte visto à distância, proporcionando um panorama geral do lugar. Cabe destacar que o termo Panorama, recorrentemente usado pelo Gabinete Fotográfico para intitular as fotografias produzidas, é um sinônimo do termo paisagem, isto é, uma representação geral e realizada à distância, ou que sugere um ponto de observação recuado e fixa uma imagem totalizadora. Em fotografia, o termo panorama é usado para caracterizar a imagem ou a técnica fotográfica que permite a realização de paisagens com ângulo igual ou superior ao da visão humana, apresentando um formato mais alongado no sentido horizontal. A imagem pode ser o resultado de uma série de fotografias “sucessivas montadas em conjunto” ou uma única fotografia produzida por câmeras especiais¹⁰². A produção dessas câmeras data do século XIX, tendo sido utilizadas por muitos fotógrafos, inclusive no Brasil. Muitas delas tinham objetivas móveis que giravam sobre seu eixo enquanto era realizada a sensibilização da placa ou do filme. O resultado é uma imagem que pode chegar ao ângulo máximo de 360°, conforme o tipo de equipamento que se utiliza. Câmeras de objetiva fixa também proporcionam o efeito panorama; no entanto, produzem resultados mais restritos. Georges Leuzinger (1813-1892), Camillo Vedani, Revert Henrique Klumb e Auguste Stahl (1828-1877) foram pioneiros em retratar panoramas do Rio de Janeiro. Marc Ferrez foi o fotógrafo brasileiro que mais utilizou esse gênero em sua prática

⁹⁹ Fábio Nunes Leal era secretário da 1ª Divisão da CCNC.

¹⁰⁰ LEAL, 1895a, p. 12.

¹⁰¹ Para uma melhor apreciação das fotografias o Anexo traz reprodução das mesmas.

¹⁰² Uma definição de Panorama pode ser encontrada em: <[http:// www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)>.

profissional, tendo se tornado nacional e internacionalmente conhecido.¹⁰³ O Gabinete Fotográfico da CCNC não tinha equipamento que permitisse a realização de autênticos panoramas, mas usou esta denominação para descrever as paisagens¹⁰⁴ produzidas do Arraial de Belo Horizonte.



FIGURA 28 – Panorama Geral do Arraial
Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.

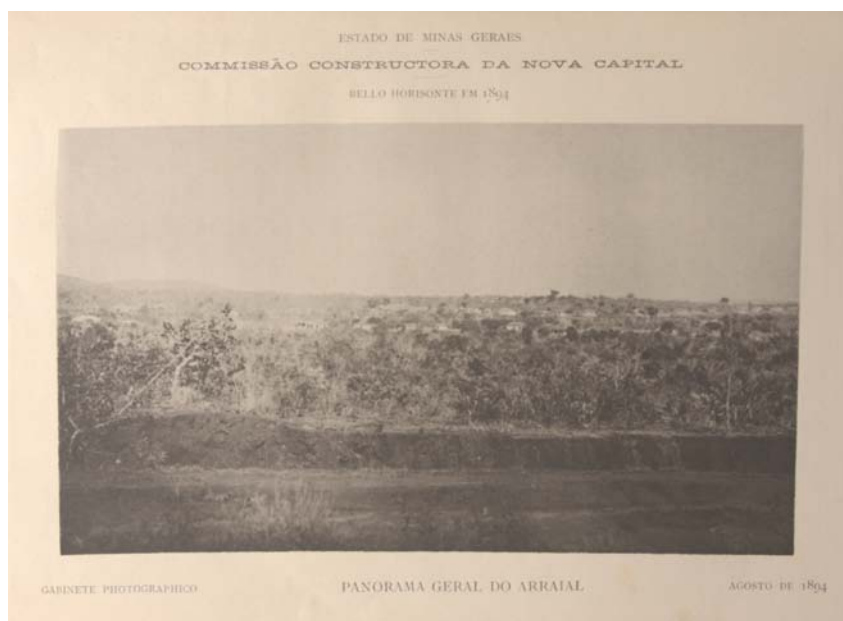


FIGURA 29 - Panorama Geral do Arraial
Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.

¹⁰³ Mais informações sobre os panoramas e sobre a trajetória de Ferrez podem ser buscadas em: TURAZZI, 2005; NEVES, 1996; BARROS, 2008.

¹⁰⁴ Um conceito de paisagem pode ser buscado em <<http://www.itaucultural.com.br>>.

Entre os panoramas produzidos pelo Gabinete alguns sugerem que teriam sido partes de uma série montada para produzir uma visão geral do Arraial de Belo Horizonte. Isto acontece com as fotografias inseridas na *Revista Geral* e no *Album de Vistas*. Ou seja, é como se elas fossem realizadas para serem vistas em conjunto, formando um panorama mais abrangente do que cada uma isoladamente pode mostrar. Esta noção da série pode ser comprovada pela existência de quatro fotografias pertencentes ao APM, intituladas *Panorama do Arraial A*, *Panorama do Arraial B*, *Panorama do Arraial C* e *Panorama do Arraial D*. Acredita-se que, sucessivamente montadas em conjunto, proporcionariam o efeito de uma visão abrangente, em panorama, do Arraial de Belo Horizonte. Inclusive, a cópia da fotografia *Panorama do Arraial D* é reproduzida no *Album de Vistas*.

Nas duas fotografias em análise destaca-se uma imagem produzida à distância, em grande plano geral, o que não permite destacar os detalhes característicos do arraial, mas dá a ver as casinhas dispersas derramadas pelas encostas verdejantes. As fotos transmitem muito bem o envolvimento do arraial pela vegetação e destacam o “céu puríssimo”. A presença da vegetação que domina a fotografia é notadamente destacada como um elemento central na fixação de uma imagem do arraial. Fotografado de longe, ele se perde em meio a algo que lhe é superior, a força da natureza. E sucumbirá em breve à força do progresso e da história. Esta ideia da natureza imponente aparece nos comentários sobre as imagens da *Revista*, feitos pelo jornal *O Município*, quando foi obsequiado com um exemplar da mesma. Ao observar as duas fotografias, o redator descreve o que vê: “[...] o panorama do velho Curral d’El Rei, mergulhado numa verdura innocente que não advinha o futuro ruidoso do logar; o largo da Matriz onde se ergue a modesta capella que será substituída por um magestoso templo [...]”¹⁰⁵.

Nas páginas em que as fotografias estão impressas, as informações textuais dão as coordenadas do espaço (Estado de Minas Gerais – Belo Horizonte), do tempo (agosto de 1894) e do agente produtor da imagem (CCNC – Gabinete Fotográfico). Este modo de apresentação está em consonância com a proposta geral da *Revista*, que, pautada pelo rigor científico e acadêmico, se esmera em transmitir informações seguras e confiáveis aos seus leitores.

¹⁰⁵ *O Município*, 15 jun. 1895.

Nos dois panoramas o Arraial de Belo Horizonte aparece ao longe como um povoado perdido nas alturas das montanhas de Minas. As fotografias proporcionam uma visão geral do arraial. Mas o texto de Leal, citado acima, detalha aspectos que as imagens não mostram. No texto o autor realiza um percurso pelo arraial, descrevendo suas ruas, as casas, os templos, bem como sua população. A caminhada pelas ruas do arraial vai demonstrando, por meio de olhares que recortam cenas do que se vê, a ineficácia do traçado urbano, a falta de beleza de cada uma das partes construídas pela ação humana naquela bucólica paragem. A nota dominante é o enaltecimento da paisagem e a avaliação negativa das realizações materiais do lugar. O autor se indaga sobre o descompasso entre as condições naturais favoráveis encontradas no lugar e o tipo de população que ali se desenvolveu. Apesar de ressaltar que esta era uma condição de grande parte da população brasileira, Leal é categórico em sua avaliação final: “Não eram com certeza dignos deste torrão de primor, pelo clima, pela posição, pela beleza os seus possuidores em 1894!...”¹⁰⁶

A descrição das características físicas dos populares faz lembrar e os equipara ao Jeca de Lobato. Eram mal vestidos, usavam brim, não tinham postura (pois era comum a posição de cócoras nos batentes das portas), tinham os pés descalços, as unhas roxas, cabelos desgrenhados e sem cultura. Ou seja, os moradores não prezavam os cuidados com o corpo exigidos pelo modo civilizado de viver. Os cabelos não tinham cultura, o que equivale a dizer que não eram bem cuidados, penteados, preparados para a apresentação pública. O descuido com os cabelos significava um desleixo geral para com modernos modos civilizados de ser e conviver. A caracterização é a mais detratória possível: “A physionomia é triste, o rosto encovado, as faces fundas e chupadas para dentro, uns dentes irregulares e amarelentos por entre as falhas dos quaes sybillam as demoradas phrases incorrectas e cantadas, como quem implora protecção ou teme desagradar [...]”.¹⁰⁷ Leal ressalta que era este o retrato até mesmo de proprietários e autoridades locais, ou seja, não havia o exemplo, não havia modelos que pudessem inspirar os outros moradores a serem diferentes do que estavam sendo há alguns séculos.

Apesar de a população ser apresentada como fisicamente degenerada e ter baixo nível de instrução escolar, Leal destaca que a mocidade horisontense “é morigerada e trabalhadora,

¹⁰⁶ LEAL, 1895a, p. 14.

¹⁰⁷ LEAL, 1895a, p. 14.

não vivendo em vadiações pelas ruas, nem invadindo os quintaes dos visinhos, apesar de andarem descalços os meninos na quase totalidade.”¹⁰⁸ Seu exercício de descrição e avaliação, como fundamentos para sua imaginação, é finalizado em tom profético:

Quem, no futuro, cortado já o arraial de largas avenidas, de espaçosas e bellas ruas, ornadas de palacetes dos mármoreos do Gandarella, de ajardinamentos de luxo, chácaras de primor, formoso parque, etc. ficará, tendo lido esta pequena descrição, surprehendido de ter habitado n’ella uma população tão mesquinha, e não haver, ha muitos annos, sido escolhido este arraial para a construcção de uma grande cidade.¹⁰⁹

Ou seja, no futuro haveria a conclusão de que somente o regime republicano fora capaz de realizar obra tão digna e necessária ao desenvolvimento do estado. Na verdade, é uma conclusão do próprio autor em seu tempo presente e que ele espera seja partilhada também por mais pessoas em futuro não tão distante assim. Leal, então, cria uma imagem do arraial em que se destaca, por um lado, a valorização da natureza, seu caráter bucólico, a abundância de água e as qualidades do clima. Por outro lado, o autor desvaloriza os aspectos urbanos do arraial bem como as características da população local, vista como não digna de morar em uma localidade tão promissora e bela. Ele articula em seu relato as temporalidades, passado, presente e futuro. O *horizonte de expectativas*¹¹⁰ esperado não é nada mais que o progresso.

Para compreender as imagens criadas pelo exercício do olhar e da imaginação do autor, mas também o processo como um todo, do qual este texto é apenas uma das representações, as formulações de Norbert Elias¹¹¹ nos parecem adequadas. Elas se referem ao processo civilizador do Ocidente europeu, que envolve não somente a Europa, mas extensas regiões sob sua influência e domínio. Pode-se afirmar que a construção de uma nova cidade, principalmente uma nova capital, aparece como um empreendimento em que um modelo de desenvolvimento é apresentado à sociedade. Neste modelo, a civilização dos costumes, aliada à atualidade no que se refere às comodidades e avanços tecnológicos da vida moderna, é elemento fundamental. Os “horisontenses”, ao estarem à margem do progresso, ao serem apresentados como incultos, brutos e indignos do espaço que ocupam, são a antítese da civilização. A construção da nova capital oferece, portanto, uma grande oportunidade de

¹⁰⁸ LEAL, 1895a, p. 15.

¹⁰⁹ LEAL, 1895a, p. 15.

¹¹⁰ KOSELLECK, 1993, p. 36; p. 333-357.

¹¹¹ ELIAS, 1993.

incentivar o progresso econômico do estado, mas é, sobretudo, um modo de reafirmar um modelo de desenvolvimento já em curso há alguns séculos no Ocidente, e que assume o viés de modernização no país desde o século XIX. O “acaso feliz” que, segundo Leal¹¹², foi a escolha do arraial de Bello Horizonte como o local de construção da nova capital permitiu uma espécie de transporte no tempo em que um passado colonial, atrasado e rústico foi encontrado no presente, mas negado por meio de um projeto de civilização que atinge os modos de morar, de se vestir, de se comportar em público, de usar os recursos da natureza. O processo civilizador para Elias¹¹³ passa pelo que ele denominou pressão pelo autocontrole, em que o indivíduo, para se submeter a um novo tipo de organização social, tem que controlar seu comportamento diante dos demais. Ou seja, tem que controlar suas emoções, substituir o uso da força física individualizada por mecanismos de interação pautados pelo autocontrole. Uma capital moderna seria, na perspectiva das elites intelectuais e econômicas, um espaço para um homem civilizado submetido à introjeção do autocontrole.

A reprodução das fotografias *Panorama Geral do Arraial* na *Revista*, por um lado fornece parâmetros para caracterizar a paisagem do lugar, apresentá-la ao seu público-alvo. Mas, por outro, as fotografias seriam uma prova, na perspectiva da CCNC, de que um dia o atraso, a imobilidade do tempo, do domínio do homem pela natureza marcou a história das Minas Gerais.

4.3.1.1 Um comentário sobre os retratos

Enquanto história, o retrato supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo. Isso não exclui a possibilidade de idealização, ou seja, a escolha da atitude mais característica do indivíduo e a ênfase dos detalhes mais importantes em detrimento dos aspectos insignificantes do conjunto. Enquanto romance, o retrato é sobretudo produto da imaginação, mas nem por isto menos fiel à personalidade do modelo, cuja cabeça pode estar integrada numa cálida atmosfera difusa ou emergir “das profundezas de um crepúsculo”. (FABRIS, 2004, p. 21)

¹¹² LEAL, 1895a, p. 11.

¹¹³ ELIAS, 1993.

Tal como faz Fabris em sua análise dos retratos fotográficos, compreende-se como história, categoria tomada de empréstimo a Baudelaire, os retratos produzidos pelo Gabinete Fotográfico.¹¹⁴ Possivelmente, os retratos veiculados nas duas *Revistas* não tenham sido produzidos pelo Gabinete, fato que não muda em nada, a meu ver, o modo de compreendê-los. Como destaca a autora, o retrato fotográfico foi utilizado como uma maneira de afirmação moderna do indivíduo, ocupando lugar central na configuração da identidade como identidade social. Neste sentido, ele se insere nos mecanismos de trocas simbólicas presentes nas sociedades. Ele é um dos modos de construção do sujeito (construção de si) e de sua apresentação social; por isto, é tanto um ato social como um ato de sociabilidade.¹¹⁵ Assim, é um tipo de imagem que “nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social”¹¹⁶.

Tomadas em conjunto, as duas revistas regulares e a edição especial reproduzem sete retratos (FIG. 30 a 36). Pela análise das características das imagens pode-se afirmar que um é a reprodução de um desenho (Dr. Alexandre Stockler) e seis são reproduções de fotografias. Na primeira *Revista* são exibidos os retratos de Affonso Augusto Moreira Penna (FIG. 30) e de Chrispim Jacques Bias Fortes (FIG. 31); na segunda, os do Padre Paraíso (FIG. 32), David Campista (FIG. 33), Alexandre Stockler (FIG. 34) e João Pinheiro (FIG. 35). Na edição especial veicula-se o retrato de Aarão Reis (FIG. 36).

¹¹⁴ FABRIS, 2004, p. 20-25.

¹¹⁵ FABRIS, 2004, p. 38-50.

¹¹⁶ FABRIS, 2004, p. 38.

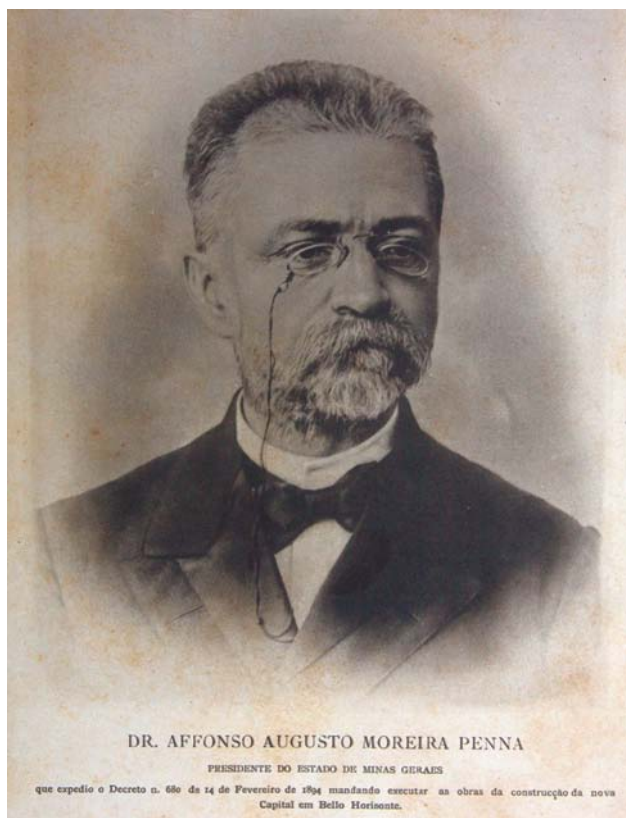


FIGURA 30 – Retrato Dr. Affonso A. Moreira Penna
Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.

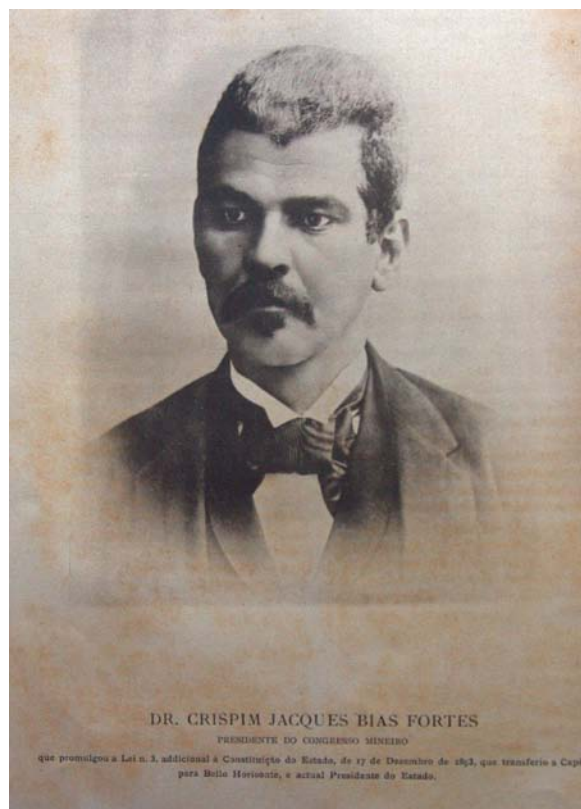


FIGURA 31 – Retrato Dr. Chrispim Jacques Bias Fortes
Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.

Do ponto de vista estético, essas fotografias não fogem ao padrão de representação burguesa tão em voga no século XIX. Todas as imagens, exceto a do Pe. Paraíso, são retratos em meio perfil, com recorte na linha do peito, em que o retratado não olha para frente, mas em linha diagonal para a objetiva. As expressões são sérias, evidenciada pelos bem cuidados bigodes e barbas.

Os manuais do século XIX ensinavam a melhor pose para o retrato individual, sendo que uma das recomendações principais era a de que o retratado não deveria posicionar-se de frente à câmara¹¹⁷. Ao longo da segunda metade do século XIX foram estabelecidos as regras, modelos e formas adequados de produção do retrato burguês. Como ressalta Fabris, “o próprio fato de a frontalidade absoluta não ser privilegiada nos retratos realizados nos ateliês fotográficos é um indicador social: a burguesia é estimulada a ostentar aquela mesma assimetria que caracterizava o retrato pictórico no século anterior.”¹¹⁸ Assim, exercendo o desvio do olhar na foto, os retratados procuram expressar uma certa altivez e pretensa

¹¹⁷ Para Minas Gerais, no início do século XX, é digno de nota o *Tratado pratico de photographia*, de Raymundo Pinto. (PINTO, 1904.)

¹¹⁸ FABRIS, 2004, p. 35.

anulação do mecanismo da representação como forma de estabelecer uma imagem atemporal de si.

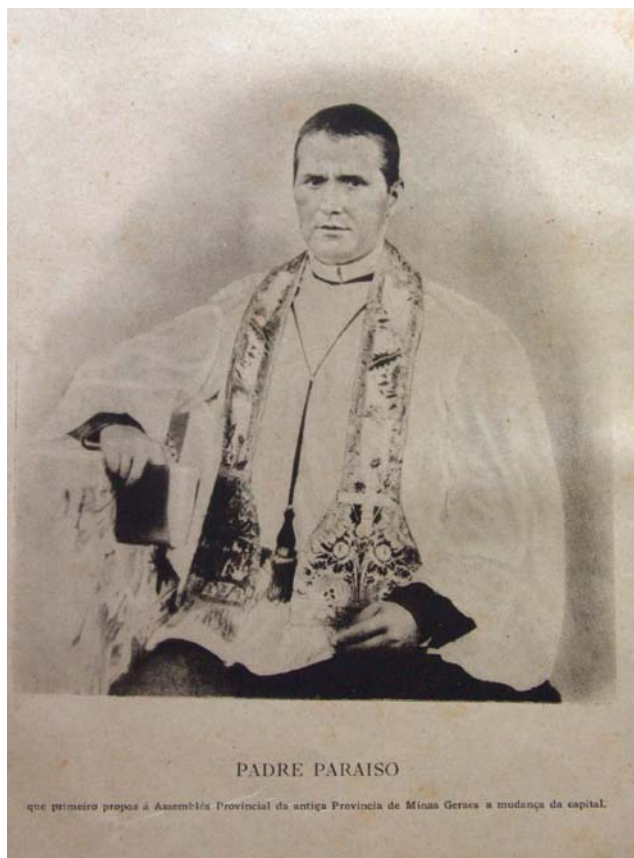


FIGURA 32 – Retrato do Padre Paraíso
Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.



FIGURA 33 - Retrato do Dr. David Campista
Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.

O retrato fotográfico permitiu à burguesia ascendente e aos demais grupos sociais afirmarem sua existência por meio da representação, transformando-se em um modo eficaz de afirmação de identidades. Desse modo, a reprodução dos retratos na *Revista* permite identificar tais pessoas, exibir suas aparências físicas, mas, sobretudo, conferir-lhes uma identidade relacionada ao processo de modernização. São, então, identificados como autores de um projeto, como sujeitos ativos de um processo civilizatório. A identidade constrói-se associada às noções de empreendedorismo, de crença no futuro, de missão histórica. Mas estes são, sobretudo, retratos exemplares, pois simbolizam uma das virtudes republicanas: trabalho pelo bem comum. Esta função exemplar do retrato é destacada por Fabris, nos seguintes termos:

Não se pode esquecer que à imagem fotográfica é conferido um papel moral, que transforma o retrato no exemplo visível de virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade. Se assim não fosse, como explicar a moda dos retratos

de celebridades, que deveriam fornecer os necessários exemplos morais a seus contemporâneos? Desde a descoberta do daguerreótipo configura-se um comércio alicerçado na venda de imagens de personalidades públicas, que atinge seu apogeu com o cartão de visita.¹¹⁹

O retrato do Pe. Paraíso é diferente dos demais. O enquadramento inclui uma maior parte do seu corpo, com o corte um pouco abaixo da linha da cintura. Ele é retratado em suas vestes eclesiásticas, ostentando alguns paramentos próprios de uma celebração litúrgica. Além disso, é o único cujo olhar está direcionado para a objetiva. Ao assim fazer, seus olhos encontram-se com os do espectador, denunciando a existência do mecanismo da representação, situação que instaura certo constrangimento. Este encontro de olhares parece aproximar retratado e observador, atualizando e animando constantemente a presença mumificada na imagem. Se o retrato do Pe. Paraíso lhe confere um lugar social bem definido, ligando-o a uma Instituição, a igreja, devido à sua vestimenta, a inscrição automática dos outros não é possível. Nos retratos, os cenários são neutros, não havendo elementos que possam acrescentar qualquer informação à representação da pessoa. Cada um em páginas exclusivas das revistas paira com seus semblantes sérios, com suas vestimentas sóbrias do burguês integrado à cultura urbana, tendo oferecido seus bustos, simultaneamente, como exemplo e homenagem.

Na reprodução dos retratos é também significativo o fato de que as revistas encontraram uma maneira de homenagear alguns homens muito intimamente ligados à defesa da tese mudancista e à construção da capital propriamente dita. Uma pequena legenda explicativa acompanha cada representado, resumindo o papel de cada um no processo. Affonso Augusto Moreira Penna, segundo a legenda, foi o presidente de estado que havia expedido o Decreto n. 680, que mandava executar os trabalhos da nova capital em Belo Horizonte. Chrispim Jacques Bias Fortes é apresentado como o presidente do Congresso Mineiro, que promulgou a Lei n. 3 adicional à Constituição responsável pela transferência da capital para Belo Horizonte, e como atual presidente do Estado. Estes dois são apresentados no primeiro número da *Revista*. Os demais são apresentados no segundo número. Padre Paraíso, pela legenda, foi o primeiro a propor na Assembleia Provincial de Minas um projeto sobre a mudança da capital. David Campista é apresentado como ex-secretário de Estado da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, que “referendou o decreto organizando a Comissão Constructora da Nova Capital”. Alexandre Stockler figura como o principal propagandista da mudança da capital. O último, João Pinheiro, é apresentado como o ex-governador do estado que tentou realizar a

¹¹⁹ FABRIS, 2004, p. 39.

mudança da capital. Na edição especial o retrato de Aarão Reis é acompanhado da legenda “Dr. Aarão Reis, Ex-Engenheiro Chefe da Comissão de estudos das localidades indicadas para a nova Capital do Estado de Minas Geraes e da Comissão Constructora da Nova Capital, nascido aos 6 de maio de 1853”.

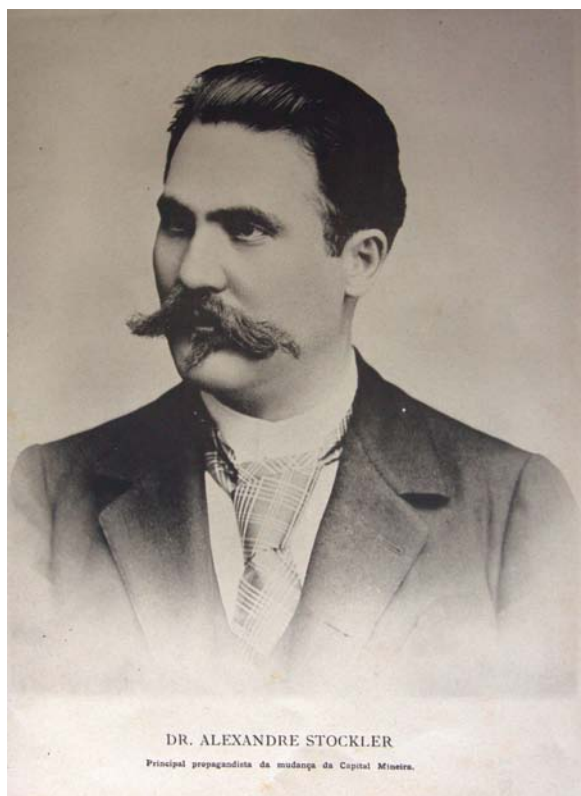


FIGURA 34 – Retratos do Dr. Alexandre Stockler
Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.



FIGURA 35 – Retrato do Dr. João Pinheiro
Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.

A participação de cada um desses homens, seja no processo de discussão da ideia mudancista, seja na construção da cidade, é mais ampla do que cada legenda explica. Não se trata aqui de recompor a trajetória e o envolvimento de cada um deles nestes processos, mas o destaque a esta característica ajuda a compreender a perspectiva que orienta a *Revista*. Ela direciona seu conteúdo prioritariamente para fornecer dados e estudos de caráter técnico-científico sobre o processo de construção da nova capital, e assim o faz numa perspectiva que busca a isenção como forma de alcançar a credibilidade. Dessa forma, a apresentação dos retratos não altera sua linha editorial orientada para uma apresentação isenta dos processos relativos ao trabalho da CCNC. Ou seja, a inserção dos retratos, por mais que seja um gesto honorífico, está em consonância com a objetividade e a imparcialidade da linha editorial da *Revista*. As pessoas são apresentadas por meio de um texto bem resumido, não se ocupando, por exemplo, de

esboçar biografias ou algo do gênero. De maneira objetiva, ela dá o crédito e presta seu reconhecimento ao empenho dos distintos cavalheiros. A tradição das homenagens honoríficas pressupõe que não deve haver nenhuma intenção de obtenção de vantagens, mas prevalecer o reconhecimento pelo que se impõe de verdadeiro. A reprodução dos retratos é uma homenagem que visa reconhecer o papel importante desempenhado por estes homens no processo de mudança e construção da capital. Reproduzir os retratos é um modo de dar visibilidade às suas identidades e lhes conferir um lugar na História. Um lugar de fundadores.



FIGURA 36 – Retrato do Dr. Aarão Reis
 Fonte: Revista CCNC, MHAB, 1895.

Pelo que verificamos acima, é correto afirmar que a *Revista* tem um caráter de prestação de contas; no entanto, ela é muito mais que isto. Em sua época ela representou uma maneira de dar publicidade aos procedimentos em torno da construção da nova capital; foi uma forma de instituir um discurso oficial sobre o arraial e sobre aqueles eventos, além de ter proporcionado a divulgação dos saberes e das técnicas então dominados e mobilizados para que a empreitada civilizatória entrasse em marcha. A demonstração de domínio de um conhecimento técnico e científico é um dos grandes eixos da *Revista*.

Pôr em revista os trabalhos da CCNC era uma forma de se colocar na dianteira no processo de instituição de uma memória sobre aqueles eventos. Dar publicidade às ações então em curso era, ainda, uma forma de garantir o sucesso da iniciativa, pois era necessário mobilizar mão de obra, empreiteiros e interessados em adquirir lotes na futura cidade que então se desenhava. Com este propósito as *Revistas* foram distribuídas gratuitamente, além de terem sido postas à venda tanto na capital federal, como na Tesouraria da CCNC¹²⁰. Como parte da estratégia de divulgação a imprensa recebeu exemplares, como foi o caso dos jornais *O Contemporâneo*, *Gazeta da Christina*, *Gazeta de Ouro Fino*, *O Município*, *O Cysne*, *Monitor Sul-Mineiro* e *O Estado de Minas*¹²¹. Ao noticiar o recebimento do primeiro número, *O Contemporâneo* afirmou que a “Publicação [...] encerra [...] materia e estudos interessantissimos, d’uma utilidade e importancia indiscutíveis, por isso que além do mais gravará na historia patria o grandioso passo da fundação da capital modelo de um dos principaes Estados do Brazil [...]”. Já *O Cysne* destacava que a “Revista é digna de ser lida não só por todos os profissionaes, que nella encontrarão estudos, explorações e desenhos feitos com esmero e perfeição, como por todos que se interessam pelo nosso desenvolvimento”. *O Município* ressaltava que “traz a Revista trabalhos scientificos do mais subido valor e transcendental importancia, feitos todos pelos habéis engenheiros que são uma pleiade brilhante de collaboradores na obra artística e imponente da promissora capital.”

Na distribuição da *Revista* foram contemplados também alguns órgãos do Estado, como o Senado Federal, que recebeu 50 exemplares do segundo volume e ainda solicitou, por meio de carta, mais 20 exemplares, em julho de 1896, para que fossem distribuídos pelos senadores e para integrar o arquivo da casa parlamentar.¹²² A ampla distribuição também fica demonstrada quando em 28 de julho de 1896 o secretário do *Instituto Histórico e Geográfico da Bahia*, recentemente inaugurado, solicita medalha comemorativa do 7 de setembro de 1895 e os dois volumes da *Revista Geral dos Trabalhos* ao secretário da CCNC, Fábio Nunes Leal.¹²³ Esta ampla distribuição aparece definida na Exposição de Aarão Reis, quando explica

¹²⁰ *O Contemporâneo*, 23 maio 1895. Este jornal revela que o agente responsável pela venda da *Revista* no Rio de Janeiro era o Sr. Frederico Nogueira, responsável pelo Escritório de Representações da Comissão na Capital Federal, criado em setembro de 1895. (BARRETO, 1995a, p. 432.)

¹²¹ *O Contemporâneo*, 23 maio 1895; *Gazeta da Christina*, 26 maio 1895; *O Município*, 15 jun. 1895; *O Estado de Minas*, 06 maio 1896; *O Cysne*, 27 maio 1895; *Monitor Sul-Mineiro*, 29 maio 1895.

¹²² CARTAS, Rio de Janeiro, 02/jul./1896.

¹²³ OFÍCIO, s/l, 28 jun. 1896.

que a *Revista* foi editada para ser distribuída às autoridades municipais e estaduais, bem como às bibliotecas e estabelecimentos de ensino, e também para ser posta à venda. Nas palavras do engenheiro, a revista fora pensada “não so para habilitar o Governo a julgar da execução e progresso dos trabalhos incumbidos á esta Commissão, ao furo e á medida que vam sendo realizados, como também dál-os a conhecer á população d’este Estado”.

Prestar contas e dar publicidade ao processo de planejamento e construção da capital motivou a proposição da *Revista*. Deve-se ressaltar que este mecanismo – a confecção de relatórios de serviços executados pelos agentes públicos – é um dos procedimentos dos estados modernos, que passam a ter que prestar contas de suas ações. Atenção deve ser dada também ao fato de que Aarão Reis possuía larga experiência na exposição de suas ideias por meio da publicação de artigos e livros, ou seja, era um intelectual engajado e ciente da importância de estabelecer um diálogo com seus pares, ao passo que também contribuía para o progresso do país e mostrava um tratamento “republicano” do bem público.

Tal como a *Revista Geral dos Trabalhos*, o *Album de vistas locaes* também foi uma importante publicação que ajudou a gravar na história pátria o importante passo dado rumo ao progresso e à civilização. Vamos a ele.

4.3.2 *Album de vistas locaes e das obras projectadas*

O *Album de vistas locaes e das obras projectadas para a edificação da nova cidade*¹²⁴ contém três fotografias do arraial de Belo Horizonte, 22 lâminas detalhando oito projetos arquitetônicos para serem implantados na nova capital e duas plantas.¹²⁵ As fotografias foram realizadas pelo Gabinete Fotográfico. Já a reprodução dos projetos e das plantas coube ao executor do trabalho de fototipia e impressão, Ehrhard Brand.¹²⁶ Este profissional – editor e

¹²⁴ Em 1997, o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) organizou edição fac-similar deste álbum em parceria com a Xerox do Brasil, Compor Ltda. e FUMEC.

¹²⁵ Para Campos, o álbum Lauro Jacques, pertencente ao MHAB, que reúne fotografias feitas pelo Gabinete Fotográfico, seria uma espécie de boneca do álbum de vistas. No entanto, a versão definitiva do álbum acabou contemplando somente parte do material imagético reunido. (CAMPOS, 2008, p. 58-59.)

¹²⁶ O contrato para a confecção do *Album de vistas locaes e das obras projectadas* foi celebrado entre a CCNC e o fotógrafo Ehrhard Brand em 29 de abril de 1895. Tinha-se como objetivo “a organização de um álbum de

também fotógrafo – mantinha seu estabelecimento em Juiz de Fora. Sua chegada à cidade remonta ao ano de 1889. Na ocasião, ele publicou anúncios sobre a inauguração de seu estabelecimento, o que ocorreu em janeiro do ano seguinte.¹²⁷ Os anúncios de seu *atelier* dão conta de uma ampla atuação no ramo de produção e reprodução de imagens. Sua atuação na cidade demonstra que ele construiu uma carreira bem consolidada, tornando-se uma referência profissional importante no seu ramo de negócios. Em princípio, anunciava seu *atelier* como “Photographico e Phototypico para sciencias, artes e industrias”, sob a firma Ehrhard Brand & Comp. O profissional tornou-se um marco na imprensa mineira quando realizou alguns retratos reproduzidos, por fototipia, em 1890, no jornal *O Pharol*, de Juiz de Fora. Em 1894, ele inaugurou, na mesma cidade em que já atuava, o *Atelier Helios*, de Moraes e Brand. No novo estabelecimento também eram realizados amplos serviços de produção e reprodução de imagens. Na ocasião da inauguração do *atelier*, o anúncio detalhou os serviços prestados. Quanto ao serviço de impressão, ressaltou-se que “Pela PHOTO-COLLOGRAVURA (Phototypia) fazemos retratos e vistas que, tendo a mesma exactidão da photographia, tem a durabilidade da gravura, excedendo às duas na modicidade de preços e na rapidez de execução para as grandes tiragens”¹²⁸.

Podemos ver pelo anúncio que a cultura visual do período em Minas Gerais já se mostrava em processo de transformação, no que diz respeito às técnicas de produção de imagem, diante dos avanços nos processos de impressão. As duas *Revistas*, bem como o *Álbum de vistas* são exemplos desta transformação. Isto também sinaliza para uma modificação no processo de acesso às imagens. Cada vez mais, o impresso possibilitará convivência com as imagens, sejam elas fotográficas ou não. Os dois exemplos em estudo sinalizam, então, uma nova etapa da reprodutibilidade técnica do mercado capitalista industrial de produção e circulação de imagens.

vistas phototypicas do arraial de Belo Horizonte e das várias obras projetadas.” (*Revista Geral dos Trabalhos* II, p. 32-33). O contrato definia que Ehrhard Brand, como contratante, deveria entregar à CCNC cinco mil exemplares do álbum, com vinte e cinco vistas “phototypicas”. A encadernação ficaria por conta da CCNC. Seriam pagos cento e oitenta réis por “cada exemplar de cada uma das phototypias preparadas para o álbum”. O pagamento seria realizado em quatro etapas, conforme o andamento dos trabalhos. (CONTRACTO, 1895.)

¹²⁷ O *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, informa-nos que Ehrhard Brand trabalhou no *atelier* de Alberto Henschell, em 1881, na corte. Ao deixar esta firma, o profissional abre um atelier próprio na cidade de Leopoldina. Segundo o jornal, de Leopoldina ele “partiu para a Europa, onde adquiriu os machinismos mais aperfeiçoados e estudou todos os progressos das artes a que se tem dedicado [...]”. Ao regressar, preteriu a capital federal, devido às condições do clima, preferindo a cidade de Juiz de Fora para se estabelecer com sua família e abrir seu novo negócio. *Diário de Minas*, p. 2. Informações sobre Alberto Henschell podem ser encontradas em KOSSOY, 1980, p. 50; KOSSOY, 2002, p. 175-179.

¹²⁸ *Diário da tarde*, 19.05.1894.

O *Álbum*, organizado e divulgado em meio ao processo de planejamento e construção da cidade, visava dar conhecimento ao grande público de alguns aspectos do empreendimento. Com uma edição de cinco mil exemplares, a intenção de Aarão Reis era a de que houvesse uma divulgação que ajudasse, principalmente, na venda de lotes da nova cidade. Naquele contexto, os projetos e plantas se mostraram meios mais propícios para idealizar a cidade. Talvez nas fotografias ficasse mais difícil esconder os limites do processo de modernização.



Figura 37 - Capa do *Álbum de vistas locais e das obras projectadas para a edificação da nova cidade*
Fonte: MHAB, 1896.

Como já ressaltado acima, no *Álbum* encontram-se três fotografias: duas são vistas do arraial (FIG. 35, 36); a outra mostra a igreja local, a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, em uma imagem que permite ver com clareza os traços antigos da arquitetura colonial. Como signo do passado barroco é mostrada a velha matriz, para lembrar que o ideário que ela representava já estava sendo ultrapassado. Esperava-se que ela fosse substituída por outro templo, com linguagem arquitetônica mais adequada à modernidade, conforme projeto também apresentado no *Álbum*. Uma das vistas reproduzidas pode ser identificada como sendo de autoria de João Salles, diante da comparação com o acervo de fotografias avulsas do Gabinete. Essas fotografias seguem o mesmo padrão das comentadas acima, quando discutimos as duas imagens inseridas na *Revista Geral dos Trabalhos*. Um destaque é que as duas vistas juntas proporcionam um panorama do arraial de Belo Horizonte. No que tange a estas imagens, portanto, não há acréscimos a serem feitos.

As outras imagens são cópias da planta Topográfica e Cadastral, da Planta Geral da Cidade de Minas e de oito projetos que se pretendia executar: da Estação Central, do Palácio Presidencial, do Palácio do Congresso, do Palácio da Justiça, da Igreja, do portão da Entrada Principal do Parque, do Cassino, do restaurante, do Parque e do Observatório Meteorológico. A reprodução dos projetos dá uma noção da modernidade do empreendimento. Mostram-se, em primeiro lugar, as fotografias do arraial, em que ele aparece dominado pela vegetação com suas casinhas brancas salpicando a paisagem; a igreja, e em seguida as obras projetadas. Tal organização possibilita ao leitor estabelecer uma comparação entre o que era o arraial e o que se pretendia edificar em seu lugar. As duas plantas demonstram a reorganização do espaço, deixando explícita uma nova racionalidade, um novo modo de lidar com a natureza. Não mais o processo natural de ocupação, mas o planejamento, a organização e projeção. Como lembra Lemos, ao citar Weber, “Pontualidade, calculabilidade, exatidão são introduzidos à força na vida cotidiana, pela complexidade e extensão da existência metropolitana”¹²⁹.



FIGURA 38 – Fotografia inserida no *Álbum de vistas locais e das obras projectadas*
 Fonte: *Álbum de vistas locais e das obras projectadas*, MHAB, 1896.

¹²⁹ LEMOS, 1998, p. 79.



FIGURA 39 – Fotografia inserida no *Álbum de vistas locais e das obras projectadas*.
 Fonte: *Álbum de vistas locais e das obras projectadas*, MHAB, 1896.

Para Angotti-Salgueiro, “A idéia que preside a organização das imagens do álbum é a da metamorfose: o natural e o antigo são transformados pelo construído e o novo”¹³⁰. Na utilização da metáfora da metamorfose (termo que significa “mudança completa de forma, natureza ou de estrutura; transformação, transmutação”¹³¹), devemos destacar o caráter impositivo do empreendimento. A metamorfose é também um termo recorrente no campo da biologia para designar a “mudança relativamente rápida e intensa de forma, estrutura e hábitos que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais”; por exemplo, a transformação da lagarta em borboleta. Neste sentido, a metamorfose poderia indicar um processo inexorável que ocorre independentemente da vontade dos envolvidos, ideia que deve ser rechaçada. A metamorfose é um modo de leitura proposto na perspectiva do poder, ou seja, a CCNC e o Estado apresentam o processo como uma etapa da trajetória evolutiva daquela sociedade.

A metamorfose, para Angotti-Salgueiro, seria a maneira como aquela sociedade via o processo de transformação social.¹³² A lógica histórica que presidia a organização do álbum,

¹³⁰ ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, p. 48.

¹³¹ Cf. o verbete METAMORFOSE, 2010.

¹³² ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007.

portanto, tem relação com a perspectiva de missão ou ação civilizadora. Dessa forma, a construção da nova capital seria uma oportunidade histórica. O álbum divulgaria o início do processo de transformação: da barbárie à civilização, da natureza ao construído, do antigo ao moderno, passagens e transformações que são ressaltadas nos textos e nas imagens. Como dissemos acima, o *Álbum* contou com cinco mil exemplares amplamente distribuídos. Essa distribuição estava em consonância com a necessidade de divulgar e informar sobre a construção da nova cidade, ao mesmo tempo em que se formavam os leitores, num claro compromisso com a pedagogia da novidade. Os projetos mostram tramas arquitetônicas complexas em conformidade com a tipologia neoclássica, mas também se deixam contaminar pela influência do ecletismo arquitetônico. Entre panoramas e projetos, muitos não realizados, este empreendimento editorial propunha uma visualidade sobre a cidade moderna a fim de motivar a construção de um imaginário social sobre a nova capital.

4.4 Impressões finais

Nossa intenção neste capítulo foi a de apresentar as estratégias de divulgação da nova capital mineira por meio da utilização de imagens, especialmente as fotográficas, no período de planejamento e construção da cidade. Verificamos que a CCNC e, em especial, o Gabinete Fotográfico foram os espaços institucionais para planejar e executar a produção, a reprodução e a distribuição de fotografias, plantas, projetos, das revistas e do álbum de vistas. No âmbito da CCNC/Gabinete foram realizadas as propostas de registro do arraial de Belo Horizonte, de execução de plantas e projetos da nova capital, bem como de suas reproduções, culminando na distribuição, por meio de venda ou entrega gratuita.

Vimos que a fotografia foi usada com dois propósitos: a produção de vistas (ou panoramas) e a reprodução de plantas e projetos. No primeiro caso houve a produção de vistas do arraial de Belo Horizonte; a realização de retratos dos integrantes da CCNC e de algumas autoridades estaduais e o registro do andamento de algumas obras. No segundo caso, as plantas e os projetos foram distribuídos ou incluídos nas obras impressas por meio da reprodução fotográfica.

A produção das imagens, sua distribuição e inserção em obras impressas foi uma maneira de dar publicidade à construção da nova capital. Neste sentido, verificamos que a cultura fotográfica passava por um processo de transformação que pode ser mensurado pelo estreitamento de seus vínculos com as novas técnicas de impressão surgidas na década de 1880 e difundidas nas seguintes. Alicerçar a divulgação da criação da cidade e de sua memória na produção, distribuição e venda de fotografias e obras impressas é a demonstração da convergência entre a cultura fotográfica e a cultura do impresso. Em La Plata, não nos custa lembrar, houve também a convergência das duas práticas, mas com uma grande valorização dos álbuns fotográficos como vimos. Não podemos esquecer que se apostava em grande medida no caráter artístico dos álbuns, tanto quanto na sua capacidade de traduzir com fidelidade o processo de modernização. Já em Belo Horizonte não podemos afirmar categoricamente que tenha havido uma ênfase em uma ou outra forma de divulgação ou criação de memória. Tanto o impresso quanto os originais fotográficos foram acionados com os propósitos citados. No entanto, talvez não fosse exagerado afirmar que já se observa certa hierarquização. Nesta lógica sobressai uma concepção da fotografia como técnica e não como arte, o que se expressou na sua utilização como meio de reprodução de plantas e projetos. Atendo-nos aos termos de Kossoy, prevalecem a “produção e consumo da fotografia como meio de documentação e divulgação”¹³³. A contratação dos artistas Honório Esteves e Émile Rouède, em 1894, para fazerem cada um sua trilogia do arraial de Belo Horizonte¹³⁴, talvez garantisse a nota artística, que se somaria ao registro fotográfico às vésperas de destruição da localidade. Já a produção das vistas fotográficas do arraial, por mais que tenha sido feita com rigor, cumpria mais a função de memória. Portanto, elas não ganham destaque na divulgação. Mas na memória histórica da capital, as fotografias e as pinturas do arraial ganharam relevo. Hoje elas são presença constante nos projetos culturais (exposições, livros, etc.) sobre a história da cidade.

Já a reprodução de projetos e plantas era uma forma de divulgar a cidade moderna e de criar a memória dos procedimentos para sua fundação. Daí, por exemplo, a confecção de uma obra especial com este objetivo, o *Álbum de vistas*. Com ele, a Cidade de Minas ganharia ampla divulgação (cinco mil cópias). Esperava-se que o impresso fosse capaz de demonstrar como a

¹³³ KOSOY, 2002, p. 43-44.

¹³⁴ PINTURA. Disponível em: <http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_resultado_pesquisa.php>. Acesso em: 10 dez. 2010.

capital estaria adaptada às exigências do novo ciclo de desenvolvimento capitalista, na modernidade industrial.

Um dos aspectos que diferencia a experiência de La Plata e Belo Horizonte é o fato de que na cidade mineira o trabalho com as imagens não proporcionou a criação de um mito fundador ligado a uma personalidade política. Pudemos ver que na produção dos retratos realizada pelo Gabinete predomina a presença dos integrantes da CCNC, com destaque para as imagens em que são retratados os engenheiros chefes. Nenhum dos presidentes de estado — João Pinheiro, Augusto de Lima, Afonso Pena ou Bias Fortes — é objeto de uma abordagem visual como a que foi feita sobre Dardo Rocha em La Plata. Em Belo Horizonte, a CCNC e seus engenheiros, principalmente Aarão Reis, têm suas ações destacadas na memória histórica sobre a capital, como vimos na reprodução da fotografia de Aarão Reis e sua equipe na exposição “Paisagem em Mutação”. É possível afirmar que o fato urbanístico disputa com o fato político a primazia da fundação da cidade, apesar de os ex-presidentes serem homenageados em algumas de suas principais avenidas. Na *Revista* são reproduzidos os retratos dos “fundadores” da nova capital, mas uma edição especial, com o relatório de Aarão Reis, veicula o retrato do engenheiro. Pode-se dizer que as imagens traduzem as diferenças de sentido e direção concernentes à instalação das cidades capitais em cada uma das regiões latino-americanas aqui analisadas.

O uso de uma análise calcada na perspectiva comparativa também permite mostrar que em La Plata os álbuns de Tomás Bradley constroem uma narrativa até certo ponto fechada. Documenta o início de construção da cidade, as etapas e alguns aspectos do processo construtivo, e parte da cidade já pronta. Em Belo Horizonte, o conjunto imagético produzido pelo Gabinete não consegue propor uma narrativa com começo, meio e fim. Prevaecem a produção de imagens da equipe construtiva, as vistas do arraial de Belo Horizonte e as plantas e projetos. O processo construtivo é contemplado em alguma medida, mas a cidade moderna propriamente dita não se oferece como um produto nas fotografias. Desse modo, há maior organicidade na visualidade sobre o surgimento da cidade capital moderna na proposta do fotógrafo Tomás Bradley.

Em Belo Horizonte e em La Plata, a produção visual objetivava também criar uma memória histórica e um imaginário sobre a nova cidade. Como afirma Baczko, “todas as épocas [e lugares] tem as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário,

assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar”¹³⁵. As *Revistas*, o *Álbum de vistas* e os álbuns de Tomás Bradley são lugares de memória. Nestas obras, as cidades-capitais encontrariam suas origens, explicitadas nas imagens, conhecimentos, ações, procedimentos técnico-científicos que as tornaram possíveis. Origem evidenciada nos discursos textuais dos relatórios, estudos técnicos, decretos, normas de funcionamento da CCNC e do Gabinete Fotográfico. Origem atestada pelas plantas, projetos, gráficos, tabelas e, principalmente, pelas fotografias. Nos lugares de fundação da memória¹³⁶ – nos álbuns e nos impressos –, as capitais encontrariam suas origens.

¹³⁵ BACZKO, 1985, p. 309

¹³⁶ NORA, 1993, p. 24.

5. CONCLUSÃO



LA PLATA. Plaza Moreno

Foto: OTIS MANN
Depositeda 339



LA PLATA. Vista parcial



La Plata e Belo Horizonte, cidades-capitais imaginadas pela fotografia. Com este título dedicamo-nos ao estudo da cultura fotográfica das duas *urbes* no último quartel do século XIX. Ativemo-nos, especialmente, ao modo como a fotografia foi mobilizada como recurso para divulgar e criar memórias no momento em que ambas as cidades foram planejadas e construídas. A primeira entre 1882 e 1884. A segunda entre 1894 e 1897.

Nosso título e, conseqüentemente, a tese é devedora da perspectiva de Anderson ao pensar as nações como comunidades políticas imaginadas.¹ Imaginadas porque não são falsas nem autênticas, porém o resultado de investimentos tanto materiais quanto simbólicos. Não tivemos a intenção de remontar o processo de formação das nacionalidades na América Latina, mas evidenciar que as duas cidades estudadas fizeram parte de um projeto ou processo maior. Ambas foram pensadas como forma de fortalecer suas regiões, notadamente suas elites políticas e econômicas, no processo de consolidação do estado nacional. Nos termos de Anderson, este último é visto como entidade política ao mesmo tempo soberana e limitada; que seleciona e oblitera; que é modelada, adaptada e transformada ao longo do tempo; e, principalmente, é criadora de elos (sociais, culturais e políticos) por meio da integração linguística e da utilização da imprensa.

De certo modo, as fotografias também, tal como os romances ou a imprensa, desempenham papéis importantes no processo de imaginação da nação. Elas oferecem imagens para que se promovam sentimentos de identificação ou de alteridade; apresentam retratos de sujeitos tidos como modelo de conduta; divulgam as conquistas da modernidade industrial; proporcionam a formação de um imaginário sobre a cidade moderna; servem como meio de arquivamento da memória nacional; apresentam projetos/propostas de determinados grupos como se fossem de todos. Dessa forma, as fotografias imaginam a nação. Isto foi o que verificamos na iconografia produzida nas duas cidades-capitais.

Nosso recorte cronológico, ao privilegiar a curta duração em cada caso examinado, permitiu-nos realizar um estudo verticalizado sobre a produção fotográfica. Se por um

¹ ANDERSON, 2008.

lado esta proposta contribuiu para viabilizar o estudo em perspectiva comparada, por outro nos levou a não enfatizar um estudo mais abrangente sobre outros aspectos da cultura fotográfica do período, como por exemplo: a itinerância de fotógrafos e suas redes de sociabilidade; as estratégias publicitárias; os tipos de serviços oferecidos. Na tese nos referimos a estas características, mas sem aprofundar, sem trazer dados abundantes. Este caminho poderia ter sido aqui trilhado; no entanto, o desequilíbrio dos dados reunidos nos fez desistir. Para Buenos Aires fizemos uma pesquisa em diversos periódicos que nos deu uma visão segura e abrangente da cultura fotográfica no período entre 1880 a 1900, no que tange especificamente aos anúncios e notícias sobre fotógrafos e fotografia. Também reunimos um *corpus* bibliográfico sobre o tema. Todavia estes dados, apesar de relevantes, se referem somente à cidade de Buenos Aires e La Plata. No levantamento das informações não nos foi possível abranger toda a província buenairense.

Já para o caso brasileiro nossa pesquisa considerou todo o estado de Minas Gerais. Fizemos um arrolamento que nos permitiu reunir uma grande quantidade de informações sobre os fotógrafos nacionais e estrangeiros que circularam pelo estado no período citado. Levantamos aproximadamente 250 anúncios e identificamos cerca de 85 fotógrafos e *ateliers* fotográficos. Trazer à baila, neste momento, todo o material consultado na pesquisa equivaleria a perder nosso foco, entretanto, ela nos permitiu ter uma visão ampliada sobre o lugar da fotografia na difusão de cidades, e de seus habitantes no período. Indiretamente, o conhecimento acumulado com esta pesquisa foi-nos importante para a tese. Por meio dela, pudemos verificar uma intensa circulação de fotógrafos pelas principais cidades do estado. Constatamos que a fotografia e os fotógrafos gozavam de grande prestígio aonde chegavam. A chegada de um fotógrafo nas cidades mineiras era motivo de destaque nas páginas dos jornais. Por outro lado, entre aqueles estabelecidos, vimos que alguns desenvolviam atividades em paralelo à fotografia. Tal aspecto, entre outras questões, é indicativo da concorrência existente no mercado. A forma de anunciar a chegada às cidades, as características dos anúncios, os tipos de trabalhos realizados dão conta de que o estado de Minas Gerais estava integrado ao mercado mundial da fotografia. Aspectos da cultura fotográfica do período, notados na tese, se encontram registrados no *corpus* documental. Citemos alguns exemplos: o uso da fotografia como forma de distinção social; a importância dos álbuns

fotográficos; a paulatina valorização comercial dos álbuns impressos; a gênese da valorização da fotografia instantânea.

Os dados levantados permitem aquilatar o adensamento das informações sobre a fotografia e fotógrafos no período. Por meio deles podemos criar um panorama sobre a atividade fotográfica em Minas Gerais, apresentando os profissionais, delineando seus percursos pelo estado, levantando as técnicas utilizadas, e, sobretudo, constatando como a imprensa foi coparticipante desse processo. Assim, a abrangência da pesquisa para Minas Gerais e a quantidade de dados reunidos nos levou, portanto, a optar por apresentá-los em outra oportunidade.

Um aspecto importante do circuito social das imagens das duas cidades-capitais refere-se à recepção. A ele não pudemos dedicar maior espaço na tese por falta de dados quantitativos mais abrangentes. Mesmo não tendo como levantar informações sobre as apreciações dos que o receberam, verificamos que os álbuns de Tomás Bradley tiveram uma distribuição muito bem planejada. Mais que isso: a notícia de que o álbum recebido em Córdoba estava sendo objeto da atenção de diversas pessoas sinaliza a leitura coletiva do objeto. Constatamos, ainda, que a distribuição dos álbuns contemplou pessoas que poderiam influenciar o projeto em andamento, seja porque ocupavam posições importantes em empresas ou em governos estrangeiros, seja porque poderiam influenciar a opinião pública. Com relação a esta última questão, lembramos a doação de um álbum a Domingos Sarmiento. Na medida em que ele havia se oposto à construção da capital, e, depois de iniciada a construção, mudado de opinião, o recebimento de um álbum contaria para consolidar sua convicção. Este exemplo demonstra que, dentre outros objetivos, esperava-se que os presenteados formassem uma opinião pública favorável ao empreendimento. Agora, a distribuição para bibliotecas e museus demonstra a preocupação com a memória nacional.

Já em Minas Gerais, por meio da imprensa, verificamos que alguns jornais acusavam o recebimento das fotografias, das *Revistas* e do *Álbum de vistas*. O tom era sempre elogioso, de entusiasmo com o empreendimento. Os jornais que não receberam o material publicaram cobrança do mesmo. Registramos que o recém-criado Instituto Histórico e Geográfico da Bahia solicitou, em 1896, a *Revista Geral*. Na tradição do IHGB, o instituto baiano percebeu que se tratava de um empreendimento fundador de

memória, portanto, deveria considerá-lo na constituição do seu acervo. Isto aponta para a valorização dos laços de pertencimento a um projeto nacional. Acreditamos que esta foi uma das perspectivas presente na recepção dos empreendimentos editoriais da CCNC. Vale lembrar que a produção e a divulgação do material citado se fizeram de modo a promover a venda de lotes; neste sentido, não se pode avaliar a recepção sem esta vinculação. Ou seja, tratava-se, antes de tudo, de tornar o negócio viável e atraente. Quando da distribuição do primeiro número da *Revista Geral*, os jornais destacaram que se criava uma capital modelo, que seu conteúdo interessava a todos que almejavam o desenvolvimento, e que a cidade era uma obra ao mesmo tempo fruto da ciência e da arte. Estes exemplos indicam aspectos da recepção imediata das imagens produzidas. Percebemos a existência de um sentimento de que se vivia um momento único, de que o estado caminhava em consonância com os progressos da modernidade industrial.

Cabe-nos lembrar nesta conclusão que a cidade moderna, tal como pensada pelo estado, desejada por suas elites intelectuais, políticas e econômicas, foi representada também, a médio e longo prazo, de diversas maneiras. Os dois casos em análise dão conta de exemplificar algumas das representações no momento da fundação. Entretanto, tanto em La Plata como em Belo Horizonte, verificamos a existência de elaborações constantes dos significados da cidade moderna. Na literatura, na poesia, na imprensa, nos discursos políticos a cidade aparece de diversas maneiras. A cidade moderna ora é celebrada, ora é objeto de críticas. Ora é construída, ora é desconstruída pelas representações diversas. Em Minas Gerais algumas iniciativas editoriais cuidaram de reunir parte das representações sobre a cidade moderna. Obras como *Sedução no horizonte*, *Belo Horizonte: a cidade revelada* e *Cenas de um Belo Horizonte* podem ser aqui mencionadas.²

Neste estudo nossa intenção foi aproximar as duas experiências de construção de cidades-capitais latino-americanas. No entanto, isto não significa afirmar que elas surgem para expressar uma identidade latino-americana, pois seus projetos não têm este objetivo. Pelo contrário, as duas capitais se espelham na modernidade europeia e norte-americana. Por mais que La Plata tenha sido de fato uma referência para as elites mineiras e que Aarão Reis estivesse a par dos projetos urbanísticos argentinos, isto não

² ARAÚJO, 1996; SILVA, 1989; PBH, 1994.

significa, necessariamente, a existência de elos identitários. Vimos que na ocasião das discussões sobre a mudança da capital do estado e mesmo no momento de planejamento, La Plata surgiu como um modelo. Todavia, dentro de uma perspectiva competitiva entre os dois países, um dos argumentos da época era o seguinte: se Buenos Aires pôde ter uma cidade planejada, dentro dos parâmetros urbanísticos modernos, porque Minas Gerais também não poderia ter a sua? Tratava-se, neste caso, de não perder oportunidades para garantir hegemonia na região sul do continente. Apesar de tudo isto, um jornal do período não deixou de se referir à capital de Minas como a “futura La Plata do Brasil”³.

Ao longo da tese pontuamos as diferenças e similaridades entre os dois processos de divulgação e criação da memória das duas cidades-capitais, bem como seus significados históricos. Não consideramos ser necessário retomar os aspectos já sobrelevados. Mas gostaríamos de finalizar lembrando que em ambas as experiências as imagens surgiram como meios de criar um imaginário sobre a cidade moderna. Foram mobilizadas como recurso técnico para viabilizar o trabalho de planejamento e execução das obras, e também como forma de criar memórias coletivas sobre as origens das duas cidades-capitais. No entanto, acreditamos que o planejamento iconográfico realizado em La Plata obteve maior êxito que o de Belo Horizonte, quando pensamos na memória histórica das duas cidades. Aqui nos referimos ao modo como as imagens foram mobilizadas para construir uma narrativa sobre os sujeitos e os feitos modernos. As imagens de La Plata conseguem maior eficácia, pois contam uma história com começo meio e fim, ao mesmo tempo em que se abrem ao futuro. Hoje podemos apreciar as fotografias do lançamento da pedra fundamental, do início das obras, da cidade erigida. Um discurso fechado em torno do processo de modernização. Em Belo Horizonte, a narrativa sobre o surgimento da cidade moderna não tem a mesma força simbólica que a de La Plata, apesar de também oferecer imagens do local de construção da cidade, das obras, e de alguns sujeitos do processo.

Atualmente, as fotografias do Arraial do Curral del Rei despertam tanto interesse como as imagens da construção da nova cidade. Tudo isto temperado por certa nostalgia e lamento pelo arrasamento de uma memória negada pela cidade moderna. As imagens tal

³ O *Município*, 14 dez. 1895.

como atualmente nos chegaram lograram estabelecer uma relação entre tradição e modernidade, entre antigo e moderno, entre passado e presente. Todavia, não há a depreciação da tradição, do antigo e do passado. A modernidade, o moderno e o presente não conseguiram anular seu contrário. Por outro lado, o modelo de modernização conservadora conseguiu impor alguns de seus fundamentos: escolhas e decisões restritas a uma elite, benefícios distribuídos desigualmente; sacrifício de legados arquitetônicos, de memórias, e de comunidades justificáveis em nome do desenvolvimento e do progresso.

Voltando à comparação, não podemos nos esquecer de que o futuro reservou a Belo Horizonte, em maior medida do que a La Plata, a conquista de alguns objetivos postos no passado. De certo modo a capital mineira é hoje um polo político, cultural e econômico do estado. Não foi capaz de eliminar os separatismos, mas conseguiu até hoje manter a unidade territorial do estado. Já La Plata não logrou ser o pólo econômico e cultural mais importante da província, suplantando a cidade de Buenos Aires, como planejado nos idos de 1880.

Na introdução da nossa tese abrimos o texto com uma epígrafe afirmando que história comparada se faz “por mútua iluminação de dois focos distintos de luz, e não por mera superposição de peças”⁴. Esperamos que ao ter aproximado a instalação das duas cidades-capitais, investigando suas propostas de divulgação e criação de memória por meio da cultura fotográfica, tenhamos trazido luz aos estudos históricos sobre La Plata e Belo Horizonte.

⁴ BARROS, 2007a, p. 24.

REFERÊNCIAS

ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS

Vistas de La Plata. Tomás Bradley, 1883.

Vistas de La Plata desde su fundación. Noviembre de 1882 a junio de 1884. Tomás Bradley.

Vistas de La Plata y obras del puerto. Agosto de 1885, segunda edición. Tomás Bradley.

ÁLBUM IMPRESSO

Álbum de vista locaes e das obras projectadas para a edificação da nova cidade. Comissão Construtora da Nova Capital.

LIVROS, ARTIGOS E TESES

AGUIAR, Tito Flávio Rodrigues de. *Vastos subúrbios da nova capital: formação do espaço urbano na primeira periferia de Belo Horizonte*. 2006. 443f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ALBERDI, Juan Bautista. *La república Argentina consolidada en 1880, con la ciudad de Buenos Aires por capital*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni, 1881. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/larepblicaargen01albegoog#page/n8/mode/2up>>. Acesso em: 23 dez. 2010.

ALEXANDER, Abel. *Primeras vistas porteñas*. Fotografías de Esteban Gonnet. Buenos Aires 1864. In: GONNET, Esteban. *Primeras vistas porteñas. Fotografías de Esteban Gonnet. Buenos Aires, 1864*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

ALEXANDER, Abel; PRIAMO, Luis. Recordando a Christiano. In: _____. *Un país en transición*. Buenos Aires, Cuyo y el noroeste en 1867-1883. Fotografías de Christiano Junior. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha, 2007. p. 21-37.

ALVES, Emiliano Rivello. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 179-184, jan.-abr. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 9 maio 2010.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Elvieser, 2004.

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da imagem*: a produção fotográfica e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. 1990. 340f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 1990.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Revisando Haussmann. Os limites da comparação. A cidade, a arquitetura, os espaços verdes. (O caso de Belo Horizonte). *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 195-205, jun.-ago. 1995.

_____. *Engenheiro Aarão Reis*: o progresso como missão. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997a.

_____. *La casaque d'arlequin*: Belo Horizonte une capitale eclectique au 19^e siècle. Paris: Éditions de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997b.

_____. O pensamento francês na fundação de Belo Horizonte. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (Org.). *Cidades capitais do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. Da natureza ao construído. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XLIII, n. 2, p. 44-59, jul.-dez. 2007.

ARAÚJO, Laís Correa de (Org.). *Sedução do horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996. Coleção Centenário.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *La Europa de las capitales: 1600-1700*. Geneve: Skira; Barcelona: Carrogio, c1964. 222p.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: LEACH, Edmund *et al.* *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/12853058/Bronislaw-Baczko-Imaginacao-Social>>. Acesso em: 14 fev. 2011.

BARBA, Fernando Enrique. *La Plata, orígenes y fundación: la cuestión capital de la República y la fundación de la capital de la provincia de Buenos Aires*. La Plata: [s/n], 1995.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva. História média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995a.

_____. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva. História antiga*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995b.

BARROS, José D'Assunção. História comparada, um novo modo de ver e fazer a História. *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-30, jun. 2007a.

_____. Origens da História Comparada. As experiências com o comparativismo histórico entre o século XVIII e a primeira metade do século XX. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 14, n. 25, p. 141-173, jul. 2007b.

BARROS, José Márcio de. *Cultura e comunicação nas avenidas de contorno em Belo Horizonte e La Plata*. Belo Horizonte: Editora PucMinas, 2005.

BARROS, Mariana G. Monteiro de. *Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo*. 2008. 379f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte. O Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897). *Vária História*.

Revista do Departamento de História, Fafich, UFMG, Belo Horizonte, n. 30, p. 37-67, jul. 2003.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. Carta ao senhor diretor da *Revue Française* sobre o salão de 1859. Tradução de texto publicado em *Études Photographiques*, Société Française de Photographie, Paris, n. VI, mai 1999, p. 22-32. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>. Acesso em: 2 maio 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLASEHEIM, Peter. Uma história regional: a Zona da Mata mineira (1870-1906). V *Seminário de Estudos Mineiros*. A República Velha em Minas. Belo Horizonte, UFMG, 1982. p. 73-90.

BOBBIO, Norberto. *Liberalismo e democracia*. Trad. Marco Aurelio Nogueira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORGES, Maria Eliza Linhares. O ideal de metrópole moderna: entre o visto e o não-visto. In: XXIII Simpósio Nacional de História, ANPUH, 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História: história: guerra e paz, CD-Rom. v. 1. ANPUH: Londrina, 2005. Londrina: Editorial Mídia, 2005a. p. 1-10.

_____. Fotografia: desafios da interdisciplinaridade. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 41-51, dez. 2005b.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 19-32.

BOTANA, Natalio R. *El orden conservador: la política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 26, p. 31-39, jun. 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2007.

BRAZ E SILVA, Ângela Martins Napoleão. O Plano de implantação da cidade de Teresina (1852). *Cadernos PPG-AU\UFBA\Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*, Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, ano 7, Número Especial, p. 43-45, 2008.

BUESCU, Ana Isabel. Cultura impressa e cultura manuscrita em Portugal na época moderna: uma sondagem. *Penélope*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, n. 21, p. 11-32, 1999. Disponível em: <<http://www.penelope.ics.ul.pt/pages/todo.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

BURKE, Peter. *História e teoria social*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Unesp, 2002.

CAMPOS, Luana Carla Martins. “*Instantes como estes serão seus para sempre*”: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte, 1894-1939. 2008. 222f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, dez. 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, abr. 1991.

_____. Da história da cultura impressa à história cultural do impresso. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. XXVIII, n. 1, jan.-jun. 2005. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/viewFile/892/674>>. Acesso em: 20 maio 2011. Entrevista concedida a Giselle Martins Venâncio, Andrea Borges de Leão, Aníbal Bragança, Ana Chrystina Mignot.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A fotografia através de anúncios de jornais. Juiz de Fora (1887-1910). *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 127-146, 2000.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Unesp, 1999.

CUNIETTI-FERRANDO, Arnaldo J. La fotografía del siglo XIX en Entre Ríos. In: HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA. Buenos Aires. *Memoria del 7º Congreso de la Historia en fotografía en la Argentina. Las imágenes y la memoria colectiva: el rol de los archivos fotográficos*. Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la fotografía/Ministerio del Interior, Archivo General de la Nación, 2001. p. 75-82.

CUTOLO, Vicente Osvaldo. *Nuevo diccionario biografico argentino (1750-1930)*. Tomo Primero, A-B. Buenos Aires: Editorial Elche, 1968, p. 526.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1; artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

D'ATRI, Alessandro. *Bello Orizzonte*. Gênova: [s.n.], 1897.

DIAS, Francisco Martins. *Traços históricos e descritivos de Bello Horizonte*. Bello Horizonte: Typographia do Bello Horizonte, 1897. 108 p. Edição fac-similada.

DOMINGUES, José Maurício. A dialética da modernização conservadora e a nova História do Brasil. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 45, n. 3, p. 459-482, 2002.

DORNAS FILHO, João. A propaganda republicana em Minas. *Kriterion*, Revista da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 35-36, p. 199-233, jan.-jun. 1956.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 1998.

DULCI, Otávio Soares. Identidade regional e ideologia: o caso de Minas Gerais. *Cadernos de Sociologia e Antropologia*, Departamento de Sociologia e Antropologia, Belo Horizonte, v. 1, n. 27, p. 1-40, 1988.

_____. *Política e recuperação econômica em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ESSUS, Ana Maria Mauad. Resgate de memórias. In: CASTRO, Hebe Maria Mattos de; SCHNOOR, Eduardo (Org.). *Resgate: uma janela para o Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 11-37.

_____. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FACIO, Sara. *La fotografía en la Argentina: desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotografica, 2008.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONSECA, Janete Flor de Maio. *Tradição e modernidade: a resistência de Ouro Preto à mudança da capital*. 1998. 146f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREITAS, Artur. As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em história da arte. In: *ANAIS, III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/arthur_freitas.pdf>. Acesso em: 4 out. 2010.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1993.

GOLDFEDER E CASTRO, Pérola Maria. Imprensa, história e separatismo: o movimento separatista de 1892 através das páginas do monitor sul-mineiro. *Revista Eletrônica Cadernos de História*, Ouro Preto, v. VI, ano 3, n. 2, p. 65-76, 2008. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria>. Acesso em: 10 maio 2011.

_____. Imprensa política e separatismo no Sul de Minas Gerais, século XIX. *E-hum Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://revistas.unibh.br/dchla/viewarticle.php?id=49>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

GÓMEZ, Juan. *La fotografía en la Argentina: su historia y evolución en el siglo XIX, 1840-1899*. Buenos Aires: Abadía Editora, 1986.

GRANGEIRO, Cândido Domingos. As artes de um negócio: no mundo da técnica fotográfica do século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-018819980001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 jun. 2005.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano. In: JANCÓS, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa: cultura & sociabilidade na América portuguesa*, v II. São Paulo: Hucitec, Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001.

GUILARDUCI, Cláudio. A cidade e o teatro de revista: o edifício da Estrada de Ferro Oeste de Minas de São João del-Rei. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/494>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

HALLEWEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

JACOB, Christian. *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Albin Michel, 1992.

JAY, Bill. Photographic Pleasures, Popularly Portrayed with Pen and Pencil 1855. The Rev. Edward Bradley (1827-1889), writing under the pseudonym of Cuthbert Bede, was one of the earliest and best caricaturists and humorous writers to lampoon the new art of photography. Publicado inicialmente em *The British Journal of Photography*, 10 January 1986. Disponível em: <<http://www.billjayonphotography.com/Photographic%20Pleasures.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2011.

JULIÃO, Letícia. Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p. 49-118.

_____. Apontamentos sobre a história do Museu. *Caderno de Diretrizes Museológicas*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, n. 1, p. 19-32, 2001.

_____. Visitando o futuro: o museu da cidade dez anos depois. In: PIMENTEL, Thaís Cougo (Org.). *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004. p. 167-187.

KLARY, C. *Manual de Photographia Laemmert. Manual de Photographia para amadores*. Rio de Janeiro: Laemmert e Editores proprietários, s/d.

KOSSELECK, Reinhart. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Ed. Paidós, 1993.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. *Fotografia e história*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

KORN, Guillermo. *La litografía de la fundación de La Plata*. La Plata, 1948.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 5, ano V, n. 3, jul.-set. 2008. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 3 fev. 2009.

_____. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Unicamp, 2010a.

_____. *Negros no estúdio do fotógrafo*. Campinas: Editora Unicamp, 2010b.

_____. No estúdio do photographo, o rito da pose. Brasil, segunda metade do século XIX. *Revista Ágora*, Vitória, n. 5, p. 1-25, 2007. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppghis/agora/edicao5.htm>>. Acesso em: 31 mar. 2011.

LE GOFF, Jacques. Progresso/reacção. In: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*, v. 1, Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 338-369.

_____. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. Documento/monumento. In: ROMANO, Ruggiero. *Enciclopédia Einaudi*, v. 1, Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997. p. 95-106.

_____. *Por amor às cidades*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

LE MOS, Carlos A. C. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 47-113.

LE MOS, Celina Borges. A cidade republicana: Belo Horizonte, 1897-1930. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Instituto de Arquitetos do Brasil/Departamento MG, 1998. p. 79-125.

LINHARES, Joaquim Nabuco. *Mudança da capital: Ouro Preto – Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Conselho da Medalha da Inconfidência, 1957.

LOVE, Joseph L. A república brasileira: federalismo e regionalismo (1889-1937). In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000): a grande transação*. São Paulo: Senac; Sesc, 2000. p. 120-160.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Instituto Nacional da Fotografia, 1984.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida; ANDRADE, Rodrigo Ferreira. A formação da cidade. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 37-78.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

_____. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Revista Studium*, Campinas, Dpto. de Multimeios, n. 15, p. 01-17, 2004.

MELLO, Ciro Flávio Bandeira de. A noiva do trabalho - uma capital para a república. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p. 11-47.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. A Modernidade republicana. *Tempo*, Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, v. 13, n. 26, p. 15-31, jan. 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, n. 21, p. 89-103, 1998.

MERLO, Marcelo. Montajes si ... pero algunos. CONGRESO DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA, 2, 1993, Buenos Aires. *2º Congreso de la historia de la fotografía en Argentina*. Buenos Aires: Federación argentina de fotografía, 1994. p. 61-64.

MINISTERIO DA GUERRA. *Historia de los premios militares*. Republica Argentina. Leyes, decretos y demas resoluciones referentes a premios militares, recompensas, honores, distinciones, gratificaciones, etc. Buenos Aires: Arsenal Principal de Guerra, s/d.

MOTTA, Marly Silva da. Cabeça da nação, teatro do poder: a cidade capital como objeto de investigação histórica. Rio de Janeiro: CPDOC, 1993. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/artigos>>. Acesso em: 15.07.2011.

_____. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: FGV, Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Memória Política Carioca e Fluminense, 2001.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

MONCAUT, Carlos Antonio. *La Plata*. 1882-1982: crônicas de un siglo. La Plata: Municipalidad de La Plata, 1982.

MOORE JR., Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia: senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. Trad. Maria Ludovina F. Couto. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. *O império do retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (1840-1889)*. 2006. 403f. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

NASR, Rebeca Monroy. Apreciación histórica y estética de la fotografía: un gran reto entre lo analógico y lo digital. *História* [online], Franca, v. 26, n. 2, p. 4-18, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 10 set. 2010.

NAVES, Rodrigo. Prefácio. In: ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. XI-XXIV.

NEVES, Margarida de Souza. *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991.

_____. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1996.

_____. Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o XX. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano*. O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 13-44.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio R. de. Paisagem na fotografia: sentidos e plasticidade. *Conexão – Comunicação e cultura*, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 97-110, jul.-dez. 2007.

ORTIZ, Renato. Da modernidade incompleta à modernidade mundo. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 15, n. 1, p. 77-97, jan.-jun. 2000.

PAULA, Alberto S. J. de. *La ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones del Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1987.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. 1, v. 2, p. 151-167, jan.-dez. 1994. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a11v2n1.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2011.

PIMENTEL, Thaís Cougo (Org.). *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.

PINTO, Raymundo. *Tratado pratico de photographia*. Belo Horizonte: Typ. Beltrão & Comp., 1904.

PINTO, Júlio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica no Nordeste*, v. 40, n. 3, p. 410-424, jul.-set. 2009. Disponível em: <<http://www.bnb.gov.br/projwebren/exec/ren.aspx>>. Acesso em: 18 maio 2011.

PRADO, Maria Ligia Coelho. A história comparada da América Latina. *Revista de História*, São Paulo, n. 153, p. 11-33, 2º semestre 2005.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. *Cenas de um Belo Horizonte*. Belo Horizonte: PBH, 1994.

RANDLE, Patricio H. La ciudad pampeana. Buenos Aires: Eudeba, 1969. p. 33-50 *apud* TERÁN, Fernando de (Org.). *La Plata, ciudad nueva ciudad antigua: historia, forma y estructura de un espacio urbano singular*. La Plata: UNLP, 1983.

REIS, Amada de Cássia Campos. *História e memória da educação em Oeiras, Piauí*. 2006. 285f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2006.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de. Uma interpretação sobre a fundação de Belo Horizonte. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, Belo Horizonte, UFMG, n. 39, p. 129-161, jul. 1974.

REY, José Maria. *Tiempos y fama de La Plata*. La Plata: [s/n], 1957.

RIOBÓ, Julio F. *Primera exposición de daguerrotipos, fotografías sobre vidrio y fotografía sobre metal*. Chascomús [s.n], 1942. 31p. Catálogo de exposição, out. 1942.

RIVELLI, Andrés. *La Plata, memoria visual de la fundación y construcción de la ciudad de Dardo Rocha (1882-1890)*. Colección de fotografía de Tomás Bradley, Juan Maróstica y otros. La Plata, 2007.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. A cidade iluminista. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p. 154-163, jun.-ago. 1995.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SABATO, Hilda. *Buenos Aires en armas: la revolución de 1880*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.

SANDLER, Martin W. *Photography an illustrated history*. New York: Oxford University Press, 2002.

SANTOS, Raimundo. Modernização e política. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 1, n. 1, p. 43-47, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Trad. Eleonora Bottmann. São Paulo: Papirus, 1996.

SEGALA, Lygia. O retrato, a letra e a história: notas a partir da trajetória social e do enredo biográfico de um fotógrafo oitocentista. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 14, n. 41, out. 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SILVA, Júlio Romão. *Memória sobre a transferência da capital do Piauí*. 3. ed. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.

SILVA, Newton; D'AGUIAR, Antônio Augusto (Org.). *Belo Horizonte: a cidade revelada*. Belo Horizonte: Fundação Odebrecht, 1989.

SILVA, Vera Alice Cardoso. O significado da participação dos mineiros na política nacional, durante a primeira república. V *Seminário de Estudos Mineiros*. A República Velha em Minas. Belo Horizonte, UFMG, 1982. p. 145-163.

SOARES, Pedro Brito. A fotografia em estado latente – um retrato sem arquivos. In: *Minas: minas: Memorial e Contemporânea*. [sl]: Casa da Serra (MG) e Museu da Imagem e do Som (SP), maio de 1999. (Catálogo de exposição).

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

STANCIK, Marco Antonio. Entre flores e canhões na Grande Guerra (1914-1918): o final da *Belle Époque* e o começo do “breve século XX” em um álbum de retratos fotográficos. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 29, n. 58, p. 443-465, jul.-dez. 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. Capítulo 2: Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado, p. 81-87.

TERÁN, Fernando de (Org.). *La Plata ciudad nueva, ciudad antigua: historia, forma y estructura de un espacio urbano singular*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata; España: Instituto de Estudios Locales, 1983.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995a.

_____. “Missão fotográfica”: documentação e memória das obras públicas no século XIX. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 37-63, 1995b.

_____. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 7-15, 1998.

_____. Marc Ferrez e “A vontade panorâmica”. In: REYNAUD, François (Org.). *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: IMS, 2005. p. 16-55.

_____. Paisagem construída: fotografia e memória dos ‘melhoramentos urbanos’ na cidade do Rio de Janeiro. *Vária História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 64-78, jan.-jun. 2006.

TUVESON, Ernest. Progresso. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Ed.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Trad. Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 614-616.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. A capital controversa. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XLIII, n. 2, p. 28-43, jul. 2007.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZENHA, Celeste. O negócio das "vistas do Rio de Janeiro": imagens da cidade imperial e da escravidão. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 23-50, dez. 2004.

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

ZUCCONI, Guido. *A cidade do século XIX*. Trad. Marisa Barda. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates, 319)

LEIS, RELATÓRIOS, MEMÓRIAS

ACERVO da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas. Disponível em: <<http://comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>.

ARGENTINA. Constituição (1853). Constitución Nacional Argentina 1853 y reformas. Disponível em: <<http://www.biblioteca.jus.gov.ar/constitucionargentina1853.html>>. Acesso em: 6 jan. 2011.

ARGENTINA. Ley declarando capital de la republica argentina á la ciudad de Buenos Aires. Belgrano, 21 de setiembre de 1880. In: ALBERDI, Juan Bautista. *La república Argentina consolidada en 1880, con la ciudad de Buenos Aires por capital*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni, 1881. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/larepblicaargen01albegoog#page/n8/mode/2up>>. Acesso em: 23 dez. 2010.

BRASIL. Decreto n. 7, de 20 de novembro de 1889. Dissolve e extingue as assembléas provinciaes e fixa provisoriamente as attribuições dos governadores dos Estados. Disponível em: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=101896>>. Acesso em: 24 jan. 2011.

BUENOS AIRES. CENSO DE LA PLATA. (Capital de la Provincia de Buenos Aires.) Población, comercio e industria. Levantado el 25 de marzo de 1884. Buenos Aires: Ministerio de Gobierno, Oficina de Estadística General, 1884.

BUENOS AIRES. CENSO GENERAL DE LA CIUDAD DE LA PLATA. Capital de la Provincia. Población, propiedad raíz, comercio e industrias. Levantado en los días 22 al 30 de mayo de 1909. La Plata, Talleres “La Popular”, 1910.

BUENOS AIRES. Escribania General de Gobierno. Testemonios de las actas levantadas durante la exhumación de la piedra fundamental de la ciudad La Plata. La Plata, 1982.

BUENOS AIRES. LEY declarando capital de la Provincia el municipio de la Ensenada, y nómina de los propietarios de terrenos que deben espropiarse, según el artículo 4º de la misma. 27 de abril de 1882.

BUENOS AIRES. MEMORIA presentada por el ministro secretario en el departamento de gobierno Dr. D. Nicolás Achával a la Honorable Legislatura de la Provincia. Años 1883-1884. La Plata, 1885.

BUENOS AIRES. Mensage a la honorable Legislatura referente a la Capital de la Provincia. Buenos Aires, marzo de 1882. Imprenta de “El Diario”, 1882.

BUENOS AIRES. Ministerio de Gobierno. Reseña estadística y descriptiva de La Plata capital de la provincia de Buenos Aires. Publicada bajo la dirección del doctor Emilio R. Coni. Buenos Aires, 1885.

BUENOS AIRES. RESEÑA Estadística y descriptiva de La Plata capital de la Provincia de Buenos Aires. Publicada bajo la dirección del doctor Emilio R. Coni. Buenos Aires: Ministerio de Gobierno, Oficina de Estadística General, 1885.

LEAL, Fábio Nunes. O arraial de Bello Horizonte. In: MINAS GERAES. Comissão Constructora da Nova Capital. *Revista geral dos trabalhos*: publicação periodica, descriptiva e estatistica, feita com autorisação do Governo do Estado, sob a direcção do Engenheiro Chefe Aarão Reis. Rio de Janeiro, n. 1, abril de 1895a, H. Lombaerts & C., editor. p. 12. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

MEMORIA presentada por el Ministro secretario en el Departamento de Gobierno á la Honorable Legislatura de la Provincia. Años 1881-1882. Buenos Aires, 1882.

MINAS GERAES. DIRETRIZES à Comissão de Estudo das Cinco Localidades Indicadas para a Construção da Futura Capital de Minas Gerais, Ouro Preto, 1892. Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

MINAS GERAIS. Comissão Constructora da Nova Capital. EXPOSIÇÃO apresentada ao exm. sr. dr. Chrispim Jacques Bias Fortes, presidente do Estado pelo engenheiro civil Aarão Reis, ao deixar o cargo de engenheiro-chefe, em 22 de maio de 1895. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., editor, 1895c. Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

MINAS GERAES. Comissão Constructora da Nova Capital. *Planta geral da Cidade de Minas, organizada sobre a planta geodesica, topographica e cadastral do Bello Horizonte*. Rio de Janeiro, 1895. Escala 1:10.000. 111x75cm. Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

MINAS GERAES. Comissão Constructora da Nova Capital. *Revista geral dos trabalhos*: publicação periodica, descriptiva e estatistica, feita com autorisação do Governo do Estado, sob a direcção do Engenheiro Chefe Aarão Reis. Rio de Janeiro, n. 1, 107 p., abril de 1895a.

H. Lombaerts & C., editor. Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

MINAS GERAES. Comissão Constructora da Nova Capital. *Revista geral dos trabalhos*: publicação periodica, descriptiva e estatistica, feita, com autorisação do Governo do Estado, sob a direcção do Engenheiro Chefe Francisco Bicalho. Rio de Janeiro, n. 2, 264 p., agosto de 1895b. H. Lombaerts & C., editor. Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

MINAS GERAES. MENSAGEM apresentada ao Congresso Mineiro pelo vice-presidente do Estado dr Eduardo Ernesto da Gama Cerqueira. Ouro Preto: Imprensa do Estado de Minas Geraes, 1892. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2401/000002.html>>. Acesso em: 1º fev. 2011.

MINAS GERAES. MENSAGEM do governador Antonio Augusto de Lima ao Congresso Constituinte em 7 de abril de 1891 *apud* LINHARES, Joaquim Nabuco. *Mudança da capital*: Ouro Preto-Belo Horizonte. Belo Horizonte: Conselho Medalha da Inconfidência, 1957.

MINAS GERAIS. Constituição (1891). Constituição do Estado de Minas Gerais, 1891. Disponível em: <<http://www.lexml.gov.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

VERBETES

HERNANDEZ, José. In: PICCIRILLI, Ricardo; ROMAY, Francisco L.; GIANELLO, Leoncio. *Diccionario Historico Argentino*. Buenos Aires: Ediciones Históricas Argentinas, s/d.

LITOGRAFIA. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 20 maio 2010.

METAMORFOSE. In: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta=metamorfose&stype=k&x=6&y=11>>. Acesso em: 4 out. 2010.

PROVINCIA. In: DICCIONARIO de la Lengua Española. Disponível em: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>. Acesso em: 6 jan. 2011.

SOL. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

DOCUMENTOS MANUSCRITOS

BUENOS AIRES, Ministerio de Gobierno. Contaduría. Comisión de festejos populares en La Plata, 1882. 33.1.1.2. Archivo Ricardo Levene.

CARTA de Aarão Reis a Rodrigo Ozório, 22.10.1894. Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>>. Acesso em: 1º mar. 2010.

CARTAS do Ministério da Indústria e da Secretaria do Senado Federal para o representante da Comissão no Rio de Janeiro com informação de recebimento do *Álbum de vistas locais* e pedido de exemplares do 2º volume da *Revista dos Trabalhos* para o arquivo do Senado. Rio de Janeiro, 2 jul. 1896. Notação: AI.01.03.01 – 217. Manuscrito. Disponível em: <http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_resultado_pesquisa.php>. Acesso em: 11 set. 2010.

CARTA de Tomás Bradley a Dardo Rocha, 27 ago. 1881. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Departamento de Documentos Escritos. Série I, Legajo 2723, A-B.

CONTRACTO para a organização de um álbum de vistas phototypicas. Celebrado entre Ehrhard Brand e Aarão Reis, chefe da Comissão Construtora da Nova Capital, 29 de abril de 1895. Acervo da Comissão Construtora da Nova Capital de Minas (APCBH-032). Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/default.htm>>. Acesso em: 1º mar. 2010.

MINISTERIO DA GUERRA - a. Cordones de Tuyuty y escudo de Curupaity de jefes e oficiales, s/d.

NOTA Fiscal da *Oficina Geografica, Topográfica y Litográfica Franco Argentina A. Chalier*. Esmeralda 202, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1882. Archivo Ricardo Levene. Contaduria 33.1.3.89.

OFÍCIO do 1º secretário do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia ao secretário da Comissão: envio de circular sobre o Instituto, solicitação de medalha e de volumes da *Revista Geral dos Trabalhos*, s/l, 28/07/1896. NOTAÇÃO: AI.01.03.03 – 280. Manuscrito.

Disponível em: <http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/exe_resultado_pesquisa.php>. Acesso em: 11 set. 2010.

REQUERIMENTO de Tomás Bradley solicitando se suscriba el Go. un numero de vistas de esta ciudad. MINISTERIO DE GOBIERNO, 23.09.1885. ARCHIVO RICARDO LEVENE, 33.1.5.46.

REQUERIMENTO de Tomás Bradley ao Ministerio de Gobierno. Sobre fotos tomadas del puerto y la ciudad, 1884. MINISTERIO DE GOBIERNO, ARCHIVO RICARDO LEVENE.

REQUERIMENTO Tomás Bradley a secretaria de gobierno. Suscripción al álbum conteniendo vistas fotográficas de “La Plata”, 1883. MINISTERIO DE GOBIERNO LEGAJOS 33.1.2.3, ARCHIVO RICARDO LEVENE.

ALMANAQUES, JORNAIS, REVISTAS

A CAPITAL, Cidade de Minas, 21 maio 1896, n.16, p. 2.

A CAPITAL, Cidade de Minas, 12 jan. 1898, ano I, n. 102, p. 3.

A EPOCHA, Ouro Preto, 23 abr. 1891, ano I, n. 14, p. 1-2. (Mudança da capital)

A GAZETA DE OURO FINO, Ouro Fino, 25 dez. 1892, ano I, n. 48, p. 1. (A nova capital de Minas)

A ORDEM, Ouro Preto, 27 nov. 1889, ano I, n. 1, p. 1.

A ORDEM, Ouro Preto, 4 jul. 1891, ano II, n. 114, p. 4. (Capital de Minas)

A ORDEM, Ouro Preto, 11 jul. 1891, ano II, n. 115, p. 3. (Abetino Mineiro, Mudança da Capital)

A ORDEM, Ouro Preto, 19 jul. 1891, ano II, n. 116, p. 1.

A PATRIA MINEIRA, São João del Rey, 23 out. 1890, ano II, n. 76, p. 2. (Mudança da capital)

A PATRIA MINEIRA, São João del Rey, 23 abr. 1891, ano II, n. 102, p. 3. (Mudança da capital)

A PATRIA MINEIRA, São João del Rey, 8 fev. 1894, ano V, n. 224, p. 1. (Carnaval)

A UNIÃO, Ouro Preto, 18 maio 1889, ano III, n. 274, p. 4. (Photographia Instantanea)

A UNIÃO, Ouro Preto, 16 nov. 1889, ano III, n. 325, p. 2.

ALMANAQUE SUD-AMERICANO, *para el año 1877*. Redactado por Casimiro Prieto Valdés. Buenos Aires: Librería del Siglo Ilustrado, 1877.

ALMANAQUE SUD-AMERICANO, *para el año 1890*. Redactado por Casimiro Prieto y Valdés. Buenos Aires: Librería del Siglo Ilustrado, 1890.

CORREIO DA NOITE, Ouro Preto, 17 jan. 1890, ano I, n. 14, p. 1.

CORREIO DA NOITE, Ouro Preto, 19 fev. 1890, ano I, n. 38, p. 1.

CRITICA, Buenos Aires, 13 jun. 1933, p. 8. (Murió a los 88 años un ex ayudante del general E. Conesa).

CRISOL, Buenos Aires, 14 jun. 1933, p. 2. (Ha fallecido el teniente coronel Tomás Bradley).

DIÁRIO DE MINAS, Juiz de Fora, 30 set. 1889, n. 453, p. 2.

EL BICHO COLORADO, La Plata, 8 ago. 1885, ano I, n. 3.

EL CORREO DE LOS NIÑOS, Buenos Aires, 3 jun. 1877, época I, n. 39.

EL CIUDADANO, Buenos Aires, 22 nov. 1882.

EL COMERCIO, Buenos Aires, 1884.

EL DIA, La Plata, 11 nov. 1885. (Taller fotográfico).

EL DIA, La Plata, 22 nov. 1885. (En el álbum á Sarmiento).

EL DIA, La Plata, 6 dez. 1885. (Vistas de La Plata).

EL DIA, La Plata, 11 ago. 1887.

EL DIA, La Plata, 19 nov. 1932.

EL MUNDO, Buenos Aires, 13 jun. 1933, p. 3. (Cap. Tomás Bradley. Su fallecimiento)

FARIAS, Ana Luiza. Baú preservará memória dos 100 anos da capital. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 dez. 1997. Caderno Gerais Urbanismo, p. 42.

FOLHA DE BARBACENA, Barbacena, 13 jul. 1893, ano I, n. 45, p. 1. (Mudança da capital)

FOLHA DE BARBACENA, Barbacena, 8 set. 1895, ano I, n. 57, p. 1. (Bello Horisonte, do Correspondente)

FOLHA DE BARBACENA, Barbacena, 12 set. 1895, ano I, n. 58, p. 1. (As festas em Bello Horisonte)

GAZETA DA CHRISTINA, Cidade da Christina, 26 maio 1895, ano V, n. 16, p. 3. (Mimo)

GAZETA DE OLIVEIRA, Oliveira, 1º set. 1895, ano IX, n. 418, p. 3. (Nova Capital)

GAZETA DE UBÁ, Ubá, 15 set. 1895, ano VII, n. 35, p. 1. (Bello-Horisonte)

GUIA DE LA EXPOSICIÓN. REVISTA SEMANAL Ó SEAN NOTICIAS SUSCINTAS SOBRE LA EXPOSICION CONTINENTAL DE 1882. 2 ed. Buenos Aires, por Francisco Ruiz.

GUIA KRAFT, Buenos Aires, 1889, 2º trimestre.

GUIA KRAFT, Buenos Aires, 1891, 2º trimestre.

GUIA KRAFT, Buenos Aires, 1894. Décimo ano.

GUIA-REVISTA MENSUAL DE LA PLATA, La Plata, noviembre 1885. (Suplemento de la Guia-General de La Plata).

GRAN GUIA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, Hugo Kunz y Cia., Buenos Aires, 1885.

LA EPOCA, La Plata, 13 nov. 1886, ano I, n. 92.

LA FRONDA, Buenos Aires, 13 jun. 1933, p. 5. (Tte. Cnel. Tomás Bradley. Su fallecimiento)

LA NACIÓN, Buenos Aires, 13 jun. 1933, p. 2. (Tenente coronel Don Tomás Bradley. Su fallecimiento)

LA PRENSA, Buenos Aires, 1878.

L'AVVENIRE ITALO-PLATENSE, Buenos Aires, 28 nov. 1886, ano I, n. 18.

LOS TIEMPOS, Buenos Aires, 6 jun. 1884, ano I, n. 124, p. 1.

LOS TIEMPOS, Buenos Aires, 12 jun. 1884, ano I, n. 131, p. 1. (Noticias de La Plata)

MINAS GERAES, Ouro Preto, 4 out. 1894, ano III, n. 267, p. 4.

MONITOR SUL-MINEIRO, Campanha, 29 maio 1895, ano XXIV, n. 1.244, p. 2. (Nova capital)

NOTICIAS GRÁFICAS, Buenos Aires, 13 jun. 1933. (Ha muerto el más viejo de los guerreros del Paraguay)

O AMIGO DO POVO, Turvo, 5 out. 1890, ano I, n. 12, p. 1. (Mudança da Capital)

O CONTEMPORANEO, Sabará, 19 abr. 1891, ano II, n. 76, p. 2. (Parecer)

O CONTEMPORANEO, Sabará, 3 maio 1891, ano II, n. 78, p. 1. (O Bello Horizonte)

O CONTEMPORANEO, Sabará, 9 jan. 1894, ano V, n. 1, p. 4. (Belas Artes)

O CONTEMPORANEO, Sabará, 16 jan. 1894, ano V, n. 2, p. 1. (Bello Horizonte)

O CONTEMPORANEO, Sabará, 5 ago. 1894, ano V, n. 24, p. 1.

O CONTEMPORANEO, Sabará, 23 maio 1895, ano VI, n. 13, p. 2.

O CORREIO PAULISTANO, folha liberal, noticiosa, industrial e litteraria. São Paulo, 30 ago. 1876, n. 5055, p. 2.

O CYSNE, Ouro Preto, 27 maio 1895, ano I, n. 10, p. 4.

O DEMOCRATA, Formiga, 19 jul. 1891, ano IV, n. 66, p. 1. (Piumhy – Mudança da Capital)

O DEMOCRATA, Formiga, 30 ago. 1891, ano IV, n. 71, p. 1. (Gustavo Pena, A nova capital de Minas)

O ESTADO DE MINAS, Ouro Preto, 20 dez. 1893, ano V, n. 364, p. 3. (Manifestação)

O ESTADO DE MINAS, Ouro Preto, 10 mar. 1894, ano V, n. 380, p. 1. (Honório Esteves)

O ESTADO DE MINAS, Ouro Preto, 6 maio 1896, ano VII, n. 456, p. 1. (Nova capital)

O ESTADO DE MINAS GERAES, Ouro Preto, 20 nov. 1889, ano I, n. 1, p. 1.

O ESTADO DE MINAS GERAES, Ouro Preto, 28 maio 1890, ano I, n. 55, p. 2. (A capital de Minas)

O ESTADO DE MINAS GERAES, Ouro Preto, 6 dez. 1890, ano II, n. 110, p. 3. (Mudança da Capital)

O ESTADO DE MINAS GERAES, Ouro Preto, 30 maio 1891, ano II, n. 159, p. 1.

O JORNAL DE MINAS, Ouro Preto, 22 out. 1890, ano XIII, n. 229, p. 2. (BB, A capital mineira)

O JORNAL DE MINAS, Ouro Preto, 22 nov. 1890, ano XIII, n. 254, p. 1. (Questão da capital)

O JORNAL DE MINAS, Ouro Preto, 28 nov. 1890, ano XIII, n. 259, p. 1. (Mudança da capital)

O JORNAL DE MINAS, Ouro Preto, 4 abr. 1891, ano XIV, n. 49, p. 1. (Mudança da capital)

O JORNAL DE MINAS, Ouro Preto, 10 abr. 1891, ano XIV, n. 53, p. 1. (Nova cidade)

O JORNAL DE MINAS, Ouro Preto, 6 maio 1891, ano XIV, n. 69, p. 1. (La Plata)

O MOVIMENTO, Ouro Preto, 12 abr. 1891, ano III, n. 168, p. 1. (Parecer)

O MOVIMENTO, Ouro Preto, 22 maio 1891, ano III, n. 201, p. 1-2. (Parecer)

O MOVIMENTO, Ouro Preto, 5 nov. 1891, ano III, n. 322, p. 1. (A mudança da capital)

O MOVIMENTO, Ouro Preto, 23 dez. 1891, ano III, n. 362, p. 1. (Mudança da capital)

O MUNICIPIO, Diamantina, 15 jun. 1895, ano I, n. 32. (Nova capital)

O MUNICIPIO, Diamantina, 14 dez. 1895, ano II, n. 54. (Bello Horizonte)

O PHAROL, Juiz de Fora, 15 jan. 1890, ano XXIV, n. 13, p. 2. (A mudança da capital)

O PHAROL, Juiz de Fora, 16 jan. 1890, ano XXIV, n. 14, p. 1. (A mudança da capital)

O PHAROL, Juiz de Fora, 14 fev. 1890, ano XXIV, n. 39, p. 4. (Viva a República!!!)

O PHAROL, Juiz de Fora, 16 fev. 1890, ano XXIV, n. 41, p. 4. (Viva a República!!!)

O PHAROL, Juiz de Fora, 18 fev. 1890, ano XXIV, n. 42, p. 1. (Mudança da capital)

O PHAROL, Juiz de Fora, 20 fev. 1890, ano XXIV, n. 43, p. 1. (Carnaval).

O PHAROL, Juiz de Fora, 8 ago. 1890, ano XXIV, n. 186, p. 1.

O PHAROL, Juiz de Fora, 24. ago. 1890, ano XXIV, n. 200, p. 1.

O PHAROL, Juiz de Fora, 5 out. 1890, ano XXIV, n. 236, p. 1.

O PHAROL, Juiz de Fora, 10 jun. 1892, ano XXVI, n. 156, p. 1, 4. (Mudança da capital, A mudança da capital de Minas)

O PHAROL, Juiz de Fora, 11 jun. 1892, ano XXVI, n. 157, p. 1. (A mudança da capital)

DIÁRIO DA TARDE, Juiz de Fora, 19 maio 1894, ano I, n. 17, p. 1.

REVISTA FOTOGRAFICA ILUSTRADA DEL RIO DE LA PLATA, Enrique Lepage y Cia, Buenos Aires, 1896, año IV, n.38.

REVISTA INDUSTRIAL DE MINAS GERAES. (Publicação Mensal Auxiliadora pelo Governo do Estado) Director: Alcides Medrado. Imprensa Official do Estado de Minas Geraes. Ouro Preto, 20 abr. 1897, anno IV, n. 23.

Sites

ACERVO DA COMISSÃO CONTRUTORA DA NOVA CAPITAL DE MINAS. Disponível em: <<http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/default.htm>>.

Listado Alfabético de Fotógrafos. Disponível em:
<http://www.geocities.com/uruguay_fotografos_siglo_xix/planillafotografosinterior.htm>.
Acesso em: 2 jul. 2009.

ANEXO



Panorama do arraial - Fotografia inserida na *Revista Geral dos Trabalhos I*.
Fonte: Acervo MHAB.



Panorama do arraial - Fotografia inserida na *Revista Geral dos Trabalhos I*.
Fonte: Acervo MHAB.