PPGH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTORIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO *história*

WANESSA DE LIMA TELES

Fotografia amadora, cultura visual e modernização conservadora no Recife oitocentista: um olhar sobre a obra de Claudio Burle Dubeux Jr.

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH

Fotografia amadora, cultura visual e modernização conservadora no Recife oitocentista: um olhar sobre a obra de Claudio Burle Dubeux Jr.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: História Social.

Linha de Pesquisa: Cultura, Poder & Representações.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Muaze

Rio de Janeiro

2021

WANESSA DE LIMA TELES

Fotografia amadora, cultura visual e modernização conservadora no Recife oitocentista: uma olhar sobre a obra de Claudio Burle Dubeux Jr.

BANCA EXAMINADORA:

_____

Profa. Dra. Mariana de Aguiar F. Muaze (UNIRIO – Orientadora)

_____

Profa. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus (UFF)

_____

Profa. Dra. Cibele Barbosa (FUNDAJ)

_____

Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima (USP/Museu Paulista)

_____

Prof. Dr. Marcus Joaquim M. de Carvalho (UFPE)

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

T Teles, Wanessa de Lima Fotografia amadora, cultura visual e modernização conservadora no Recife oitocentista: um olhar sobre a obra de Claudio Burle Dubeux Jr. / Wanessa de Lima Teles. -- Rio de Janeiro, 2021.
321

Orientador: Mariana de Aguiar Ferreira Muaze Muaze.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2021.

1. fotografia amadora. 2. cultura visual. 3. modernização conservadora. 4. Recife Império. 5. Claudio Burle Dubeux Jr. I. Muaze, Mariana de Aguiar Ferreira Muaze, orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

À minha família, que sempre me incentivou e me apoiou na realização dos meus sonhos, em especial a minha mainha Lêda, pela referência de empoderamento feminino e resistência e minha vó, Suzete, (in memorian) pelas histórias contadas sobre o Recife de sua juventude.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao término de um trabalho de doutoramento, depois de cinco anos, sem apoio financeiro foi uma aventura e tanto. Todavia, esse trabalho só foi factível graças às redes de amigos tecidas tanto no Recife quanto no Rio de Janeiro, sem as quais essa realização não seria viável.

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha orientadora, Mariana Muaze, por ter acreditado nesse projeto quando do nosso primeiro contato e por ter segurado minha mão no decorrer de toda essa trajetória cheia de percalços e muito trabalho, minha sincera gratidão, admiração e carinho.

A Pedro Caldas, à época, coordenador do PPGH-Unirio, pela sua empatia quando comuniquei que não poderia cursar a disciplina de Tópico especial naquele ano, pois precisaria me organizar financeiramente, já que não teria bolsa e não podia largar meu emprego no Recife.

À Ana Maria Mauad, pela generosidade desde o mestrado, empréstimo de livros, pelas críticas sempre assertivas e por ter me encorajado há sete anos a seguir adiante na carreira acadêmica.

Ao professor, Marcus Carvalho, por ter se colocado à disposição, pelas críticas e sugestões dadas, quando da banca de qualificação, e também pelo senso de humor, que torna a vida mais leve.

Ao professor e amigo George Félix Cabral, por ter aberto as portas do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano (IAHGP), quando iniciei minhas pesquisas no acervo da instituição, mas também pelos livros sejam eles emprestados ou dados de presente.

Aos amigos, Carlos Saturnino e Bruno Fonseca, pelas incontáveis vezes nas quais me acolheram de coração e portas abertas em suas várias residências na comunidade do Parque da cidade, na Gávea, minha sincera gratidão! Saudade de vocês, da favela, dos bons papos e de tomar aquela cerveja no Baixo Gávea e pelos botecos do centro do Rio, curtindo aquele samba na Pedra do sal.

À amiga Cristina, pelo acolhimento em sua residência na Lapa, pelas tardes agradabilíssimas na praia do Leme, pelos batuques noites adentro e pelas chatices de sempre brigar comigo pela minha cabeça avoada de aquariana.

Às amigas, Carolina Aráujo e Maria Isabela, pelo acolhimento em suas residências, quando precisei viajar ao Rio para cumprir compromissos acadêmicos.

À amiga, Joanna Balabram, pela amizade que começou em 2012, quando viajei ao Rio de Janeiro para pesquisar nos arquivos cariocas, pela paixão compartilhada pela fotografia, pelos livros dados de presente, pela companhia sempre agradável e por ter me apresentado os lugares mais charmosos da cidade.

RESUMO

A presente tese tem por escopo analisar as imagens fotográficas produzidas por Claudio Burle Dubeux Jr (1845/1919) e o papel desempenhado pela fotografia, enquanto uma técnica de observação, na construção de uma imaginação geográfica acerca da cidade moderna e civilizada, imagem que as classes dominantes pernambucanas tentaram alçar o Recife durante o Segundo Império. Compreenderemos esse processo de transformações tanto nas estruturas material quanto produtiva da cidade como uma modernização conservadora, que não promoveu de fato rupturas com as velhas estruturas sociais e de poder na sociedade recifense do oitocentos. Como exemplo desse processo, teremos como fio condutor dessa narrativa a trajetória do negociante, empresário e fotógrafo amador pernambucano e a experiência que se plasmou em sua obra fotográfica, indivíduo oriundo de frações da classe senhorial pernambucana e representante desse projeto de futuro que estava sendo edificado para a capital pernambucana.

.....
Palavras-chave: Recife Imperial, Cultura visual, Fotografia Amadora, Claudio Burle Dubeux Jr., Modernização Conservadora.

ABSTRACT

The present thesis aims to analyze the photographic images produced by Claudio Burle Dubeux Jr (1845/1919) and the roleplayed by photography, as an observation technique, in the construction of a geographical imagination about the modern and civilized city, an image that Pernambuco's dominant classes tried to reach Recife during the Second Empire. We will understand this process of transformations in both the material and the productive structures of the city as a conservative modernization, which did not in fact promote ruptures with the old social and power structures in the Recife society of the 1800s. As an example of this process, we will have as a guiding thread of this narrative the trajectory of the Pernambuco businessman, entrepreneur and amateur photographer and the experience that took shape in his photographic work, an individual from fractions of the Pernambuco manorial class and representative of this future project that was being built to the capital of Pernambuco.

Keywords: Imperial Recife, Visual Culture, Amateur Photography, Claudio Burle Dubeux Jr., Conservative Modernization.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Arrecifes de corais com o geólogo Charles Hartt em segundo plano e em terceiro o Cais da Lingueta, Recife, 1875, Brasiliana Fotográfica.

Imagem 2 - Anúncio de retratos. Diário de Pernambuco, 10 de setembro de 1860. Acervo digital/Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional.

Imagem 3 – Retrato de Ana Cavalcante do Rego Barros (Viscondessa da Boa Vista), Eugênio & Maurício, Coleção Francisco Rodrigues, Acervo/ FUNDAJ, Recife, 1870.

Imagem 4 – Retrato de Francisco do Rego Barros (Visconde da Boa Vista), carte de visite, Carneiro & Smith, Coleção Francisco Rodrigues, Acervo/FUNDAJ, Rio de Janeiro, 1870.

Imagem 5 - Anúncio de daguerreotypo, Diário de Pernambuco, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional, 9 de agosto de 1850.

Imagem 6 - Vista em daguerreotypo da rua da Aurora e à direita a Igreja dos ingleses, Charles Fredericks, Recife, 1851. FERREZ, Gilberto. Velhas fotografias pernambucanas (1840-1900). Recife: Campo Visual Edição e Comunicação ltda, 1988. Rua da Aurora, Recife, Carlos Fredericks, 1988.

Imagem 7 - Anúncio de estabelcimento fotográfico, Diário de Pernambuco, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional, 24 de março de 1857.

Imagem 8 - DUBEUX JR., Claudio Burle, vista da Casa de banhos, Recife, circa 1880, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Imagem 9 - Anúncio da casa de banhos, Diário de Pernambuco, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional, 04 de dezembro de 1860.

Imagem 10 – SCHLAPPRIZ, Louis. Pátio do Carmo, gravura, Recife, Acervo/Museu da Cidade do Recife (MCR).

Imagem 11 – Detalhe da gravura do Pátio do Carmo. SCHLAPPRIZ, Louis. Pátio do Carmo, gravura, Recife, Acervo/Museu da Cidade do Recife (MCR).

Imagem 12 - LAMBERG, Maurício. Vista da rua Nova, Recife, circa 1880, Portal Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 13 - DUBEUX JR., Claudio Burle. Vista da Casa de Detenção do Recife, Recife, circa 1880, Acervo/IAHGP.

Imagem 14 - STHAL, Augusto. Vista da Casa de Detenção (cadeia nova), Recife, 1855, Acervo Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 15 - STHAL, Augusto. Vista do Teatro de Santa Isabel, Recife, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 16 – DUCASBLE, Alfredo. Vista da Ponte Sete de Setembro (Pedro II), Recife, 1889. PARANHOS, J. M. da Silva. Álbum de vues du Brèsil. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.

Imagem 17 – Anúncio de estabelecimento fotográfico, Diário de Pernambuco, 24 de julho de 1858, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 18 - STHAL, Augusto. Vista do trecho da Estrada de Ferro São Francisco Railway, Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, 1858, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 19 - Anúncio de vistas fotográficas da cidade, Diário de Pernambuco, Recife, 1881 Acervo digital/Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional

Imagem 20 - Roteiro da Oriental. TURAZZI, Maria Inez. Máquina Viajante. Revista de História da Biblioteca Nacional, ano V, n.52, 2010.

Imagem 21 - Anúncio de venda de um daguerreotypo, Diário de Pernambuco, 12 de junho de 1840, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 22 - Anúncio de casa fotográfica, Diário de Pernambuco, 05 de junho de 1887, Hemeroteca Acervo digital/ Fundação Biblioteca Nacional.

Imagem 23 - Mapa do núcleo central do Recife. MENEZES, José Luiz Mota (Org). Atlas histórico cartográfico do Recife. Recife: Editora Massangana, 1988.

Imagem 24 - Anúncio de daguerreotypo, Diário de Pernambuco, 11 de setembro de 1847, Acervo digital/ Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional.

Imagem 25 - Daguerreótipo de homem não identificado, Coleção Francisco Rodrigues/FUNDAJ, s/d

Imagem 26: LAMBERG, Maurício. Pórtico de Santo Antônio, Recife, 1880. Portal Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 27: Anúncio ambrotypia, Diario de Pernambuco, 4 de outubro de 1860, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

Imagem 28: Ambrótipo de casal, 1860, autor não identificado, Acervo/Fundaj Coleção Francisco Rodrigues

Imagem 29: Eugênio & Maurício, retrato de Joaquina Peres Campelo, Acervo/FUNDAJ, Coleção Francisco Rodrigues, 1870.

Imagem 30: Eugênio e Maurício, retrato de José Isidore Burle, Recife, 1870, Acervo/FUNDAJ Coleção Francisco Rodrigues,

Imagem 31: HENSCHEL, Albert & Cº, retrato de Josephine Burle, Acervo/FUNDAJ Coleção Francsico Rodrigues, Recife, 1870.

Imagem 32: HENSCHEL, Albert & Cº, Claudio Cândido Dubeux, Acervo/FUNDAJ Coleção Francsico Rodrigues, Recife, 1870.

Imagem 33: CHARLET & JACOTIN, retrato de Lindolpho José Burle, Acervo/Fundaj, Coleção Francisco Rodrigues, Paris, França, s/d.

Imagem 34: LE JEUNE, retrato de Eduardo Alexandre Burle, Acervo/Fundaj, Coleção Francisco Rodrigues, Paris, s/d

Imagem 35: Anúncio José Burle & Companhia, Acervo/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Diário de Pernambuco, 29 de abril de 1846.

Imagem 36: Anúncio de Alforria, Acervo Digital/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Diario de Pernambuco, Recife, 1869

Imagem 37: Anúncio de alforria, Acervo Digital/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. Diário de Pernambuco, 1878.

Imagem 38: Anúncio escravo fugido, Diario de Pernambuco, 1879, Acervo/Hemeroteca digital Biblioteca Nacional.

Imagem 39: Anúncio de venda de escravo, Acervo/Hemeroteca digital Biblioteca Nacional, Diario de Pernambuco, 1843.

Imagem 40: Anúncio de venda de escravo, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional, Diário de Pernambuco, 1859.

Imagem 41: Anúncio de compra de escravo, Diario de Pernambuco, 1866, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 42: Anúncio de escravo, Diário de Pernambuco, 1866, Acervo Digital/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

Imagem 43: Anúncio de venda de escravo, Diario de Pernambuco,1843, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 44: Anúncio de venda de ama de leite, Diario de Pernambuco, 1860, Acervo/ Hemeroteca digital Biblioteca Nacional.

Imagem 45: Anúncio de escravo fugido, Diario de Pernambuco, 1857, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 46: Anúncio de escravo fugido, Diario de Pernambuco, 1856, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 47: Anúncio escravo fugido, Diario de Pernambuco, 1879, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 48: Anúncio movimento diário, Diario de Pernambuco, 14 de dezembro de 1860, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 49: SCHLAPPRIZ, Louis. Ônibus de Claudio Dubeux, na rua do Crespo, atual Primeiro de Março, 1863, Acervo do Museu da Cidade do Recife/MCR.

Imagem 50: SCHLAPPRIZ, Louis. Ônibus de Claudio Dubeux, Apipucos, 1863, Acervo do Museu da Cidade do Recife/MCR.

Imagem 51: STHAL, Augusto. Estrada de Apipucos, 1855, Portal Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 52: Autor desconhecido, retrato de Claudio Burle Dubeux Jr., 1886, https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/

Imagem 53: Autor não identificado, retratos de Claudio Burle Dubeux e Amália Leão Dubeux, 1886, https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/

Imagem 54: Anúncio de casamento, Diario de Pernambuco, 19 de janeiro de 1884, Hemeroteca digital Biblioteca Nacional.

Imgem 55: STHAL, Augusto. Cachoeira de Paulo Afonso, 1860, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 56: DUBEUX JR, Claudio Burle, Cachoeira de Paulo Afonso “fumeiras quedas”, agosto de 1887, Acervo/IAHGP.

Imagem 57: FERREZ, Marc. Cachoeira de Paulo Afonso, 1883, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 58: DUBEUX JR., Claudio Burle. Cachoeira de Paulo Affonso “vista dos francezes”, agosto 1887, Acervo/ IAHGP

Imagem 58: LEGRAY, Gustave. chêne creux dans une clairière, Fontainebleau, 1855-1857, Biblioteca Nacional da França (BNF)

Imagem 59: DUBEUX JR., Claudio Burle. cena de floresta, Acervo/ IAHGP.

Imagem 60: LE GRAY, Gustave. Route de Chailly, Fontainebleau, 1854, Coleção Getty Museum.

Imagem 61: DUBEUX JR., Claudio Burle. “abstração dos caçadores”, Acervo/IAHGP.

Imagem 62: Anúncio de biblioteca, Diario de Pernambuco, 1888, Acervo Digital/ Hemereoteca Fundação Biblioteca Nacional.

Imagem 63: Anúncio biblioteca do Lyceu de artes, Diário de Pernambuco, 1897, Acervo Digital/Hemereoteca Biblioteca Nacional.

Imagem 64: Anúncio venda de álbuns, Diario de Pernambuco, 1863, Acervo.digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional

Imagem 65: Anúncio venda de álbuns Diario de Pernambuco, 1865, Acervo digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Imagem 66: DUBEUX JR., Claudio Burle Dubeux. "Atlântico", Istmo de Olinda, Claudio Burle Dubeux Jr, Acervo IAHGP.

Imagem 67: DUBEUX JR., Claudio Burle**.** Trecho do Rio Capibaribe, Recife, Acervo/IAHGP.

Imagem 68: DUBEUX JR., Claudio Burle. Igreja da Sé, Olinda, Acervo/IAHGP.

Imagem 69: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua da Boa Vista, Maceió, Acervo/IAHGP.

Imagem 70: DUBEUX JR., Claudio Burle. Engenho Camaragibe, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Imagem 71: Acervo/ Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano, "Casa Lins Guimaraes", Claudio Burle Dubeux Jr.

Imagem 72: DUBEUX JR., Claudio Burle. "Terraço Needham", Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

imagem 73: DUBEUX JR., Claudio Burle, Alto da Sé, Olinda, 1870, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Imagem 74: DUBEUX JR., Claudio Burle. "morada Josephine" e "salla de bilhar", Apipucos, 1880, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Imagem 75: DUBEUX JR., Claudio Burle. "Cais da Lingueta" e "rua Nova", Recife, 1889, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Imagem 76: Folha de rosto do álbum de Claudio Burle Dubeux Jr., Acervo/IAHGP.

Imagem 77: Capa do álbum fotográfico de Claudio Burle Dubeux Jr., Acervo/IAHGP

Imagem 78: DUBEUX JR., Claudio Burle. Engenho Camaragibe, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Imagem 79: DUBEUX JR., Claudio Burle.,Trecho do aqueduto do Engenho Camaragibe, Acervo/IAHGP.

Imagem 80: DUBEUX JR., Claudio Burle. Engenho Camaragibe em terceiro plano, Acervo/IAHGP.

Imagem 81: DUBEUX JR., Claudio Burle. Oficina de reparos de trilhos, Inglaterra, Acervo/IAHGP.

Imagem 82: DUBEUX JR., Claudio Burle. Interior de uma fábrica de trilhos, Acervo/IAHGP

Imagem 83: DUBEUX JR., Claudio Burle**.** "Cais da lingueta", Acervo/IAHGP.

Imagem 84: DUBEUX JR., Claudio Burle. Vista panorâmica dos sobrados e torres das igrejas circa 1870, Acervo/IAHGP.

Imagem 85: DUBEUX JR., Claudio Burle. Pátio do Carmo, Recife, Acervo/IAHGP.

Imagem 86: DUBEUX JR., Claudio Burle. Fachada da Basílica de Nossa Senhora do Carmo, em primeiro plano à esquerda um grupo de negros sentados no chafariz, Acervo/IAHGP.

Imagem 87: STHAL, Augusto. Rua da Cruz, Recife, circa 1855, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 88: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua do Bom Jesus, Recife, circa 1870, Acervo/IAHGP.

Imagem 89: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua São Jorge, Recife, Acervo/IAHGP.

Imagem 90: DUBEUX JR., Claudio Burle. Largo da Lingueta, Recife, 1889, Acervo/IAHGP.

Imagem 91: DUBEUX JR., Claudio Burle**.** Rua do Brum, Recife, Acervo/IAHGP.

Imagem 92: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua do Imperador, Santo Antônio, Acervo/IAHGP.

Imagem 93: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua Nova, Santo Antônio, Acervo/IAHGP.

Imagem 94: DUBEUX JR., Claudio Burle. Companhia Draynage, circa 1869, Acervo/IAHGP.

Imagem 95: DUBEUX JR., Claudio Burle. Companhia Draynage, circa 1869, Acervo/IAHGP.

Imagem 96: DUBEUX JR., Claudio Burle**.** Companhia Draynage, circa 1869, Acervo/IAHGP.

Imagem 97: DUBEUX JR., Claudio Burle. Cemitério dos ingleses, Acervo/IAHGP.

Imagem 98: DUBEUX JR., Claudio Burle. Cemitério dos ingleses, Acervo/IAHGP.

Imagem 99: DUBEUX JR., Claudio Burle. Ponte da Boa Vista, Claudio Burle Dubeux Jr., circa 1876, Acervo/IAHGP.

Imagem 100: DUBEUX JR., Claudio Burle. Ponte da Boa Vista, circa 1876, Acervo/IAHGP.

Imagem 101: DUBEUX JR., Claudio Burle. Ponte da Boa Vista, circa 1876, Acervo/IAHGP.

Imagem 102: DUBEUX JR., Claudio Burle. Em terceiro plano e à direita a rua da Aurora e os prédios da Assembleia Legislativa e do Liceu de artes e ofícios, Acervo/IAHGP.

Imagem 103: DUBEUX JR., Claudio Burle. Prédio da Câmara Municipal, Acervo/IAHGP.

Imagem 104: DUBEUX JR., Claudio Burle. Em segundo plano e à direita Palácio do campo das princesas, sede do governo provincial, à esquerda Assembleia Legislativa e Liceu de artes e Oficios, Acervo/IAHGP.

Imagem 105: SHALAPPRIZ, Louis**.** Uma parte da passagem, gravura, Recife, Coleção Brasiliana Iconográfica/IMS

Imagem 106: DUBEUX JR, Claudio Burle. Residências com embarcadouros voltados para o rio Capibaribe, Acervo/IAHGP, Coleção Claudio Burle Dubeux Jr.

Imagem 107: DUBEUX JR, Claudio Burle. Maxabomba na Estação de Apipucos, Acervo/IAHGP.

Imagem 108: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe "Casa Lins Guimarães", Acervo/IAHGP.

Imagem 109: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe "Chalé Dubeux" Acervo/IAHGP.

Imagem 110: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Chalé dos Dubeux”, Apipucos, Acervo/IAHGP

Imagem 111: DUBEUX JR., Claudio Burle. “Sala de bilhar”, Apipucos, Acervo/IAHGP.

Imagem 112: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Sala de bilhar”, Apipucos, Acervo/IAHGP.

Imagem 112: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Sala de bilhar”, Apipucos, Acervo/IAHGP.

Imagem 114: DUBEUX JR, Claudio Burle. Amália Leão Dubeux com seu filho Claudio Leão Dubeux no colo, à direita duas crianças não identificadas, 1884, Acervo/IAHGP.

Imagem 115: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Casa Needham”, Acervo/IAHGP.

Imagem 116: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe “casa Needham”, Acervo/IAHGP.

Imagem 117: DUBEUX JR, Claudio Burle. Casa do patriarca Claudio Cândido Dubeux, Apipucos, Acervo/IAHGP

Imagem 118: DUBEUX JR, Claudio Burle, “casa Needham”, Acervo/IAHGP.

Imagem 119: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Apipucos casa de meo pai”, Acervo/IAHGP.

Imagem 120: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe “Apipucos casa de meo pai”, Acervo/IAHGP.

Imagem 121: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Apipucos casa de meo pai”, Acervo/IAHGP.

Imagem 122: Anúncio aluguel de moleque na Photographia Villela , Diario de Pernambuco, Recife, 1865, Acervo digital/Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional.

Imagem 123: Anúncio de um moleque escravo, Diario de Pernambuco, Recife, Photographia Alemã, 1866.

Imagem 124: Anúncio de ama, Diario de Pernambuco, Recife, Photographia Allemã, 1882.

Imagem 125: RUGENDAS, Johann Moritz. Imagem de uma venda no Recife. Malerische Reise in Brasilien. Paris: Engelmann & Cia, 1835.

Imagem 126: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe “Casa Lins Guimarães”, Acervo/IAHGP

Imagem 127: PAPF, Jorge Henrique. Retrato de babá brincando com criança, carte Petrópolis, 1899, domínio público.

Imagem 128: Anúncio de amas secas, Diario de Pernambuco, Recife, 14 de agosto de 1880, Acervo/ Hemeroteca digital BN

Imagem 129: DUBEUX JR., Claudio Burle. “Casa Brotherhood”, Apipucos, Acervo/IAHGP.

Imagem 130: Acervo/IAHGP, “casa Brotherhood”, pavilhão do jardim, Apipucos, Acervo/IAHGP

Imagem 131: DUBEUX JR, Claudio Burle. Grupo de homens no terraço com jardim à francesa, Apipucos, Acervo/IAHGP.

Imagem 132: DUBEUX JR., Claudio Burle. Jardim do Brotherhood, Apipucos, Acervo/IAHGP.

Imagem 133: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Casa Netto” Parnamirim, Acervo/ IAHGP.

Imagem 134: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe “Casa Netto”, Acervo/ IAHGP.

Imagem 135: Acervo/IAHGP, “casa Frederico Oliveira”, Claudio Burle Dubeux Jr.

Imagem 136: DUBEUX JR, Claudio Burle.“casa Frederico Oliveira”, Acervo/ IAHGP.

Imagem 137: DUBEUX JR, Claudio Burle. “casa Leão”, Piranhas-AL, Acervo/IAHGP.

Imagem 138: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Ernesto Brotherhood à margem da linha, Acervo/IAHGP.

Imagem 139: DUBEUX JR, Claudio Burle. Ernest Brotherhood em frente a locomotiva em terceiro plano a estação de Itamaracá- AL, Acervo/IAHGP.

Imagem 140: DUBEUX JR, Claudio Burle. Grupo de mulheres e crianças, Acervo/IAHGP.

Imagem 141: Árvore genealógica e comemoração aos 150 anos das famílias Burle/Dubeux, Acervo/IAHGP.

Imagem 142: HENSCHEL, Albert. Retrato de Claudio Leão Dubeux, 1884, Acervo/ Fundaj Coleção Francisco Rodrigues.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Fotógrafo e logradouros (1840-49), Diário de Pernambuco, Acervo digital/Hemereoteca Fundação Biblioteca Nacional.

Tabela 2- Álbum fotográfico de Claudio Burle Dubeux Jr**.** Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano Álbum do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr.

Tabela 3 – Imagens avulsas do arquivo geral**.** Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Tabela 4 – Coleção Claudio Burle Dubeux Jr (fotografias do álbum mais fotografias do arquivo geral)

LISTA DE QUADROS

Quadro I – População das principais capitais brasileiras (1872-1920). ARRAIS, Raimundo. O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século do XIX. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.

Quadro II - Portos do Brasil. Valor das importações e exportações em milhares de francos. ARRAIS, Raimundo. O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século do XIX. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.

Quadro III – Preços dos retratos na cidade do Recife (1840-1860), Diário de Pernambuco, Acervo digital/ Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional.

Quadro III – **Preços dos retratos na cidade do Recife** (1840-1860). **Fonte**: Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

Quadro IV– **Preços de alguns artigos de luxo na cidade do Recife (1845-1853),** Diario de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

Quadro VI – Preços de alguns artigos básicos na cidade do Recife (1840-1850).

Quadro VII – **Processos fotográficos ofertados no Recife** (1840-60), Diario de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

Quadro VIII - Renda média dos votantes do bairro de Santo Antônio (1876), **Fonte**: SOUZA, Felipe. Direitos políticos em depuração: A lei Saraiva e o eleitorado do Recife. Dissertação de mestrado em História, UFPE, 2012.

Quadro IX - Ofícios desempenhados pelos votantes do bairro de Santo Antônio (1876). **Fonte**: SOUZA, Felipe. Direitos políticos em depuração: A lei Saraiva e o eleitorado do Recife. Dissertação de mestrado em História, UFPE, 2012.

SUMÁRIO

Introdução.....20

Parte I – O circuito social da fotografia no Recife durante o Segundo Império

Capítulo 1: **Entre retratos e vistas/paisagens**: símbolos de distinção e ícones do progresso.....33

Capítulo 2: **A cidade, os fotógrafos e a fotografia no Recife imperial**.....82

Parte II – Claudio Burle Dubeux Jr: Origem familiar e formação

Capítulo 3: **A família Dubeux, sua rede familiar e de negócios**: a reprodução da classe dominante pernambucana.....117

Capítulo 4: **Homem de negócios, fazendeiro e fotógrafo amador**: a trajetória de Claudio Burle Dubeux Jr.....148

4.1 **A fotografia amadora de Claudio Burle Dubeux Jr**.....157

Capítulo 5: **A coleção Claudio Burle Dubeux Jr**.....174

Parte III – O discreto charme da modernização conservadora no Recife oitocentista

Capítulo 6: **Modos ver:** a paisagem urbana do Recife pela ótica dos viajantes europeus na primeira metade do século XIX.....205

6.1 **Projetos de futuro para uma "nova" cidade:** o urbanismo higienista do Barão da Boa Vista.....209

6.2 **A cidade imaginada como espaço civilizado:** cartografias da modernidade na obra de Claudio Dubeux Jr.....213

Capítulo 7: **Sob o verniz da civilização**: a encenação do cotidiano das famílias abastadas recifenses.....240

7.1**Retratos de família**: as relações interétnicas no álbum do fotógrafo.....258

Considerações finais.....285

Instituições pesquisadas e fontes.....288

Referências bibliográficas.....289

Glossário.....301

Anexos.....304

INTRODUÇÃO

Quando decidi seguir a carreira acadêmica na área de História no ano de 2010, foi com a fotografia que resolvi dialogar. Quando iniciei o levantamento da historiografia que tratava da história da fotografia em Pernambuco, seja como objeto seja como fonte de pesquisa, deparei-me com uma imensa lacuna, tanto no que concerne à produção acadêmica referente à prática fotográfica no Recife durante o século XIX, quanto a trabalhos que fizessem uso da imagem fotográfica na produção do conhecimento histórico no período em tela. Esse vácuo provocou em mim um sentimento de desolação e desbravamento ao me dar conta de que teria muito o que fazer.

Foi no ano de 2011 que, por acaso, no Laboratório de Pesquisa histórica da Universidade Federal de Pernambuco- LAPEH, encontrei o historiador Bruno Câmara que, à época, estava cursando seu doutorado. Numa das poucas conversas que tivemos, comentei vagamente que estava pesquisando sobre o início da prática fotográfica em Pernambuco no século XIX e estava à cata de anúncios de jornais das casas fotográficas no Diário de Pernambuco. Ele, então, meio que antevendo falou: "Olha, estamos (IAHGP) preparando um álbum que será publicado em breve sobre um fotógrafo amador daqui de Pernambuco. Ele têm umas imagens muito interessantes sobre a cidade do Recife". Fiquei surpresa com a notícia, mas, como estava muito atribulada com o mestrado, acabei deixando esse tal fotógrafo das "imagens interessantes do Recife" em outros planos.

Nove anos se passaram e cá estou, mais uma vez, lançando-me ao grande desafio de fazer história com imagens, esmiuçando a trajetória social e a experiência fotográfica vivenciada pela personagem do negociante, fazendeiro, empresário e fotógrafo amador pernambucano Claudio Burle Dubeux Jr. (1845-1919). Nascido no arrabalde de Apipucos, zona Oeste do Recife, numa família de tradição comercial, Dubeux Jr. seguirá a trajetória de muitos parentes seus como, por exemplo, seu pai, o comerciante português de ascendência francesa Claudio Cândido Dubeux (1802-1883) e do seu avô materno, o comerciante francês Isidore Burle (1799-1871).

Amante da técnica de produção de imagens, Claudio Burle Dubeux Jr. fez da câmera fotográfica seu instrumento de expressão, legando, para as futuras gerações, fotografias que retratam a paisagem urbana de algumas cidades, dentre elas, a capital pernambucana, obras públicas e o cotidiano das famílias abastadas recifenses. Mas, ao considerarmos o extra quadro,

elas traduziam e disseminavam valores e determinadas visões de classes e grupos sociais, como também projetos de futuro para a cidade do Recife. As imagens produzidas pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. também trazem à luz as esperanças, as tensões, as seduções e os assombros da modernidade, próprios de um século pensado pelas classes dominantes como "progressista" e incumbido da missão de "civilizar" os povos nas áreas consideradas periféricas do capitalismo.

No ano de 2011, foi lançado pela Companhia Editorial de Pernambuco o "Álbum de Berzin", imagens produzidas pelo fotógrafo Alexandre Guilherme Berzin (1903-1979), nascido em Riga, cidade portuária da Letônia. Atualmente, as imagens que compõem o álbum integram os acervos do Museu da Cidade do Recife e da Fundação Joaquim Nabuco, algumas das quais foram resultados de agenciamentos por parte de instituições municipais. No entanto, segundo Fabiana Silva[1], mesmo sendo agenciadas, as imagens produzidas por Berzin "excediam as exigências de contratação e do puro registro visual e de monumentos"[2]. Desse modo, sem se ater ao circuito social das imagens produzidas pelo fotógrafo, sob encomenda das instituições municipais, e à produção de sentido que subjaz a tal prática, a organização das imagens que compõem o álbum do fotógrafo buscou valorizar a forma, isto é, a estética e a beleza das imagens produzidas por Berzin e o olhar lírico desse artista. Suas imagens técnicas sobre a cidade do Recife, seu povo e suas manifestações culturais foram enfocadas, apresentando aos leitores o encanto e a magia presentes na composição de suas fotografias, através de linhas, pontos, retas, volumes, luzes e sombras.

Ainda no mesmo ano de 2011, foi publicado o álbum intitulado "O fotógrafo Claudio Dubeux", obra organizada pelo Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano (IAHGP) e publicado pela Companhia Editorial de Pernambuco. Nela, os autores fizeram uma compilação da produção do fotógrafo, mesclando imagens presentes no álbum original organizado por Dubeux Jr., com fotografias avulsas que compõem sua coleção, desfazendo desse modo o universo de imagens produzidas por ele. Como resultado, tem-se uma obra que se aproxima de uma possível história da fotografia amadora na província de Pernambuco no século XIX.

No álbum "O Fotógrafo Claudio Dubeux", os organizadores trazem poucas informações quanto à evolução da técnica fotográfica no século XIX, os formatos e tamanhos das fotografias produzidas pelo fotógrafo, tendo em vista avaliar os tipos de câmeras utilizadas pelo mesmo,

---

[1] SILVA, Fabiana Bruce da. Por que lembrar Berzin? In: SILVA, Fabiana Bruce da. (Org). *O álbum de Berzin nas coleções do Museu da cidade do Recife e Fundação Joaquim Nabuco*. Recife: CEPE, 2011.
[2] Idem p.19

além de poucos dados biográficos dessa personagem. Ademais, a noção de coleção utilizada pelos autores na obra é bastante vaga, outrossim não ficou claro para o leitor quais critérios foram utilizados pelos organizadores na seleção das imagens que iriam compor o álbum organizado pela instituição, ou seja, se pelo valor estético das mesmas ou pelo valor documental.

No ano de 2016, foi publicado o livro *Jogos de aparência os retratos da aristocracia do açúcar: a representação cultural dos álbuns de família em Pernambuco nos séculos XIX e XX*[3], fruto da tese de doutoramento da antropóloga Geórgia Quintas. A partir do viés metodológico da antropologia visual, a autora teve por objetivo refletir sobre um grupo de 66 imagens, representativas de um conjunto maior, presentes na Coleção Francisco Rodrigues, buscando elaborar um panorama representativo da identidade social existente nas fotografias das famílias oriundas da aristocracia canavieira pernambucana durante o século XIX e início do século XX. Após identificar determinado padrão presente na referida coleção, a autora determinou seu campo reflexivo, isto é, a seleção de alguns núcleos temáticos existentes e frequentes nas narrativas dos álbuns de família como, por exemplo, a organização familiar, os costumes, as relações interétnicas, a vida privada, o comportamento, os rituais sociais, os níveis sociais, dentre outros aspectos. Tendo em vista sua formação antropológica, o que interessou a autora foi fazer uma reflexão sobre a linguagem fotográfica enquanto representação sociocultural, como uma aparência.

No entanto, os retratos selecionados pela pesquisadora e sobre os quais ela tecerá suas análises foram frutos, a maioria deles, de uma negociação entre retratista e retratado, isto é, tratam-se de autorepresentações, visto que os modelos participaram da construção de sua autoimagem, impelidos por um sentimento de pertencimento a uma determinada classe ou grupo social com a qual ele, o modelo, gostaria de ser reconhecido pelos seus pares. Nesse processo de construção de identidades sociais há um investimento na produção de sentido social pelas classes e grupos. Desse modo, a imagem fotográfica produzida nesse contexto não é tão somente uma aparência do real, mas sim o resultado de uma prática social concreta. As imagens que esses grupos sociais legaram a posteridade são, portanto, provenientes de uma disputa pela memória e pela hegemonia entre os grupos detentores dos meios de produção cultural e de discursos.

---

[3] QUINTAS, Géorgia. *Jogos de aparência os retratos da aristocracia do açúcar*: *a representação cultural dos álbuns de família em Pernambuco nos séculos XIX e XX*. Recife: Olhavê, 2016.

O presente trabalho tem como objetivo compreender as práticas fotográficas no Recife, na segunda metade do século XIX, a partir da figura do fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr. Pensando os processos de circulação, agenciamento e consumo de suas imagens, buscamos refletir sobre os principais temas enfocados por ele – cidade e família – à luz do processo de modernização conservadora, que conciliava tecnologia e outros atributos da modernidade com escravidão. Aqui, entenderemos a noção de modernização conservadora[4] como um fenômeno que não promoveu, de fato, rupturas com as arcaicas estruturas de produção, sociais e de poder na transição da Monarquia à República. A modernização das estruturas materiais e produtivas da capital pernambucana não significou melhoria na qualidade de vida da maioria da população, composta por escravos, homens livres e pobres, a qual habitava a cidade como também seus entornos, pelo contrário, ela potencializou a exploração dos trabalhadores escravizados e livres (sejam eles do campo ou cidade). Ademais, esse processo promoveu um maior controle sobre as classes consideradas "perigosas", as quais compunham o grosso da população urbana. A cidade "moderna" e "civilizada" que se plasmou na produção fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr. procurava eclipsar e redesenhar uma dada realidade vista como atrasada em prol de enfatizar construções e espaços vistos como modernos, no entanto, sem abrir mão de uma estrutura social e econômica escravista da classe dominante açucareira, da qual ele fora representante.

Na primeira parte da tese, *O Circuito social da fotografia no Recife durante o Segundo Império (1840-1889)*, centraremos nossas análises no contexto de produção, consumo, circulação e agenciamento das imagens fotográficas de Dubeux.[5] Como afirma Annateresa Fabris, pensar a fotografia não é tão somente levantar questões sobre uma dada imagem ou sobre um sistema de trocas simbólicas. Pensar a fotografia é entendê-la como um agente de conformação de uma dada realidade social, sendo, portanto, necessário refletirmos sobre seu contexto de produção, consumo, circulação e agenciamento, aquilo que se denominou circuito social da fotografia.[6] Para tanto, debruçaremo-nos sobre as duas principais

---

[4] Aqui utilizaremos a noção de modernização conservadora do historiador Peter L. Eisemberg, segundo o qual ela estaria vinculada à manutenção de estruturas arcaicas de produção, ou seja, o não emprego de técnicas e tecnologias mais avançadas na produção do açúcar, tendo em vista a abundância de terras e seu uso extensivo, somado ao trabalho barato e não educado. Ademais, a passagem do engenho para a usina não significou mudanças estruturais, nem de poder e nem social, já que muitos usineiros eram advindos das velhas oligarquias canavieiras, isto é, antigos senhores de engenho. Conforme o autor, esses elementos acabaram imprimindo um caráter conservador ao processo. EISEMBERG, Peter L. *Modernização sem mudança*: a indústria açucareira em Pernambuco (1840-1910*)*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

[5] FABRIS, Annateresa. (Org*)*. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2004. MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia, História e Interfaces.* Tempo, Rio de Janeiro, vol I, nº2, 1996, p.73-98.

[6] Idem

modalidades/gêneros de fotografias comercializadas no século XIX: o retrato e as vistas/paisagens.

Cidade portuária, terceiro centro comercial e populacional do Brasil Império, a capital pernambucana, durante a segunda metade do século XIX, foi palco de uma intensa e importante atividade de produção fotográfica, desde a chegada da fotografia em solo brasileiro, quiçá o primeiro espaço no qual se deram as primeiras experiências fotográficas na América do Sul, conforme nos informam os mais recentes trabalhos que se debruçaram sobre essas experiências.[7]

Acompanhando os rastros deixados[8] pelos fotógrafos na principal mídia de divulgação da atividade de produção fotográfica – que era à época o Diário de Pernambuco[9] - foi possível recuperamos informações, que nos possibilitaram reconstruir o circuito social da fotografia no Recife durante o Segundo Império. As datas incluídas nesse circuito tiveram como baliza a historiografia da fotografia brasileira, a qual nos forneceu elementos – isto é, principais técnicas, modalidades, formatos, trajetórias de fotógrafos, preços, localização dos estúdios - entre outros, para que pudéssemos reconstruir o circuito social da fotografia no Recife, percebendo a cidade enquanto um espaço de trânsito entre a Europa e a capital do Império brasileiro.

A primeira modalidade a ser analisada será o retrato fotográfico, carro chefe da produção fotográfica oitocentista. O formato de retrato selecionado em nosso trabalho foi os famosos *carte-de-visite*, os quais irão promover, a partir da década de 1860, a difusão social da imagem para além dos círculos sociais das elites abastadas. Nosso principal objetivo é, portanto, analisar e refletir como aquele dispositivo[10] se tornou um artefato de diferenciação social nas mãos de setores da classe dominante pernambucana em busca da construção de suas identidades sociais.

---

[7] TURAZZI, Maria Inez. *A Oriental Hydrographe e a fotografia: a primeira expedição fotográfica ao redor do mundo com uma arte "ao alcance de todos" (1839-1840).* Montevideo: CDF, 2019.

[8] Faço referência à pesquisa pioneira do historiador pernambucano José Antônio Gonsalves de Mello - MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Arte e Natureza no Segundo Reinado*. Recife: Massangana, 1985, cuja compilação dos anúncios veiculados pelos fotógrafos nas páginas do Diário de Pernambuco nos serviu de bússola na condução da nossa pesquisa no banco de dados da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. As datas selecionadas e incluídas nesse circuito teve como marco a historiografia da fotografia brasileira a começar pela passagem da expedição Oriental pelo Recife até a comercialização das vistas da cidade produzidas pelo estabelecimento Photographia Moderna, da fotógrafa pernambucana Hermina Carvalho Mena da Costa.

[9] Jornal de maior circulação na província, o Diario de Pernambuco era utilizado pelos políticos ligados ao Partido Conservador para disseminar suas ideias e ações. O jornal era composto pelas seguintes seções: exterior, comunicados, correspondências, reuniões parlamentares, teatro, poesias (raras), variedades, movimento do porto, avisos diversos e escravos fugidos.

[10] LISSOVSKY, Maurício. Guia prático das fotografias sem pressa. In: HEYNEMANN, Cláudia; RAINHO, Maria do Carmo (Orgs.). *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Editorial Arquivo Nacional, 2005.

Como veremos, o consumo, a troca e o colecionismo de *carte-de-visites*, no decorrer do Segundo Império, irão se constituir em um *habitus* social compartilhado por frações da classe senhorial pernambucana e de outras províncias do Império.[11] O conceito de *habitus* é aqui entendido como "toda forma de ser e agir não reflexiva, o equivalente a uma segunda natureza, que através do controle das pulsões e do autocondicionamento psíquico vai, paulatinamente, estruturando a personalidade e sentimentos dos indivíduos"[12]. Nesse sentido, ele seria o resultado da assimilação e internalização, pelos grupos sociais, através do processo de socialização, de um modo de vida considerado "moderno" e "civilizado", de forte influência europeia e que se beneficia de práticas de consumo burguesas que chegam e que se proliferam no Brasil.

A segunda modalidade de fotografia analisada será a paisagem, também conhecida como vistas, as quais poderiam ser urbanas ou de ambientes naturais. No que concerne à paisagem urbana, desde a chegada da fotografia, a cidade do Recife já estava sendo alvo de registros dos fotógrafos tanto profissionais de passagem pela capital pernambucana[13], quanto amadores.[14] Sua chegada coincide com o projeto das elites políticas, em especial às ligadas ao Partido Conservador[15] de implementação de uma série de transformações na estrutura material e produtiva da cidade. No Recife, a fotografia urbana registrou boa parte desta modernização conservadora[16].

Segundo o projeto modernizador, a exemplo das capitais europeias, os costumes considerados "incivilizados" da população comum deveriam ser adaptados aos novos tempos e a um novo cenário urbano, para que a cidade do Recife pudesse adentrar na "modernidade" e na "civilização", almejadas pelos grupos dominantes da província pernambucana. Isto

---

[11]Fazemos uso da categoria histórica de classe senhorial de Ilmar Mattos. Segundo o historiador, a classe senhorial seria constituída por diversos grupos sociais (plantadores escravistas, comerciantes e burocratas), unidos em torno do projeto agroexportador/escravista conduzido pelo conservadores Saquaremas, os quais o transformaram em projeto nacional vinculado ao Estado Imperial. MATTOS, Ilmar. *O tempo saquarema: a formação do Estado Imperial.* 5ªed. São Paulo*:* HUCITEC, 2004.

[12]ELIAS, Nobert. *O processo civilizador*: *Uma história dos costumes.* Trad. Ruy Jungmann. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, 279p. *Apud* MUAZE, Mariana. *Os guardados da Viscondessa: Família e poder no Brasil Império*. Rio Janeiro: Zahar, 2008.

[13] SILVA, Fabiana. Entre Charles de Forrest Fredericks e Benício Dias. Recife, um cidade fotografada e os contraditórios do moderno. In: MONTEIRO, Charles; GARCÍA, Pablo Rey. (Orgs). *Fotografía brasilena*. Salamanca:Ediciones Univerdidad Salamanca, 2020.

[14] Um exemplo de fotógrafo amador, cuja produção está datada na virada do século XIX para o XX, foi o pernambucano de ascendência francesa, Claudio Burle Dubeux Jr., o qual se constitui em nosso objeto de tese.

[15] Para maiores informações acerca dos chefes de província de Pernambuco cf: GALVÃO, Sebastião de Vasconcellos. Diccionario chrographico, histórico e estatístico de Pernambuco. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908; HONORATO, Manoel da Costa. *Diccionario topographico, estatístico e histórico da província de Pernambuco*. Recife: Typographia Universal, 1863. p. 127-140.

[16] EISEMBERG, Peter. Op. Cit.

significava adotar um padrão estético que rompesse com as antigas formas de organização urbana e de comportamento luso-brasileiras. Ao adotar as formas neoclássicas nas construções arquitetônicas[17], as elites políticas, através da Repartição de Obras Públicas do Recife (ROP) e dos Conselhos de Salubridade Pública, buscavam se desvencilhar do seu passado colonial considerado "atrasado" e "bárbaro"[18]. Desse modo, tornava-se imperativo, portanto, construir uma imagem de cidade alinhada aos padrões de "modernidade" e "civilização" então vigentes.

Para que possamos entender melhor como esse projeto político de futuro para a cidade do Recife se processou visualmente, operaremos com a noção de imaginação geográfica definido pela geógrafa Joan Shuwartz[19], segundo a qual imaginar geograficamente o espaço consiste na produção e difusão de imagens descritivas de determinados espaços do globo. Essas imagens são compartilhadas, como um projeto político, pelos detentores dos meios de produção cultural e de discursos. Guiados por pré-textos (relatos, literatura, pinturas, gravuras, ilustrações, litogravuras, desenhos e fotografias), tanto fotógrafos profissionais quanto amadores, ao descreverem e ordenarem o mundo, direcionados pelos interesses que fomentaram a produção e circulação das suas imagens, tornaram-se partes integrantes da construção de uma imaginação geográfica.

Tal ferramenta teórica nos auxilia a compreender e visualizar como as elites políticas e culturais, ancoradas na retórica do progresso e da modernização da infraestrutura material e produtiva do Recife, ao operarem, através dos espaços citadinos, atuavam em conjunto com os fotógrafos na disseminação de novos valores ditos modernos, por meio das vistas/paisagens urbanas, que eram comercializadas no mercado da capital pernambucana. Mas, "imaginar" o espaço geográfico do Recife e assim compartilhar uma nova visão do que se queria sobre a cidade, também foi uma prerrogativa do fotógrafo amador pernambucano Claudio Burle Dubeux Jr. (1845-1919) e de outros fotógrafos que compõem o circuito. Juntos, fotógrafos profissionais e amadores, participaram da construção de uma imaginação geográfica ao selecionarem os espaços representativos da "Recife civilizada", compondo uma "cartografia da modernidade" compartilhada por frações da classe senhorial pernambucana durante o Segundo Império. Todas essas transformações, no entanto, sejam na estrutura material da cidade, sejam nos comportamentos dos indivíduos, não atingiram e nem incluíram todos os grupos sociais de forma instantânea e homogênea.

---

[17] SOUSA, Alberto. *O classicismo arquitetônico no Recife Imperial*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2000.

[18] SILVA, Sandro Vasconcelos. *O costume da praça vai à casa: as transformações urbanas e suas influências sobre os costumes da classe burguesa do Recife (1830-1880)*, Dissertação de mestrado em História, UFRPE, 2011.

[19] SHUWARTZ, Joan. *The Geography lesson*: *photographs and the construction the imaginatives geographies. Journal de Historical and Geography*, 22, 1, 1996, pp. 13-45.

Na segunda parte dessa pesquisa, *Claudio Burle Dubeux Jr: origens e formação*, tivemos como objetivo reconstruir a trajetória social do negociante, fazendeiro, empresário e fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr. (1845-1919). Mediante o cruzamento de anúncios de jornais, correspondências, fotografias, litogravuras, inventário, livro de assento, notas genealógicas e entrevista pudemos reconstruir a vida e obra da personagem, cujas fotografias analisamos neste estudo.

A partir do viés metodológico da micro história, reduziremos nossa escala de observação[20] para acompanharmos a trajetória social dessa personagem e as experiências vivenciadas por ele, e que irão se plasmar na sua coleção fotográfica. No terceiro e quarto capítulos, trataremos da trajetória do fotógrafo pernambucano Claudio Burle Dubeux Jr, bem como também de algumas das suas redes de sociabilidade, as quais consideramos importantes para a compreensão da sua formação como negociante na cidade do Recife. Da mesma forma, analisaremos as influências que alguns familiares próximos ao seu convívio exerceram sobre sua formação como, por exemplo, seu avô materno, o comerciante francês José Isidore Burle, seu cunhado - o comerciante inglês Phillip Needham e alguns tios maternos, a exemplo Eduardo Alexandre Burle e, sobretudo, seu pai - o comerciante português de ascendência francesa Claudio Cândido Dubeux, este último personagem central na formação do fotógrafo como negociante.

As personagens elencadas acima e postas em cena no decorrer dessa trama são peças fundamentais para o entendimento de alguns temas presentes no repertório visual construído por Claudio Burle Dubeux Jr. como fotógrafo amador. Indivíduo oriundo de uma família de comerciantes estrangeiros integrados às frações da classe senhorial pernambucana, Claudio Burle Dubeux Jr. não fugiu à tradição de carreira no comércio, assim como muitos indivíduos da sua extensa parentela. Mais tarde, investiu capital no setor de transportes urbanos, a exemplo de seu pai, Claudio Cândido Dubeux e de seu sogro, Manoel Joaquim da Silva Leão, pioneiros no fornecimento de transportes nas cidades do Recife e Maceió, respectivamente. Importante lembrar que, na segunda metade do século XIX, diversas companhias estrangeiras compraram do governo central o direito de investirem em serviços de infraestrutura[21] e tal aspecto se conectava diretamente com o processo de modernização das principais cidades do Império, em especial da cidade do Recife.

---

[20] REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise.* (Org). Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

[21] MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte agrário e o Império (1871-1889).* 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Tendo enriquecido no comércio de exportação de açúcar e outros gêneros agrícolas, o casamento com Amália Amorim Leão, representante da classe senhorial, senhora de terras e escravos na província de Alagoas, significou uma expansão considerável de seu patrimônio. Os casamentos entre membros da família Dubeux de Pernambuco e da família Leão de Alagoas foram práticas bastante recorrentes na trajetória dessas duas casas familiares. Assim, unia-se negócios e famílias e selava-se a solidariedade entre elas.[22]

A riqueza familiar oriunda do comércio possibilitou que o jovem negociante e fazendeiro, Claudio Burle Dubeux Jr, fosse consumidor de novas tecnologias, a exemplo da fotografia, que adentravam os principais centros urbanos do Império brasileiro, no contexto da modernidade industrial capitalista. Sua produção fotográfica pode ser datada do final da década de 1860, quando novos processos fotográficos já tinham sido introduzidos no mercado recifense, barateando não tão somente os custos de produção como também de acesso à imagem.

No quinto capítulo trataremos da trajetória temporal de sua coleção fotográfica, isto é, quando a mesma deixa de ser um arquivo familiar para se tornar um acervo público. Um dos grandes desafios com o qual nos deparamos durante processo de pesquisa e escrita do texto da tese, foi a parca quantidade de informações sobre a obra do fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr., mas também a completa inexistência de pesquisas sobre sua coleção, tanto como fonte histórica quanto objeto de estudo. Gostaríamos de ressaltar, portanto, que o objetivo desse capítulo será traçar uma caracterização, em linhas gerais, da sua coleção fotográfica, abrindo algumas possibilidades de estudos e abordagens futuras, acerca dessa riquíssima documentação visual.

Como parte de nossa metodologia de pesquisa com fotografias, consideramos de fundamental importância identificar os principais temas registrados pelo fotógrafo em sua coleção, bem como os formatos, espaços retratados, ângulos utilizados para empreender uma narrativa visual que está presente tanto no álbum, quanto nas imagens avulsas, as quais compõem sua coleção[23]. As imagens avulsas – presentes no arquivo geral do IAHGP serviram, apenas, de apoio metodológico, já que trabalharemos só com as fotografias que compõem o

---

[22]As estratégias de casamentos encetadas dentro da classe senhorial do Império não se davam, exclusivamente, por fatores econômicos, muito embora ele fosse importante para a manutenção ou ampliação do patrimônio entre as famílias, o acesso a uma boa educação, a nobilitação e proximidade com a família imperial eram fatores a serem considerados nesse processo, como bem demonstrado pela historiadora Mariana Muaze na sua tese de doutorado, quando analisa o processo de enlace matrimonial entre Joaquim Ribeiro Avellar e Mariana Velho da Silva. MUAZE, Mariana. *O Império do retrato*: *família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (1840-1889)*, Tese de doutorado em História, UFF, 2006, pp. 93-94-95-96-97

[23] MAUAD, Ana Maria. Op. Cit.

álbum organizado pelo fotógrafo. Ademais, buscamos trazer informações, as quais pretendemos compartilhar com o leitor ao longo do capítulo, referentes ao seu circuito social e ao estado de conservação no qual se encontram as fotografias. Diante do exposto, o objetivo central do quinto capítulo foi abordarmos algumas dimensões da experiência fotográfica vivenciada pela personagem do negociante, fazendeiro, empresário e fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr.

Diante do esforço no qual nos lançamos na caracterização da Coleção Claudio Burle Dubeux Jr., isto é, do conjunto documental, que será objeto da nossa análise nos próximos capítulos, tornou-se imperativo que a cotejássemos com outras coleções fotográficas oitocentistas, em especial as brasileiras, para percebemos em que medida elas se aproximam e se distanciam no que concerne à prática fotográfica e colecionista encetada durante o Segundo Império. Tal exercício nos levou a conjecturar que a coleção estudada traz algumas características do colecionismo que se desenvolveu no decorrer do século XIX, tendo em vista alguns temas retratados, técnicas utilizadas, formatos e modalidades de imagens, dialogando, em certa medida, com alguns acervos públicos e privados do período em tela. Dito isto, consideramos o conjunto do acervo fotográfico localizado no IAHGP de um inestimável valor histórico e documental.

Por fim, é preciso pontuarmos que, quando nos lançamos ao desafio de analisarmos a coleção fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr à luz dos usos e funções da fotografia no século XIX, foi possível também identificarmos algumas ausências e lacunas quanto aos temas, formatos e processos fotográficos existentes nela. Não obstante, não consideramos essa constatação um demérito da coleção, porque elas nos ajudam a compreendermos as escolhas do fotógrafo e colecionador, as características da coleção e do colecionismo praticado pela personagem. Considerando tais ausências, foi possível percebermos em que medida a coleção do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. se aproxima e se distancia das demais coleções fotográficas oitocentistas.

Gostaríamos de mencionar aqui a importância e o valor dos repositórios fotográficos virtuais acessados durante a pesquisa, em especial o portal Brasiliana Fotográfica[24], que reúne acervos fotográficos tanto do Brasil quanto do exterior. A princípio, uma parceria firmada entre o Instituto Moreira Salles (IMS) e a Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e que, atualmente, agrega mais instituições, as quais compartilham seus acervos. O objetivo do portal é ser um repositório voltado a preservação digital, em alta resolução, estimulando reflexões acerca dos

[24] O portal pode ser acessado através do sítio: http://brasilianafotografica.bn.br/

acervos fotográficos como fontes primárias e como patrimônio fotográfico a ser preservado e mantido.

Além do Portal supramencionado gostaríamos de pontuar também a Hemeroteca digital brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional, portal de periódicos nacionais e estrangeiros[25] que possibilita ampla pesquisa por meio da internet, a periódicos, jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas. Nele, pesquisadores de todo mundo podem consultar títulos que incluem desde os primeiros jornais criados no país, a exemplo do Diário de Pernambuco, jornal mais antigo da América Latina (1825), o qual compõe uma parte importante do *corpus* documental desta pesquisa.

Na terceira e última parte , *O discreto charme da modernização no Recife durante o Segundo Império* - através do cruzamento dos relatórios provinciais e das vistas/paisagens da capital pernambucana, produzidas por Claudio Burle Dubeux Jr., teremos como objetivo entender como os fotógrafos paisagistas, tanto os comerciais quanto o fotógrafo amador, irão compartilhar e disseminar por meio de suas imagens os valores do urbanismo higienista ligados as noções de "progresso" e "civilização" da classe dominante. Assim, Claudio Dubeux Jr., ao construir seu repertório visual, imagina a capital pernambucana enquanto um espaço "civilizado". Para esta análise, analisaremos dois temas principais, os quais consideramos centrais no álbum fotográfico de Claudio Burle Dubeux Jr, ou seja, a cidade do Recife e a família.

Nossa metodologia de análise das imagens fotográficas se apoiará na noção de espaço, tendo em vista considerarmos a fotografia um recorte espacial, o qual contém outros espaços que a determinam e a estruturam como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (interiores, exteriores e pessoais), o espaço da figuração e o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais.[26] No capítulo 6, *A cidade imaginada como um espaço civilizado: cartografias da modernidade na Coleção do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr*. teremos como intento compreender como o discurso do urbanismo higienista no Recife oitocentista, encetado durante a gestão de Francisco do Rego Barros e que se estende às décadas subsequentes à gestão do conde, plasmou-se na obra do fotógrafo amador. Aqui, teremos na noção de modernização conservadora, uma das chaves de leitura para entendermos esse processo empreendido por frações da classe senhorial pernambucana, e como aquela irá operar

[25] O portal da Hemeroteca pode ser acessado através do sítio: https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/
[26] MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes*: *ensaios sobre história e fotografias.* Niterói, EdUFF, 2008, p.40

sobre os espaços urbanos e será compartilhada como um projeto na produção das vistas do Recife realizadas pelo fotógrafo.

Quando analisamos o projeto do urbanismo higienista encetado pelas classes dominantes à luz do processo de modernização conservadora, percebemos que o mesmo não promoveu melhorias reais nas condições de vida da maioria da população recifense, a qual habitava tanto a cidade quanto nos seus entornos, composta por escravos, ex escravos e pessoas livres e pobres, mas sim dos grupos sociais a frente de tal projeto. A despeito daquela, as classes consideradas "perigosas" pelos grupos dominantes da província e pelo poder público serão amplamente vigiadas e cerceadas no espaço urbano por intermédio das posturas municipais e encarceradas nas cadeias e penitenciárias, as quais serão construídas para esse fim: a manutenção da ordem.

Como veremos, as imagens da cidade produzidas nos relatos dos viajantes se contrapõem as imagens produzidas pela geração de fotógrafos que antecederam e que foram contemporâneos a Claudio Dubeux Jr. Enquanto os viajantes descreveram a capital pernambucana como um espaço insalubre, pouco asseado e escravista, os fotógrafos eclipsaram tais elementos da composição de suas vistas/paisagens urbanas. Desse modo, os fotógrafos profissionais estabelecidos no mercado recifense e o fotógrafo amador Claudio Dubeux Jr., ao figurarem o Recife enquanto um espaço "civilizado", participaram da construção de sua imaginação geográfica ao descreverem e ordenarem aquela *urbes*, dialogando fortemente com os valores culturais das classes dominantes da capital pernambucana, das quais os fotógrafos eram representantes, como também com o gosto do mercado, como bem nos ensinou Joan Schwartz.[27]

Na construção da nossa trama, seguiremos o movimento da narrativa visual construído pelo fotógrafo em seu álbum. Partiremos da capital pernambucana, a qual ele dedicou uma parte bastante significativa de sua produção fotográfica. A seleção e exibição das imagens tiveram como critérios: primeiro, elencar as imagens produzidas por ele que documentaram a estrutura material e produtiva; segundo, o estado de conservação dessas imagens. Negociante de açúcar e outras *commodities*, Claudio Burle Dubeux Jr., além de investir capital no setor de comunicações (ferrovias, estradas e companhias de trilhos) - documentou várias obras de modernização da cidade, a exemplo da Ponte da Boa Vista (D. Pedro II), a Companhia de saneamento Recife Drainage Company, o Cemitério dos Ingleses, a Casa de Banhos e a Casa de Detenção do Recife.

[27] SCHWARTZ, Joan. Op. Cit

No capítulo 7, *sob o verniz da civilização: a encenação do cotidiano das famílias abastadas recifenses*, seremos conduzidos pelo olhar do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. e adentraremos no bucólico arrabalde de Apipucos, o qual, à época, pertencera a freguesia do Poço da Panella, localidade mais a Oeste do Recife, onde Claudio nasceu e residiu com sua extensa parentela. Fora nesse ambiente que ele encenou o cotidiano de sua família, como também das famílias que fizeram parte da sua rede de sociabilidade, dedicando outra parte significativa de sua produção a esse tema. Além da família, que é o tema central desse núcleo temático, traremos à cena os silenciados desse processo de modernização conservadora empreendido por frações da classe dominante pernambucana, da qual o fotógrafo era parte integrante: as escravas domésticas.

Consumidores de novas tecnologias, tanto o fotógrafo quanto alguns parentes seus apresentam-se como indivíduos empreendedores, os quais investiram somas importantes de capital na estrutura produtiva da cidade e província. No entanto, parte significativa destes recursos fora oriundo, como veremos ao longo dessa história, do comércio e exploração do trabalho escravo em suas propriedades e residências. O casamento de Claudio Burle Dubeux Jr. com a alagoana Amália Leão fará com que seu patrimônio amplie consideravelmente, inclusive, seu plantel de escravos, tornando-se na província de Alagoas senhor dos engenhos e escravos herdados por sua esposa. Dito isso, vamos conhecer um pouco mais da obra e da história do fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr.

Parte I - O CIRCUITO SOCIAL DA FOTOGRAFIA NO RECIFE DO SEGUNDO IMPÉRIO (1840-1888)

Capítulo I - Entre retratos e vistas/paisagens: símbolos de distinção e ícones de progresso

Recife, cidade portuária, uma alusão à barreira de arrecifes de corais, durante séculos serviu de ancoradouro natural para as embarcações que chegavam à cidade. Como o leitor pode observar na imagem abaixo, produzida pelo fotógrafo carioca Marc Ferrez (1843-1923), quando de sua passagem com a Comissão Geológica do Império pelo Nordeste brasileiro, no ano de 1875[28], o nome da capital pernambucana é tributário dos seus arrecifes de corais. E a cidade, ao longo do século XIX, foi cenário e palco de uma importante e movimentada atividade produção fotográfica desde a introdução da fotografia no Brasil, como nos aponta a publicidade no Diário de Pernambuco.[29]

Imagem 1: FERREZ, Marc. Arrecifes de corais com o geólogo Charles Hartt em segundo plano e em terceiro o Cais da Lingueta, Recife, 1875, Brasiliana Fotográfica IMS/FBN

[28] No ano de 1875, Marc Ferrez e uma equipe de profissionais, que compunham a Comissão Geológica do Império brasileiro, dentre eles, o geólogo norte americano Charles Harrt, Chefe da expedição, passaram pela província de Pernambuco, conforme registro do Diário de Pernambuco.

[29] TURAZZI, Maria Inez. *A Oriental Hydrographe e a fotografia: a primeira expedição ao redor do mundo com uma "arte ao alcance de todos" (1839-1840)*. Montevídeo: Centro de Fotografia de Montevídeo, 2019.

De segunda a sábado, na seção "Movimento do Porto", do Jornal Diário de Pernambuco, os leitores eram informados sobre o intenso trânsito comercial da cidade do Recife. Eram paquetes, fragatas, vapores e navios, que atracavam e partiam cotidianamente. Através deles, chegavam viajantes, produtos dos mais variados lugares e de diferentes tipos, profissionais dos mais distintos ramos de atividades e toda a sorte de invenções, artes, modas, costumes e culturas. Desde a década de 1840, os fotógrafos percorriam a cidade, oferecendo seus serviços na imprensa local.

A invenção da fotografia não se deu por acaso. Em um mundo cada vez mais acelerado pela batuta do progresso, um dos sentimentos experimentados pelo homem moderno, habitante dos grandes centros urbanos, era o de diluição.[30] Nesse sentido, sua invenção é uma resposta dada a necessidade do homem pequeno burguês dar expressão a sua individualidade diante de uma experiência cotidiana cada vez mais fragmentada e acelerada, na qual pertencimentos tradicionais começam a esmaecer-se.[31] A descoberta da fotografia, assim como o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas são, portanto, uma dessas modernas invenções que - assim como a locomotiva, bonde elétrico, cabo submarino, telégrafo, telefone - adentram os principais centros urbanos durante o século XIX, no contexto da modernidade industrial capitalista.

No decorrer do século XIX, acreditava-se na imagem fotográfica enquanto espelho do real[32], possivelmente em virtude de seu caráter mecânico, como se ela fosse desprovida de subjetividade e da interferência de olhos e mãos discriminatórios.[33] Essa crença generalizada na imagem fotográfica enquanto *analogon* do real está presente, inclusive, nos discursos publicitários dos estabelecimentos fotográficos da capital pernambucana, nos quais a semelhança, entre o referente e o objeto da representação, é ressaltada:

> (...) Mr. Evans adverte àqueles senhores que desejarem obter dele uma **cópia fiel de si mesmos**, ou por outras palavras a sua própria sombra, **ou uma segunda imagem a sua semelhança**, que deverão procurá-lo o quanto antes, pois que já se tem demorado em Pernambuco mais do que pretendia, quando aqui chegou, e necessariamente se há de retirar com muita brevidade.[34]

---

[30] Grifo meu BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*: *a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p.15; CRARY, John. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

[31] LISSOVSKY, Maurício. Op. Cit. p.12

[32] DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas: Papirus, 1993, p.27.

[33] MUAZE, Mariana. *Os guardados da Viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio Janeiro: Zahar, 2008.

[34] Grifo meu Diário de Pernambuco, 23 de maio de 1843, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

Como será melhor detalhado, no segundo capítulo que compõe esse parte, o daguerreótipo[35], primeiro processo de fixação da imagem fotográfica, aportará no Brasil no ano de 1840. Quiçá Recife, ao lado de Salvador e Rio de Janeiro, tenha sido um dos primeiros espaços, no qual se deram as primeiras experiências fotográficas em solo brasileiro. Como já apontado por uma significativa historiografia[36], a primeira fotografia realizada no Recife foi do norte americano Mr. Evans, responsável pela introdução do retrato sob o processo do daguerreotipo no mercado recifense. É sobre ele o primeiro registro na imprensa sobre fotografia no Recife. Advindo do Rio de Janeiro, não passou mais de dois meses na capital pernambucana.

A nova tecnologia, assim que foi revelada, despertou de imediato um grande interesse por parte do público. A demanda social por imagens fará com que grandes investimentos em pesquisas para o seu aprimoramento técnico fossem implementados ao longo da história da fotografia, com o objetivo de melhorar a qualidade técnica das representações, diminuir o tempo de exposição como também tirar o caráter de relíquia presente no daguerreótipo. A produção fotográfica oitocentista brasileira acompanhou esse processo de qualificação técnica e se disseminou, desde o daguerreotipo até a fotografia sobre papel, a partir de duas modalidades principais: os retratos e as vistas/paisagens. É da pintura que a fotografia deriva suas modalidades de representação.

Nos retratos o modelo está, geralmente, sentado e numa pose de meio perfil, recebendo uma iluminação difusa, advinda de uma claraboia ou de janelas laterais. O primeiro fundo neutro, quase sempre escuro, que deveria realçar a nitidez da imagem, é logo substituído por cortinados e verdadeiros cenários com o objetivo de produzir efeitos pitorescos. Da pintura, o daguerreótipo deriva outra característica, o formato ¾ - que desde o século XV conferia individualidade ao modelo[37]. Assim como o retrato, a fotografia de vistas/paisagens irá incorporar alguns cânones provenientes da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas, isso explica a utilização de chapas de grande formato, pois elas se adequavam a este gênero de fotografia, cujos resultados se aproximavam das vistas e panoramas pintados.

---

[35] Ao final do texto, o leitor poderá consultar o glossário, no qual encontrar-se-à todas as informações referentes às técnicas fotográficas bem como os formatos de imagens comercializados no mercado recifense, durante a segunda metade do século XIX.

[36]FERREZ, Gilberto. *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*. Recife: DDC, 1955; KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980; MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: Arte e Natureza no Segundo Reinado*. Recife: Editora Massangana, 1985; FERREZ, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas (1840-1891).* Recife: Campo Visual Edição e Comunicação ltda, 1988; BRUCE, Fabiana. *Caminhando numa cidade de luzes e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife: Massangana, 2013

[37] FABRIS, Annateresa. Op. Cit.

No entanto, segundo Mauad, mesmo ancorada nos cânones da pintura, a fotografia de paisagem irá desenvolver uma linguagem própria, na qual a nitidez e a distribuição clara dos planos são marcas fundamentais.[38] Posteriormente, cada uma delas será analisada separadamente, pois possuíam circuitos sociais diferenciados.

No que tange à modalidade retrato, centraremos nossa análise no formato *carte de visite*, ou seja, nos retratos de pequena dimensão 9 cm x 6 cm, os quais eram montados sobre um cartão rígido de cerca de 10 cm x 6,5 cm, sendo assim denominados em virtude de seu tamanho reduzido[39]. Foi no centro de Paris, entre os anos de 1852/1853, no *Boulevard des Italiens*, que surgiu um comerciante bastante sagaz, chamado Andre Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), que impôs uma nova direção ao consumo da fotografia[40]. Ele percebeu que o retrato em daguerreótipo por ser oneroso, acabava restringindo seu acesso a um seleto grupo de pessoas abastadas. Ademais, percebeu também que seu alto preço estava relacionado por um lado, ao emprego de grandes formatos e, por outro, ao fato da placa metálica não se prestar a reprodução[41].

A soma daqueles dois fatores e as dificuldades inerentes ao processo de tratamento das placas acabavam exigindo muito tempo do profissional, resultando no encarecimento do produto final. Trabalhando muitas vezes sozinho, não era possível produzir imagens em grande quantidade. Intencionando ampliar sua clientela e, sobretudo, seu lucro, Disderi reduziu o formato da fotografia (*carte de visite*), construiu uma câmera com quatro lentes e substituiu a placa metálica por uma placa de vidro, fornecendo uma dúzia de cópias por cerca de um quinto do valor cobrado por uma única cópia[42]. Uma placa de vidro chegava a produzir de seis a oito retratos simultaneamente, reduzindo sensivelmente o preço cobrado pelos mesmos, possibilitando sua difusão social, para além do circuito social das elites endinheiradas. Outra alteração importante, foi afixar a imagem fotográfica em papel sobre um cartão que levava a assinatura do fotógrafo ou do estúdio fotográfico mas também as comendas e medalhas recebidas nas exposições.

Os retratos de pequena dimensão sob cartões, chamados de *carte-de-visite*, se converteram num modismo internacional.[43] No Recife, conforme os registros na imprensa local,

---

[38] MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2006, p.112
[39] VASQUEZ, Pedro. Op. Cit.
[40] FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1995.
[41] Idem
[42] "Disderi cobrava vinte francos por doze fotografias enquanto, até então, se tinha pago entre cinquenta e cem francos por uma única cópia" FREUND, Gisèle. Op. Cit. p. 69
[43] FREUND, Gisèle. Op. Cit.

aquele formato será introduzido na década de 1860 e seu alto consumo pelas elites locais pode ser percebido em coleções como a Francisco Rodrigues pertencente à Fundação Joaquim Nabuco. Por razões meramente comerciais, a fotografia se concentrou, como já apontado por uma extensa literatura,[44] em torno do retrato fotográfico. Corroborando esses estudos para o Recife, ao analisarmos a publicidade dos estúdios em atividade na cidade, foi identificado que os serviços mais comuns prestados eram os retratos no formato *carte de visite*[45], os quais poderiam ser utilizados para serem enviados em cartas, como lembrança para parentes e amigos distantes, ou para compor os álbuns de famílias a serem expostos nas mesas das salas de estar para que as visitas pudessem apreciá-los.

O historiador José Antônio Gonsalves de Mello no seu já clássico artigo sobre a história da fotografia na capital da província pernambucana, assegura que foi o fotógrafo francês Augusto Stahl (1828-1877) o responsável pela introdução daquele formato de retrato na na capital pernambucana.[46] De fato, ao seguirmos os rastros deixados pelo fotógrafo no Diário de Pernambuco, identificamos que seu estabelecimento foi o primeiro no Recife a oferecer os cartões de visita ao público da cidade, conforme o leitor poderá visualizar no anúncio reproduzido abaixo:

---

[44] VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: NOBEL, 1983.

[45] VASQUEZ, Pedro Karp. Op. Cit. pp. 54/55 "Formato de apresentação de fotografias inventado em 1854 pelo francês Adolphe- Eugene Disdéri (1819-1889) e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido, pois apresentava uma fotografia de cerca de 9x6cm montado sobre um cartão rígido de cerca de 10x6,5cm. A grande voga do carte de visite ocorreu na década de 1860, quando tornou-se um modismo em escala internacional, sendo produzido aos milhões, inclusive aqui no Brasil. O declínio do carte de visite teve início a partir da década de 1870, quando começou a ser suplantado pelo *carte cabinet*, mas esse formato continuou a ser empregado por muitos fotógrafos até o fim do século XIX"

[46] MELLO, José Antônio Gonsalves de. Op. Cit.

Retratos

em cartões de visita como se
tisa em Paris. Os 100 por
25$.

É o retrato o mais economico que se pode ob-
ter e o mais proprio para dar de mimo aos pa-
rentes e amigos, podendo ser remettido commo-
damente dentro de uma carta. Estes retratos,
não obstante suas pequenas dimensões, repre-
sentam a pessoa de figura inteira com o maior
apuro nos detalhes, são a mais propria recordação
de todas as pessoas que nos são gratas.

Imagem 2: Anúncio de retratos. Acervo digital/Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Diário de Pernambuco, 10 de setembro de 1860.

Na mesma década de 1860, o fotógrafo pernambucano João Ferreira Villela (18?-1901), Ambrotypista da Augusta Casa Imperial do Brasil, principal concorrente de Augusto Stahl no mercado recifense, anuncia tal modalidade de retrato como especialidade de seu estabelecimento fotográfico:

> "Neste estabelecimento tiram-se retratos por todos os sistemas fotográficos até hoje conhecidos (...) **Especialidade de cartões de visita**. Os cartões de visita podem representar todo o corpo de quem se retrata, quer em pé, quer assentado, ou até de joelhos ou somente o busto, ou apenas a cabeça. Os cartões são perfeitamente dourados e fixados"[47]

Como o leitor pôde observar nos anúncios supracitados, tanto Stahl quanto Villela descrevem o tipo de composição desse formato de retrato: corpo inteiro (em pé ou sentado) ou de busto que poderia de ser de frente ou meio perfil. Além da ênfase na composição da imagem, o primeiro fotógrafo nos traz informações importantes quanto ao circuito social dos cartões de visita. Sua viabilidade econômica permitia a produção concomitante de quatro a oito imagens, o que ocasionou a moda do colecionismo desses cartões em todo o mundo. No anúncio, o fotógrafo Stahl oferta cem cartões por 25$ mil réis. Vale ressaltar para efeitos comparativos de preços que, sete anos antes da introdução do *carte de visite* no mercado recifense, um fotógrafo anônimo, localizado na rua do Aragão, freguesia da Boa Vista, cobrava ao cliente o mesmo valor por um único retrato em daguerreótipo: "Tira-se retratos de daguerreotypo desde o preço

[47] Grifo meu Diário de Pernambuco, 16 de outubro de 1866, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

de 3$000 réis os mais pequenos, até 25$000 os maiores que se podem tirar: no estabelecimento photographico na rua do Aragão, n°2, terceiro andar, das 8 da manhã as 4 da tarde."[48] Como o leitor pôde concluir acima, o preço que o cliente pagava por um único retrato, ele poderia adquirir, sete anos depois, 100 retratos no formato carte de visite pelo mesmo valor de um retrato em daguerreótipo. A produção simultânea de quatro a oito imagens fomentará, entre os grupos sociais mais abastados do Império, o hábito da troca de fotografias entre parentes e amigos, conforme pontua o próprio fotógrafo no anúncio*:* "(...) para dar de mimo a parentes e amigos"[49].

Uma das características daquele formato de retrato é que ele induzia a formação de uma coleção através dos álbuns. Neles, as famílias não só colecionavam imagens das pessoas queridas, mas também de personalidades nacionais e estrangeiras, retratos da família imperial, entre outros. Tal prática fora bastante importante, como assegura a historiadora Mariana Muaze[50], para o fortalecimento dos laços de amizade e afinidade no interior da classe senhorial no Império[51]. Ao analisar o circuito social da fotografia no Rio de Janeiro, a historiadora supracitada considera que "dez anos após a introdução do carte-de-visite no Brasil, as práticas de consumir, trocar e colecionar já tinham sido incorporadas pela classe senhorial do Império e já havia se constituído num *habitus* de grupo"[52], c omo veremos, na segunda parte desse trabalho, por intermédio da correspondência trocada entre Claudio Leão Dubeux e Carmem Lemos.

Pela precocidade da chegada da fotografia no Recife, com o oferecimento dos serviços fotográficos desde a década de 1840, mesmo que de forma itinerante, além da grande quantidade de imagens produzidas[53] nesta década, consideramos que a troca de *carte de visite*

---

[48] Diário de Pernambuco, 8 de abril de 1853, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

[49] Diário de Pernambuco, 10 de setembro de 1860, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

[50] MUAZE, Mariana. Op. Cit.

[51] MAUAD, Ana Maria; MUAZE, Mariana.; LOPES, Marcos Felipe. Prácticas fotográficas en el Brasil moderno: Siglos XIX y XX. In: MARZ, John.; MAUAD, Ana. (Orgs). *Fotografía e História en América Latina*. Montenvideo: CDF Ediciones, 2015.

[52] MUAZE, Mariana. Op. Cit.

[53] Temos no Estado de Pernambuco uma das maiores coleções de fotografias do século XIX, Coleção Francisco Rodrigues, além das produções dos fotógrafos que atuaram no Recife, as quais hoje constituem importantes coleções públicas localizadas no Estado do Rio de Janeiro. "A coleção é fruto do trabalho do cirurgiã-dentista Francisco Rodrigues (1904-1977) que deu continuidade a iniciativa do seu pai, Augusto Rodrigues, que se dedicara a formar uma galeria de notáveis figuras do Oitocentos. Francisco Rodrigues ampliou imensamente o que foi iniciado pelo pai, revelando-se um colecionador com sensibilidade suficiente para fornecer à Coleção um rosto histórico e social da diversidade social brasileira. O excepcional conjunto da Coleção Francisco Rodrigues reúne mais de 17 mil fotografias assinadas por importantes fotógrafos que atuaram no Brasil e no exterior nos séculos XIX e XX, compondo um perfil diverso e variado da vida social brasileira, aberta à consulta pública no Portal Domínio Público do MEC. Originária do extinto Museu do Açúcar, vinculado ao Instituto do Álcool e do Açúcar – IAA, e incorporada ao acervo da Diretoria de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco em 1974, a Coleção Francisco Rodrigues de Fotografias (1840-1920) compõe um conjunto de fotografias no qual se revelam os usos

também se constituiu em um *habitus* da classe senhorial pernambucana. Em busca de uma representação individual e de um bem de prestígio social, muitos indivíduos e famílias das classes abastadas e médias aumentaram suas demandas por fotografias. Assim, a fotografia expandiu sua produção, consumo e agenciamento no Império Brasileiro e em boa parte do mundo ocidental, favorecendo a consolidação do próprio mercado fotográfico. E a capital pernambucana não ficara de fora deste processo.

A invenção do *carte-de-visite* e o barateamento do processo de produção fotográfica, em especial na modalidade retrato, permitirá que outros grupos oriundos dos setores médios urbanos, ao lado da classe senhorial, passassem a fazer parte da civilização da imagem e usufruíssem dos benefícios proporcionados pela nova tecnologia. Se o daguerreótipo, em virtude da sua singularidade de produção e exclusividade de acesso, funcionava como um distintivo de classe eficiente, o mesmo não se deu após a invenção do *carte-de-visite.* A introdução deste novo formato e o aumento da reprodutibilidade da imagem, com o tempo, ocasionaram um barateamento e fizeram com que a dinâmica de distinção social adquirisse novos tons, abrindo a arena social para as camadas médias, o que aumentou sua demanda por consumo. Por outro lado, na busca por prestígio, as famílias mais abastadas para se diferenciarem disputavam os melhores e mais renomados estúdios e fotógrafos, os quais gravavam seus nomes nos cartões, muitos deles em cores sóbrias e com letras coloridas ou douradas, demonstrando seu alto custo.

Um dos desdobramentos desse circuito social do retrato fotográfico no Recife foi a formação, no século XX, da segunda maior e mais importante coleção de retratos fotográficos do Brasil (1840-1920), localizada no Estado de Pernambuco, ou seja, a Coleção Francisco Rodrigues, salvaguardada pela Fundação Joaquim Nabuco. Ao analisar a coleção no contexto do FotoRio 2011 "Um retrato da sociedade brasileira"[54], a historiadora Ana Maria Mauad traçou um perfil sócio cultural das personagens retratadas que integram a referida coleção, considerando que há um predomínio de retratos de famílias, sobretudo das classes sociais dominantes.

Por ter sido formada numa região envolvida na produção açucareira, a Coleção Francisco Rodrigues é basicamente composta de retratos dos grupos familiares e sociais

---

da imagem tanto como representação da autoimagem das camadas dominantes, quanto marcadores de diferenças entre grupos sociais que compunham a sociedade da atual região Nordeste, no século XIX até as primeiras décadas do XX, de base escravista". Ver: Ana Maria Mauad - « *Quadros de uma exposição : um retrato do Brasil oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920*) », *in Artelogie, n° 7, Avril 2015.*URL: http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article344

[54]MAUAD, Ana Maria. *Quadros de uma exposição*: um retrato do Brasil oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920) Op. Cit.

envolvidos nessa atividade econômica. Conforme informação anteriormente apontada no livro "O retrato brasileiro,"[55] os personagens registrados são: senhores de engenho, usineiros e representantes camadas médias da população, incluindo-se aí também todos os segmentos subalternos a elas, a exemplo de escravos domésticos e amas de leite, como também segmentos populares.

A análise do conteúdo das imagens fotográficas que compõem a Coleção Francisco Rodrigues, segundo Mauad, revela a existência de um mundo de objetos interiores, dentre mobiliário, adereços, acessórios, todos eles associados a um conjunto de objetos pessoais, tais como: vestidos, joias, ternos, véus, pentes de cabelo, leques, livros, brincos, entre outros, os quais compõem as referências de opulência[56] e distinção social próprios à construção de uma identidade de classe, gênero e geração para o espaço social regional[57]. A noção de opulência para o espaço regional no século XIX se mede, como ressalta a historiadora, nesse momento, pela ostentação do consumo de artigos de luxo e frequência a lugares exclusivos, inclusive o consumo de imagens dos fotógrafos notáveis.

Diante da busca por distinção social, as famílias abastadas da província irão explorar alguns aspectos simbólicos para se destacar socialmente como, por exemplo, a escolha de um bom estúdio e fotógrafo premiado, simbolicamente representados pelos prêmios concedidos nas exposições (nacionais e internacionais) como também pelos títulos recebidos pelo então imperador D. Pedro II, um grande incentivador e entusiasta da fotografia[58] durante o Segundo Império. Todas as concessões mencionadas, além de garantir qualidade técnica a representação conferia ao retratado determinado prestígio social.

Ao descrever o cotidiano da cidade durante a gestão de Francisco do Rego Barros, o conde da Boa Vista, Gilberto Freyre afirma que, entre as décadas de 1840-1850, o refinamento em Pernambuco atinge mais uma vez o clímax "as senhoras vestiam-se bem. As recepções no

---

[55]FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro karp. *O retrato brasileiro: Fotografias da Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/FUNDAJ, 1983.

[56] "A noção de opulência ligada ao Nordeste brasileiro provém do período colonial e do nível de riqueza gerada pela sociedade açucareira. No século XIX, os padrões de fortuna não se mediam mais pela abundância e prodigalidade próprias ao cotidiano das grandes fazendas de açúcar do Nordeste colonial, o que vale neste momento é a ostentação do consumo de luxo e da frequência a lugares exclusivos, medida inclusive pelo consumo de imagens de fotógrafos notáveis. A opulência da sociedade tem como fiel da balança social as estratégias de distinção, da qual o retrato fotográfico é o seu melhor índice." MAUAD, Ana Maria. *Quadros de uma exposição: um retrato do Brasil oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)* Op. Cit.

[57] Idem

[58] SHUWARTZ, Lílian. *As barbas do imperador*: *D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

Palácio do Governo eram brilhantes", atestado inclusive por um observador da época[59] citado por Freyre que chamava a atenção para "o luxo que começa a tomar impulso em Pernambuco"[60]. Ao folhear as páginas do velho Diário de Pernambuco, a afirmação de Freyre pode ser corroborada pela significativa quantidade de anúncios publicitários, os quais apontam para uma considerável importação de artigos europeus.

Toda essa riqueza observada pelo viajante estrangeiro e ostentada por frações das elites pernambucanas, quando da frequência aos luxuosos bailes no Teatro Santa Isabel, dos fartos banquetes ofertados nos palacetes e sobrados urbanos, do consumo de objetos de luxo ou até mesmo a frequência aos estúdios fotográficos mais famosos da cidade, advinha da tradicional economia do açúcar, principal produto de exportação da província[61] e gerador das riquezas das tradicionais famílias pernambucanas. Embora a economia açucareira tivesse passado por uma fase de crise, em especial no período correspondente aos séculos XVII e XVIII (1650 a 1800), no início do século XIX, período abordado nesta pesquisa, as exportações de açúcar, segundo o historiador Peter Eisemberg "cresceram novamente e continuaram em ascensão até o início do século XX"[62].

Dentre as estratégias de distinção social lançadas mão pelos grupos dominantes, detentores da maioria da riqueza produzida na província pernambucana, o retrato fotográfico foi decerto seu melhor índice[63]. A intenção das frações das classes dominantes pernambucanas em ostentar luxo e opulência, bem como de utilizar as fotografias como artefato de representação social fica evidente na Coleção Francisco Rodrigues, bem como em outras coleções do oitocentos.

Os grupos mais abastados por já estarem familiarizados com a ambiência dos estúdios e ateliês fotográficos, bem como com os códigos de representação vigentes, conseguiam empreender a imagem desejada no espaço de figuração. Outros menos acostumados a tal prática, não. Essa não familiaridade com a fotografia pode ser descortinada, por exemplo, no próprio desconforto da pose dos modelos, a exemplo das imagens de typos humanos que retratam as diferentes funções dos escravizados. Mesmo com todo o avanço tecnológico

---

[59] CARVALLO, H. Études sur le Brèsil, 1958, p.50 Apud FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2008.

[60] CARVALLO, H. Études sur le Brèsil, 1958, p.50 Apud FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX.* Op. Cit.

[61] PRADO, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

[62] EISEMBERG, Peter. *Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco (1840-1910*). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p.29

[63] MAUAD, Ana Maria. *Quadros de uma exposição*: um retrato do Brasil oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920) Op. Cit.

alcançado para reduzir o tempo da pose, ela continuou sendo o grande símbolo da fotografia oitocentista[64], convertendo-se num tempo social para a construção das identidades assumidas pelos modelos diante da objetiva fotográfica. O tempo que se desprende, nesse momento, entre o retratista e o retratado, não é mais o intervalo por onde uma experiência se infiltra, mas o tempo necessário para a conformação de um contrato[65]. Nesse cenário de construção de uma identidade social, a escolha da vestimenta a ser usada pelo modelo é puro ato significativo, a qual buscava uma identidade e/ou diferenciação social, dado que no processo de escolha do traje o retratado declarava o seu pertencimento ao grupo social do qual ele era parte integrante e com o qual ele, o modelo, queria ser reconhecido. No entanto, para que a construção de sua autoimagem fosse a mais natural possível, a mais próxima da realidade do sujeito, era necessário também que ele dominasse os códigos de representação vigentes, cujo modelo a ser compartilhado dizia respeito ao grupo social do qual se era proveniente, reproduzindo-os no espaço do ateliê. Nas imagens que apresentaremos a seguir, foram selecionados dois retratos, representativos de um conjunto maior, no formato *carte de visite*, produzidos pelos estúdios de Eugênio & Maurício e Carneiro & Smith, de representantes da sociedade pernambucana do oitocentos. Os retratos fotográficos dizem respeito a dois membros da elite agrária pernambucana que, na atualidade, integram a Coleção Francisco Rodrigues do Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco.

[64] TURAZZI, Maria. *Poses e trejeitos*: A fotografia e as exposições na era do espetáculo. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

[65] LISSOVSKY, Maurício. "Guia prático das fotografias sem pressa", IN: Heynemann, Claudia Beatriz; Rainho, Maria do Carmo Teixeira. *Retratos Modernos*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

Imagem 3: Eugênio & Maurício, Ana Cavalcante do Rego Barros, *carte de visite,* Coleção Francisco Rodrigues, Acervo/ FUNDAJ, Recife, 1870.

.

Imagem 4: Carneiro & Smith, Francisco do Rego Barros, carte de visite, Coleção Francisco Rodrigues, Acervo/FUNDAJ, Rio de Janeiro, 1870.

O que a produção do retrato fotográfico, aqui entendida como uma negociação entre retratista e retratado, pode nos revelar sobre a sociedade que a produziu e consumiu? Segundo Mauad, um duplo movimento: de imposição e sujeição dos sujeitos históricos às normas e valores morais de sua época. Do lado do retratista, a sujeição às normas do bom gosto e da harmonia para a composição estética de um bom retrato, e pelo lado do retratado a imposição de normas de distinção social, quer seja ela de classe, gênero e geração[66]. Quanto à composição,

[66] MAUAD, Ana Maria. Op. cit

em especial, no que concerne ao enquadramento dos modelos, o retrato geralmente seguia um padrão onde o busto, ¾ do corpo e corpo inteiro eram os mais frequentes.

Nos retratos selecionados acima, os modelos foram representados de corpo inteiro, composição que permitia a representação de uma cena no espaço abstrato do ateliê, espaço construído a partir da imagem que o sujeito tinha de si, de como ele vislumbrava a sua autorepresentação. A escolha do corpo inteiro não se deu por acaso. Esse tipo de enquadramento, além de ressaltar o espaço, também enfocava a vestimenta e todos os símbolos de pertencimento social que vinham em objetos segurados/usados pelo retratado ou pertencentes ao cenário como: comendas, relógios, livros, leques, bengalas, entre outros. O casal Rego Barros, por exemplo, mostrou-se bastante familiarizado, diante da objetiva fotográfica e na ambiência do estúdio.

Nesse primeiro momento, buscamos apresentar ao leitor a modalidade do retrato na fotografia oitocentista e, mais especificamente, no Recife. Contudo, como dissemos anteriormente, o retrato veio acompanhado das vistas/ paisagens, urbanas e naturais, que também tiveram grande produção, consumo e circulação na segunda metade do XIX, contribuindo fortemente para a imaginação geográfica[67] de vários espaços e lugares pelo mundo afora.

Agora falaremos, portanto, da segunda modalidade de fotografia mais difundida no mercado brasileiro: as vistas/paisagens. O mapeamento da atividade de produção fotográfica na capital pernambucana feito nas coleções tanto públicas quanto privadas[68], bem como na literatura que trata da iconografia fotográfica do Recife[69] imperial e o cruzamento destas fontes com a publicidade dos anúncios coletados no Diário de Pernambuco revelaram que, desde a introdução do processo da daguerreotipia na capital pernambucana, a cidade do Recife já estava sendo tema de registros, tanto dos fotógrafos de passagem pela cidade quanto dos que aqui assentaram praça.

Os rastros encontrados nos anúncios da mídia supracitada apontam a década de 1850 como o início da prática de registrar a paisagem urbana recifense[70]. Serão os fotógrafos

---

[67]SHUWARTZ, Joan. *The Geography lesson*: photographs and the construction the imaginatives geographies. Journal de Historical and Geography, 22, 1, 1996, pp. 13-45.

[68] Coleção Claudio Burle Dubeux Jr. (IAHGP), Coleção Tereza Christina (BN), Coleção Mestres da Fotografia no século XIX (IMS) e Coleção Gilberto Ferrez (IMS)

[69]FERREZ, Gilberto. *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*. Recife: Editora do Recife, 1956; FERREZ, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas (1840-1900)*. Recife: Campo Visual Edição e Comunicação ltda, 1988; LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

[70] Muito embora as fontes acessadas nesta pesquisa apontem a década de 1850 como o início da prática de fotografar a paisagem urbana do Recife, ressalto aqui a possibilidade das primeiras vistas terem sido produzidas

oitocentistas os cronistas visuais da cidade: C. Fredericks, Augusto Sthal, Joaquim José Pacheco, Albert Henschel, Marc Ferrez, Mouritz Lamberg, João Ferreira Villela, Claudio Burle Dubeux Jr., Hermina Carvalho, Alfredo Ducasble, entre outros, que elaboraram uma representação visual do Recife imperial. Como representar uma cidade, cujas elites políticas pretendiam alçar ao *status* de moderna e civilizada? Quais espaços da cidade esses profissionais iriam eleger para comporem um repertório visual que a aproximasse de uma *urbes* moderna e civilizada? Quais seriam os principais consumidores destas imagens e por onde as mesmas circulariam? Bem, no decorrer desse trabalho lançaremos luzes sobre essas e tantas outras questões que surgirão ao longo dessa história.

No ano de 1827, Recife tornou-se a capital da província de Pernambuco. Quando da chegada da fotografia à cidade, isto é, na década de 1840, ela já não fazia mais alusão ao aglomerado colonial encontrado aqui pelos holandeses no século XVII, tampouco mantinha as feições da cidade reformada pelos invasores flamengos[71]. A partir da segunda metade do século XIX, a capital pernambucana começava a se projetar no Segundo Império como uma cidade, tentando se alinhar aos ideais de civilização e modernidade então vigentes, de forte inspiração europeia, principalmente francesa.

Será nesse sentido que as elites dirigentes, membros das antigas famílias pertencentes às tradicionais oligarquias locais, e em especial aqueles ocupantes de cargos nos quadros da política provincial e ligadas ao Partido Conservador, irão colocar nas suas agendas políticas, a necessidade de implementação de uma série de reformas urbanas, na tentativa de eclipsar àquela antiga imagem da cidade colonial descrita, pelos viajantes estrangeiros que circularam pela capital, como mau edificada e pouco asseada.

Na sua biografia sobre o político conservador Francisco do Rego Barros, Flávio Guerra faz uma descrição meticulosa da cidade do Recife antes da presidência provincial do Conde da Boa Vista. As imagens descritas pelo biógrafo em sua narrativa, apresenta-nos uma cidade, aos olhos contemporâneos, pouco atrativa para se viver. As ruas eram estreitas e lamacentas, iluminação precária, sem fornecimento de água encanada, sem saneamento, com poucos espaços de sociabilidade, entre outras características ligadas ao seu passado colonial. À época, uma das principais vias da freguesia da Boa Vista que, juntamente com a rua Nova, na freguesia

---

no final do ano de 1839, quando da passagem da Oriental Hydrographe pelo Recife. Já existem trabalhos que apontam para tal possibilidade, no entanto, não dispomos dos registros quiçá produzidos. Para mais informações, consultar: TURAZZI, Maria Inez. *O Oriental Hydrographe e a fotografia: A primeira expedição ao redor do mundo com uma "arte ao alcance de todos" (1839-1840)*. Montevídeo: Centro de Fotografia de Montevídeo, 2019.

[71] MELLO, José Antônio Gonsalves de. Tempo dos flamengos. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

de Santo Antônio, formavam o corredor predileto dos artistas das imagens técnicas após as reformas urbanas[72], o chamado Aterro da Boa Vista e atual rua da Imperatriz, era um espaço que alagava a tal ponto que os moradores tinham que usar pernas de pau para atravessá-lo[73], uma cena no mínimo burlesca.

Além disso, a pouca infraestrutura de moradia e de produção, a cidade também vivenciou um processo de crescimento demográfico[74] ocasionado não somente pelo crescimento natural de sua população, mas também pelos milhares de africanos desembarcados na província. Soma-se ao tráfico negreiro, as ondas migratórias de inúmeros trabalhadores oriundos do sertão, os quais buscavam, na capital pernambucana, melhores condições de vida e trabalho, sobretudo, quando aquela região fora assolada pela grande seca ocorrida nos anos 1844 – 1848.[75]

Outro elemento importante que concorrerá para aumento demográfico desde o início do Oitocentos será a abertura dos portos às nações amigas, fato que irá atrair muitos estrangeiros de várias nacionalidades para a capital pernambucana. Segundo Marcus Carvalho, a partir daquele momento, a população sofrerá um aumento acelerado, em especial após a Independência política do Brasil, dissolvendo aqueles antigos laços coloniais, vistos como entraves à expansão do capital mercantil, e abrindo oportunidades ao comércio. A praça do Recife aumentará, pois, a comercialização a retalho, atraindo para a cidade muitos estrangeiros ligados à indústria e ao comércio[76]. Como toda grande cidade, o Recife, terceira maior cidade em termos populacionais e o terceiro maior centro comercial do Império, padecia de uma série de problemas: falta de infraestrutura, desemprego, carestia dos alimentos, violência, entre outros. A falta de salubridade na cidade associada às condições precárias de higiene da população recifense serviram de vetores para a propagação de várias doenças no decorrer de toda segunda metade do século XIX[77], fazendo com que a saúde e o discurso médico

---

[72] TELES, Wanessa de Lima. *Sob o Império retrato: a difusão social da fotografia e a construção das identidades e alteridades sociais no Recife oitocentista na década de 1860*, dissertação de mestrado em História, UFPE, 2013.

[73] GUERRA, Flávio. *O Conde da Boa Vista e o Recife*. Recife: Fundação Guararapes, 1973.

[74] CARVALHO, Marcus. *Liberdade: rotinas e rupturas do escravismo no Recife (1822-1850*). Recife: Editora Universitária UFPE, 1998.

[75] NETO, Flávio de Sá Cavalcanti de Albuquerque. *A reforma prisional do Recife oitocentista: da cadeia à Casa de Detenção (1830-1870)*, dissertação de Mestrado em História, UFPE, 2008.

[76] CARVALHO, Marcus. Op. Cit. pp. 47-48

[77] No decorrer da segunda metade do século XIX, a cidade do Recife foi assolada por uma série de epidemias, algumas das quais com um significativo número de mortos. Dos anos de 1851 a 1855 malária, varíola, febre amarela, disenteria, sarampo e coqueluche; de 1856 a 1860, a cidade foi assolada pela cólera-morbo, com um saldo de 3.334 mortos, além de varíola, febre amarela, sarampo, coqueluche, difteria e escarlatina; de 1861 a 1865 cólera, varíola, febre amarela, sarampo, coqueluche, de 1871 a 1875 febre amarela, coqueluche e beribéri, entre 1876 e 1880, varíola, malária, disenteria, sarampo e beribéri. In: ROCHA, Leduar de Assis. *História da Medicina em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público estadual, 1962, pp 227-244, *apud* SILVA, Sandro

orientassem as reformas urbanísticas pelas quais a cidade irá passar, durante toda a segunda metade do século XIX, tendo como cerne a questão da salubridade[78].

Diante do cenário acima descrito, tornava-se imperativo para as elites conservadoras, as quais estavam à frente da administração provincial construir uma imagem da cidade condizente com o lugar que ela ocupava no cenário econômico regional. Afinal, a riqueza produzida pela exploração do trabalho escravo nas plantações de cana de açúcar na Zona da Mata pernambucana ia muito bem, com o aumento das exportações daquele produto[79]. Como bem apontou Eisemberg, embora o café superasse o açúcar em termos de exportação, a partir de 1830, o volume absoluto de exportações do açúcar chegou a atingir 500% acima do apogeu do ciclo do açúcar colonial[80].

Ainda segundo o historiador, de meados do século XIX até a década de 1890, o número de plantações e engenhos cresceram[81] de maneira significativa. Terceira maior cidade do Império e terceiro maior porto[82], a capital pernambucana necessitava transformar sua feição de cidade colonial decadente e se inserir no processo civilizador, incentivado pelo governo central. Assim como as nações europeias, consideradas pelas classes dominantes como parâmetros de "modernidade" e "civilização", Recife deveria dessa maneira modificar suas feições urbanas, que a ligava ao seu passado colonial.

A abertura dos portos às nações amigas e a dissolução dos antigos entraves à expansão do capital mercantil facilitaram, como vimos, a entrada de muitos estrangeiros na cidade (franceses, ingleses, alemães, italianos, portugueses, entre outros). A convivência destes com os comerciantes locais fará com que frações das classe dominante pernambucana tomem conhecimento da conjuntura urbana e social vigente na Europa. Esse intercâmbio também acontecia entre os jovens egressos das universidades europeias, os comerciantes que viajavam a negócios para o continente ou até mesmo as viagens feitas a passeio pelos pernambucanos mais abastados. O contato das famílias abastadas locais com essa nova conjuntura urbana e as novas formas de sociabilidades despertará o desejo de inserção nesse novo tempo, timoneado pela batuta do progresso, muito embora isso não significasse o rompimento com as ultrapassadas estruturas sociais e econômicas da antiga colônia portuguesa. Afinal, as classes

---

Vasconcelos da. *O costume da Praça vai à Casa: as transformações urbanas e suas influências sobre os costumes da classe burguesa do Recife oitocentista (1830-1880),* dissertação de mestrado em História, UFRPE, 2011.

[78] MIRANDA, Carlos Alberto. Op. Cit.

[79] EISEMBERG, Peter. Op. Cit.

[80] Idem, p.30

[81] Idem, p.146

[82] ARRAIS, Raimundo. Op. Cit

dominantes do Império brasileiro mantiveram até quando puderam os alicerces, base de sua sustentação econômica e consequentemente política. Desse modo, elas iam combinando modernidade e tradição, liberalismo e escravidão.

No Recife, assim como no Brasil e nos Estados Unidos, a primeira década de atividade fotográfica, isto é 1840, se concentrou na produção de retratos. No entanto, a partir da década de 1850, os profissionais começam a ofertar na imprensa local as famosas vistas urbanas da cidade, arrabaldes e estrada de ferro, como também de outros espaços mais remotos. Nesse momento, os clientes da capital pernambucana começam a frequentar os estúdios fotográficos não somente para posar diante da câmera, mas também para adquirir vistas para composição de suas coleções. As vistas e paisagens fotográficas eram geralmente produzidas nas dimensões 18x24 cm. O mapeamento da atividade de produção fotográfica no Recife aponta a década de 1850 como o início do comércio de vistas urbanas, momento no qual os fotógrafos profissionais atuantes no mercado recifense começam a explorá-lo em seus estabelecimentos, convocando o público da cidade a visitarem seus estabelecimentos para adquirirem vistas/ paisagens para suas coleções.

Um exemplo desse comércio é a publicidade feita na década de 1860 pelos fotógrafos franceses Eugênio e Maurício, os quais comunicam aos recifenses que têm "(...) para vender uma rica coleção de vistas de Pernambuco tiradas em fotografia"[83]. O anúncio da casa fotográfica não traz informações acerca de quais lugares da capital pernambucana seriam, pois, as vistas produzidas por eles. No entanto, sabemos através das pesquisas em algumas coleções fotográficas, que muitas imagens de autoria dos fotógrafos são do núcleo central do Recife. Diferentemente, em outro anúncio publicado no ano de 1881 pelo estabelecimento Photographia Allemã de Albert Henschel & C. o leitor é informado sobre os repertórios visuais das vistas ofertadas:

> (...) acaba de expor a venda uma **sellecta colleção de vistas photographicas** de vários pontos da cidade do Recife, abrangendo os principaes **edifícios públicos**, **as pontes**, **várias ruas e praças**, **os fundeadoros do poço** e **do mosqueiro**, e outros de mar em que vê a arrenbentação das ondas nos recifes que por leste margeam a costa (Grifo meu).[84]

Como já pontuado anteriormente, as paisagens eram, no século XIX, conhecidas também como vistas. Nos dois anúncios supracitados, ambas as casas fotográficas se referem à coleção de vistas ao invés de paisagens. Aqui, entenderemos a noção de paisagens como lugares

[83]Diário de Pernambuco, 1866, Acervo digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.
[84]Diário de Pernambuco, 1881, Acervo digital/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

construídos por um sujeito observador, o qual através do enquadramento determina o que está dentro e fora do quadro, instituindo o que é visível e invisível na natureza. São essas organizações dos espaços, portanto, que geram a paisagem[85].

A visualização dessa produção alcançava um público bastante amplo, circulando tanto como imagens/lembranças, objetos de recordação, oferecidas nos estabelecimentos fotográficos ou em outras casas comerciais, a exemplo das livrarias; quanto nas exposições permanentes montadas nos ateliês fotográficos locais. Contudo, muitas vistas podiam ser visualizadas nas exposições nacionais e internacionais, nas quais concorriam a premiações ou figuravam nos pavilhões dos países participantes. No que tange ao primeiro caso apontado, a fotografia é objeto de coleção, ou seja, lembranças das viagens e dos lugares visitados, já no segundo tinha como função divulgar a nação, estando ela associada aos símbolos de modernidade, uma forte crença no progresso e no futuro promissor do Império como exemplo da civilização nos trópicos[86].

As primeiras imagens fotográficas da paisagem pernambucana começam a circular nas exposições internacionais, quando o fotógrafo Augusto Stahl, atuante na capital pernambucana nos anos de 1854-1862, participa da terceira exposição da Sociedade Francesa de Fotografia, na cidade de Paris, no *Palais Des Champs Élysées*, no ano de 1859. No catálogo da exposição constam seis imagens expostas por ele (três vistas de Pernambuco e três retratos de tipos de negros e negras). Não sabemos ao certo quais os temas das vistas foram apresentados pelo fotógrafo.

Pioneiro nos estudos sobre a história da fotografia no Brasil, o historiador e colecionador carioca Gilberto Ferrez, inaugurou também o tema de estudos sobre a cidade, os quais pretendemos colocar em diálogo com algumas produções realizadas desde a década de 1950, centralizando nosso olhar sobre a cidade do Recife. Comecemos, então, com uma publicação feita no Diário de Pernambuco no ano de 1951. Na matéria de capa, "Ressurge o Recife de há quase cem anos", relatava-se o encontro entre o historiador pernambucano Guilherme Auler, diretor do "Tribuna de Petrópolis" e colaborador no Diário de Pernambuco, e Gilberto Ferrez. Era outono do ano de 1951, quando Auler subiu a serra fluminense para ter uma prosa com Ferrez.

---

[85] BRIZUELA, Natália. *Fotografia e Império: paisagem para um Brasil Moderno*: São Paulo: Companhia das letras/IMS, 2012.

[86]TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos*: *A fotografias e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998; FABRIS, Annateresa (Org). *Fotografia: usos e funções sociais no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2002.

O objetivo de tal encontro, segundo Auler, era conseguir com o colecionador uma fotografia da rua da Cruz, atual rua do Bom Jesus, produzida pelo fotógrafo francês Augusto Stahl, quando de sua atuação no mercado recifense. Na conversa narrada na matéria, Gilberto Ferrez diz a Auler que: "Tenho para você admirar as primeiras fotografias tiradas em Pernambuco, no período de 1855 a 1859"[87]. Sabemos, no entanto, que as primeiras vistas produzidas da paisagem recifense possivelmente são datadas do ano de 1850[88]. Na matéria publicada, Auler faz uma listagem dos temas retratados nas imagens produzidas por Stahl e por outros fotógrafos atuantes na cidade, a exemplo do pernambucano João Ferreira Villela. Passado um ano do encontro entre Ferrez e Auler, numa conversa com a reportagem do Diário de Pernambuco, este último menciona o cumprimento de uma antiga promessa feita a um tal de José Césio Regueira Costa[89]: a entrega do monumental trabalho de Gilberto Ferrez sobre velhas fotografias do Recife oitocentista.

O trabalho ao qual Auler se refere diz respeito ao álbum *"Pernambuco e seus Arrabaldes"*. Nele, Ferrez traz uma iconografia fotográfica da capital pernambucana produzida pelos mais célebres fotógrafos do Império "(...) são 48 aspectos da nossa cidade, desde 1859 a 1880"[90], vistas produzidas pelos profissionais Augusto Stahl, João Ferreira Villela e Marc Ferrez. Além das legendas explicativas, como ressalta Auler no anúncio, a obra é prefaciada pelo próprio Gilberto Ferrez com uma introdução sobre a história da fotografia no Brasil, em especial na capital pernambucana. No próprio anúncio Auler deixa clara a pretensão da Diretoria de Documentação e Cultura (DDC)[91] de editar o álbum. No decorrer do ano de 1953, Ferrez publica várias matérias no Diário de Pernambuco sobre a iconografia do Recife no século XIX. Numa delas, ele afirma que foi no ano de 1848, que começaram a aparecer no referido jornal a venda das primeiras coleções de vistas de Pernambuco. Essas vistas eram comercializadas pelo armazém Kalkmann & Rosemund, localizado na rua Cruz (atual Rua do Bom Jesus), nº10, e não tratavam de fotografias, mas sim de cromolitografias. Todas as matérias publicadas por Gilberto Ferrez no Diário de Pernambuco na sequência serão uma prévia da

---

[87] Diário de Pernambuco, 15 de abril de 1951, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

[88] No ano de 1850 o fotógrafo Augustin Lettarte ofertava ao público da cidade no Diário de Pernambuco a tiragem de vistas, além de retratos e cópias. Todavia, não conhecemos até o presente momento imagens de sua autoria, temos somente a informação que ele ofertava essa modalidade de imagem na imprensa local.

[89] José Césio Regueira Costa à época era secretário da extinta DEPT (Diretoria de Estatística Propaganda e Turismo), fundada pelo prefeito Novaes Filho de interventoria de Agamenon Magalhães, possuía uma sessão exclusiva para acervos fotográficos com um criterioso sistema de catalogação e conservação. ARAÚJO, Betânia. *As fotografias de Alexandre Berzin nos arquivos do Museu da cidade do Recife*. In: SILVA, Fabiana. O álbum de Berzin: Coleções do Museu da cidade do Recife e Fundação Joaquim Nabuco. Recife: CEPE, 2011.

[90] Diário de Pernambuco, 9 de março de 1952, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

[91] Extinta Diretoria de Estatística Propaganda e Turismo com as mesmas funções de sua antecessora.

futura exposição iconográfica, com curadoria dele, em comemoração ao Tricentenário da Restauração Pernambucana (1654-1954), prevista para ser inaugurada no dia 14 de setembro de 1954, no Gabinete Português de Leitura.

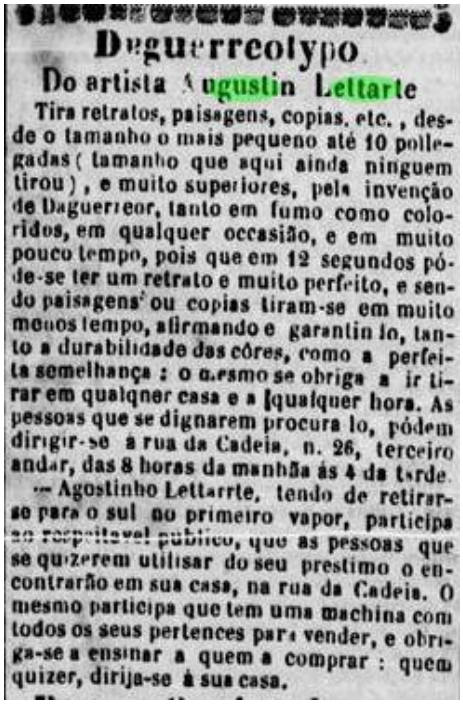
Durante a exposição, o colecionador menciona o desejo de lançar outro livro, um álbum, dedicado à fotografia em Pernambuco. No ano de 1955, é anunciada no Diário o futuro lançamento pela DDC do álbum, previsto para a segunda quinzena de abril daquele mesmo ano. No álbum intitulado "Velhas fotografias pernambucanas (1851-1901)", o historiador sugere ao leitor um percurso pela geografia da cidade, passando por Olinda, Igarassu e Goiana, conduzindo o olhar do receptor para os trilhos da segunda estrada de ferro do Brasil (San Francisco Railway) até as cidades do Cabo e Vila do Una, atual Palmares. Na construção da sua narrativa visual sobre a cidade do Recife, o historiador coteja fotografias e litografias para acompanhar o desenvolvimento e a transformação da paisagem urbana. Além de litogravuras de F. H. Carls, datadas de 1878, as quais teriam sido baseadas em fotografias de Stahl e Villela[92], Gilberto faz uso de uma cartografia de época (plantas da cidade) com o intuito de construir uma cartografia fotográfica, identificando os possíveis ângulos das tomadas dos registros fotográficos. O álbum organizado e prefaciado pelo historiador "inaugura uma forma de retratar a cidade"[93]. Infelizmente, além das obras supracitadas não há na historiografia pernambucana outras produções que tiveram como objeto o estudo da produção fotográfica no Recife durante o Segundo Império.

Os registros fotográficos mais antigos da paisagem da capital pernambucana que temos notícias foram realizados pelo norte americano C. D. Fredericks (1823-1894), como assim nos informa a publicidade do Diário de Pernambuco e os registros reproduzidos no "velhas fotografias pernambucanas". Possivelmente, ele tenha sido o pioneiro na produção de vistas fotográficas da cidade do Recife. No entanto, antes do retorno dele à cidade no ano de 1851, outro fotógrafo anunciava tirar retratos, vistas, cópias, entre outros:

---

[92] FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores*: *Marc Ferrez (1843-1923)*, Revista do IPHAN, nº26, 1996.

[93] "Os trabalhos desses artistas completam admiravelmente a obra iconográfica de aspectos do Recife de 1830-1890, período em que aparecem os curiosíssimos desenhos de L. Schlappriz e as litografias de F. H. Carls, a provarem que Pernambuco, no tocante a essas artes, se achava tão adiantado quanto a Corte. Somos da opinião que as preciosas estampas gravadas nas oficinas litográficas de F. H. Carls constituíam cópias de fotografias de Stahl e Villela, e por isso não trazem nome de desenhista, não era necessário" FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1943)*. In: Revista do Patrimônio Artístico e Nacional, nº10, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946; Apud, BRUCE, Fabiana. Op. Cit. p. 99



Daguerreotypo

Do artista Augustin Lettarte

Tira retratos, paisagens, copias, etc., desde o tamanho o mais pequeno até 10 pollegadas (tamanho que aqui ainda ninguem tirou), e muito superiores, pela invenção de Daguerreor, tanto em fumo como coloridos, em qualquer occasião, e em muito pouco tempo, pois que em 12 segundos póde-se ter um retrato e muito perfeito, e sendo paisagens ou copias tiram-se em muito menos tempo, affirmando e garantindo, tanto a durabilidade das côres, como a perfeita semelhança: o mesmo se obriga a ir tirar em qualqner casa e a qualquer hora. As pessoas que se dignarem procura lo, pódem dirigir-se á rua da Cadeia, n. 26, terceiro andar, das 8 horas da manhãa ás 4 da tarde.

— Agostinho Lettarrte, tendo de retirar-se para o sul no primeiro vapor, participa ao respeitavel publico, que as pessoas que se quizerem utilisar do seu prestimo o encontrarão em sua casa, na rua da Cadeia. O mesmo participa que tem uma machina com todos os seus pertences para vender, e obriga-se a ensinar a quem a comprar: quem quizer, dirija-se á sua casa.

Imagem 5: Anúncio de daguerreotypo, Diário de Pernambuco, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional, 9 de agosto de 1850.

Conforme o levantamento empreendido para esta tese no Diario de Pernambuco, tanto Augustin Lettart quanto Fredericks inauguram a prática de registrar a paisagem urbana do Recife e explorá-la comercialmente. Desde então, a paisagem da cidade não parou de ser imortalizada pelas lentes dos fotógrafos que por ela passaram, revelando-nos um Recife com suas mudanças e permanências, suas luzes e suas sombras. Além deles, outros fotógrafos - profissionais e amadores - produziram imagens que nos permitem acompanhar o início do processo de desenvolvimento urbano da cidade, depois da gestão provincial de Francisco do Rego Barros (1837-44), a exemplo de Augusto Stahl (1854), João Ferreira Villela (1856), Albert Henschel (1867), Claudio Burle Dubeux Jr. (1870), Mouritz Lamberg (1880), Alfredo Ducasble (1880), entre outros.

A produção e visualização de vistas urbanas atingiram, no século XIX, um público bastante amplo. As primeiras vistas/paisagens do Recife foram produzidas para circularem como imagens *souvenirs*, como o leitor poderá conferir no anúncio publicado pelo fotógrafo C. D. Fredericks & Weeks no Diário de Pernambuco. Tais imagens tinham como público consumidor brasileiros e estrangeiros residentes ou de passagem pela cidade.

> "Os abaixos assinados informam aos estrangeiros residentes nesta cidade, que eles acabam de tirar sobre placas maiores, **algumas vistas superiores da entrada do porto**, incorporando o **arsenal da Marinha**, o **farol e Recife com Olinda ao fundo**, e que eles estão habilitados a fornecerem a um baixo preço. Como essas vistas são muito valiosas por conta da sua exatidão, e sendo as únicas tiradas, aqueles que desejarem enviar um cópia aos seus amigos, o que

> lhes dará uma ideia exata da formação deste célebre porto, dirijam-se até 25 do corrente, após este dia a galeria estará fechada. **Também a venda algumas vistas da igreja inglesa**. C. D. Fredericks & Co." [94]

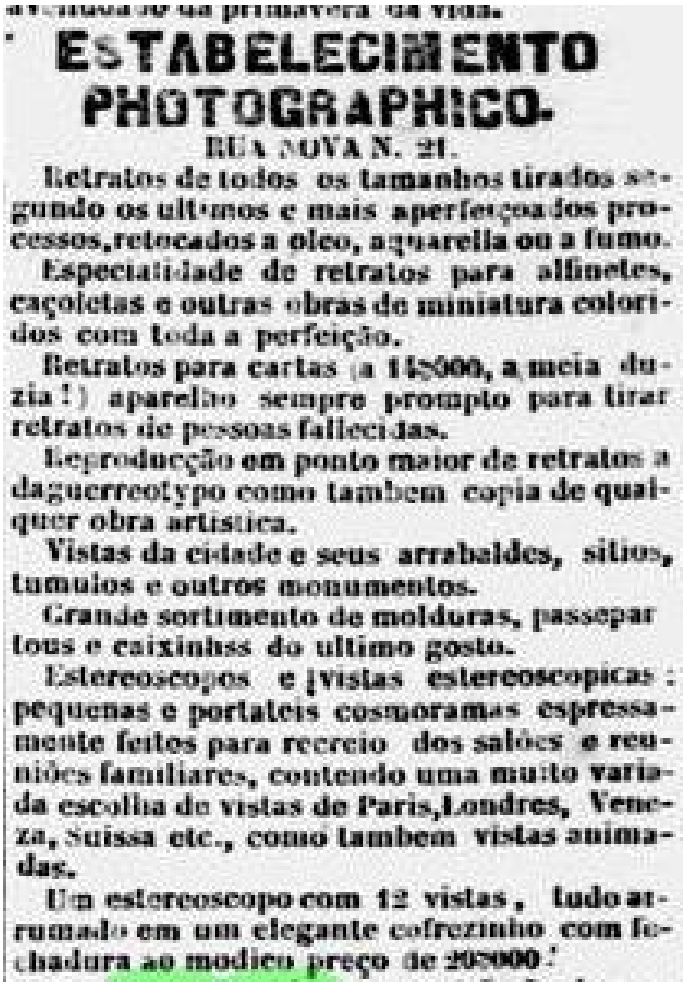
As imagens mais antigas da paisagem da cidade do Recife que conhecemos dizem respeito a quatro vistas produzidas pelo fotógrafo C. Fredericks. Tratam-se de quatro daguerreótipos, os quais foram reproduzidos no livro "velhas fotografias pernambucanas"[95], de autoria do historiador Gilberto Ferrez. São imagens do Forte do Picão, Ponte da Boa Vista, rua da Aurora e uma fachada residencial, localizada nos arrabaldes do Recife. Na atualidade, elas se encontram sob a guarda do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro.

Imagem 6: FREDERICKS, Charles. Vista em daguerreotypo da rua da Aurora e à direita a Igreja dos ingleses, Recife, 1851. FERREZ, Gilberto. Velhas fotografias pernambucanas (1840-1900). Recife: Campo Visual Edição e Comunicação ltda, 1988.

[94] "The undersigned beg to inform the foreign residents of this city, that they have just taken upon their largest size plates, some superior views of the entrance of the harbor, embrancing the marine arsenal, the lighthouse and reef with olinda in the distance, which they are enabled to furnish at very low prince. As these views are very valuable on account of their correctness, and being the only ones ever taken, those wishing of send a copy to their friends, which will give them an exact idea of the formation of this celebrated harbor, will please apply before the 25th. instant, upon which day the gallery will be closed. Also for sale a few views of the English church". Tradução e grifos meus. MELLO, José Antônio Gonsalves de. Diário de Pernambuco: Arte e natureza no Segundo Reinado. Recife: MASSANGANA, 1985, p.18/19

[95] FERREZ, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas (1840-1900)*. Recife: Campo Visual Edição e Comunicação ltda, 1988.

Como vimos no anúncio supracitado, o daguerreotipista ofertava as vistas para que elas fossem enviadas como lembranças aos amigos, além de apreciar os arrecifes e a formação do porto da cidade, antecipando uma prática que se consolidará com os *carte-de-visite* a partir da década de 1860. No mesmo anúncio, as imagens ofertadas ao público pelo fotógrafo diziam respeito aos arrecifes, com Olinda em terceiro plano, a rua da Aurora na qual aparece a igreja anglicana as margens do Rio Capibaribe. Tal prática será seguida por outros profissionais atuantes no mercado recifense, os quais irão explorar, no decorrer da segunda metade do século XIX, o comércio de vistas e paisagens do Recife como também dos seus arrabaldes. O fotógrafo francês Augusto Stahl foi um bom exemplo de quem soube explorar este mercado e, na década de 1850, ofertava ao público local a reprodução de vistas, coleção de vistas da cidade, da estrada de ferro (São Francisco Railway) e dos arredores da capital pernambucana:



ESTABELECIMENTO PHOTOGRAPHICO.

RUA NOVA N. 21.

Retratos de todos os tamanhos tirados segundo os ultimos e mais aperfeiçoados processos, retocados a oleo, aquarella ou a fumo.

Especialidade de retratos para alfinetes, caçoletas e outras obras de miniatura coloridos com toda a perfeição.

Retratos para cartas (a 1$500, a meia duzia!) aparelho sempre prompto para tirar retratos de pessoas fallecidas.

Reproducção em ponto maior de retratos a daguerreotypo como tambem copia de qualquer obra artistica.

Vistas da cidade e seus arrabaldes, sitios, tumulos e outros monumentos.

Grande sortimento de molduras, passepartous e caixinhas do ultimo gosto.

Estereoscopos e vistas estereoscopicas; pequenas e portateis cosmoramas espressamente feitos para recreio dos salões e reuniões familiares, contendo uma muito variada escolha de vistas de Paris, Londres, Veneza, Suissa etc., como tambem vistas animadas.

Um estereoscopo com 12 vistas, tudo arrumado em um elegante cofrezinho com fechadura ao modico preço de 20$000!

Imagem 7: Anúncio de estabelcimento fotográfico, Diário de Pernambuco, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional, 24 de março de 1857.

Muitas dessas transformações da paisagem urbana do Recife, ocorridas no final da primeira metade do século XIX, coincidem com a chegada da fotografia e o aperfeiçoamento dos processos fotográficos. Inserida nesse contexto, ela irá registrar muitas das mudanças na paisagem urbana da capital da província. O geógrafo Tadeu Rocha,[96] ao narrar a história da fundação do Recife, pontua várias dessas transformações ao longo do século:

> (...) Na extraordinária administração de Francisco do Rego Barros, mais tarde conde da Boa Vista, que de 1837 a 1844 renovou a face da terra recifense, foi contratado **o serviço de abastecimento de água**, inaugurado em 1846, e tiveram inicio as obras do **teatro de Santa Isabel**, concluídas em 1850. A partir de então, apareceram no Recife mais e mais novidades. Em fevereiro de 1857, correu **o primeiro trem do Nordeste**, entre esta capital e a cidade do Cabo. Nos meados dos anos seguinte, começou **a iluminação a gás carbônico** nas ruas centrais da cidade. No mês de janeiro de 1867, apareceu **a maxabomba**, que já foi o primeiro trem urbano de toda a América Latina, e prossegue: Em abril de 1873, instalou-se o **telégrafo nacional**, comunicando a província e a Corte. Em junho do ano seguinte, o cabo submarino ligou o Recife à Europa. Em outubro de 1881, deu partida **o trem do Brum**, entre esta capital e Paudaulho. Menos de dois anos após, em começos de 1883, inaugurou-se o serviço urbano de telefones. E no mês de março de 1885, o Recife foi ligado a Jaboatão, pela **Estrada de Ferro Central de Pernambuco**. No último quartel do século, surgiram **os primeiros estabelecimentos da grande indústria**, que se juntaram as novas facilidades do transporte ferroviário a fim de atrair para o Recife as populações desajustadas do interior nordestino. [97]

Na retórica da civilização, a cidade também será palco para os debates em torno da relação entre saúde e sociedade como fatores de desenvolvimento. No relatório de província apresentado na Assembléia Legislativa de Pernambuco pelo então presidente da mesma, em sessão ordinária, no ano de 1839, Francisco do Rego Barros, o conde da Boa Vista, atentava para a necessidade de mobilizar recursos para a promoção da salubridade pública na capital pernambucana:

> (...) seria pois conveniente, que estabelecesseis um **Conselho de salubridade pública** entre nós a semelhança do que se tem praticado em diversos paizes da Europa (...) He também reconhecida a necessidade de um ou mais **cemitérios fora da cidade**, aonde se enterrem geralmente todas as pessoas, que falecem; por quanto o costume de sepulta-las nos templos, além de fazer

[96] Apud SILVA, Fabiana Bruce da. *O álbum de Berzin: Coleções do Museu da cidade do Recife e Fundação Joaquim Nabuco*

[97] Grifo meu SILVA, Fabiana. *O álbum de Berzim: Coleções do Museu da Cidade do Recife e Fundação Joaquim Nabuco* pp. 10-12-14

> com que eles não tenham a devida decencia, produz acidentes perigosos e moléstias graves, e às vezes epidêmicas por causa do ar corrupto[98] (grifo meu).

No discurso proferido por Francisco do Rego Barros, a higienização também fazia parte da retórica civilizatória das elites dirigentes, afinal, uma cidade higienizada era vista por elas como sinônimo de civilização. Segundo o discurso médico, um homem civilizado deveria cuidar não apenas da sua aparência, mas também deveria zelar pela sua higiene pessoal[99]. Nesse sentido, seu discurso atentava para a importância da construção, nas residências, de espaços específicos para banhos ou que se fomentasse a construção de locais na cidade, onde a população, por um preço acessível, pudesse assegurar o direito de manter sua higiene pessoal, como acontecia em algumas cidades europeias[100]. Assim, começaram a surgir as casas de banhos pela capital pernambucana[101]. Sabemos, no entanto, que tal tipo de serviço não alcançará todos os segmentos da população, uma vez que era necessário desembolsar alguns contos de réis para ter acesso aos serviços prestados por tais estabelecimentos. Nestes estabelecimentos, além das tarifas para os banhos, o cliente ainda tinha que pagar por serviços adicionais como, por exemplo, o translado de bote, como na imagem mostrada a seguir, tendo em vista que o cliente estava na margem oposta do rio Capibaribe. Na imaginação geográfica do autor da foto, Claudio Burle Dubeux Jr., os espaços para banhos figuravam como um símbolo da modernidade e civilização no Recife, no álbum por ele organizado:

---

[98] BARROS, Francisco do Rego. *Relatório apresentado a Assembleia Provincial de Pernambuco*. Recife: Typographia de Santos & Cª, 1839. , disponível em: http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/654/000001.html , acessado em: 20/11/2019

[99] SILVA, Sandro Vasconcelos da. Op. Cit.

[100] MIRANDA, Carlos Alberto. Op. Cit

[101] SILVA, Sandro Vasconcelos da. Op. Cit.

Imagem 8: DUBEUX JR., Claudio Burle. Casa de banhos, Recife, circa 1880, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

No álbum organizado pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr., representante das elites urbanas, a fotografia do *"Grande Estabelecimento Balneário de Pernambuco"*, batizado pelos recifenses de casa de banhos, figura como uma das primeiras imagens no seu repertório visual. A imagem acima exibida, à medida que folheamos o álbum de Dubeux, figura como a oitava imagem daquele conjunto. A cidade imaginada pelo fotógrafo é apresentada aos leitores de sua narrativa visual como um espaço higienizado, um símbolo de civilização nos trópicos. Para quem estava chegando à cidade via mar, a Casa de Banhos era a primeira imagem que o viajante recém chegado visualizava dessa mudança de hábitos da terceira maior cidade do Império brasileiro.

Além da casa de banhos exibida na fotografia de Claudio Burle Dubeux Jr., construída na década de 1880, havia, desde a década de 1860, outros espaços para banhos espalhados pelo núcleo central da cidade, conforme nos informam alguns anúncios publicitários veiculados nos principais periódicos que circulavam pelo Recife. Como exemplo, cito a Casa de Banhos localizada no Pátio do Carmo, na freguesia de Santo Antônio, que o leitor poderá conferir no anúncio abaixo, publicado no Diário de Pernambuco. Na sequência, apresentamos também uma gravura produzida durante o Segundo Império pelo artista Louis Schlappriz:

PREÇOS REDUZIDOS

CASA DE BANHOS

NO

PATEO DO CARMO.

Assignatura de banhos frios, mornos, de choque ou chuviscos (para uma pessoa)
tomados em 30 dias consecutivos. . . . . 10$000
30 cartões para os ditos banhos tomados em qualquer tempo . . . . . 15$000
15 Ditos dito dito dito . . . . . 8$000
7 » » » » . . . . . 4$000

Banhos avulsos, aromaticos, salgados e sulphurosos ao preços annunciados.

Esta reducção de preços facilitará ao respeitavel publico ensejo das vantagens que resultam da frequencia de um estabelecimento de uma utilidade incontestavel, mas que infelizmente não estando em nossos habitos, é ainda pouco conhecida e apreciada:

Imagem 9: Anúncio da casa de banhos, Diário de Pernambuco, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional, 04 de dezembro de 1860.

Frequentar espaços de banhos na cidade do Recife, durante o Segundo Império, era um hábito civilizado bastante oneroso e, por isso, restrito a uma fina camada da população recifense visto que se tratava de um serviço pago. Para que o cliente tivesse acesso a tal luxo, seria necessário o mesmo ter que desembolsar alguns contos de réis. Na publicidade da imagem acima, o anunciante enfatiza a importância do hábito e de tal espaço "utilidade incontestável, mas que infelizmente não estando em nossos hábitos, é ainda pouco conhecida e apreciada"[102]. Assim, desfrutar de um banho naqueles estabelecimentos era um luxo dito civilizado, que só cabia nos bolsos dos indivíduos mais abastados.

[102] Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 04 de dezembro de 1860.

Imagem 10: SCHLAPPRIZ, Louis. Pátio do Carmo, gravura, Recife, Acervo/Museu da Cidade do Recife (MCR).

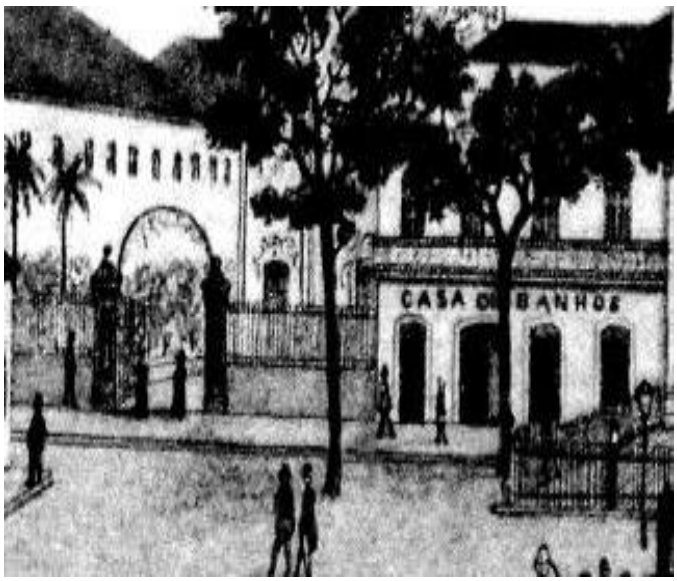


Imagem 11: Detalhe da gravura, no fundo a Casa de Banhos, localizada no Pátio do Carmo, freguesia de Santo Antônio.

Retomando a imagem da casa de banhos produzida pelo fotógrafo Claudio Dubeux, ela foi construída sobre os arrecifes, com a autorização do governo provincial[103], a pedido do comerciante Carlos José de Medeiros. Inicialmente, ela deveria servir de residência para a família de Medeiros. Seu desejo era edificar uma casa no encontro do rio Capibaribe com o mar. Posteriormente, ele decide transformá-la em hospedaria com objetivos medicinais. Depois da reforma empreendida pelo comerciante, o espaço passou a contar com cinco banheiros, os quais permitiam o uso de banhos a trezentos e cinquenta pessoas concomitantemente, cento e dois compartimentos específicos para toalete dos banhistas e hóspedes do estabelecimento, um salão grande para refeições, duas salas e um gabinete de leituras, entre outros espaços. Como podemos perceber, certamente tratava-se de um espaço luxuoso para os padrões da época e que excluía grande parcela da população recifense[104].

Nesse movimento empreendido pelas elites de seguirem os passos das nações civilizadas em direção ao "progresso", o espaço da rua, assim como outros espaços citadinos, irá desempenhar um papel bastante importante na retórica civilizatória no intuito de promover a transformação dos hábitos da população. Palco de agitações políticas, do comércio, dos serviços e do lazer, as ruas do núcleo central da cidade do Recife eram lugares de trânsito cotidiano de pessoas, transportes, mercadorias e ideias. Lá também eram tecidas várias redes de sociabilidades e trocas de informações. Todavia, nem sempre a cidade teve essa dinâmica. Até a primeira metade do século XIX, os recifenses tinham uma vida social bastante limitada às festividades de cunho religioso, herança oriunda do período colonial. No final da primeira metade do século XIX, as principais ruas do núcleo central do Recife passaram a atrair cada vez mais pessoas.

Diante desse cenário de mudanças pelas quais a cidade do Recife passará, suas ruas são excelentes espaços para que possamos observar as transformações dos hábitos das frações das classes dominantes recifenses, cada vez mais ávidas para consumirem os produtos da moda. A transformação e expansão do comércio associadas às novas práticas de consumo da população foram elementos deveras importantes na relação dos grupos abastados com o espaço da rua. O próprio comércio começa a se diversificar nos principais logradouros da cidade. Começam,

---

[103] Segundo a historiadora Rita de Cássia, o terreno para a construção da casa foi cedido pela marinha, muito embora possuísse algumas exigências contratuais como, por exemplo, serviço de bote para transportar os clientes de um ponto a outro. Ademais, o dono do estabelecimento era obrigado a manter uma pessoa habilitada para dar banho em crianças ou adultos que porventura tivesse alguma debilidade. ARAÚJO, Rita de Cássia. *As praias e os dias: história social das praias do Recife e Olinda*. Recife: Fundação de Cultura, 2007.

[104] ARAÚJO, Rita de Cássia. Op. Cit

portanto, a surgir lojas especializadas em artigos diversos, tais como moda, mobília, estética capilar, fotografia, gastronomia[105], entre outros.

Ademais, são criados espaços mais refinados para aqueles indivíduos que apreciavam uma sociabilidade mais sofisticada, mais elegante, a exemplo dos cafés, restaurantes, confeitarias, teatros e livrarias espalhados pela freguesia de Santo Antônio, bairro chique da cidade. À medida que os hábitos de consumo de frações da classe dominante iam se modificando e se tornando mais europeizados e aburguesados, começa-se a se delinear uma cartografia dos espaços de atuação da modernidade. Afinal, a vida circulava bastante nas vias do comércio de luxo da cidade do Recife. Assim, logradouros como a rua Nova e a rua da Imperatriz (antigo aterro da Boa Vista) acabam por se tornar símbolos da modernidade recifense no Segundo Império.

Imagem 12: LAMBERG, Maurício. Vista da rua Nova, Recife, circa 1880, Portal Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Na imaginação geográfica[106] dos fotógrafos que circularam pela cidade na segunda metade do século XIX, a rua Nova figura como uma metonímia da modernidade recifense,

[105] TOSCANO, Frederico de Oliveira. À francesa: a belle époque do comer e do beber no Recife. Recife: CEPE, 2014.
[106] SCHWARTZ, Joan. Op. Cit.

compondo o repertório visual das vistas urbanas comercializadas nos estabelecimentos fotográficos, seja como objeto para os colecionadores, seja como souvenires para viajantes estrangeiros de passagem pela capital pernambucana ou até mesmo para participarem das exposições nacionais e internacionais. A rua Nova foi, ao longo do Segundo Império, bastante fotografada por várias gerações de fotógrafos, virando cartão postal da cidade na virada do século. Será ela também uma vitrine para os profissionais recém desembarcados na cidade divulgarem o mais novo invento produzido pela racionalidade cientificista do século XIX. A fotografia e a rua Nova eram o que havia de mais moderno na cidade do Recife durante o Segundo Império.

Muitos artistas das imagens técnicas, assim que chegados à cidade, tratavam logo de se fixar naquele logradouro, o qual nas narrativas memorialísticas ficou conhecido como: a rua dos fotógrafos[107]. Na verdade, tratava-se do corredor predileto dos fotógrafos, formado por duas principais artérias da cidade: a rua Nova e a rua da Imperatriz. Na fotografia da rua Nova acima, produzida pelo fotógrafo Maurício Lamberg, o olhar de quem contempla a imagem é guiado pelos elementos identificadores dessa modernidade: trilhos pelos quais passavam as maxabombas[108], os postes de iluminação a gás e uma inscrição na fachada lateral de um sobrado: Photographia. Decerto deveria se tratar de algum estúdio fotográfico. Como vimos, esse logradouro da freguesia de Santo Antônio, aglutinava os estabelecimentos comerciais mais requintados da cidade. Seu elegante comércio a varejo, com suas casas de moda, cafés, estúdios fotográficos, livrarias e confeitarias, impulsionavam a vida social e cultural da freguesia de Santo Antônio e da própria capital pernambucana. Sua importância na história econômica, social e cultural do Recife remonta a meados do século XIX, adentrando o século XX como espaço privilegiado para os *footings*[109], os famosos passeios a pé.

Para além das transformações nos hábitos de consumo da população, outro elemento irá concorrer para algumas mudanças na relação dos sujeitos com o espaço público: a oferta sistemática de serviços como, por exemplo, o fornecimento de iluminação pública, a qual promoverá mudanças nos hábitos noturnos dos recifenses. Até o início da segunda metade do século XIX, as ruas do núcleo central da cidade contavam com uma iluminação um tanto quanto

---

[107] PARAÍSO, Rostan. Op. Cit.

[108] Esse tipo de transporte "(...) tratava-se de um modelo de composição constituído de uma pequena locomotiva a vapor e três vagões de passageiros, a maxabomba. O nome é "uma corruptela da expressão inglesa 'machine pump', isto é, 'machinebomba', uma vez que a tradução de 'pump' é bomba". DUARTE, José Lins. *O Recife no tempo da maxabomba (1867-1889): o primeiro trem urbano do Brasil. Dissertação de mestrado em História*, UFPE, 2007.

[109] COUCEIRO, Sylvia. *Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920*, Tese de doutorado em História, UFPE, 2003.

precária de lampiões alimentados por óleo de peixe ou de azeite de carrapateira[110]. No final da década de 1850, foi instalada uma fábrica de gás e o sistema de iluminação a gás carbônico, substituindo aqueles antigos lampiões a óleo, sendo, portanto, a rua Nova o primeiro logradouro a receber esse tipo de serviço[111]. A oferta dele na cidade proporcionará à população a sensação de uma maior segurança no espaço público, possibilitando, assim, que as famílias circulassem pelas ruas com mais frequência, sobretudo, à noite para usufruir dos eventos sociais que ocorriam, a exemplo dos bailes e espetáculos teatrais.

Na imaginação geográfica dos fotógrafos que produziram vistas urbanas do Recife para circularem mundo afora, a retórica visual da cidade segura também irá compor suas cartografias da modernidade, afinal, uma cidade civilizada deveria também estar sob constante vigilância[112], uma vez que o progresso almejado por frações das classes dominantes caminhava junto com vários problemas de ordem social. Mas, a Recife imaginada era palco de diversos problemas urbanos como pobreza, desemprego, fome, mendicância, entre outros infortúnios que ficavam fora do tipo de registro escolhido pela maioria dos fotógrafos. Fazia-se imperativo manter a ordem e a moralização dos costumes nos espaços públicos, vigiando as pessoas que representavam fissuras no ordenamento que as elites dirigentes tentavam instituir[113]. Esse projeto da classe senhorial pernambucana de "higienizar" e ordenar o espaço público fica evidente na fala proferida, na Assembleia Provincial, pelo então presidente da província Francisco do Rego Barros: "a fim de que ela chegue aquele grao de prosperidade a que ella tem direito, e ao qual de certo attingira, se os nossos esforços forem convergindo, como até agora, para torna-la **rica**, **moral**, **ilustrada** e **Christan**[114]**"**. Embora as ruas da cidade figurem como espaços privilegiados para a exibição da modernidade e dos seus símbolos de progresso, elas também servirão de palcos para que as classes abastadas pudessem exibir e ostentar suas riquezas através dos produtos que lhes conferiam *status* e distinção em relação à maioria da população. No entanto, por elas também circularam outros atores sociais, tais como: pessoas livres e pobres, mendigos, escravos, libertos e toda a sorte de violência e crimes típicos de um grande centro urbano.

---

[110] SILVA, Sandro. Op. Cit. p.98

[111] Idem ibidem

[112] MORAIS, Grasiela. *Cidade vigiada, Cidade civilizada: impressões sobre a difícil convivência entre progresso e a pobreza no Recife Imperial (1830-1850)*, Revista Clio de Pesquisa Histórica, n.34.2, 2016.

[113]BRITTO, Aurélio de Moura. *Fissuras no ordenamento: sociabilidades, fluxos e percalços na Casa de Detenção do Recife (1861-1875)*, Dissertação de mestrado em História, UFPE, 2014.

[114] Grifo meu BARROS, Francisco do Rego. Falla de abertura da Assembleia Legislativa Provincial, Recife, 01 de março de 1838, p.1, disponível em: http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/654/index.html , acessado no dia 20/11/2019.

Não eram poucos os problemas que assolavam a cidade. Durante o Segundo Império, as classes dominantes acreditavam ser necessário manter a população, em especial a camada livre e pobre, mas também a escravaria urbana, as quais movimentavam as ruas, pontes, chafarizes, becos e praças do Recife, sob constante vigilância. O que as elites dirigentes objetivavam era manter aquela população, por elas classificada de "desordeira", como uma população disciplinada, ordeira, limpa e saudável. Era preciso forjar uma imagem de cidade civilizada, pelo menos para causar uma sensação de segurança, sobretudo, para que os indivíduos das elites locais pudessem circular e usufruir dos espaços e dos serviços da cidade com mais tranquilidade.

O Estado em construção necessitava de uma população ordeira e de uma escravaria submissa e trabalhadora.[115] Para assegurar a ordem e a disciplina em prol da civilização, o Estado irá lançar mão de alguns aparatos repressivos como, por exemplo, a polícia e de espaços para encarcerar a massa transgressora da ordem, principalmente a partir de 1840.[116] No entanto, segundo o historiador Flávio Neto, a cidade do Recife necessitava de uma instituição que, assim como nas nações consideradas civilizadas, fosse referência para tratar da delinquência na capital pernambucana: a prisão penitenciária. Assim, aqueles que caminhassem pela freguesia de Santo Antônio, às margens do Rio Capibaribe em direção seu ao extremo sul, vislumbravam num antigo terreno pertencente à Ordem Terceira do Carmo, a Casa de Detenção do Recife.[117]

---

[115] NETO, Flávio. Op. Cit.

[116] Idem, p.81

[117] Embora a cidade possuísse cadeia, assim como outros espaços destinados ao encarceramento da população, estes estavam muito aquém, para uma cidade que se pretendia moderna, dos aparatos prisionais existentes em algumas nações do continente Europeu. Tornava-se imperativo, portanto, que as elites dirigentes modernizassem seu aparato prisional. Com projeto aprovado por portaria no dia 16 de janeiro de 1850, dias após a aprovação dava-se início aos trabalhos preliminares da construção do edifício, sob o comando do engenheiro Mamede Alves Ferreira. Conhecedor das tendências arquitetônicas prisionais europeias o modelo arquitetônico proposto por ele e aprovado pela comissão foi o panóptico, elaborado pelo jurista inglês Jeremy Bentham. Tal modelo arquitetônico possibilitava que de um único ponto do edifício todas as celas pudessem ser observadas, todavia, ao invés do modelo circular inglês, Mamede optou pelo sistema radial em formato de cruz. SILVA, Sandro Vasconcelos. Op. Cit.

Imagem 13: DUBEUX JR., Claudio Burle. Vista da Casa de Detenção do Recife, Recife, circa 1880
Acervo/IAHGP

No repertório visual constituído pelas vistas urbanas produzidas pelos nossos cronistas visuais, o tema da segurança também compõe a paisagem da cidade moderna, ordeira e higienizada. Na imaginação geográfica de duas gerações de fotógrafos, ou seja, Augusto Stahl e Claudio Burle Dubeux Jr., os quais dedicaram parte de suas obras a paisagem urbana do Recife, o discurso visual da vigilância, representado pelo espaço arquitetônico da Casa de Detenção, compõe a cartografia da modernidade recifense. Tanto o fotógrafo profissional Augusto Stahl, que atuou na cidade entre os anos de 1854 a 1862, quanto o fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr. que fotografou entre as décadas de 1870 e 1910, trataram de incluir, em seus respectivos repertórios visuais, o tema da segurança. Afinal, uma cidade moderna e que se pretendia civilizada deveria estar sob constante vigilância e possuir uma prisão nos moldes internacionais.

Imagem 14: STHAL, Augusto. Vista da Casa de Detenção (cadeia nova), Recife, 1855, Acervo Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Muito embora as obras dos dois fotógrafos tenham sido produzidas em períodos distintos, ou seja, Stahl na década de 1850 e Dubeux na década de 1870, é preciso atentarmos para as especificidades dos circuitos sociais envolvidos. Claudio Burle Dubeux Jr., diferentemente de Augusto Stahl, não vivia da produção fotográfica. Ele era um negociante, oriundo de uma família de origem francesa ligada ao comércio no Recife, que se tornou produtor e negociante de açúcar pela via do casamento, mas consolidou-se também como detentor dos meios de produção cultural[118], a exemplo da sua considerável coleção de fotografias. Sua produção fotográfica é resultado, portanto, do seu interesse pela técnica de observar e registrar pessoas, obras, eventos e paisagens. As imagens de autoria de Claudio Burle Dubeux, as quais apresentamos ao longo deste capítulo e da tese como um todo compõem um álbum organizado pelo próprio fotógrafo. A circulação dessas imagens, quando de sua produção, atingiu um público reduzido, tendo em vista se tratar de um álbum de família. Ou seja, eram imagens de circulação privada, comumente dispostas em álbuns nas salas das residências para que as visitas pudessem apreciá-los. Somente no século XX, o álbum de

[118] MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.* Niterói: EDUFF, 2007.

Dubeux ganha uma dimensão pública, com a publicação de um livro com imagens produzidas pelo fotógrafo. No entanto, trataremos desse assunto de forma pormenorizada nos próximos capítulos.

Já Augusto Stahl era um fotógrafo profissional estabelecido no mercado recifense, considerado por especialistas como um dos grandes paisagistas do século XIX. Durante sua trajetória na cidade do Recife (1854-1862) a paisagem citadina foi tema recorrente de sua produção fotográfica. Explorou também o comércio de vistas urbanas no seu estabelecimento como o leitor pode conferir no anúncio publicado no Diário de Pernambuco "vistas da cidade, arrabaldes, sítios e monumentos"[119]. Além das vistas produzidas para serem vendidas a colecionadores e viajantes de passagem pela cidade, ele também participou de algumas exposições, dentre elas, a "la troisième exposition de la société Française de la Photographie" realizada na cidade de Paris, no ano de 1859. Segundo consta no catálogo da exposição, tratavam-se de seis fotografias[120], três "vues prises à Pernambouc" e três "types: Nègres et Négresses". Stahl foi o primeiro fotógrafo atuante no mercado brasileiro a enviar obras à exposição da Sociedade Francesa de Fotografia, divulgando a paisagem pernambucana além mar.

A fotografia da Cadeia Nova, apresentada na página anterior e produzida pelo fotógrafo compõe um conjunto de 34 imagens, as quais foram doadas pelo fotógrafo no ano da passagem do casal imperial pelo Recife. Tratava-se, portanto, de um álbum intitulado "Memorando pitoresco de Pernambuco" ofertado por Augusto Stahl ao imperador D. Pedro II e a imperatriz Tereza Christina. Dentre as imagens destacam-se: vistas da capital pernambucana, vistas do desembarque do imperador no porto do Recife e fotografias da estrada de ferro Recife-São Francisco, a segunda estrada de ferro do Brasil. Possivelmente, algumas daquelas imagens da paisagem pernambucana foram enviadas à exposição da Sociedade Francesa de Fotografia, embora não saibamos precisar quais.

Conquanto a produção de vistas urbanas dos fotógrafos Augusto Stahl e Claudio Burle Dubeux Jr, o primeiro um fotógrafo profissional e o segundo um amador, tenha se dado em um intervalo de tempo de aproximadamente vinte anos, mas também terem tido circuitos sociais distintos, em especial no que concerne à questão do agenciamento e circulação de suas produções fotográficas, seus repertórios visuais, que têm como tema a paisagem urbana da cidade do Recife, participaram da construção de uma imaginação geográfica da mesma como

[119] Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 24 de março de 1857.
[120] Para conferir o catálogo completo da exposição acessar: http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-15868

espaço urbano moderno e civilizado, compondo, com suas fotografias de vistas urbanas da capital pernambucana, uma cartografia de atuação da modernidade recifense durante o Segundo Império.

Caminhando pela freguesia de Santo Antônio, os transeuntes se deparavam com os monumentos arquitetônicos mais imponentes da cidade, concebidos e erigidos para serem símbolos da modernidade e civilização, imagem que as elites dirigentes se esforçavam em imprimir na capital pernambucana. Como apontamos anteriormente, até meados do século XIX, o lazer e o divertimento da população da capital pernambucana eram restritos às festividades de cunho religioso. O Recife era, portanto, uma cidade carente de espaços para o exercício de uma sociabilidade elegante, mais sofisticada. No relatório de província apresentado a Assembleia Provincial no ano de 1849, Manuel José Vieira Tosta[121], Barão de Muritiba, atentava para a conclusão de uma importante obra pública na cidade: "A bela obra do Theatro público merece os favores do corpo legislativo provincial, para que seja brevemente concluída, e dotada esta cidade com tal edifício, por certo digno de sua **civilização** e **riqueza**"[122] (grifo meu).

Aquela paralisação a qual o barão de Muritiba se refere se deu em virtude de agitações políticas que estremeceram as bases do reinado de D. Pedro II. Referimo-nos à revolução de caráter liberal e republicana denominada de Revolução Praieira, ocorrida na província de Pernambuco no ano de 1848. Para a pacificação da província e dos rebeldes foi nomeado como presidente o baiano Manoel Vieira Tosta, que assumiu o cargo entre os anos de (1848 a 1849). O tal edifício ao qual o Barão se referia - "por certo digno de civilisação e riqueza" - dizia respeito ao Teatro de Santa Isabel, obra concebida e iniciada durante a gestão de Francisco do Rego Barros, mas, que em virtude das agitações políticas que fervilhavam na província de Pernambuco, teve suas obras interrompidas. Tornar-se-á ele o principal espaço da sociabilidade elegante da capital pernambucana durante o Segundo Império. O teatro, juntamente com os espaços apresentados no decorrer deste capítulo, endossava o discurso civilizatório das elites ligadas ao Partido Conservador.

---

[121] Nasceu em 12 de julho de 1807, em Cachoeira/BA. Filho de Manuel Vieira Tosta e de Joana Maria da Natividade Tosta. Casou com Isabel Pereira de Oliveira e tiveram o filho Manuel Vieira Tosta Filho (1839-1922). Advogado e magistrado, natural de Cachoeira/BA. Deputado Geral e Senador pela Bahia, Presidente das seguintes Províncias: Sergipe, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, no século XIX. Barão de Muritiba, foi Ministro das pastas da Marinha, Guerra e da Justiça brasileira. disponível em: http://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/1274-Manoel_Vieira_Tosta

[122] TOSTA, Manoel Vieira. Relatório apresentado a Assembleia Provincial, no dia 10 de abril de 1849, p.21, Acessado no dia 21/11/2019 em: http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u2362/000021.html

Principal espaço cultural da cidade do Recife,[123] o Teatro de Santa Isabel, localizado no extremo norte da ilha de Santo Antônio, foi um dos maiores empreendimentos arquitetônicos da gestão do conde da Boa Vista. Projetado em estilo eclético, mas com elementos neoclássicos predominantes[124], pelo engenheiro francês Louis Léger Vauthier,[125] o teatro só foi inaugurado no ano de 1849. A demora se deveu, como vimos, à paralisação das obras em virtude das agitações políticas da Praieira, as quais a cidade fora palco. O referido espaço de sociabilidade elegante de Pernambuco não poderia deixar de estar presente nos repertórios visuais dos fotógrafos profissionais atuantes no mercado recifense e se tornanou um dos principais cartões postais do Recife no século XX, além de um símbolo da "sofisticação" e "civilização" durante o Segundo Império.

Ao analisarmos os repertórios das vistas urbanas produzidas por fotógrafos profissionais, e mesmo amadores como era o caso de Claudio Burle Dubeux Jr., percebemos que a cidade enquadrada pelas lentes, não é mais a Recife colonial. O foco está na representação de uma cidade em constante transformação com ruas iluminadas, casas de banhos, teatros, pontes reformadas, ferrovias, pontes de ferro, belos edifícios públicos, trilhos de bondes, enfim, símbolos da modernidade. Tais elementos destacavam o desenvolvimento das tecnologias e o traçado urbano moderno, cada vez mais valorizados pelos padrões civilizatórios ao longo do Oitocentos.

---

[123] ARRAIS, Isabel Concessa. *Teatro de Santa Isabel.* Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

[124] SOUSA, Alberto. *O classicismo arquitetônico no Recife Imperial*. João Pessoa: UFPB, 2000.

[125] Louis Léger-Vauthier era egresso da Escola Politécnica de ponte e calçadas, membro da comissão técnica e depois chefe da Repatição de Obras Públicas (ROP) da cidade do Recife. MAUPEOU, Emanuele Carvalheira de. *Louis Léger-Vauthier: un engeniér fouriériste entre France et Brésil Histoire et Memoire*, Thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'"Université de Toulouse, Univiversté de Toulouse, 2015.

Imagem 15: STHAL, Augusto. Vista do Teatro de Santa Isabel, Recife, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Como vimos no início do capítulo, as paisagens ou vistas urbanas produzidas pelos fotógrafos - profissionais e amadores - e apresentadas no decorrer desse capítulo são construções de sujeitos observadores que, através de seus enquadramentos, organizavam os espaços, instituindo o que é visível e invisível no espaço citadino[126]. Essas fotografias eram exibidas nos ateliês, em exposições nacionais e internacionais e em outros circuitos locais. Elas atuaram no sentido de construir uma retórica do progresso, da cidade moderna e civilizada, diferenciando-a do passado e da tradição colonial, vista como atrasada. Um exemplo de civilização nos trópicos.

Para além da produção de imagens souvenirs, objetos de coleções, as exposições nacionais e internacionais foram as principais vias de acesso para a circulação, disseminação e consumo das vistas brasileiras[127]. As vistas/paisagens produzidas pelos nossos cronistas visuais retratavam quase sempre o espírito de modernidade e progresso vivenciados, durante o Segundo

[126] BRIZUELA, Natalia. Op. Cit.

[127] TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889*), Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1998.

Império, através de ícones que representassem os valores da burguesia industrial capitalista europeia, aqui ressignificados pela classe dominante do Império, disseminados e veiculados pelas imagens produzidas.

Imagem 16: DUCASBLE, Alfredo. Vista da Ponte Sete de Setembro (Pedro II), Recife, 1889. PARANHOS, J. M. da Silva. Álbum de vues du Brèsil. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.

Foram vários os fotógrafos que representaram o Brasil nas exposições internacionais, nas quais obtiveram várias premiações, medalhas de bronze, prata, ouro, além de menções honrosas. Dentre os profissionais, participantes daqueles eventos, destacamos o fotógrafo francês, destacou-se o fotógrafo Alfredo Ducasble da Fotografia Parisiense, localizado na rua Nova, nº65, (Ambéres/1885; Antuérpia/1885 e Paris/1889)[128]. Premiado em exposições

[128] TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit.; "Alfredo Ducasble (ativo no Recife entre as décadas de 1870 e 1890). Fotógrafo, pintor, escultor, músico, colecionador e antiquário. Foi o primeiro a divulgar internacionalmente o mobiliário brasileiro colonial, ao enviar peças de seu acervo para a Exposição Universal de Paris (França), em 1889. Exímio retratista, possuiu um estúdio à rua Barão da Vitória 65 (rua Nova), no Recife (PE), entre 1870 e 1890. Foi também um ótimo paisagista, tendo trabalhos de sua autoria incluídos no Album de vues du Brésil, organizado pelo barão do Rio Branco e publicado no livro *Le Brésil*, de Levasseur, em Paris, em 1889. Nesta ocasião, Ducasble brilhou na Exposição Universal de Paris, obtendo a medalha de prata do evento. Em 1885, já havia obtido premiação idêntica na Exposição Internacional de Antuérpia (Bélgica), enquanto, em 1881, havia conquistado medalhas de mérito na Exposição Provincial de Pernambuco, realizada no Recife, e na Exposição da Indústria Nacional, realizada no Rio de Janeiro." ALFREDO Ducasble. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

nacionais e internacionais, exímio retratista e paisagista, teve suas vistas do Recife inseridas no álbum *"vues du Brèsil"* organizado pelo Barão do Rio Branco para a exposição de 1889 na França. Dentre as vistas produzidas por Alfredo Ducasble e que compõem aquele, destacam-se: Ponte Sete de Setembro (d. Pedro II), a Ponte Princesa Izabel com o Teatro de mesmo nome e a Assembleia legislativa, vista da parte sul da freguesia de Santo Antônio e rua do Crespo (atual Primeiro de Março). Além dele, há também imagens da cidade produzidas por outros fotógrafos, a exemplo de Lindermann.[129] Na exposição de Antuérpia, Bélgica, Ducasble é premiado com medalha de prata pelo mobiliário colonial exposto. No ano de 1889, na cidade de Paris, expõe um panorama de Pernambuco, vistas de Recife e outras cidades do Brasil e, no pavilhão do Amazonas, retratos (índia botocuda, índio vaupé, índio no Rio Negro, índio botucudo ornado com um colar de dentes, índio do alto Amazonas e mestiço do Amazonas).[130] Na capital francesa, assim como em Antuérpia, é premiado com medalha de prata pelas imagens expostas.

A participação dos fotógrafos nas exposições internacionais estava condicionada à escolha de imagens que ressaltassem uma representação do Brasil condizente com a imagem que o Segundo Império queria projetar além mar.[131] Nesse sentido, a participação do país nas exposições internacionais esteve marcada por imagens que projetavam a retórica civilizatória apoiada pela exuberância da natureza tropical com uma forte crença no seu progresso e na sua promessa de futuro. Imagens com um vasto repertório de signos associados à exuberância natural e ao progresso, as vistas/paisagens educavam o olhar, configurando a ideia de nação imaginada nos trópicos pelas classes abastadas e pelo estado Imperial brasileiro[132].

> "(...) A exposição configura-se, por isto mesmo, em encarnação do progresso. E progresso, no século XIX, era também sinônimo de uma determinada visão de tempo e de história (...) A exposição, em princípio, oferecia aos olhos do público um panorama gigantesco do crescente poder do homem sobre o mundo físico e, consequentemente, do progresso material de cada sociedade"[133]

---

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21991/alfredo-ducasble. Acesso em: 13 de agosto de 2018; FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923), Revista do IPHAN, nº26, 1996, p.320

[129] PARANHOS, J. M. da Silva. Álbum de vues du Brèsil. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.

[130] TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit. p. 224

[131] MUAZE, Mariana; MAUAD, Ana Maria. LOPES, Marcus Brum. *Entre paisajes y retratos: circuitos sociales de los fotógrafos en lo siglo XIX*. In: MRAZ, John; MAUAD, Ana Maria. (Orgs). Fotografía y Historia en la America Latina. Montevideo: CDF Ediciones, 2016

[132] Idem, p. 91

[133] TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit. p.28

Para além dos circuitos internacionais de exibição de imagens fotográficas, eram as exposições, em especial as permanentes montadas nos estabelecimentos fotográficos, os lugares de excelência para a divulgação, a nível local, das vistas ou paisagens. Posteriormente, outros estabelecimentos comerciais também começam a participar desse circuito de venda e exibição de imagens. O repertório das imagens comercializadas no mercado fotográfico recifense compunha e era composto por uma sociedade que se queria civilizada e incorporava valores da burguesia europeia, ressignificando-os no seio da sociedade imperial escravista.

O universo representado, por meio de uma variedade de temas e motivos, era comercializado em coleções, de forma avulsa ou em álbuns fotográficos nos mais diferentes estabelecimentos comerciais da cidade, materializava-se, assim, na superfície do suporte fotográfico, os ícones da modernização, do progresso material e do domínio técnico da sociedade sobre o espaço urbano.

Na imaginação geográfica[134] dos fotógrafos oitocentistas, as estradas de ferro também foram ícones por excelência do que havia de moderno e civilizado. Em poucas décadas, as ferrovias transformaram não apenas os transportes, mas as comunicações, a economia, a geografia e, sobretudo, a percepção humana em relação ao tempo. Embora existisse a Lei Feijó, a qual autorizava a construção de ferrovias desde 1835, o Brasil somente assistirá ao nascimento de sua rede ferroviária, a partir da década de 1850. Sua implantação e expansão estão intrinsecamente ligados à economia da cana de açúcar na província pernambucana e a outros gêneros agrícolas. Dentre os fotógrafos estrangeiros que registraram o tema das ferrovias na segunda metade do século XIX, estão Augusto Stahl e o fotógrafo amador pernambucano Claudio Burle Dubeux Jr. Estes foram, sem sombra de dúvidas, os fotógrafos que mais deram visibilidade ao processo de modernização em curso na capital da província pernambucana, a exemplo da reurbanização do núcleo central da cidade e da implantação das estradas de ferro na província de Pernambuco.

Quanto ao fotógrafo Augusto Stahl, sabe-se que sua produção de imagens acerca das estradas de ferro teve vários fins. Quando da passagem do casal imperial pelo Recife, o fotógrafo ofertou aos imperadores D. Pedro II e Teresa Christina um álbum, que continha imagens da estrada de ferro San Francisco Railway . No entanto, ao acompanharmos a trajetória do profissional no periódico de maior circulação na cidade, identificamos um anúncio no qual Augusto Stahl oferece ao público da cidade uma coleção de vistas da estrada de ferro San Francisco Railway, a serem adquiridas no seu estabelecimento localizado no Aterro da Boa

[134] SHWARTZ, Joan. Op. Cit

Vista, n.12, freguesia da Boa Vista. Vistas urbanas que, certamente foram vendidas a colecionadores locais e estrangeiros: "(...) Colleção de vistas dos arrabaldes e estradas de ferro"[135]. Possivelmente, essas imagens podem ter participado da exposição da Sociedade Francesa de Fotografia, no ano de 1859. Não sabemos precisar quais as vistas de Pernambuco foram enviadas por Stahl à referida exposição. Sabemos, todavia, que a paisagem pernambucana já estava circulando por além mar.

ESTABELECIMENTO PHOTOGRAPHICO
DE
AUG. STAHL E COMP.
Aterro da Boa-Vista n. 12.

GALERIA E OFFICINA A REZ-DE-CHÃO

Nao' confundir com a officina de daguerreotypo na mesma rua.

Retratos tirados seguudo os processos os mais modernos sobre crystal e papel, em fumo e com colorido aguarella, applicação de lindas paizagens no esmpo do retabulo.

Miniaturas para alfinetes e caçoletas imitando a pintura sobre marfim.

Retratos de pessoas fallecidas em qualquer genero e tamanho.

Ricas caixinhas, duqueza, pompadour, velludo, tartaruga, marroquim etc , etc.

Retratos em tamanho natural sobre tela, desenho da machina monstro chamada Megascopo e pintura a oleo por mão de artistas francezes.

Semelhança e duração garantidas.

Reproducção de vistas, desenhos e outros objectos de arte. Colleção de vistas dos rrabaldes e de estrada de ferro.

N. B. POR MAIOR COMMODIDADE DAS ILLUSTRISSIMAS SENHORAS E FAMILIAS A GALERIA SERA' ABERTA E CONVENIENTEMENTE ESCLARECIDA NAS NOITES DE LUAR.

Imagem 17: Anúncio estabelecimento fotográfico, Diário de Pernambuco, 24 de julho de 1858, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional.

[135] Diario de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 24 de julho de 1858.

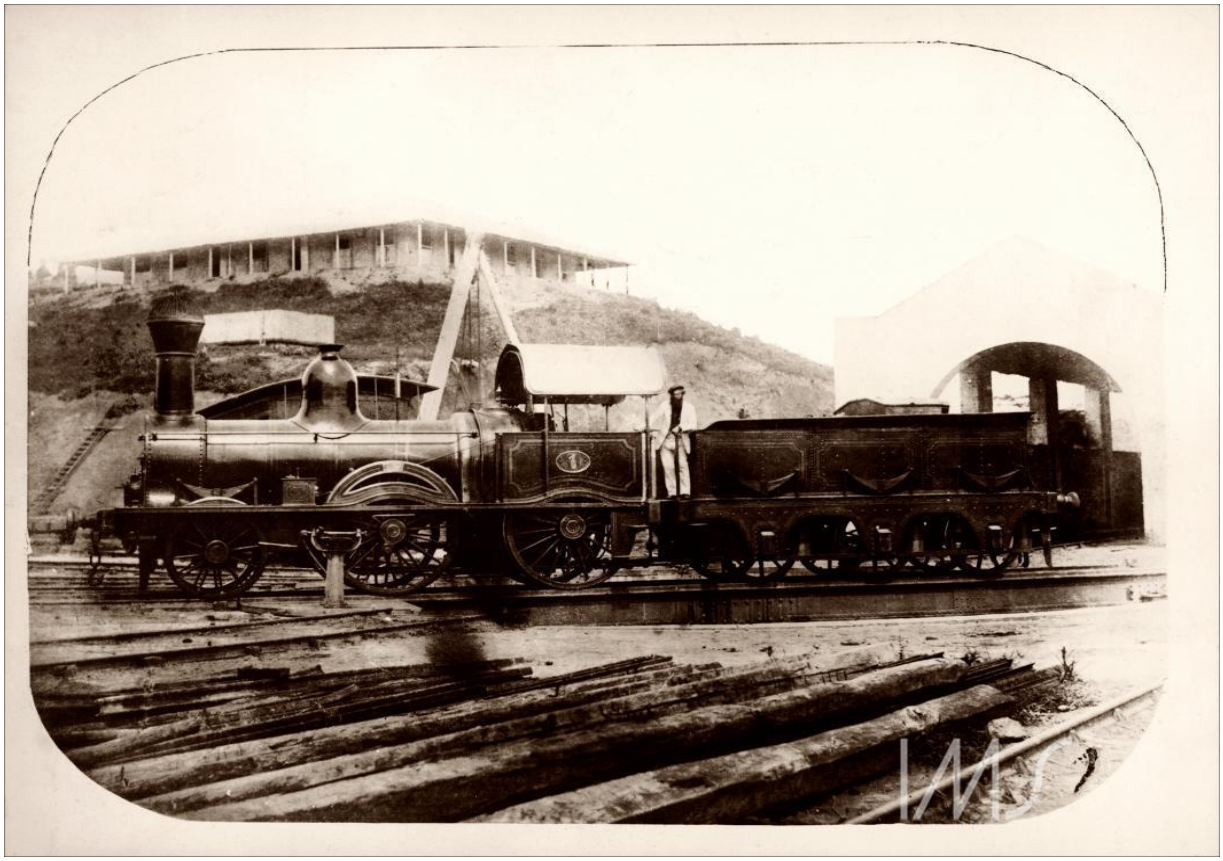


Imagem 18: STHAL, Augusto. Trecho da Estrada de Ferro São Francisco Railway, Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, 1858, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Destacamos que não são poucas as propagandas no Diário de Pernambuco que convocam o público a visitar os trabalhos expostos nas vitrines dos estabelecimentos dos fotógrafos do Recife. A primeira referência às exposições feita na imprensa local que encontramos nesta pesquisa data de 1854, quando Augustin Lettarte, prestes a deixar a cidade, convoca o público recifense a "aproveitar os poucos dias que tem de residir aqui, os retratos serão tirados com toda a rapidez e perfeição que se pode desejar; no estabelecimento há retratos à mostra para as pessoas que quiserem examinar".[136] No ano de 1856, o fotógrafo Augusto Stahl anunciava ao respeitável público da cidade, amigos e fregueses:

> "(...) que tendo concluído a galeria de vidro acha-se presentemente habilitado a tirar retratos com toda perfeição, e que espera a proteção do público, e sua concorrência **a visitarem sua exposição**, que provisoriamente continua no mesmo local, onde poderão dirigir-se para apreciar o seu trabalho".[137]

[136] Diario de Pernambuco, 7 de janeiro de 1854, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

[137] Grifo meu Diario de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 13 de maio de 1856.

Posteriormente, a prática de expor os trabalhos fotográficos é assimilada por outros ateliês, propagando-se também para as vitrines de outros estabelecimentos comerciais, a exemplos dos cafés, livrarias, armazéns e lojas de bilhetes, aumentando, assim, a visualização destas imagens da cidade. Antes de se despedir do mercado recifense, o fotógrafo Joaquim José Pacheco, estabelecido no antigo endereço do fotógrafo Augustin Lettarte, no aterro da Boa Vista, nº 4, convocava o público da cidade a ir visitar suas exposições de retratos no **Armazém de leilões** (rua do collegio, atual rua do Imperador), **no café dos arcos** (rua da cadeia de Santo Antônio) e **na loja de bilhetes** (rua Estreita do Rosário). Tal prática demonstra como a fotografia acabava fazendo parte do cotidiano de um número grande de pessoas, incluindo aquelas que não eram consumidoras diretas de retratos ou vistas, mas acabavam as observando em locais de acesso público.

Quinze anos passados do anúncio de Joaquim José Pacheco, João Ferreira Villela que se apresentava como seu discípulo, convocava o público recifense a ver quatro retratos seus*:* "chamamos a atenção dos apreciadores de photographias para quatro retratos de um bello e perfeito trabalho sahidos da officina photographica do Sr. Ferreira Villela, os quaes acabam de ser expostos na livraria franceza dos Srs. Laillacar & C., a Rua do Crespo"[138]. Nota-se que, o movimento de expor fotografias na cidade, seja nos próprios estabelecimentos fotográficos, seja em outros estabelecimentos comerciais espalhados pelas ruas recifenses, foi uma prática que se estendeu por toda segunda metade do século XIX. Inclusive, alguns destes estabelecimentos fizeram parte do circuito de venda de coleções de vistas/paisagens e dos cartões postais no século XX, a exemplo das já supracitadas **Livraria Franceza**, **Livraria Econômica**, **Livraria Nogueira**, entre outras que vendiam: "albums para fotografias, albums em branco para desenho, coleção de fotografias: formato grande para quadros, formato para albums. Na Livraria Franceza, rua do Crespo, n.9"[139].

Como vimos no decorrer do capítulo, a maior parte dos estabelecimentos fotográficos se concentrava na freguesia de Santo Antônio, em especial na rua Nova. Nela também se localizavam os espaços da sociabilidade elegante da cidade, a exemplo das livrarias, dos cafés e do já citado teatro de Santa Isabel. Passeando por Santo Antônio, o transeunte se deparava com as últimas tendências da moda, entre alguns tragos no Café dos Arcos (vulgarmente conhecido como Café do Paiva, localizado na Rua da Cadeia de Santo Antônio)[140], um sorvete

[138] Diario de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 27 de julho de 1870

[139] Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 1866.

[140] SOUSA, Felipe Azevedo e. Direitos políticos em depuração: a lei Saraiva e o eleitorado do Recife entre as décadas de 1870 e 1880, Dissertação de Mestrado em História, PPGH-UFPE, 2012.

ou até mesmo folheando seu jornal diário a fim de saber das últimas notícias. Nesse percurso, o cliente tinha a oportunidade de conferir exposições dos retratos e vistas ali existentes. O mesmo ocorria quando da compra de seu folhetim ou jornal, o qual podia ser adquirido nas livrarias, a exemplo da Livraria Franceza (localizada na Rua do Crespo, nº9, atual rua Primeiro de Março), que também faziam parte do circuito de exibição da fotografia, sempre oferecendo ao cliente a possibilidade de apreciar o trabalho fotográfico ali exposto. Ao tomar um café, participar de um leilão, comprar bilhetes de loteria ou ir à livraria, o possível cliente tinha a possibilidade de apreciar a qualidade técnica e estética dos retratos e paisagens ali expostos e quiçá contratar os serviços do estabelecimento ou adquirir algumas imagens para sua coleção. A fotografia, portanto, inseria-se neste ritual de consumo e construção de um *habitus* civilizado compartilhado por frações da classe dominante.

No vai e vem das ruas tinha-se tempo para vislumbrar imagens e pensar como seria a elaboração da sua própria autoimagem, construída conforme os códigos de representação e símbolos de distinção do seu grupo social ou do grupo que o cliente tinha como modelo. Desta forma, a cidade do Recife se incluía no dinâmico circuito social da fotografia no Segundo Império, juntamente com outras capitais importantes como Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

No ano de 1881, a Fotografia alemã de Albert Henschel[141] & Cia convocava o público da cidade a visitar a exposição de uma "selecta colleção de vistas photográficas de vários pontos da cidade do Recife"[142]. Os repertórios visuais diziam respeito aos edifícios públicos da *cité* pernambucana, as pontes, as várias ruas e praças, os fundeadouros do poço e do mosqueiro e os arrecifes.

[141] Na década de 1860, o fotógrafo Albert Henschel foi comissionado pelo geólogo alemão Moritz Alphons Stubel (1835-1904), o qual viajou entre os anos de 1868 e 1877 pela América do Sul acompanhado do também geólogo Wilhelm Reiss (1838-1908), a produzir uma série de fotografias de typos de negros e negras de Pernambuco. As imagens produzidas para Stubel compõe uma significativa coleção de fotografias. Estas foram adquiridas de vários fotógrafos que atuavam no Brasil à época, originalmente composta de quase 2000 imagens a (Collection Alphons Stubel), a maior coleção sul americana de fotografias e que está preservada no Leibniz Institut für Länderkund, http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=moritz-alphons-stubel acessado no dia 26/07/2019

[142] Diario de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 1881.

Vistas photographicas da cidade. — A photographia allemã dos Srs. Alberto Hanschel & C.. á rua do Barão da Victoria, acaba de expôr á venda uma selecta collecção de vistas photographicas de varios pontos da cidade do Recife, abrangendo os principaes edificios publicos, as pontes, varias ruas e praças, os fundeadouros do Poço e do Mosqueiro, e outros de mar em que se vê a arrebentação das ondas nos recifes que por léste margeam a costa.

Estas ultimas, bem como as de praças e ruas, em que se agitam muitas pessoas diariamente, foram apanhadas instantaneamente, como exigia o movimento das scenas photographadas; e, releva dizer, pelo que vimos e examinamos, que todas são perfeitamente acabadas, denotando não só grande potencia no apparelho que as apanhou, como tambem muita pericia no artista que as trabalhou.

Essas vistas, pois, se recommendam ao publico como as melhores que conhecemos até hoje dos pontos photographados.

Imagem 19: Anúncio de vistas fotográficas da cidade, Diário de Pernambuco, Recife, 1881
Acervo digital/Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional

No que tange às fotografias de ruas e praças, o anunciante mencionava que as mesmas tinham sido obtidas instantaneamente. Dizia que viu e examinou as imagens, garantia que elas estavam perfeitamente acabadas em virtude não só da qualidade da câmera utilizada para a captura, mas também da perícia do fotógrafo responsável pelos trabalhos. Naquelas exposições, tanto os retratos realizados sob os mais variados processos fotográficos, quanto as vistas da cidade do Recife e dos grandes empreendimentos urbanos, a exemplo das ferrovias, podiam ser conhecidos e apreciados pelos transeuntes que circulavam cotidianamente pelo centro da cidade. Nesse cenário de exibição, as fotografias se fundiam ao cotidiano da cidade, resultando desse encontro, portanto, a aquisição de uma familiaridade com as imagens ali expostas. Desse modo, paulatinamente as fotografias iam educando o olhar[143] de seus habitantes para um estilo de vida considerado como moderno e civilizado.

No ano de 1861, os fotógrafos em exercício na província foram convocados, através de um comunicado publicado no Diário de Pernambuco, por um indivíduo que assinava como F. M. Duprat, para acudir com sua "milagrosa arte" a reprodução, em formatos os maiores possíveis, as vistas de diversos edifícios da cidade ou monumentos antigos e modernos do Recife, Olinda, Igarassu e outras vistas. O anúncio dizia que ruas, pontes, cais, casas de

[143] MAUAD, Ana Maria. Poses e Flagrantes. Op. cit

particulares, vistas dos arrecifes e do porto, seriam devidamente apreciadas pelos amadores e expostas na exposição de Londres.

> Chamamos a atenção dos senhores fotógrafos para acudir com sua milagrosa arte, na reprodução, em formato o maior possível, de **vistas dos diversos edifícios ou monumentos antigos e modernos dessa capital, Olinda, Igaraçu e outras vistas principais dessa capital, ruas, pontes, cais, algumas casas particulares, umas vistas dos arrecifes descobertos**, umas vistas dos mesmos arrecifes e do porto desta capital a maré baixa, mostrando a largura dos arrecifes descobertos, umas vistas dos mesmos arrecifes e do porto na hora das enchentes das grandes marés deste mês, seriam devidamente apreciadas pelos amadores e seriam dignas de figurar na exposição de Londres.[144](**Grifo meu**)

Como vimos no decorrer desse primeiro capítulo, seja produzindo e reproduzindo padrões de comportamento próprios das classes dominantes, formadora e conformadora de um estilo de vida por elas considerado moderno e civilizado; seja produzindo uma imaginação geográfica através da produção paisagística, isto é, de espaços eleitos pelos fotógrafos para simbolizarem os ideais de progresso, civilização e modernização da capital pernambucana durante o Segundo Império, a fotografia exerceu uma presença inquestionável na sociedade pernambucana no período em tela. Esta presença, diga-se de passagem, era relativa, pois não alcançou todos os segmentos sociais, restringindo seu acesso aos segmentos mais abastados e aos grupos médios da província.

[144] MELLO, José Antônio Gonsalves de. Op. Cit p. 40

CAPÍTULO II – A CIDADE DO RECIFE, OS FOTÓGRAFOS E A FOTOGRAFIA DURANTE O SEGUNDO IMPÉRIO

No capítulo que segue, daremos continuidade ao circuito social da fotografia no Recife durante o Segundo Império. Nele, enfatizaremos, sobretudo, a produção e o consumo das imagens técnicas. Cidade comercial e portuária, Recife foi o primeiro porto de parada da expedição *L'Oriental*, responsável pela introdução da fotografia no Brasil. Será na capital pernambucana também que os fotógrafos mais proeminentes do Império iniciaram suas trajetórias brasileiras, a exemplo Joaquim José Pacheco, Augusto Stahl e Albert Henschel, todos eles de origem estrangeira e agraciados pelo imperador D. Pedro II com a honraria de: "Photografo da Caza Imperial". Além da circulação destes profissionais pela cidade, o leitor poderá conferir a expansão da atividade de produção fotográfica durante o período histórico em tela, corroborada pelo aumento tanto de estabelecimentos fotográficos quanto de profissionais atuantes no mercado recifense.

Para além da produção e do consumo fotográficas, o leitor poderá conferir que, entre as décadas de 1850 e 1860, começa a se difundir o ensino de fotografia no Recife pelos profissionais que atuavam no mercado local. Para abastecer o mercado fotográfico de produtos relacionados à prática fotográfica, alguns estabelecimentos, além dos próprios estúdios, começam a comercializar aparelhos fotográficos, químicos, papel, vidrarias, entre outros artigos. Tal movimento denota a importância do ofício de fotógrafo na cidade e a existência de um público de amadores interessados na nova tecnologia.

O anúncio oficial da invenção do daguerreotipo[145] , primeiro processo fotográfico inventado por Jacques Louis Mandè Daguerre, foi feito em conjunto com a Academia de Belas Artes e Ciências de Paris, no dia 19 de agosto de 1839. Pouco tempo depois, desembarca no porto da cidade do Recife a expedição Oriental-Hydrographe, responsável pela introdução da

[145] Cf. o glossário ao final do trabalho

daguerreotipia[146] no Brasil[147]. No mesmo ano da passagem da expedição, ou seja, no ano de 1840 foi anunciada no Diário de Pernambuco a venda de uma máquina de daguerreotipia na freguesia da Boa Vista[148]. O anunciante do produto se dizia tratar de um ourives francês, cuja residência estava localizada no Aterro da Boa Vista, atual rua da Imperatriz, uma das principais vias do comércio de luxo da cidade do Recife.

Imagem 20: Roteiro da Oriental. TURAZZI, Maria Inez. Máquina Viajante. Revista de História da Biblioteca Nacional, ano V, n.52, 2010, pp.18-29

---

[146]"Imagem produzida pelo processo criado pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreotipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma prata de cobre sensibilizada em vapor de iodo. Era apresentado em luxuosos estojos decorados (inicialmente de madeira revestida de couro e, posteriormente, de baquelita) com passe partout de metal dourado em torno da imagem da imagem e a outra face interna dotada de grande forro de veludo. Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil, continuou a ser empregado até a década de 1870, enquanto nos Estados Unidos – onde a daguerreotipia conheceu popularidade maior até que em seu país de origem – continuou a ser bastante popular até a década de 1890" VASQUEZ, Pedro Karp. Op. Cit pp. 55-56

[147] TURAZZI, Maria Inez. *A máquina viajante: Uma viagem sem volta*. Revista de História da Biblioteca Nacional, nº52, jan, 2010; TURAZZI, Maria Inez. *A Viagem do Oriental-Hydrographe (1839-1840) e a Introdução da Daguerreotipia no Brasil*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 23, no 1, p. 45-62, jan/jun 2010.

[148] MELLO, José Antônio Gonsalves. Op. Cit.

O Aterro da Boa Vista, atualmente rua da Imperatriz, juntamente com a rua Nova, formavam o corredor predileto dos fotógrafos que circularam pela cidade durante a segunda metade do século XIX, conforme pode ser visto no anexo I. O anunciante da máquina assegurava a quem fosse adquiri-la que, mesmo não conhecendo o desenho, qualquer pessoa poderia obter vistas da paisagem com muita facilidade e que a mesma estava à venda na sua residência[149]. Quatro meses passados do anúncio da venda da máquina, o engenheiro francês Louis Léger Vauthier teceu o seguinte comentário em seu diário "(...) À noite depois do jantar fiz um segundo passeio a cavalo, com M. Boulitreau. Estive em Olinda, uma charmosa vista para fazer daguerreotipos quando tiver tempo"[150].

O historiador pernambucano José Antônio Gonsalves de Mello[151] aventa a possibilidade de ter sido quiçá Louis Léger Vauthier o comprador da câmera anunciada no Diário quatro meses antes. Conforme os comentários feitos pelo engenheiro no seu diário, Olinda possuía uma vista bastante charmosa para fotografar, quando tivesse tempo, já que estava demasiadamente ocupado com os trabalhos no departamento de obras públicas da cidade do Recife[152].

Além disso, produzir imagens de paisagem sob processo da daguerreotipia não seria uma tarefa tão fácil como afirmava o anunciante do Diário de Pernambuco, já que demandava muita habilidade técnica por parte do fotógrafo na manipulação dos químicos para a revelação da imagem. Contribuíam para as dificuldades, o longo tempo de exposição e a disposição para carregar consigo todo o pesado equipamento de seu laboratório móvel. De fato, subir as ladeiras do sítio histórico da cidade de Olinda levando consigo câmera, chapas, vidrarias e produtos químicos não seria um empreendimento tão simples para o engenheiro, como assegurava o anunciante do jornal.

As primeiras experiências fotográficas em solo brasileiro têm como marco na historiografia da fotografia brasileira a passagem da corveta francesa, *A Oriental*, pelo litoral brasileiro, que teria trazido a bordo uma câmera, sendo a primeira expedição ao redor do mundo

---

[149] Diário de Pernambuco, 12 de junho de 1840, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

[150] "*(...) Le soir après dîner fait une deuxième promenade à cheval, avec M. Boulitreau. Été du côté d'Olinda, Vue charmante à faire au daguerréotype quand j'aurai le temps*" In: PONCIONE, Claudia. Ponts et idées: **Louis Léger Vauthier un ingénieur fouriériste au Brésil**. Paris: Michel Houdiard Éditeur, 2009, p.80. Louis Léger Vauthier foi um engenheiro francês que veio a Pernambuco no ano de 1840 para compor a missão francesa responsável pelo projeto de modernização urbana da cidade do Recife durante a gestão de Francisco do Rego Barros, o conde da Boa Vista, para mais informações ver: MAUPEOU, Emanuele Carvalheira de. *Louis Léger Vauthier:* ***Un ingénieur fouriériste entre France et Brésil Histoire et Memoire.*** Thèse de doctorat, Université de Toulouse, 2015.

[151] MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diario de Pernambuco: Arte e natureza no Segundo Reinado*. Recife: Editora Massangana, 1985.

[152] PONCIONE, Claudia. Op. Cit.

a utilizar a fotografia como meio de registro[153]. De acordo com Maria Inez Turazzi, a presença da máquina na expedição não se deu por acaso, mas tinha como objetivo servir de instrumento na produção de registros dos lugares pelos quais a Oriental passasse. Embora a passagem da *A Oriental* pelo Recife não seja mencionada na obra já canônica do historiador Boris Kossoy "Origens e Expansão da fotografia no Brasil no século XIX", que menciona apenas, o Rio de Janeiro e Salvador, a pesquisa de Maria Turazzi, em fontes inéditas de arquivos franceses, portugueses, belgas e norte-americanos, revelou importantes informações acerca do trajeto daquela expedição.

O acesso àqueles documentos, permitiu que a historiadora pudesse reconstruir a trajetória dessa interessante expedição e demonstrar que, poucos meses depois da exposição pública em Paris e antes da corveta francesa aportar na Baía da Guanabara às vésperas do Natal do ano de 1839, a expedição fizera duas paradas na costa brasileira, a primeira delas no porto do Recife, conforme "Itinéraire ou liste des points principales que visitera l'expédition"[154]. Muito embora as primeiras experiências fotográficas públicas comprovadas tenham se dado na cidade do Rio de Janeiro, a história da fotografia no Brasil começa com a passagem da *A Oriental* pela província pernambucana. Segundo George Ermakoff[155], o Jornal do Commercio nas edições de 20 e 21 de janeiro de 1840, ao descrever na sua matéria o processo de daguerreotipia feita a D. Pedro II e as princesas no Paço da Boa Vista, o articulista finaliza assim seu artigo:

> **Pode-se prognosticar a coleção de vistas que trouxe *a Orientale* da sua viagem ao redor do mundo** que, entre todos os resultados dessa expedição patriótica, ela desafiará na Europa um grau particular de interesse; e considerar se deve como uma nova recompensa do inventor da máquina a brilhante aplicação que dela faz o abade Comte nas diversas estações da viagem, **e aos magníficos sítios do Império do Brasil** (grifo meu).[156]

[153] TURAZZI, Maria Inez. Op. Cit.

[154]Coube ao francês Adrien Carré (1908-1999), médico e historiador da marinha, residente em Nantes, o mérito de juntar todas as peças desse quebra cabeças que foi essa controvertida expedição como também de realizar as primeiras investigações sobre o tema, publicadas em 1970 em um boletim local com circulação restrita. Segundo Turazzi, a dispersão das fontes sobre essa expedição em arquivos franceses, belgas, portugueses e sul americanos sempre dificultou uma análise global sobre a experiência. A oportunidade de consultar *in loco* documentos oficiais, relatórios diplomáticos, registros civis, correspondência familiar, diários de bordo e notícias diversas revelou surpresas e controvérsias inesperadas. TURAZZI, Maria Inez. *A máquina viajante*. Op. Cit.

[155] ERMAKOFF, George. Coleção Francisco Rodrigues: a fotografia e o mundo dos colecionadores. In: ARAÚJO, Rita de Cássia MOTTA, Teresa Alexandrina. (Orgs*). O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 2014.

[156] Idem, p.68

Conforme é possível depreender da matéria publicada no jornal, foram produzidas várias vistas dos lugares pelos quais a expedição passou antes e durante sua passagem pelo Brasil, incluindo nessa lista algumas vistas "magníficas do Império", antes mesmo dela aportar na Baía da Guanabara. Não sabemos informar sobre o destino das primeiras imagens fotográficas produzidas em solo brasileiro, podendo elas terem seguido viagem com o abade Comte até o Uruguai ou naufragado com a expedição. No entanto, dispomos da informação segundo a qual a expedição a Oriental passou pelo Recife e que Pernambuco não tardou em travar conhecimento dessa preciosa invenção. Quando a expedição seguiu seu curso na sua volta ao mundo, deixou no coração dos pernambucanos e brasileiros um grande interesse pela fotografia.

Para estudar a produção fotográfica no Recife, não poderíamos deixar de mencionar a pesquisa pioneira no Diário de Pernambuco feita pelo historiador pernambucano José Antônio Gonsalves de Mello[157] sobre a História da Fotografia na província. Este trabalho é tributário de uma conferência proferida por Gilberto Freyre na década 1930 sobre o tema *os escravos nos anúncios de jornal na época do Império* e do livro lançado sobre o mesmo assunto. A pesquisa empreendida por Mello consistiu em coletar e organizar cronologicamente, numa perspectiva histórica, os anúncios dos ateliês fotográficos, correspondências e notícias sobre o novo invento na província em um capítulo intitulado *A fotografia*. Segundo o historiador, durante o Império, a atividade de produção fotográfica deixa seu primeiro indício em um anúncio publicado em 1840, indo até o ano de 1887, com as exposições de retratos executados pela fotógrafa pernambucana Hermina da Costa, única mulher a gerenciar estabelecimentos fotográficos e a praticar profissionalmente fotografia na cidade do Recife.

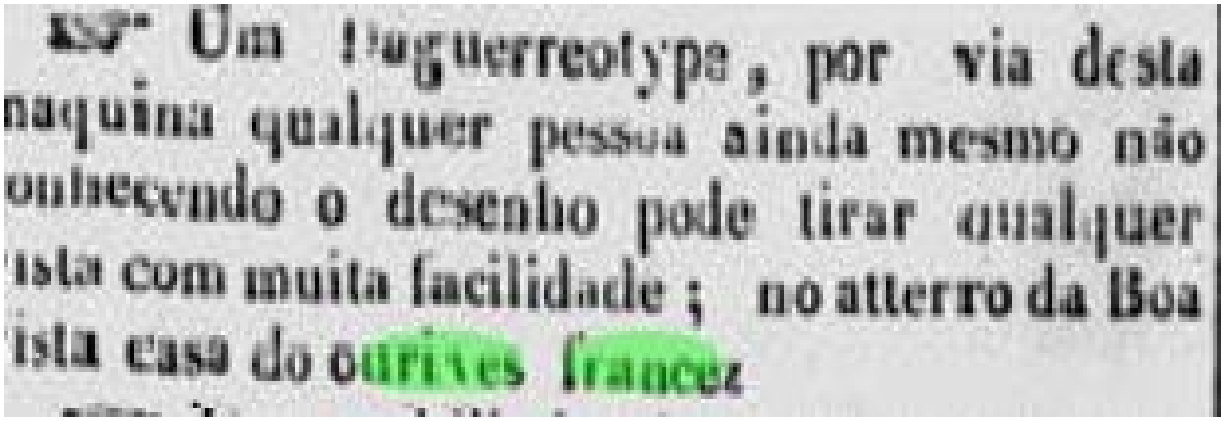
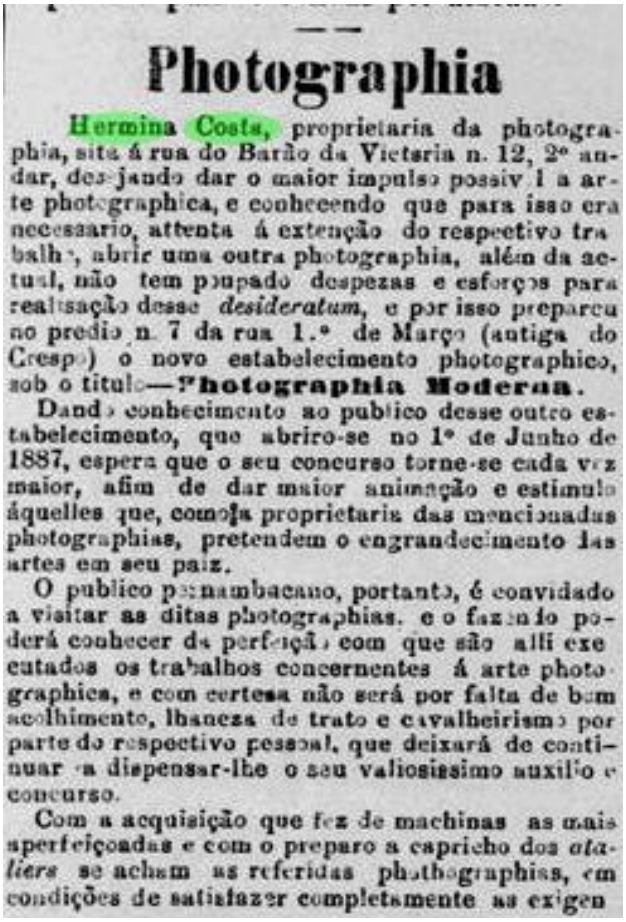

Um Daguerreotype, por via desta
naquina qualquer pessoa ainda mesmo não
conhecendo o desenho pode tirar qualquer
ista com muita facilidade; no aterro da Boa
ista casa do ourives francez

Imagem 21: Anúncio de venda de um daguerreotypo, Diário de Pernambuco, 12 de junho de 1840, Acervo digital/Hemeroteca Biblioteca Nacional.

[157] MELLO, José Antônio Gonsalves de. Op. Cit.



Photographia

Hermina Costa, proprietaria da photographia, sita á rua do Barão da Victoria n. 12, 2º andar, desejando dar o maior impulso possivel á arte photographica, e conhecendo que para isso era necessario, attenta á extenção do respectivo trabalho, abrir uma outra photographia, além da actual, não tem poupado despezas e esforços para realisação desse *desideratum*, e por isso preparou no predio n. 7 da rua 1.º de Março (antiga do Crespo) o novo estabelecimento photographico, sob o titulo—**Photographia Moderna.**

Dando conhecimento ao publico desse outro estabelecimento, que abriro-se no 1º de Junho de 1887, espera que o seu concurso torne-se cada vez maior, afim de dar maior animação e estimulo áquelles que, como a proprietaria das mencionadas photographias, pretendem o engrandecimento das artes em seu paiz.

O publico pernambucano, portanto, é convidado a visitar as ditas photographias, e o fazendo poderá conhecer da perfeição com que são alli executados os trabalhos concernentes á arte photographica, e com certeza não será por falta de bom acolhimento, lhaneza de trato e cavalheirismo por parte do respectivo pessoal, que deixará de continuar a dispensar-lhe o seu valiosissimo auxilio e concurso.

Com a acquisição que fez de machinas as mais aperfeiçoadas e com o preparo a capricho dos *ateliers* se acham as referidas photographias, em condições de satisfazer completamente as exigen

Imagem 22: Anúncio de casa fotográfica, Diário de Pernambuco, 05 de junho de 1887, Hemeroteca Acervo digital/ Fundação Biblioteca Nacional.

O trabalho iniciado por Mello na década de 1980 é seminal na historiografia da fotografia pernambucana. Todavia, a História da Fotografia que ele procura elucidar, através dos anúncios coletados no Diário de Pernambuco é desprovida de um diálogo sistemático com a historiografia da fotografia brasileira da década de 1980. Assim, o autor se limitava tão somente a três escritos principais: "Velhas fotografias pernambucanas (1851-1891)", "A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores Marc Ferrez (1843-1923)"[158] do historiador Gilberto Ferrez e "Origens e expansão da fotografia no Brasil no século XIX de Boris Kossoy". A ausência de um debate mais aprofundado, no nosso entendimento, não se constitui um demérito ao trabalho de Mello, apenas reflete uma tendência que caracterizou as primeiras produções historiográficas acerca da imagem fotográfica no Brasil. Tais modelos narrativos se preocuparam tão somente em dar ênfase aos aspectos técnicos e estéticos da

[158] FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores. Marc Ferrez (1843-1923)*. Revista do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v.100, n.10, p.169-304, 1946.

imagem fotográfica. De fato, esses são relevantes, mas desde que analisados à luz da realidade social, política, econômica e cultural da época.

Ao seguirmos os rastros deixados pelo historiador, os anúncios publicitários selecionados e analisados somaram algumas centenas de propagandas dos estúdios fotográficos dentre outros estabelecimentos comerciais publicados no referido jornal nos anos que cobrem a atividade de produção fotográfica (1840-1892). Incluímos também alguns almanaques, fontes muitas vezes negligenciadas pelos historiadores, como bem apontado pela historiadora Annateresa Fabris[159] em seu estudo de caso acerca do circuito social da fotografia na cidade italiana de Nápoles.

A publicidade dos estabelecimentos fotográficos da cidade, geralmente era feita numa seção denominada "Avisos Diversos" do jornal mencionado. Ao folhearmos as páginas do Diário de Pernambuco percebemos que era geralmente nessa seção que os fotógrafos faziam publicidade dos seus serviços. Nela foi possível identificarmos todas as novidades relativas à fotografia, ao trânsito dos profissionais pela cidade, aos novos produtos, à abertura de novos ateliês, às técnicas e equipamentos trazidos da Europa e dos Estados Unidos e introduzidas no mercado pernambucano. À medida que os anúncios eram analisados, estes foram se revelando riquíssimos em informações, que nos possibilitaram reconstruir a atividade de produção fotográfica na cidade do Recife na segunda metade do século XIX. O material analisado nos aponta um intenso trânsito de profissionais estrangeiros, em especial europeus, muitos dos quais iniciando suas atividades em solo pernambucano[160]. Os anúncios dos jornais nos elucidam que três dos mais célebres fotógrafos do Segundo Reinado começaram na capital pernambucana, antes mesmo de fixarem praça na corte, destinos de muitos profissionais, foram eles: Augusto Stahl (1828-1877), Albert Henschel (1827 – 1882) e Joaquim José Pacheco (1830-1912). Ao analisarmos a sessão movimento do porto e avisos diversos do Diário de Pernambucano percebemos que a cidade do Recife foi a porta de entrada de grandes profissionais da fotografia no Império, demonstrando que possuía um mercado fotográfico importante no contexto nacional.

Tanto Augusto Stahl como Joaquim José Pacheco e Albert Henschel, além de assentarem praça no Recife, foram agraciados com a mercê régia de fotógrafos da Augusta Casa Imperial do Brasil. Ao acompanharmos a trajetória desses profissionais no Diário de

---

[159]FABRIS, Annateresa. *"Estudo de caso I: O circuito social da fotografia em Nápoles"* In: FABRIS, Annateresa. (Org). Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 2001.

[160]Dentre os fotógrafos agraciados com a mercê régia de Photographos ds Caza Imperial, alguns deles iniciaram suas atividades em Recife, são eles: Augusto Sthal e Albert Henschel. Os outros agraciados dizem respeito ao pernambucano João Ferreira Vilela e Joaquim Insley Pacheco, este último de origem portuguesa.

Pernambuco é recorrente o trânsito entre Recife e Rio de Janeiro. Depois de passados alguns anos no Recife, tanto Augusto Stahl como Joaquim José Pacheco comunicam a clientela pernambucana que:

> (...) ao respeitável público, que tem que seguir muito brevemente para a corte do Rio de Janeiro[161]; Os fotógrafos Augusto Stahl & Cia, participam aos seus numerosos amigos e fregueses que, pela rapidez de sua viagem ao Rio de Janeiro, não foi possível se despedir de cada um, porém lhes oferecem seu préstimo e amizade na corte.[162]

Suas produções fotográficas, seja na modalidade paisagem, seja na modalidade retrato, projetaram a capital pernambucana a um patamar singular na história da fotografia brasileira, tornando-a um dos centros mais importantes da atividade de produção fotográfica no Brasil, um ponto de inflexão nas narrativas que dão um maior protagonismo às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. A fotografia e outros bens de consumo considerados burgueses não significavam tão somente o mero desfrute de produtos, bens e serviços por parte de seus consumidores. Tais mercadorias tinham uma importância como elemento de prestígio, recurso de diferenciação social e de internalização de novos costumes, hábitos e padrões de comportamento típicos do estilo de vida burguês, visto como moderno, em ascensão na Europa, com quem flertavam as classes dominantes pernambucanas e imperiais. Tais bens de consumo e padrões de comportamento foram disseminados e assimilados por frações da classe senhorial do Império ao longo do século XIX[163]. Além disso, o grande fluxo de estrangeiros aqui desembarcados, sujeitos oriundos das classes médias urbanas europeias, foi importante no processo de difusão deste novo modo de vida que, embora ainda não hegemônico, paulatinamente ia nascendo e florescendo na tradicional sociedade escravista pernambucana.

A instalação dos estabelecimentos fotográficos em algumas zonas específicas da cidade do Recife[164], em minha opinião, tem uma estreita relação com dois fatores. O primeiro está relacionado com a renda mais elevada dos habitantes, os quais habitavam o núcleo central da cidade, em especial as freguesias de Santo Antônio e Boa Vista. O segundo fator, está ligado ao fato de serem estas freguesias os espaços em que havia uma pulsante atividade comercial, que associada ao grande trânsito de pessoas, movimentava a vida na cidade, possibilitando cotidianamente um vai e vem de transeuntes. Em especial, depois da reforma urbana empreendida pelo Conde da Boa Vista.

---

[161]Diario de Pernambuco, 17 de março de 1856, Hemeroteca BN

[162]Diario de Pernambuco, 6 de fevereiro de 1862, Hemeroteca BN

[163]Para um estudo do habitus civilizado na classe senhorial do Império, consultar: MUAZE, Mariana. *As Memórias da Viscondessa, família e poder no Brasil Império (1840-1888).* RJ: Zahar, 2008, especialmente a terceira parte.

[164]TELES, Wanessa de Lima. Op. Cit.

Com base nas listas dos votantes nas eleições de 1876, o historiador Felipe Souza pode traçar um perfil sócio econômico dos eleitores, compondo a renda média dos sufragistas da freguesia de Santo Antônio. Ele endossa a nossa primeira afirmação quanto à predileção dos fotógrafos por determinada freguesia do núcleo central (Recife, Santo Antônio e Boa Vista) da capital pernambucana. Sua conclusão é que Santo Antônio possuía a renda mais alta de todo o núcleo central da cidade do Recife. Lá residiam os ricos negociantes envolvidos no comércio de luxo da cidade, uma elite burocrática como também profissionais liberais de diversos ramos de atividades[165].

No período abordado nessa pesquisa, a freguesia de Santo Antônio era a mais moderna e "civilizada" do núcleo central, no qual se aglutinavam os mais belos edifícios públicos, as ruas mais iluminadas, os principais aparelhos culturais da cidade, lugares da sociabilidade elegante recifense, tais como as livrarias, cafés, teatros, confeitarias, ateliês fotográficos e, no século XX, as primeiras salas de cinema de rua da cidade. Será, como veremos mais adiante, através do levantamento dos profissionais e da localização dos estabelecimentos fotográficos existentes na cidade, a freguesia predileta dos fotógrafos recém-chegados ao Recife para a montagem dos seus estúdios.

Como se vê, a opção dos fotógrafos por algumas freguesias e logradouros, em detrimento de outros, está ligada às especificidades sociais, econômicas e culturais, elementos deveras importantes para a fixação dos primeiros estabelecimentos fotográficos na cidade do Recife. Ao seguirmos os rastros deixados pelos fotógrafos no Diário de Pernambuco, observamos que os anúncios confirmam a hipótese de que havia uma predileção por duas freguesias que compunham o núcleo central da cidade, a saber: Santo Antônio e Boa Vista. Portanto, a História da Fotografia em Pernambuco está intimamente ligada à história dessas duas freguesias.

[165] SOUSA, Felipe Azevedo e. Direitos políticos em depuração: a Lei Saraiva e o eleitorado do Recife entre as décadas de 1870 a 1880, dissertação de mestrado em História, PPGH- UFPE, 2012.

Imagem 23: Mapa do núcleo central do Recife. MENEZES, José Luiz Mota (Org). Atlas histórico cartográfico do Recife. Recife: Editora Massangana, 1988.

Nas freguesias de Santo Antônio e Boa Vista, nos endereços mais prestigiosos do comércio de luxo da capital pernambucana, iniciou-se a história que pretendemos elucidar neste segundo capítulo da tese e que se coaduna com a história da sociedade recifense do Oitocentos. Tal narrativa não passará incólume a moderna invenção da fotografia, a qual se insere no circuito de consumo de bens culturais e de novas tecnologias. Os primeiros anos da atividade de produção fotográfica no Recife foram marcados pelo caráter itinerante de alguns profissionais. José Evans, norte-americano chegado ao Recife no ano de 1843, no vapor brasileiro São Sebastião, advindo do Rio de Janeiro, é considerado pioneiro na atividade fotográfica no Recife. Depois de Evans, mais dois fotógrafos atuaram em Pernambuco: Mr Robert (1845), como aparece no Diário de Pernambuco, anunciou uma só vez, seguido de C. D. Fredericks (1847), sendo este o fotógrafo itinerante que mais tempo permaneceu na capital pernambucana, cerca de quatro meses.

No anúncio, José Evans se apresenta como "artista de daguerreotypo", cujo estabelecimento estava localizado na rua Nova, n°14, primeiro andar, e que não demoraria na cidade mais que algumas semanas, em virtude de ter recebido avisos que o colocavam na

necessidade de regressar ao Rio de Janeiro. "(...) Mr Evans avisa aos seus amigos e ao público que não poderá demorar-se aqui mais do que algumas semanas, em consequência de ter recebido recentes avisos que o põem na necessidade de voltar ao Rio em meados de abril"[166]. Ao acompanharmos sua trajetória no Diário de Pernambuco, constatamos que Evans passou uma breve temporada de três meses no Recife, chegando em abril e retornando ao Rio de Janeiro em maio de 1843[167].

Quando observamos atentamente os períodos em que estiveram na cidade, notamos que existe um intervalo de tempo de dois anos entre a passagem de Evans (1843), Mr.Roberto (1845) e C. D. Fredericks (1847), todos eles oriundos dos Estados Unidos. O que teria acontecido nesse interregno? Até o presente momento, não encontramos informações no Diário de Pernambuco e em outros periódicos que preencham essa lacuna. Vejamos a tabela abaixo:

Tabela 1: **Fotógrafos e Logradouros** (1840-49)

Fotógrafos	Logradouros
José Evans (1843)	Rua Nova, n°14, Bairro de Santo Antônio
Mr. Roberto (1845)	Aterro da Boa Vista, n°52, Bairro da Boa Vista
Carlos D. Fredericks (1847)	Rua da Cadeia Nova, n°26, Bairro de Santo Antônio
TOTAL: 3	

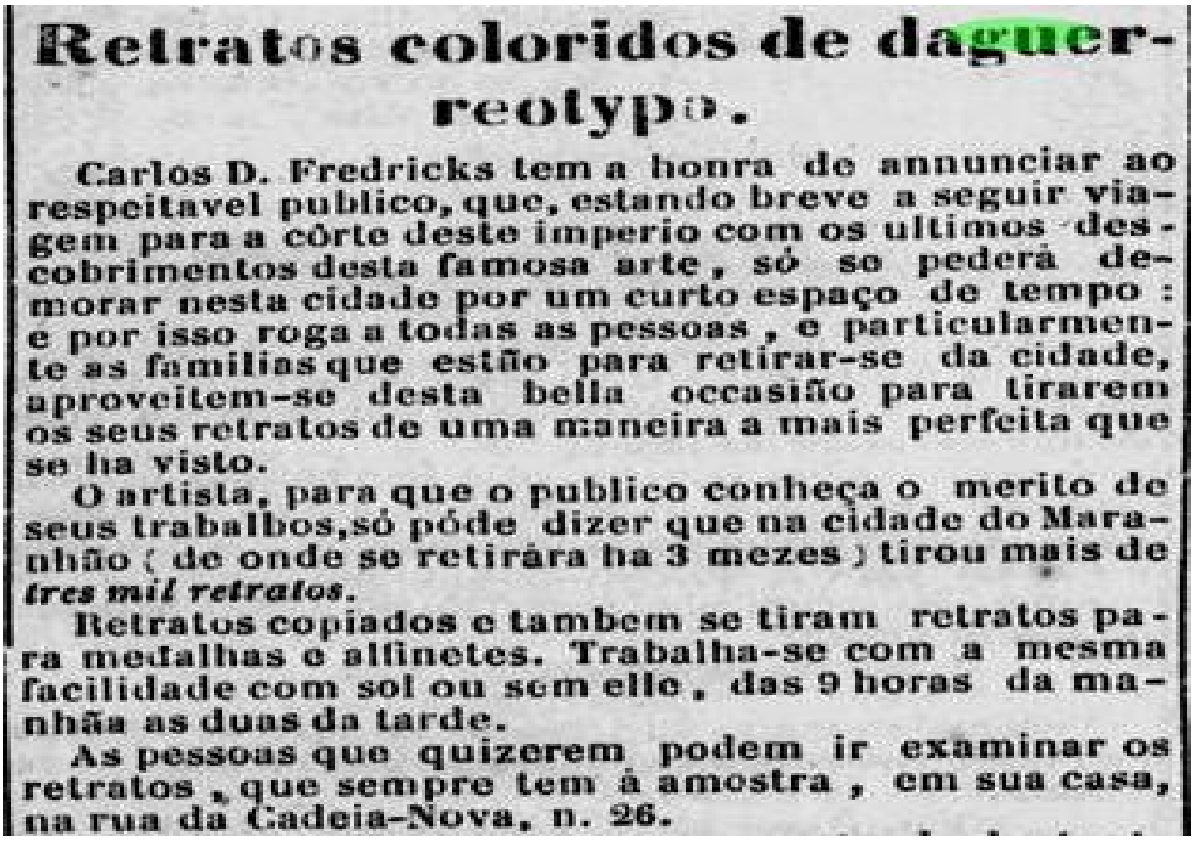
Fonte: Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

Apesar da movimentação comercial do Recife e dos melhoramentos urbanos que começaram a ser implementados durante a gestão de Francisco do Rego Barros (1837/44), o Conde da Boa Vista, o consumo do retrato fotográfico e a expansão dessa atividade seriam praticamente inexpressivos, se compararmos aos grandes centros europeus e norte-americanos. De fato, esta talvez seja uma chave de leitura para compreendermos o número reduzido de profissionais que atuaram na cidade nessa especialidade, sobretudo na década de 1840. No dia sete de agosto de 1847, aporta na cidade do Recife o brigue Philadelphia, trazendo dois passageiros a bordo, os professores de daguerreotypo Charles D. Fredericks e Lusin D.

[166] Diário de Pernambuco, 18 de março de 1843, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

[167] J. Evans chega ao Recife no ano de 1843. Primeiro anúncio publicado pelo fotógrafo no Diário data de 14 de abril e o último 23 de maio do mesmo ano – atuava no mercado carioca, chega no vapor São Sebastião, regressando três meses depois a corte.

Fredericks[168]. Dentre os fotógrafos itinerantes que transitaram pela cidade durante essa década, C. Fredericks foi o que mais tempo permaneceu na capital pernambucana, deixando a cidade no dia 17 de junho de 1848 em direção à província da Bahia[169]. Durante sua estada no Recife, em um dos anúncios publicados pelo seu estabelecimento, o fotógrafo diz ter tirado na província do Maranhão, de onde se retirara há três meses, mais de três mil retratos, como o leitor pode conferir no segundo parágrafo na imagem a seguir:



Retratos coloridos de daguer-reotypo.

Carlos D. Fredricks tem a honra de annunciar ao respeitavel publico, que, estando breve a seguir viagem para a côrte deste imperio com os ultimos descobrimentos desta famosa arte, só se pederá demorar nesta cidade por um curto espaço de tempo: e por isso roga a todas as pessoas, e particularmente as familias que estão para retirar-se da cidade, aproveitem-se desta bella occasião para tirarem os seus retratos de uma maneira a mais perfeita que se ha visto.

O artista, para que o publico conheça o merito de seus trabalhos, só póde dizer que na cidade do Maranhão (de onde se retirára ha 3 mezes) tirou mais de *tres mil retratos*.

Retratos copiados e tambem se tiram retratos para medalhas e alfinetes. Trabalha-se com a mesma facilidade com sol ou sem elle, das 9 horas da manhãa as duas da tarde.

As pessoas que quizerem podem ir examinar os retratos, que sempre tem á amostra, em sua casa, na rua da Cadeia-Nova, n. 26.

Imagem 24: Anúncio de daguerreotypo, Diário de Pernambuco, 11 de setembro de 1847, Acervo digital/ Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional.

Produzir essa quantidade de placas que Fredericks diz ter produzido na província do Maranhão é uma informação bastante curiosa, pois o processo de daguerreotipia era caro e a imagem produzida era equiparada aos artigos de luxo, que somente os setores mais abastados da sociedade podiam consumir. Será que na província do Maranhão havia uma população significativamente numerosa e abastada para consumir esta nova tecnologia em números tão volumosos? Segundo Vasquez[170], a fotografia só veio conhecer um crescimento expressivo nas

[168] Diário de Pernambuco, 7 de agosto de 1847, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.
[169] O Mercantil da Bahia, 16 de julho de 1848, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.
[170] VASQUEZ, Pedro. Op. Cit

cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Recife, capitais interligadas pelo mar e que concentravam as atividades econômicas no Brasil Império. Boris Kossoy também considera uma quantidade um tanto quanto exagerada para o local e época[171].

O historiador Boris Kossoy[172] também menciona um outro anúncio publicado por Fredericks, quando estava de passagem por Salvador, logo após deixar o Recife. No anúncio, o daguerreotipista dizia ter produzido quatro mil retratos no período de onze meses que atuou na província de Pernambuco (agosto de 1847 a julho de 1848), uma quantidade factível se levarmos em consideração algumas especificidades da capital pernambucana no contexto local e regional. Como já apontado por uma vasta historiografia, cujos objetos de estudos se centraram no ciclo das insurreições liberais, Recife na primeira metade do século XIX passava por uma expansão mercantil e demográfica[173].

Na última década da primeira metade do século XIX, quando da introdução da daguerreotipia no Recife, José Bernardo Fernandes Gama, citado por Raimundo Arrais apontou em estudo estatístico realizado no ano de 1844, no qual se afirmava que a população do Recife era composta de 46.655 pessoas livres, somente nas três áreas centrais (Recife, Santo Antônio e Boa Vista)[174] e outros 37.655 nas quatro freguesias (Recife, Santo Antônio, Boa vista e São José) de uma faixa de arrabaldes, que desenhava de noroeste a sudoeste um arco. Desse conjunto, a freguesia do Recife contava com uma população de 9.310 habitantes, Santo Antônio com 21.480 pessoas e Boa Vista com 15.865[175].

Em 1852, reportando-se a mesma época do estudo de Fernandes Gama, o estatístico Jerônimo Martiniano Figueira de Mello inferiu que a população escrava representava mais de um terço da população da cidade, cujo total oscilaria entre sessenta e setenta mil habitantes[176]. Já no final da primeira metade do século XIX, o historiador Raimundo Arrais afirma que o Recife, se posto no conjunto das cidades do Império, podia ser considerado um centro urbano

---

[171]KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

[172] KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico fotográfico brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

[173] CARVALHO, Marcus. *De portas adentro e de portas afora: Trabalho doméstico e escravidão no Recife (1822-1850)*, AfroÁsia, 2003, pp 41-78

[174] "(...) a ponta do istmo do Recife, sobre o qual se ergueu o bairro do Recife ou freguesia de São Frei Pedro Gonçalves; a ilha de Antônio Vaz, o bairro de Santo Antônio ou freguesia do Santíssimo Sacramento Santo Antônio e, depois de 1844, também o bairro ou freguesia do Santíssimo Sacramento São José; e na terceira parte, o bairro da Boa Vista, ou freguesia do Santíssimo Sacramento da Boa Vista." ARRAIS, Raimundo. *O pântano e o riacho: A formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, p.102.

[175] Idem, ibidem

[176] ARRAIS, Raimundo. Op. Cit p.113

expressivo, ocupando o lugar de terceira cidade do Império em termos populacionais, como o leitor poderá conferir no quadro que apresentaremos abaixo:

Quadro I – População das principais capitais brasileiras (1872-1920)

População residente	1872	1890	1900	1920
Rio de Janeiro	274.972	522.651	811.443	1.157.873
Salvador	129.109	174.412	205.813	283.422
Recife	116.671	111.556	113.106	238.843
São Paulo	31.385	64.934	239.820	579.033

Fonte: ARRAIS, Raimundo. O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século do XIX. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004, p.113

No intervalo de 1840 a 1870, a população do Recife, levando em consideração os dados apresentados no quadro acima, praticamente duplicou. Esse aumento populacional não pode ser desvinculado do crescimento econômico que alçou a cidade a uma posição hegemônica sobre as áreas vizinhas de outras províncias do Norte[177]. Nesta posição de destaque, o porto de Pernambuco acompanhava a posição que a capital tinha em termos populacionais. No final da primeira metade do século XIX, a província de Pernambuco estava vivenciando um momento de considerável crescimento de sua economia. Segundo nos aponta o historiador Peter Eisemberg, entre os anos de 1846 a 1850, a província viu seu principal produto, o açúcar, sofrer uma notável recuperação na balança de exportações, o que teve como reflexo o aumento do número de unidades produtoras[178]. No decorrer do Segundo Império, esta quantidade aumentou à média anual de 25 fábricas, sobretudo no Oeste da Zona da Mata Sul[179]. Numa perspectiva comparativa com os principais portos do Império, no que tange às relações com os mercados mundiais, Recife era o segundo maior porto em termos de fluxos de mercadorias do Império.

Quadro II– Portos do Brasil

[177] ARRAIS, Raimundo. Op. Cit. p.113

[178] Para uma melhor apreciação dos dados referentes ao aumento tanto das unidades produtoras como dos índices de exportação do açúcar ver: EISEMBERG, Peter L. op. Cit.

[179] MELLO, Evaldo Cabral de. Tristeza do Império. In: _____. *A ferida de Narciso: Ensaio de História Regional*. São Paulo: SENAC, 2001, p. 91.

Volume das importações e exportações em milhares de francos

Rio de Janeiro	1852		1882-1883	
	Importação	Exportação	Importação	Exportação
	145.873	110.990	156.920	87.581
TOTAL:	256.863		244.501	

Recife	1852		1882-1883	
	Importação	Exportação	Importação	Exportação
	58.339	30.816	48.152	26.320
TOTAL:	89.155		74.472	

Salvador	1852		1882-1883	
	Importação	Exportação	Importação	Exportação
	32.632	19.224	38.745	20.280
TOTAL:	51.856		59.023	

Belém	1852		1882-1883	
	Importação	Exportação	Importação	Exportação
		13.361		82.318
TOTAL:	13.361		82.318	

Fonte: ARRAIS, Raimundo. O pântano e o riacho: A formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004, p.114

Como apresentado nos quadros acima, Recife em termos populacionais, era a terceira maior cidade do Império, e, em termos de fluxo de mercadorias, tinha o segundo maior porto e uma forte economia no cenário regional. Se o Recife exercia certa hegemonia sobre as províncias vizinhas do Norte (de Alagoas até o Ceará) em relação ao conjunto do Império, também o fazia em relação às freguesias de arrabaldes pertencentes à cidade, as quais no ano

1844 eram quatro (Afogados, Santo Amaro de Jaboatão, Poço da Panella e São Lourenço da Mata)[180].

Excetuando a população escrava e as pessoas livres e pobres, as quais não se constituíam em mercado consumidor de fotografias no período considerado, possivelmente os compradores das classes abastadas eram senhores de engenho, profissionais liberais, comerciantes, membros da burocracia do estado, que habitavam, tanto a província pernambucana, quanto as vizinhas que giravam sob a órbita do Recife, ou seja, (Alagoas, Paraíba, parte do Rio Grande do Norte, sul do Piauí e Ceará) e que, possivelmente, viajavam até a capital pernambucana atraídos pela nova tecnologia e pelos serviços oferecidos. Além disso, nos anúncios correspondentes a tal período, o fotógrafo anunciava tirar retratos também na casa de particulares, ou seja, a produção de registros não se restringia tão somente ao público que o procurava pelos seus serviços no seu estabelecimento localizado na freguesia de Santo Antônio. O mercado consumidor de Fredericks, por exemplo, transcendia as fronteiras tanto da cidade, quanto da província. Recife parece ter sido o epicentro econômico e cultural do que hoje entendemos por Nordeste, dividindo o título com Salvador.

Conquanto, a expansão da atividade fotográfica tenha sido pouco expressiva na década de 1840, quando Carlos D. Fredericks diz ter produzido 4.000 retratos em Pernambuco, é possível que o consumo de fotografias na província tenha sido de fato expressivo nesse período pelas razões anteriormente apresentadas. Conforme o levantamento empreendido no Diário de Pernambuco (de agosto de 1847 a junho de 1848), período no qual o fotógrafo esteve na cidade, ele não tivera concorrência de outros profissionais, atuando na companhia de outro fotógrafo chamado Lusin Fredericks, possivelmente um parente seu, conforme registro do movimento do porto.

O número maior, bem como a diversificação de profissionais que aparece na pesquisa dos anúncios publicados pelos fotógrafos no Diário de Pernambuco na década de 1850, nos apontam uma expressiva expansão da atividade de produção fotográfica no Recife. Mas, não é só isso. Tal expansão também demonstra um aumento na oferta e no consumo de fotografia na cidade. No levantamento parcial feito pelo historiador Boris Kossoy acerca do aumento da atividade de produção fotográfica no Brasil no século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, foram elencados 40 fotógrafos atuantes na cidade do Recife entre as décadas de 1840 a 1920.

[180] ARRAIS, Raimundo. Op. Cit.

Somente entre 1840 e 1890, o número levantado nesta pesquisa ultrapassa a quantidade de casas fotográficas e fotógrafos apresentados pelo historiador Boris Kossoy, tanto em "Origens e expansão da fotografia no Brasil", quanto no "Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro". Na tabela disponível no anexo 1**,** apresentamos um levantamento que complementa as pesquisas pioneiras de Gilberto Ferrez (1950), Boris Kossoy (1980) e José Antônio Gonsalves de Mello (1985). No entanto, como o leitor poderá conferir, contemplamos apenas meio século da atividade fotográfica no Recife, limitando-nos ao escopo temporal desta pesquisa.

À medida que a população do Recife aumentava ia aglutinando outros territórios aos seus entornos:

> (...) o Recife foi estendendo a eles a designação aplicada estritamente ao seu núcleo original, de modo que Recife passaria a nomear um complexo urbano compreendido pelas três porções territoriais, onde se situaria seus bairros centrais a ponta do istmo do Recife, sobre o qual se ergueu o bairro do Recife ou freguesia de São Frei Pedro Gonçalves; a ilha de Antônio Vaz, o bairro de Santo Antônio ou freguesia do Santíssimo Sacramento Santo Antônio e, depois de 1844, também o bairro ou freguesia do Santíssimo Sacramento São José; e na terceira parte, o bairro da Boa Vista, ou freguesia do Santíssimo Sacramento da Boa Vista.[181]

A capital pernambucana compreendia esse complexo urbano, formado pelas freguesias do Recife, Santo Antônio, Boa Vista e, depois de 1844, São José. Vários foram os fotógrafos que registraram a relação da cidade com suas águas e seus arrecifes, ancoradouro natural para as embarcações que chegavam cotidianamente à cidade. Tal escolha é fruto do olhar dos viajantes estrangeiros recém-chegados ao Recife. O crescimento populacional da cidade entre as décadas de 1840 a 1872, segundo Raimundo Arrais, é um dos indicadores da expansão da rede urbana do Recife, que irá se refletir numa determinada especialização daquelas três freguesias: na freguesia do Recife, concentrava-se o comércio atacadista, exportador e importador "derramando-se pelas ruas da Cadeia Velha, Vigário Tenório, Forte do Matos, Trapiche, Praça do Corpo Santo, Ruas dos Barbeiros, da Madre de Deus, da Moeda, do Encantamento, Senzala Velha, da Conceição da Ponte e tantas outras"[182]. Na freguesia de Santo Antônio, a mais populosa e moderna, concentrava-se o comércio de luxo; Boa Vista, a freguesia mais nitidamente residencial, sediava também um considerável comércio de gêneros de primeira necessidade.

---

[181] ARRAIS, Raimundo. Op. Cit., p.102

[182] MELLO, José Antônio Gonsalves. *O Diário de Pernambuco e a História social do Nordeste (1840-1889)*. Recife: Diário de Pernambuco, Vol. II,1975.

O cronista Antônio Pedro de Figueiredo, que assinava na seção "A Carteira" do Diário de Pernambuco com o pseudônimo *Abdalá el Kratif*, contabilizou que a freguesia do Recife, no ano de 1857, possuía vinte e sete ruas, treze becos e sete travessas: "todo o bairro contém mil duzentas e vinte casas; de um andar, cento e noventa e três; de dois, cento e noventa e oito; de três, cento e sessenta e seis; de quatro, dezesseis; e, térreas, seiscentas e quarenta e sete"[183]. Por se encontrar adjacente ao porto, em tal vizinhança se localizavam as casas comerciais de grosso trato nacionais e estrangeiras, grande parte das chancelarias dos cônsules, a caixa filial do Banco do Brasil, escritórios de várias companhias de seguro, os armazéns de açúcar e algodão, uma Caixa Econômica, a Assembleia Provincial e a Associação Comercial. Ali estava, também, a Intendência de Guerra, a Alfândega, a Fazenda Imperial, o Cais de desembarque, os trapiches, o mercado de escravos e as casas de má fama. Além das atividades mercantis, no bairro portuário havia também casas francesas de refeição[184], dando margem a que um cronista comparasse o local com o Cais *Pharoux*, do Rio de Janeiro, cheio de hotéis e restaurantes franceses "(...) O Restaurant Français Hebrard surgira na Rua do Trapiche Novo pelas alturas de 1842. Dava-se ao luxo de distribuir programas impressos em francês" e certamente atraía a clientela mais endinheirada da cidade[185].

O afrancesamento da cidade tomou impulso durante a gestão do político conservador, Francisco de Rego Barros e até um pouco depois de meados do século XIX. Sujeito oriundo da elite agrária pernambucana, as posses de sua família lhes possibilitaram o privilégio de uma vida e educação superior na capital francesa[186]. Sua educação e vivência em Paris e o contato com uma nova conjuntura social, política e cultural, possivelmente tenham sido um dos fatores importantes no processo de socialização do futuro conde. Seu regresso a Pernambuco coincide também com o início de sua vida pública, marcando uma época na vida administrativa na província pernambucana.

Durante o período no qual foi presidente de província (1837-1844), a cidade do Recife fora alvo de profundas transformações em sua paisagem e vida social. O contato com novas formas de sociabilidade, com as cortes europeias, e a experiência de ter residido na França, um país que se projetava para o mundo como uma nação moderna, civilizada e de vanguarda, são elementos que nos revelam a concepção de cidade vislumbrada por ele e por outros

---

[183] Idem
[184] TOSCANO, Frederico. À francesa: a belle èpoque do comer do beber no Recife. Recife: CEPE, 2014.
[185] GUERRA, Flávio. *O Conde da Boa Vista e o Recife*. Recife: Fundação Guararapes, 1973.
[186] Idem

administradores posteriores. Como construir uma cidade civilizada e moderna, inspirada em Paris e Londres?

A ideia de civilização de Rego Barros implicou uma série de modificações no espaço urbano do Recife, dentre elas: embelezamento da cidade, cuidado com a higiene e o saneamento, reforma do porto, alargamento de ruas, construção de pontes, estradas, de espaços culturais, entre outros. As reformas empreendidas buscavam adaptar a cidade a um novo tempo. No período de sua gestão foram introduzidas uma série de medidas que tinham como propósito melhorar as péssimas condições de higiene da cidade e dinamizar os precários serviços públicos prestados à população da capital. Em mensagem dirigida à Assembleia Provincial, Rego Barros expõe um relatório apresentando um diagnóstico com os principais problemas econômicos e identificando a falta de infraestrutura produtiva como um ponto urgente a ser combatido[187]. Seu plano de ação para solucionar os problemas emergenciais que assolavam Pernambuco pode ser resumido em alguns pontos: construção de uma rede de estradas que ligasse a zona canavieira ao porto da cidade do Recife; criação de uma rede de serviços públicos; melhoria do porto; ordenamento do espaço urbano da cidade com o estabelecimento de um plano de alinhamento das ruas; construção de equipamentos públicos culturais e edificações modernas para o serviço público.

Decerto que todas essas reformas empreendidas no período do conde irão imprimir, sobre a vida social do Recife, uma animação até aquela época desconhecida. Uma cidade desprovida de água encanada, esgotos, pontes modernas e resistentes, logradouros, bons teatros, obras portuárias, ruas calçadas, estradas planificadas, sentimento classista, apego às artes e ciências, entre outras, vê sua fisionomia mudar quase que completamente[188]. O comércio atraiu um significativo número de estrangeiros para o Recife. Não só portugueses que continuavam chegando do Reino, como também e, principalmente, os ingleses e franceses. Quanto aos ingleses, cabia-lhes o grande atacado e as grandes transações. Segundo Marcus Carvalho, (...) a emancipação do país quebrou os últimos vestígios das restrições coloniais ao capital mercantil, abrindo oportunidades para a expansão do comércio a retalho na cidade, maior fonte de empregos urbanos, depois do próprio trabalho doméstico[189].

O mercado de bens de consumo se expandia. Muitos comerciantes franceses se dedicaram ao comércio mais fino de modas, artigos femininos, joias, perfumarias,

---

[187] MIRANDA, Carlos Aberto. *O urbanismo higienista e a implantação da companhia do Beberibe e da Drainage Company Limited na cidade do Recife*. Revista de gestão: práticas e desafios, Recife, v. III, n. 5, outubro, 2012.
[188] BARROS, Flávio. Op. Cit.
[189]CARVALHO, Marcus J. M. de. Op. Cit. p.47

gastronomia[190] etc. Através das modas de senhoras, várias foram as modistas francesas no Recife. Da França não só se importavam as utilidades de luxo e as perfumarias, como também os costumes e a cultura[191]. Ingleses e franceses inspiravam os brasileiros no que concernia aos costumes mais sofisticados da época[192]. Já aos portugueses coube o comércio varejista de secos e molhados.

A produção, consumo e agenciamento de retratos e vistas fotográficas fizeram parte, portanto, desse processo de revitalização da cidade, sofisticação e aburguesamento dos costumes de frações da classe dominante e fetichização da aquisição de mercadorias como forma de distinção social. Ao folhearmos as páginas do Diário de Pernambuco à cata dos estabelecimentos fotográficos na cidade do Recife, nos deparamos com um gama de anúncios publicitários de produtos, que confirmam esta hipótese. O mesmo ocorre com o levantamento realizado por Freyre, que aponta uma grande importação de artigos, durante a segunda metade do século XIX, para os grupos pernambucanos mais sofisticados, principalmente daqueles oriundos da Inglaterra e França. Eram artigos elegantes de uso pessoal, a exemplo de móveis (dentre eles o piano) para as salas dos sobrados aburguesados, alimentos, vinhos, cervejas e licores considerados finos, os quais poderiam agregar valor às mesas das casas de famílias que os ostentassem ou até mesmo às mesas dos restaurantes ou hotéis que pudessem oferecê-los aos seus hóspedes. Vale pontuar que vários desses estabelecimentos foram, no Brasil da segunda metade do século XIX, de proprietários ingleses e franceses[193].

Cabe ressaltar que o afrancesamento da capital pernambucana não foi obra somente do conde da Boa Vista. Este processo teve início com a vinda da família real ao Brasil, cujos desdobramentos foi a abertura dos portos às nações amigas em 1808, decretado pelo príncipe regente D. João VI para o comércio internacional. O que Francisco do Rego Barros fez foi potencializar esse movimento. Esse fenômeno na capital pernambucana foi alvo de muitas críticas por parte do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, *O Carapuceiro*, colaborador do Diário de Pernambuco, quando falava: "As nossas sinhazinhas e iaiás já não querem ser tratadas senão por demoiselles, mademoiselles e madames. Nos trajes, nos usos, nos modos, nas maneiras só se aprova o que é francês"[194]. De fato, era na cultura francesa que os segmentos

[190] TOSCANO, Frederico de Oliveira. Op. Cit.
[191] GUERRA, Flávio. Op. cit p.102.
[192] FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2008, p.62
[193] FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. Op cit.
[194] MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: Economia e sociedade no 2º reinado*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1996, p.354.

mais abastados da sociedade foram buscar referências, apropriando-se de códigos e símbolos culturais franceses.

Os dois quadros que seguem abaixo complementam nossa análise acerca do consumo e da predileção dos fotógrafos pelas freguesias de Santo Antônio e Boa Vista, as mais ricas do núcleo central, em especial a rua Nova e o Aterro da Boa Vista (atual rua Imperatriz), respectivamente. Nele procuramos mostrar o preço cobrado pelos retratos através do processo da daguerreotipia nas décadas de 1840 e 1850 na cidade do Recife:

Quadro III – Preços dos retratos na cidade do Recife (1840-1860)

Ano	Preço	Nome	Local
1843	10 $000.	J. Evans	Pernambuco
1845	6$000	Mr. Roberto	Pernambuco
1851	Acima de 6$000	Carlos Fredericks e Weeks	Pernambuco
1853	3$000	Anônimo	Pernambuco
1860	25$000*	Augusto Stahl	Pernambuco

Fonte: Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional
*Preço cobrado por 100 retratos no formato carte de visite

Como vemos acima, embora nas décadas de 1840/1850 o preço cobrado pelo daguerreótipo tenha sofrido uma redução de valor um tanto quanto significativa, tornando-o mais "acessível", seu consumo ainda ficava restrito às classes abastadas. Somente a partir da década de 1860, com a introdução de um novo formato de retrato, isto é, o *carte de visite* houve uma difusão social do retrato para além do ciclo social da elite agrária. A oferta de Augusto Stahl para a reprodução de 100 carte de visite para uma mesma imagem demonstra o quanto a fotografia podia reduzir seus custos, aumentando sua demanda e circulação com o novo processo.

A imagem produzida pelo processo da daguerreotipia se tratava de uma peça única, de uma imagem imprensa sobre um suporte metálico. No entanto, ela não era entregue ao cliente de forma avulsa, a chapa era apenas parte de um conjunto que vinha montado sobre uma

rebuscada caixa com tampa, assemelhando-se o produto a uma joia, esse era o efeito comercial dado a ele com intuito de valorizar seu preço. O valor de um retrato produzido por esse sistema o equiparava aos preços de artigos outrora considerados de luxo:

Imagem 25: Daguerreótipo de homem não identificado, Coleção Francisco Rodrigues/FUNDAJ, s/d

Quadro IV– Preços de alguns artigos de luxo na cidade do Recife (1845-1853).

Ano	Produto	Preço	Local
1845	Chapéu de seda	14$000	Pernambuco
1850	Sapato de couro de Lustro	2$000	Pernambuco
1853	Lenços de seda	1000 a 2$400	Pernambuco

Fonte: Diario de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

Para que tenhamos uma amplitude do valor do produto fotográfico no período caracterizado pela daguerreotipia, foram destacados os preços de alguns gêneros alimentícios básicos à venda em réis para efeitos de comparação na cidade do Recife, conforme a publicidade feita no Diário. Os dados apresentados nos quadros IV e V nos dão uma ideia do quão oneroso

era um retrato pelo sistema de daguerreotipia, o que o tornava decerto um produto de luxo, restringindo seu consumo às classes mais abastadas da sociedade pernambucana.

Quadro VI – Preços de alguns artigos básicos na cidade do Recife (1840-1850).

Ano	Produto	Preço	Local
1845	Queijo (lata)	2$500	Pernambuco
1845	Café	$160	Pernambuco
1850	Feijão	$160	Pernambuco
1850	Manteiga inglesa	$160 a 640	Pernambuco

Fonte: Diário de Pernambuco, Hemeroteca digital BN

Com o dinheiro investido em um único daguerreótipo, o cliente poderia comprar três pares de sapatos de lustro de couro, seis lenços de seda, duas latas de queijo e aproximadamente quarenta sacos de feijão, separadamente. O que podemos depreender dos quadros apresentados acima é que, no período caracterizado pelo processo fotográfico da daguerreotipia, a atividade de produção fotográfica era essencialmente voltada para um público de indivíduos oriundos da classe senhorial pernambucana e ricos comerciantes.

Para a década de 1860, a análise do Diário de Pernambuco demonstrou que a produção fotográfica na cidade do Recife era realizada através de variados processos e que tal situação acompanhava as disputas pela melhor tecnologia fotográfica em voga no mundo, bastante aquecida neste momento.

Quadro VII – Primeiros anos em que os diferentes processos fotográficos foram ofertados no Recife (1840-60)

Ano	Técnica
1843	Daguerreotipia
1850	Ambrotypia

1851	Electrotypia
1854	Cristalotypia
1860	Cenotipia
1860	Colódio úmido
1860	Ambrochromotypo

Fonte: Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

Unida à freguesia do Recife pela ponte mais antiga da cidade, localizamos a freguesia de Santo Antônio ou de Antônio Vaz. "Antes da invasão holandesa (1630), existia então a 'ilha dos navios', depois de Antônio Vaz, apenas alguns casebres de pescadores e o convento de Santo Antônio (1606), que emprestou seu nome ao bairro".[195] No ano de 1873 sua população era praticamente o dobro do bairro portuário: 15.910 indivíduos[196], divididos entre livres e escravos.

[195] CAVALCANTI, Carlos Bezerra. *O Recife e suas ruas*. Recife: Edições edificantes, 2002, p.28.
[196] MELLO, José Antônio Gonsalves. *O Diário de Pernambuco e a História social do Nordeste (1840-1889)*. p.643

Imagem 26: LAMBERG, Maurício. Pórtico de Santo Antônio, Recife, 1880. Portal Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Na fotografia de Maurício Lamberg, o leitor pode visualizar o pórtico que dava acesso à freguesia de Santo Antônio, onde se concentrava a maior parte das repartições públicas da cidade e, dentre elas, o Palácio do Governo e o teatro de Santa Isabel no extremo norte da ilha. A imagem apresentada diz respeito à rua do Crespo, atual Primeiro de Março, que junto com a Rua Nova eram cortadas pelos trilhos das maxabombas que circulavam pela cidade. Do lado direito da fotografia, vemos a Livraria Econômica, uma das várias nas quais a freguesia se aglutinava. Para muitos contemporâneos, esta era a mais importante núcleo do Recife e, de fato, era. Além das repartições públicas, a freguesia de Santo Antônio concentrava a redação dos principais periódicos que circulavam na cidade, a maioria na Rua do Imperador*:* o Jornal do Recife, o Jornal Pequeno, o Diário da Tarde, A Noite, o Diário da Noite e o Jornal do Commercio[197]. Além destes, havia também o Diário de Pernambuco na rua Duque de Caxias nº 44, o Jornal do Recife na rua do Imperador nº 47, o Tempo na rua Duque de Caxias nº 28 e 30 e A Democracia na rua do Imperador[198]. A imprensa dividia espaço com as maiores tipografias, livrarias, papelarias, órgãos e agremiações da sociedade civil. Além disso, os três mais

[197] CAVALCANTI, Carlos Bezerra. Op. cit p.29
[198] SOUZA, Felipe. Op. cit p.100

importantes teatros da cidade - o Santa Isabel, o Fênix Dramática e o Santo Antônio -, sem contar com o Gabinete Português de Leitura, a Sociedade Auxiliadora da Agricultura de Pernambuco e, o mais frequentado e o maior café da cidade, o chamado café do Paiva[199]. E, boa parcela dos estúdios fotográficos da cidade não poderiam deixar de aproveitar o grande filão comercial, que todos esses estabelecimentos aglutinados promoviam à freguesia mais importante da capital pernambucana.

No romance "A Emparedada da Rua Nova", o escritor pernambucano Carneiro Vilela,[200] ao conduzir o leitor para o cenário no qual se desdobrará a trama do seu mais famoso e trágico romance, um sobrado localizado na Rua Nova, no qual residia a família do abastado comerciante Jaime Favais, apresenta-nos uma imagem da elegância dessa via, de seus vistosos e sortidos estabelecimentos comerciais, do movimento e sons que a animavam seu comércio:

> A Rua Nova, em 1861, era, como ainda hoje, ladeadas de elegantes, vistosas e bem sortidas casas de comercio. Era mesmo uma daquelas que a tal respeito, apresentava um dos melhores aspectos, graças à variedade de negócios, à concorrência da freguesia e à atividade azafamada e alegre dos mercadores, - patrões e caixeiros.[201]

A grande concentração de estabelecimentos comerciais, especificamente os mais requintados da cidade nos faz imaginar que, na freguesia de Santo Antônio, além de uma elite econômica havia muitos abastados que moravam nos seus entornos, ávidos para consumirem os produtos europeus da moda. Para as senhoras "vendem-se chapeos de seda de cores para senhora, bem enfeitados e de gosto moderno, pelo médio preço de 14$ rs, Rua Nova, nº 38".[202] Em Santo Antônio, os homens também compravam ou encomendavam suas roupas aos alfaiates.[203] A rua Nova nunca perdera seu prestígio de rua elegante e da moda. No ano de 1858, o pernambucano João Ferreira Villela inaugura um estabelecimento fotográfico no sobrado nº 18, 1º andar, por cima da loja do Sr. Cajú, alfaiate[204]. Essa via de Santo Antônio pode ser comparada as ruas do Ouvidor e Ourives no Rio de Janeiro. Os comerciantes à frente do comércio de luxo na freguesia lideravam as listas de ofícios de Santo Antônio e com seus

---

[199] SOUSA, Felipe. Op. Cit. p.101; MELLO, José Antônio Gonsalves de. O Diário de Pernambuco e a História social do Nordeste (1840-1889) p.843

[200] VILELA, Joaquim Maria Carneiro. *A emparedada da Rua Nova.* Recife: Secretaria de Educação e Cultura; Fundação de Cultura da cidade do Recife, 1984. O romance publicado, a princípio como folhetim no Jornal Pequeno, em Recife, baseou-se numa antiga lenda local. Conforme a mesma, o pai furioso teria emparedado viva sua filha, que engravidara de um amante, trama principal do romance do escritor pernambucano Carneiro Villela.

[201] VILLELA, Carneiro. Op. Cit. p.31

[202] Diario de Pernambuco, 29 de dezembro de 1845, Hemeroteca BN

[203] CARVALHO, Marcus J. M. Op. cit. p.60

[204] Diario de Pernambuco, 15 de dezembro de 1858, Hemeroteca BN

altos rendimentos impulsionavam a renda média dos votantes.[205] Mais adiante seguem dois quadros: o primeiro, referente à renda dos eleitores e o segundo aos ofícios desempenhados pelos mesmos na freguesia.

Quadro VIII - Renda média dos votantes do bairro de Santo Antônio (1876)

Renda anual em mil réis	Nº de eleitores	%
Entre 200 e menos de 400	85	7,3%
Entre 400 e menos de 800	297	26%
Entre 800 e menos de 2:000	478	41,5 %
Mais de 2: 000	291	25,2%
Total	1151	100%

Fonte: SOUZA, Felipe. Direitos políticos em depuração: A lei Saraiva e o eleitorado do Recife. Dissertação de mestrado em História, UFPE, 2012.

Quadro IX - Ofícios desempenhados pelos votantes do bairro de Santo Antônio (1876)

Negociante	391
Artista	370
Funcionário público	133
Advogado	26
Não informado	25
Professor	24
Proprietário, médico, militar, escrivão, solicitador, oficial de justiça, padre, guarda livros, despachante, boticário, bacharel, outros.	183
TOTAL	1151

Fonte: SOUZA, Felipe. Direitos políticos em depuração: A lei Saraiva e o eleitorado do Recife (1870-1880). Dissertação de mestrado em História, UFPE, 2012

Nos dois quadros acima, é possível visualizarmos a presença expressiva de uma classe média urbana composta de professores, médicos, advogados, funcionários públicos, militares, padres, artistas, etc., concentrados na freguesia de Santo Antônio. Com exceção dos negociantes do bairro, que representam no quadro a maioria da população votante, os demais pertenciam a um grupo burocrático composto por funcionários públicos, fortalecido após emancipação do país, quando surgiu uma série de novas ocupações vinculadas aos aparelhos do emergente

[205] SOUZA, Felipe Azevedo e. Op. cit. p.99

Estado nacional[206]. Como bem vimos na tabela, Santo Antônio concentrava uma grande parte das repartições públicas da cidade.

> (...) o palácio, a secretaria do governo, a repartição da polícia, a das obras públicas, a Relação do distrito, o tribunal dos jurados, a tesouraria geral, a Tesouraria provincial, a sala das audiências dos juízes do crime, do cível e da paz, o selo e o correio, além de concentrar uma quantidade significativa de profissionais liberais, fazendo com que o nível de renda daquela zona fosse o mais alto da cidade.[207]

Com os melhoramentos dos meios de transportes empreendidos na cidade, bem como dos serviços urbanos, tais como abastecimento de água, iluminação a gás, alargamento das vias, dentre outros, alguns iniciados durante a gestão do conde da Boa Vista, os senhores de engenho passaram a instalar suas moradas de veraneio na cidade. Dessa forma, Recife iria crescer sensivelmente, ampliando as possibilidades de serviços para os fotógrafos.

Os dados apresentados nos quadros acima, bem como as informações acerca da importância econômica e cultural de Santo Antônio, elucidam as razões que motivaram vários profissionais a se estabelecerem nessa freguesia. Só para que tenhamos uma dimensão desse fenômeno, na década de 1850, foram abertos vários estabelecimentos fotográficos em Santo Antônio, sendo a rua Nova a que concentrava a maioria deles, como o leitor pode conferir no quadro III.

Nas décadas de 1860 e 1870, haverá uma grande expansão da atividade fotográfica como um todo e uma ampliação do seu mercado consumidor. A introdução do colódio úmido[208] no mercado fotográfico possibilitou o surgimento de outros processos fotográficos aplicados à feitura dos retratos, bem menos onerosos se comparados ao daguerreotipo, mas que ainda se tratavam de peças únicas.

O ambrótipo, assim como o daguerreotipo, era montado numa caixa, protegido por vidro em um estojo ornamentado. A pesquisa empreendida no Diário de Pernambuco nos permitiu identificar a década de 1850 como sendo o período em que este formato de imagem começa a ser ofertado no mercado recifense, conforme a publicidade dos estúdios fotográficos do norte americano W. Osborn, do francês Augusto Stahl e do pernambucano João Ferreira Villela. No caso de Villela, chegava até a se apresentar ao público da cidade como Ambrotypista da Augusta Casa Imperial do Brasil:

---

[206] CARVALHO, Marcus J. M de. Op. cit. p.47

[207] Idem p.100

[208] Solução de nitrato de celulose em partes iguais de éter e álcool, utilizada como ligante (camada adesiva) transparente para a suspensão dos haletos de prata, sensíveis a luz sobre suportes de vidro (negativos) ou papel (fotografias)

O photographo F. Villela, ambrotypista da augusta casa imperial do Brasil, avisa ao respeitavel publico desta capital, que, tendo voltado do Rio de Janeiro, brevemente reabrirá o seu estabelecimento de retratos, na sua nova residencia da rua do Cabugá n. 18, entrada pelo pateo da matriz, onde o acharão prompto a tirar retratos por ambrotypo, daguerreotypo e ambrochromotypo. Este ultimo systema, invenção do distincto professor Insley Pacheco, de quem o annunciante é unico discipulo, é talvez a derradeira perfeição da arte de retratar por meios phothogenicos. A fidelidade do desenho feito pelo sol, reunida a um especial trabalho de pintura a oleo, dá um retrato delicado, perfeito e ao alcance de todas as fortunas, porquanto, apenas custa mais metade dos preços dos simples retratos de ambrotypo.

Imagem 27: Anúncio ambrotypia, Diario de Pernambuco, 4 de outubro de 1860, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

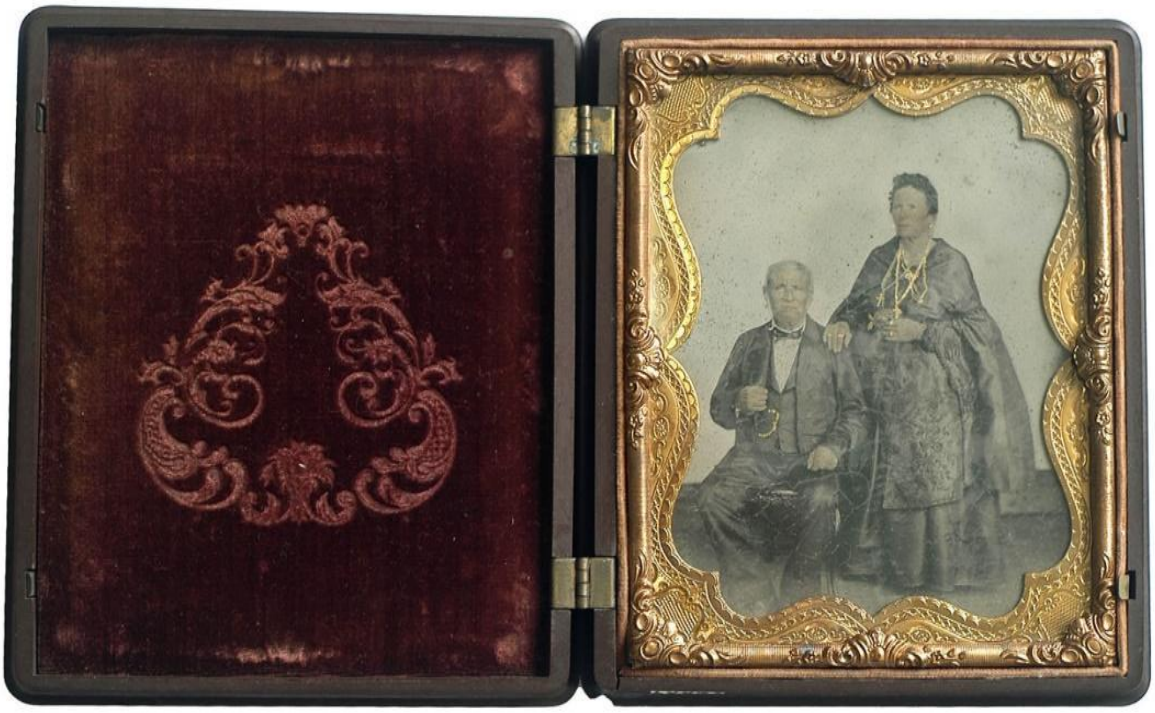


Imagem 28: Ambrótipo de casal, 1860, autor não identificado, Acervo/Fundaj Coleção Francisco Rodrigues

No ano de 1861, o fotógrafo pernambucano João Ferreira Villela oferta ao público da cidade retratos sob as técnicas - ambrotypo e melanotypo - sobre pano encerado e sobre talco, especiais para pulseiras, alfinetes e cassoletas. Ademais, no mesmo anúncio dizia que possuia no seu estabelecimento um completo e abundante sortimento de artefatos franceses e americanos para a colocação de retratos, certamente deveriam tratar-se de medalhas, caixinhas, camafeus.

Segundo ele, havia também para este mesmo fim cassoletas e alfinetes de ouro de lei. Além disso, o cliente poderia adquirir retratos em fotografia das principais personagens da Europa, estereoscópios e vistas estereoscópicas, assim como vidros para ambrotipos e químicas fotográficas.[209]

N aquela mesma década foi introduzido no mercado brasileiro o retrato fotográfico no formato carte-de-visite, que conferia à fotografia uma difusão social até então desconhecida. A partir desse momento, seu consumo atingirá outros públicos para além do círculo social das elites abastadas. Conforme já apontado no primeiro capítulo, o responsável pela introdução desse novo formato no mercado recifense fora o fotógrafo francês Augusto Stahl. No mesmo período, o fotógrafo pernambucano Ferreira Villela anunciava os *carte-de-visite* como especialidade do seu estúdio. Nesse momento, o circuito social da fotografia adquiriu uma nova dinâmica, pois os retratos produzidos sob esse novo formato eram consideravelmente mais acessíveis, que os retratos nos outros formatos já apresentados. Tal aspecto ocorria porque para o *carte-de-visite* eram produzidas seis ou oito imagens iguais de uma só vez na dimensão 6 x 9 cm, as quais eram coladas sobre um cartão suporte 10 x 6,5 cm, possibilitando um barateamento do preço final do produto. Em pouco tempo, esse formato virou moda e incentivou a circulação e o colecionismo de retratos, que passaram a ser trocados e colecionados em álbuns fotográficos, dados como recordação com dedicatórias em seus versos ou mesmo remetidos em cartas.

Se o retrato produzido sob processo da daguerreotipia se tratava de uma peça única, o carte-de-visite com sua farta reprodutibilidade impulsionou o colecionismo de imagens através da moda dos álbuns fotográficos. A troca de cartões possibilitará a imagem circular para além do ambiente doméstico, alimentando uma rede de afetividade a partir do envio e troca de cartões entre parentes e amigos sejam eles próximos ou distantes, reforçando, dessa maneira, os laços

[209] Diario de Pernmabuco, Recife, 19 de outubro de 1861, Acervo/Hemeroteca digital Fundação Biblioteca Nacional

de amizade e afinidade no seio da classe senhorial do império e também entre os setores médios[210].

A partir da década de 1850, houve um considerável crescimento do número de estabelecimentos fotográficos no Recife, como o leitor poderá conferir no anexo I. Nessa década, diferentemente dos anos de 1840 aqui já demonstrados, os profissionais assentavam praça na cidade em decorrência, dentre outros fatores, da ampliação do mercado consumidor. Muito desse sucesso e expansão da atividade fotográfica se devem a introdução do *carte-de-visite* no mercado nacional, ao barateamento da fotografia como mercadoria, ao crescimento e ampliação de uma clientela (conforme demonstrado no quadro IX), que incluía ao lado da classe senhorial pernambucana e dos comerciantes abastados da cidade, profissionais liberais, funcionários do Estado e uma classe média incipiente. Cada vez mais, um número significativo de pessoas oriundas dos setores médios urbanos como, por exemplo, professores, artistas, funcionários da administração pública, profissionais liberais, também passaram a ter o consumo de fotografias, principalmente no gênero retrato, a seu alcance. A moda do colecionismo e troca do formato dos retratos no formato *carte-de-visite* também auxiliava no maior consumo através de um troca-troca de retratos como um *habitus* social que fortalecia os laços familiares e as alianças de amizade[211].

Além dos aspectos tecnológicos referentes ao tempo de exposição e às técnicas fotográficas, outros dados interessantes presentes nos anúncios de jornais apontam como se configurava internamente um estúdio fotográfico no Recife oitocentista. Comumente os profissionais se estabeleciam no último andar dos sobrados, posto que dessa maneira seria a melhor forma para a captação da luz do dia. Havia, no entanto, alguns estúdios que funcionavam nas noites de luar. No ano de 1854, o fotógrafo e pensionista do S.M. o Imperador, Cincinato Mavignier, descreveu a sala de câmera do seu estúdio localizado no Aterro da Boa Vista, atual rua da Imperatriz, freguesia da Boa Vista: "(...) a sala da machina é iluminada por uma imensa claraboia de trinta vidros de vinte polegadas, dando uma luz tão bela e regular que sairão os retratos magníficos; essa claraboia vai servir por enquanto a machina que existe no próprio estabelecimento"[212]. Joaquim José Pacheco, fotógrafo português que circulou pela cidade do Recife na década de 1850 e que ficou conhecido no mercado carioca pela sociedade Insley & Pacheco, dá-nos uma dimensão de como se configurava internamente um estúdio fotográfico:

---

[210] MUAZE, Mariana. *O Império do retrato: Fotografia e poder na sociedade oitocentista*. Projeto História, São Paulo, n.34, p. 169-188, jun. 2007.
[211] MUAZE, Mariana. *As memórias da Viscondessa.* Op. Cit.
[212] Diário de Pernambuco, 14 de julho de 1854, Hemeroteca Digital BN

"O mesmo vende uma mobília de jacarandá constando de um sofá, 12 cadeiras, duas ditas de braço, duas bancas e uma jardineira para o meio da sala, bem como trinta telhas de vidro, tudo por cômodo preço"[213].

Embora a prática fotográfica tenha sido exercida, sobretudo por fotógrafos estrangeiros oriundos, em sua maioria, do continente europeu, houve a atuação de fotógrafos pernambucanos no mercado fotográfico recifense, cujos exemplos poderíamos citar: João Ferreira Villela, Agio Rio Pedro da Fonseca, Julio Pereira dos Santos, Inocêncio Menna da Costa, Flósculo de Magalhães, Hermina Carvalho Menna da Costa e Manoel Tondella[214]. Dentre os fotógrafos pernambucanos atuantes no mercado, foi o pernambucano João Ferreira Villela quem mais se destacou na atividade, recebendo o título de Ambrotipista da Augusta Caza Imperial do Brazil. Com a ida do seu mestre J. José Pacheco para a corte do Rio de Janeiro em 1856, Villela acabou assumindo seu estabelecimento localizado no Aterro da Boa Vista, nº4. Produtor de tintas, taquígrafo da Assembleia Provincial e fotógrafo foi o principal rival de Stahl no mercado recifense nas décadas de 1850 e 1860. No ano de 1858, Villela muda de endereço para a Rua Nova, nº 18, mantendo-se sempre atualizado com todos os processos fotográficos então existentes.

Foi como ambrotipista que Villela mais se destacou, o que lhe rendeu elogios e a mercê régia de Ambrotipista da Casa Imperial, em 1859, quando ofertou ao Imperador d. Pedro II seis imagens com molduras douradas, impressionando-o com tamanha maestria. Em decorrência, D. Pedro II acabou lhe encomendando a produção de vistas do interior da província, isto é, dos lugares pelos quais o imperador passou e que lhes chamaram a atenção durante sua viagem à Pernambuco. Depois desta experiência, na década de 1860, Villela passou a se apresentar na imprensa local como "Ambrotipista da Augusta Casa Imperial do Brasil". O fotógrafo sempre buscou se atualizar e para tanto fez uma viagem ao Rio de Janeiro em visita ao estúdio de seu mestre Insley Pacheco:

> (...) como é sabido fizemos uma viagem expressamente a corte para examinarmos as melhores photographias alli, e foi a do Sr. I Pacheco, a que melhor correspondeu aos nossos desejos e aspirações, e da qual trouxemos os planos depois de alli estarmos todo um mez estudando, aproveitando as lições de tão distinto mestre.[215]

---

[213] Diário de Pernambuco, 20 de novembro de 1851, Hemeroteca Digital BN

[214] Nascido no ano de 1865, Manoel Tondella, possivelmente deveria ser conhecedor da produção de Claudio Burle Dubeux Jr., visto que algumas das imagens produzidas por Tondella dialogam com temas e ângulos do fotógrafo amador.

[215] Diario de Pernambuco, 19 de novembro de 1869, Hemeroteca Digital BN

Quando do seu retorno a Pernambuco, promoveu uma grande reforma em seu novo estúdio, localizado na mesma freguesia de Santo Antônio, agora na Rua do Cabugá, nº 18 e, na década de 1870, se associou ao pintor alemão Jorge A. Roth passando a chamar seu estabelecimento de Photographia Imperial e Galeria de pintura de J. Ferreira Villela. Além de João Ferreira Villela que se fazia reconhecer como Photographia Imperial, outros carregaram títulos e denominações, buscando diferenciarem-se: Augusto Stahl (Retratista do S.M. Imperador), Albert Henschel (Photographia Alemã), Alfredo Duscable (Fotografia Parisiense), Hermina da Costa (Photographia Moderna), entre outros. Dentre esses profissionais, foi o berlinense Albert Henschel aquele que encarou o ofício de forma empresarial, abrindo simultaneamente estabelecimentos nas seguintes capitais: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo.

Dentre os fotógrafos estrangeiros com destaque no Recife, o francês Augusto Stahl foi um dos mais famosos. A princípio estabelecido na Rua do Crespo, atual rua Primeiro de Março, mudando-se para a rua Nova, nº21, ambos estabelecimentos localizados na freguesia de Santo Antônio. Além de retratista, produziu inúmeras vistas da capital pernambucana e dos seus arrabaldes, Olinda e outras localidades da província de Pernambuco e também fora dela, a exemplo da cachoeira de Paulo Afonso na Bahia e das fotos tiradas em Alagoas a pedido de D. Pedro II. Quando da passagem do casal imperial pela cidade do Recife no ano de 1859, o fotógrafo produziu algumas fotografias que lhes valeram a mercê régia de Photographo S.M. Imperador[216].

Muito embora a História da Fotografia Brasileira no século XIX tenha dado um maior protagonismo aos personagens dos fotógrafos, sendo eles na sua maioria estrangeiros, o mercado fotográfico no Recife contou com a fotógrafa e empresária pernambucana Hermina Carvalho Menna da Costa ou somente Hermina Costa, como comumente se apresentava nos anúncios dos jornais. A fotógrafa é mencionada de forma muito breve em apenas uma linha do texto que abre o artigo "A fotografia" do historiador José Antônio Gonsalves de Mello[217]. Os indícios de sua atuação no mercado recifense chegam através de alguns anúncios publicados no Diário de Pernambuco por dois de seus estabelecimentos. Não saberíamos precisar em que década do século XIX ela iniciou sua carreira profissional, no entanto, os rastros encontrados

[216] As fotografias ofertadas ao casal imperial por Stahl na ocasião, como mencionado no primeiro capítulo, foram publicadas no "Memorandum Pitoresco de Pernambuco" que contém trinta e quatro imagens produzidas pelo fotógrafo durante sua trajetória na província pernambucana.

[217] MELLO, José Antônio Gonsalves de. Op. Cit.

de sua atuação no Diario de Pernambuco vão da década de 1880 a 1892[218], conforme pudemos acompanhar.

Em outubro de 1883 foi aberto um estabelecimento localizado na rua Barão de Victoria, atual rua Nova, n°12, 2° andar. Conforme a publicidade feita, a fotógrafa atuava em sociedade com nome Hermina Costa & C., estando o mesmo estabelecimento sob sua gerência: "Abrir-se-há hoje a rua Barão de Victoria, nº 14, 2 andar uma nova fotografia. Está bem montada e é digna de ser visitada pelo público. Gyra sob a firma de Herminia Costa & C., sob gerência da Exma Sra. D. Herminia de Carvalho Menna da Costa".[219] Assim como Hermina, houve na corte do Rio de Janeiro a primeira mulher, como apontado pelo historiador Pedro Vasquez, Henriqueta Arms, a administrar sozinha um estabelecimento fotográfico, a qual no ano de 1851 recebia sua clientela na rua dos Latoeiros, nº83[220].

No ano de 1885, Hermínia participou da 5ª Exposição Artístico Industrial[221], promovida pela Imperial Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais, realizada no Lyceu de Artes e Ofícios da capital pernambucana, a qual recebeu o diploma de mérito. Em 1886, Hermina Costa anuncia na seção Avisos Diversos do Diário de Pernambuco, que o fotógrafo Flósculo de Magalhães deixara de ser seu sócio, um ano depois se apresenta como única proprietária do estabelecimento fotográfico Hermina Costa & C. Intencionando dar o maior impulso possível à arte fotográfica não poupa esforços tampouco despesas para abrir um outro estabelecimento, o chamado Photografia Moderna*:* "(...) e por isso preparou no prédio nº 7 da rua 1° de março (antiga do Crespo) o novo estabelecimento fotográfico, sob o título – Photographia Moderna"[222]. Além da execução de retratos, seus estabelecimentos produziam vistas de ruas, edifícios públicos, praças e arrabaldes da cidade, algumas das quais eram expostas no próprio estabelecimento[223]. Pelos anúncios, pode-se dizer que Hermina Costa foi uma profissional bastante demandada no mercado fotográfico recifense, já que além de atuar como fotógrafa, ela

[218] Acreditamos que talvez ela tenha começado sua carreira na década de 1880, tendo em vista o fato de não terem sido localizados registros anteriores a essa década na imprensa local. Uma parte de sua produção retratística salvaguardada hoje compõe a Coleção Francisco Rodrigues de Retratos da Fundação Joaquim Nabuco. São aproximadamente 40 retratos no formato carte de visite e carte cabinet, todos de sua autoria produzidos e datados daquela década, conforme o banco de dados da referida instituição. O último registro de seu estabelecimento, o Photographia Moderna, fora uma publicação da comissão organizadora da Academia de Direito, no ano de 1891, convocando os bacharéis a se apresentarem no estúdio da fotógrafa para a tiragem dos retratos que iriam compor os quadros dos formandos. Dentre as várias propostas enviadas a comissão acabou decidindo pelos retratos de Hermina Costa.

[219] Diario de Pernambuco, 21 de outubro de 1883, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

[220] VASQUEZ, Pedro Karp. Op. Cit. p. 10

[221] Diario de Pernambuco, 21 de dezembro de 1885, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

[222] Diario de Pernambuco, 5 de junho de 1887, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

[223] Diario de Pernambuco, 5 de junho de 1887, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

coordenava uma equipe que trabalhava nos seus dois estabelecimentos, foram eles: Flósculo de Magalhães, lotado no estúdio da Rua Barão de Victoria, d. Joaquim Canelas de Castro e Manoel Innocêncio Menna Costa os quais ficavam na Fotografia Moderna, respectivamente. Além disso, foi membro da Imperial Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais e no ano de 1884 recebeu uma menção na categoria - Photographias e Retratistas – ao lado dos fotógrafos Alfredo Duscable e Menna da Costa[224].

[224] Uma mulher a frente de um ofício hegemonicamente exercido por homens e gerenciando dois estabelecimentos fotográficos na cidade em pleno século XIX, numa sociedade de valores patriarcais bastante arraigados, na qual as mulheres das classes mais abastadas só podiam sair às ruas acompanhadas e ao homem a atribuição de ser o provedor da casa, tarefa esta que nem sempre era capaz de cumprir, revela-nos algumas tensões e mudanças sociais importantes como, por exemplo, redefinições de papéis sociais entre homens e mulheres e a conquista do espaço público pelo elemento feminino. O exemplo de Hermina Costa aponta para a limitação do tradicional conceito de patriarcalismo que foi utilizado por Gilberto Freyre e outros estudiosos, corroborado pela historiografia recente que tem demonstrado que não faltavam mulheres à frente das famílias e dos negócios.

PARTE II – CLAUDIO BURLE DUBEUX JR: ORIGEM FAMILIAR E FORMAÇÃO

Capítulo III – A Família Dubeux, sua rede familiar e de negócios: a reprodução da classe dominante pernambucana

Durante toda a segunda metade do século XIX, em especial a partir de decretada a abertura dos portos às nações amigas pelo príncipe regente D. João VI, a província de Pernambuco passou a receber um grande contingente de estrangeiros, notadamente europeus. Como vimos, a ruptura dos antigos entraves à expansão do capital mercantil[225] irá facilitar, pois, a entrada de pessoas das mais variadas nacionalidades na província pernambucana, no período em tela.

Cotidianamente, vários navios atracavam no porto do Recife com viajantes. Dentre os estrangeiros, que desembarcaram na cidade na primeira metade do século XIX, entre os anos de 1817 a 1824, estava o jovem comerciante de nacionalidade francesa Joseph Emmanuel Isidore Burle, nascido no ano de 1799[226], natural da cidade francesa de Aix-em-Provence, localizada no Sul da França.

O jovem comerciante francês que desembarcara no Recife era avô materno do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. Não se sabe quais motivos o trouxeram ao Brasil. Segundo consta no livro de assento do seu casamento[227], informações extraídas pelo genealogista Silvio Paes Barreto, o avô de Claudio Burle Dubeux Jr. era filho de pais franceses, Joseph Burle e Claire Arnier. Uma vez estabelecido na cidade do Recife, contraiu matrimônio em oratório privado, no ano de 1824, com a pernambucana Joaquina Peres Campello, à época, com idade entre 14 e 15 anos, e residente na freguesia de Santo Antônio. Desse matrimônio resultaram seis filhos, são eles: José Burle Filho, Eduardo Alexandre Burle, Maria Joaquina Burle, Júlia Burle, Lindolfo Burle, Henrique Burle e Josephine Burle.

> Aos vinte e dois de agosto de mil oitocentos e vinte e quatro, em oratório privado, feito as denunciações na forma do Sagrado Concílio Tritentino nesta freguesia e nas imediações do Recife e Boa Vista, em um dia festivo dou licença por despacho do Reverendo Vigário Capitular, tendo o nubentes

[225] CARVALHO, Marcus. Op. cit

[226] Notas genealógicas de Sílvio Paes Barreto, Fundo Silvio Paes Barreto/FPB, caixa 003, Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP).

[227]Notas genealógicas, Fundo Paes Barreto, Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano/IAHGP, caixa 008.

justificado estado livre no lugar de sua origem e dado fiança ao proclamas do dito, como consta do mandato do casamento que proclamei do despacho feito sem descobrir impedimento algum, de minha licença o Reverendo Francisco do Rego Barros e das testemunhas Manoel Ricou e Miguel Correa Castanheda, moradores nesta freguesia casarão **Jose Emanuel Isidoro Burle**, natural do arcebispado de Aix, e morador nesta freguesia, filho de **Joseph Burle** e **Claire Arnier**, com Joaquina Peres Campello, natural e moradora nesta freguesia, filha de Maria da Penha Torres. O ditto padre lhe deu a bênção conforme o ritto da Santa Madre Igreja. Do que mandei fazer este assento e por verdade assignei.Cônego Vigário Henrique de Rezende.[228]

Imagem 29: Eugênio & Maurício, retrato de Joaquina Peres Campelo, Recife, 1870, Acervo/FUNDAJ, Coleção Francisco Rodrigues.

[228] Grifo meu. Notas genealógicas de Silvio Paes Barreto, Fundo Paes Barreto, Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano/IAHGP, caixa 008.

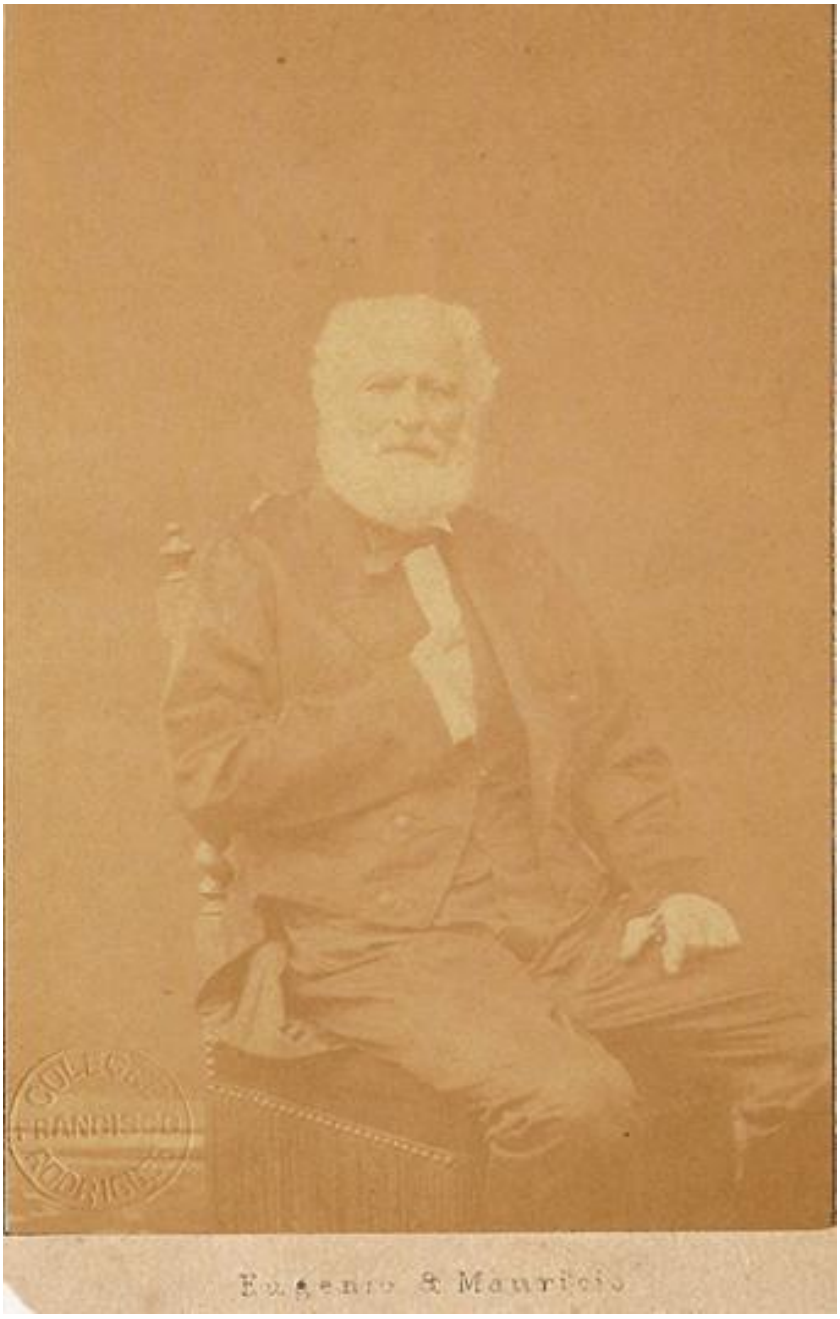


Imagem 30: EUGÊNIO & MAURÍCIO, retrato de José Isidore Burle, Recife, 1870, Acervo/FUNDAJ Coleção Francisco Rodrigues.

Segundo anotações do próprio fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. legadas ao seu único filho, Claudio Leão Dubeux Jr., a origem de seus antepassados pela linha paterna remonta à província francesa da Borgonha.[229] Com a eclosão da Revolução Francesa no ano de 1789, seus membros migram para Portugal. Seu pai, Cláudio Cândido Dubeux (1806-1881), nasceu na freguesia de São Nicolau, Lisboa, filho de pai francês e mãe portuguesa, Joseph Dubeux e Gertrudes Cândido, respectivamente. No ano de 1808, com a invasão das tropas napoleônicas

[229] Acervo/IAHGP, árvore genealógica das famílias Burle e Dubeux no Brasil, Fundo Paes Barreto, caixa 008.

sobre Portugal, o pai do fotógrafo com apenas dois anos de idade migrou, juntamente com familiares, para o Brasil. Passados poucos anos, alguns dos seus parentes regressam à Europa, todavia o pai do fotógrafo permaneceu no Recife.

Na França, os Dubeux eram oriundos da média burguesia. Comerciantes, com um considerável nível de instrução e patrimônio[230], os quais migraram, pelas razões políticas já apontadas, para Portugal. Claudio Cândido Dubeux, assim como seu pai, que era comerciante de livros na terra de Camões, inicia sua carreira como comerciante na cidade do Recife, ofício que também será seguido pelos seus filhos e netos. No Recife, contrai casamento com a pernambucana Josephine Burle. No organograma abaixo, temos a árvore genealógica com os casais (José Burle/Joaquina Peres Campello e José Dubeux/ Gertrudes Cândido), avós e pais do fotógrafo.

No dia 26 de janeiro de 1846, o comerciante Claudio Cândido Dubeux (1806-1881), residente no Recife, vai a público à cata de *"(...) uma ama, que tenha bom leite, e que seja desimpedida"*[231]. Possivelmente, a ama de leite[232] que o comerciante procurava no velho Diario de Pernambuco[233] fosse para amamentar[234] seu segundo filho, Claudio Burle Dubeux Jr, fruto do seu casamento com a pernambucana Josephine Libânea Burle Dubeux (1828-1898). Como o intervalo de nascimento entre seus dois primeiros filhos, Joaquina Gertrudes Burle Dubeux e Claudio Burle Dubeux Jr, foi menor que um ano, possivelmente, houve a necessidade de se contratar os serviços de uma ama de leite para amamentá-los. Decerto deve ter logrado êxito na sua busca pela ama, considerando o fato de termos localizado apenas um único anúncio naquela mídia.

Do matrimônio entre Claudio Cândido Dubeux e Josephine Burle, resultaram 21 filhos, mas apenas 14 chegaram à idade adulta. Conforme a ordem de nascimento, são eles: Joaquina Gertrudes Burle Dubeux (1844-1928), Claudio Burle Dubeux Jr. (1845-1919), Maria Augusta Burle Dubeux (1847-1868), Josephina Julia Burle Dubeux (1849-1937), José Burle Dubeux (1850-1918), Eduardo Burle Dubeux (1851-1917), Antônio Burle Dubeux (1855-1903), Laura Burle Dubeux (1858-1942), Francisca Burle Dubeux (1863-1953), Sophia Burle Dubeux

---

230 Acervo/IAHGP, árvore genealógica das famílias Burle e Dubeux no Brasil, Fundo Paes Barreto, caixa 008.

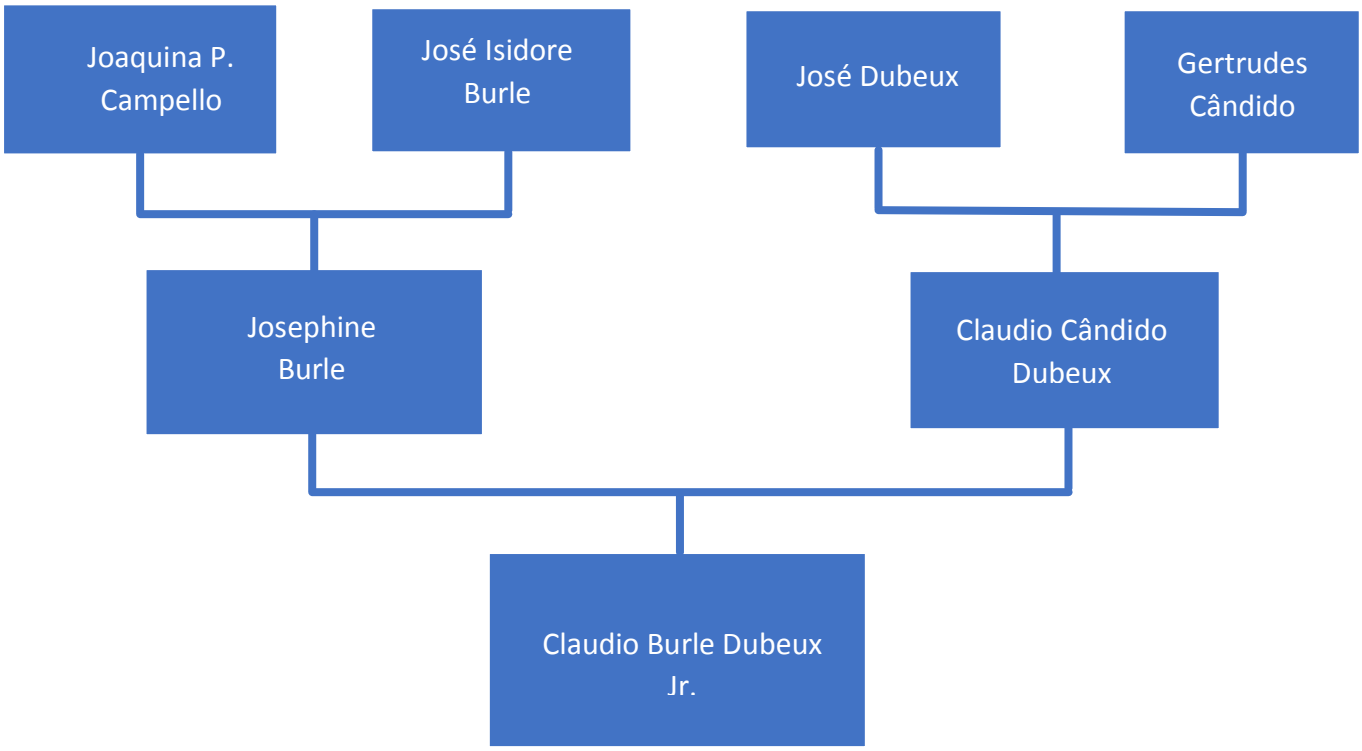
231 Diario de Pernambuco, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional, 27/01/1846

232 QUINTAS, Geórgia. *Amas de leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica*, Revista brasileira de Sociologia da emoção, v.8, nº22, p. 11-44, abril de 2009.

233 FREYRE, Gilberto. *Os escravos nos anúncios dos jornais brasileiros do século XIX*. 4ªEd. São Paulo: GLOBAL, 2010.

234 MUAZE, Mariana. *Maternidade silenciada: amas de leite no Brasil escravista, século XIX*. In: XAVIER, Regina; OSÓRIO, Helen. (Orgs). Do tráfico ao pós abolição: trabalho compulsório e livre e as lutas por direitos sociais no Brasil. São Leopoldo: Oikos, 2018, Ebook.

(1866-1889), Emilia Burle Dubeux (1866-1893), Carolina Burle Dubeux (1867-1933), Isabel Burle Dubeux (1869-1981) e Luiz Burle Dubeux (1874-1938).



*Árvore genealógica família Burle/Dubeux

Imagem 31: HENSCHEL, Albert & Cº, retrato de Josephine Burle, Acervo/FUNDAJ Coleção Francsico Rodrigues, Recife, 1870.

Imagem 32: HENSCHEL, Albert & Cº, Claudio Cândido Dubeux, Acervo/FUNDAJ Coleção Francsico Rodrigues, Recife, 1870.

Os retratos individuais, nos formatos *carte de visite,* da família Burle Dubeux, os quais na atualidade integram a Coleção Francisco Rodrigues[235] sob a guarda da Fundação Joaquim

[235]A formação da Coleção tem início nos idos de 1927 com o colecionador Augusto Rodrigues. Seus filhos Abelardo Rodrigues e Augusto Rodrigues, este último cirurgião dentista, dará continuidade a galeria de retratos iniciada pelo seu pai. A coleção é composta por 12.000 peças, dentre elas estojos de daguerreótipo, ambrótipos, ferrótipos, álbuns de retratos e fotografias sobre papel. Tal Coleção retrata a sociedade brasileira de 1840 até princípios do século XX. Neste conjunto de imagens está representada, sobretudo a sociedade senhorial pernambucana e brasileira do século XIX, tanto membros pertencentes a elite agrária como também elementos oriundos dos setores médios urbanos e personagens populares. Para mais informações sobre o perfil da Coleção, para mais detalhes ver: FREYRE, Gilberto; LEON, Ponce de; VASQUEZ, Pedro. *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983; Ana Maria Mauad - *« Quadros de uma exposição : um retrato do Brasil oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920*) », *in Artelogie, n° 7, Avril 2015.* Acesso: 03/07/2017 URL: http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article344

Nabuco, permitem-nos afirmar que ela foi frequentadora assídua, assim como muitas famílias abastadas da cidade do Recife, dos estúdios fotográficos mais prestigiados, localizados no corredor urbano mais elegante e movimentado do núcleo central da capital pernambucana (Rua Nova / Rua da Imperatriz) como, por exemplo, as imagens das casas fotográficas apresentadas acima: Photographia Alemã de Albert Henschel e a Fotografia Francesa de Eugênio & Maurício, estabelecimentos preferidos da família. Podemos perceber, portanto, uma longevidade da fotografia na família Debeux. Longevidade esta que será iniciada com seus pais como consumidores e terá continuidade, sendo um dos filhos um fotógrafo amador, consumidor e colecionador de fotografias.

Imagem 33: CHARLET & JACOTIN, retrato de Lindolpho José Burle, Acervo/Fundaj, Coleção Francisco Rodrigues, Paris, França, s/d.

Imagem 34: LE JEUNE, retrato de Eduardo Alexandre Burle, Acervo/Fundaj, Coleção Francisco Rodrigues, Paris, s/d

Os retratos de alguns membros da família Burle/Dubeux acima apresentados demonstram que, aqueles sujeitos foram retratados por proeminentes fotógrafos durante o Segundo Império, entre os quais: Eugênio & Maurício, Alfredo Ducasble, Constantino Barza e Albert Henschel, este último condecorado pelo imperador "Fotógrafo da Casa imperial". As fotografias que hoje integram a Coleção Francisco Rodrigues nos possibilitam compreender a relação daquela família com a fotografia, assim como sua trajetória histórica e inserção no cenário local e internacional, considerando os retratos produzidos fora do circuito local, a exemplo dos retratos dos tios do fotógrafo Eduardo Alexandre Burle e Lindolpho José Burle, tios maternos, retratados por fotógrafos da capital francesa. É importante ressaltarmos que há, no total do conjunto, uma clara predominância da casa fotográfica de Albert Henschel, considerado pela historiografia da fotografia brasileira o maior retratista atuante no Brasil do

século XIX, com estúdios localizados nas cidades de Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo.[236] Os retratos acima mencionados foram adquiridos pelo colecionador Francisco Rodrigues e, possivelmente, pertenceram a algumas famílias das redes de sociabilidades das famílias dos Burle/Dubeux.

No universo de imagens produzidas pela família, identificamos alguns retratos produzidos em estúdios internacionais, a exemplo dos estúdios na França, Portugal e Inglaterra. Dentre as estratégias de distinção dos grupos dominantes locais, pode-se incluir também a frequência aos estúdios dos fotógrafos notáveis. Assim, as famílias abastadas trocavam retratos que, no verso, carregavam o prestígio dos ateliês fotográficos como elemento de diferenciação social[237]. Sujeitos ligados ao comércio nacional e internacional, as viagens à Europa sejam a negócios, sejam a passeio eram bastante frequentes, como nos apontam as entradas e saídas, na seção movimento do porto no Diario de Pernambuco. O trânsito Recife-Europa era alimentado não tão somente pelos negócios que a família mantinha com as praças comerciais europeias, mas também pelo afeto e saudade dos amigos e parentes distantes, como nos demonstram a troca de correspondências.

Ao posar para a foto, Josephine Burle Dubeux, mãe do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr, optou por uma imagem individualizada, comum não tão somente ao gênero feminino como também ao masculino. Nesse tipo de composição, a modelo figura praticamente de corpo inteiro, composição que dava destaque à rica indumentária e às joias usadas por ela, objetos que a legitimavam como sujeito pertencente às classes mais abastadas da sociedade pernambucana. Dentre os estúdios escolhidos pela família há uma predileção, como já mencionado, pela Photographia Alemã de Albert Henschel & C. (57%), seguido pela Photographia francesa de Eugênio e Maurício (9,5%). Conforme a percentagem, nota-se a preferência da família pelo primeiro estúdio, fato que pode ser associado às condecorações recebidas pelo fotógrafo Albert Henschel, uma vez que elas garantiam qualidade técnica e capital simbólico, tendo em vista se tratar de "Photographos da Casa Imperial", movimento que conferia aos indivíduos distinção social.

Os rastros encontrados no Diário de Pernambuco acerca do início da atividade comercial de Claudio Cândido Dubeux (pai) no Recife apontam a década de 1840 como o princípio da sua atuação. Os anúncios localizados naquela mídia nos permitem identificar uma certa versatilidade do comerciante. Ao acompanhar a trajetória dele na publicidade daquele jornal,

[236] KOSSOY, Boris. Op. Cit.
[237] MUAZE, Mariana. Op. Cit.

foi identificado que o mesmo se envolvera em vários negócios na cidade do Recife. Além disso, ele teve alguns escritórios na cidade, o primeiro na rua das Laranjeiras e, em seguida, muda-se para a rua do Imperador, na freguesia de Santo Antônio, e, por fim, fixa-se na rua Cais Vinte de Novembro, na freguesia do Recife.[238]

No início da carreira de Claudio Dubeux (pai) como comerciante, ele aparece negociando salitre, imóveis e escravos. No logradouro mais prestigioso da freguesia de Santo Antônio, ele também manteve uma padaria em sociedade com familiares da esposa, embora não saibamos ao certo se com seu cunhado, à época com apenas 20 anos de idade, ou com seu sogro, o comerciante francês José Burle, uma vez que eram homônimos. A sociedade se chamava José Burle & C e o estabelecimento estava localizado, e muito bem localizado, em uma das ruas mais requintadas daquela freguesia, a mais rica e populosa do núcleo central do Recife: a Rua Nova.

Manter um estabelecimento comercial na Rua Nova, nº31, não era um empreendimento acessível aos comerciantes de bolsos menos fartos, sendo necessário capital considerável para investir em um ponto comercial num dos espaços mais onerosos da cidade. Da mesma forma, também teria que preencher exigentes requisitos de limpeza, gosto, decoração e boa frequência para manter a clientela. A escolha do local não era aleatória. Como vimos, a freguesia de Santo Antônio concentrava os principais periódicos da cidade, repartições públicas, cafés, livrarias, tipografias, os principais espaços de sociabilidade, os estúdios fotográficos, as casas de moda, entre outros. Cotidianamente, pela rua Nova circulavam, entre outros atores sociais, as parcelas mais abastadas da sociedade pernambucana, ávidas para consumirem os novos produtos europeus da moda e *"(...) o melhor pão e bolacha das melhores farinhas"*[239].

[238] As informações coletadas no Diário de Pernambuco acerca da atuação do comerciante Claudio Cândido Dubeux na praça do Recife correspondem aos anos de: 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1850, 1852, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1865, 1866, 1867 e 1875.

[239] Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 29 de abril de1846

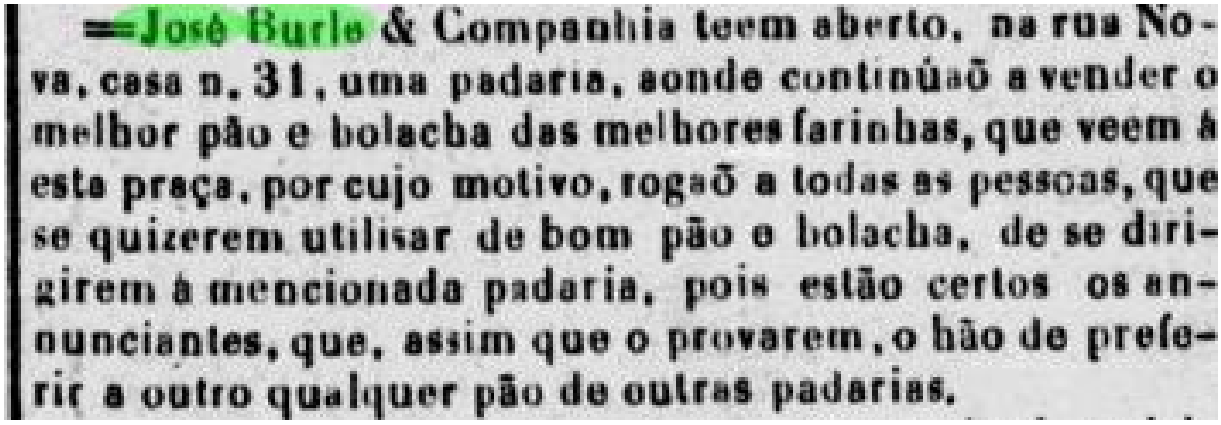

=José Burle & Companhia teem aberto, na rua Nova, casa n. 31, uma padaria, aonde continúaõ a vender o melhor pão e bolacha das melhores farinhas, que veem á esta praça, por cujo motivo, rogaõ a todas as pessoas, que se quizerem utilisar de bom pão e bolacha, de se dirigirem á mencionada padaria, pois estão certos os annunciantes, que, assim que o provarem, o hão de preferir a outro qualquer pão de outras padarias.

Imagem 35: Anúncio José Burle & Companhia, Acervo/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Diário de Pernambuco, 29 de abril de 1846.

No ano de 1846, Cláudio Cândido Dubeux (pai) anunciava que seu sócio, José Burle, era tão somente agente da panificadora e que todos os fundos com os quais ela operava pertenciam ao comerciante e que seu sócio tinha, apenas, participação nos lucros da empresa[240]. O tom do anúncio já prenunciava um futuro rompimento da sociedade, a qual durou cerca dez anos. No ano de 1852, Cláudio Dubeux vai novamente ao Diário de Pernambuco comunicar aos seus clientes que, a partir daquela data, o mesmo assumia interinamente os negócios da empresa.

A panificadora que mantinha em sociedade "A firma de Joze Burle & C. finalizou no dia 2 de janeiro de 1852 do corrente mês. A partir desta data em diante, a panificadora ficou pertencendo ao comerciante Claudio Dubeux"[241]. Dentre os vários negócios que mantivera na cidade, Claudio Dubeux (pai) também se dedicou a compra e venda de escravos. Conforme se pode acompanhar nos jornais, tal atividade era esparsa[242], mas constante, pois durou cerca de trinta anos.

No final da década de 1869, Claudio Dubeux (pai) e sua esposa, Josephine Burle Dubeux, anunciam no Diário de Pernambuco a alforria de uma escrava de propriedade da família Burle/Dubeux. A cativa de nome Romana, segundo o anunciante, tinha prestado por mais de vinte anos serviços àquela família. Dez anos passados, em outro anúncio, uma das filhas do casal, Josephine Julia Dubeux Brotherhood (1849-1937), no ano de 1878, aos vinte e nove anos alforria também uma escrava de sua propriedade de nome Laurentina. Conforme o

[240] Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 1854

[241] Diário de Pernambuco, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, 1852

[242] Os anúncios coletados no Diario de Pernambuco que atestam a relação da família Dubeux com a escravidão na capital pernambucana – citarei aqui não só os anúncios de compra e venda de escravos, mas também os de escravos fugidos e os alforriados, correspondem aos anos de: 1843, 1845, 1846, 1848, 1856, 1857,1858, 1859, 1860, 1866,1869, 1875, 1878, 1879.

anúncio, a escrava Laurentina tinha aproximadamente vinte e oito anos, quase a mesma idade de Julia Dubeux, sua antiga proprietária.

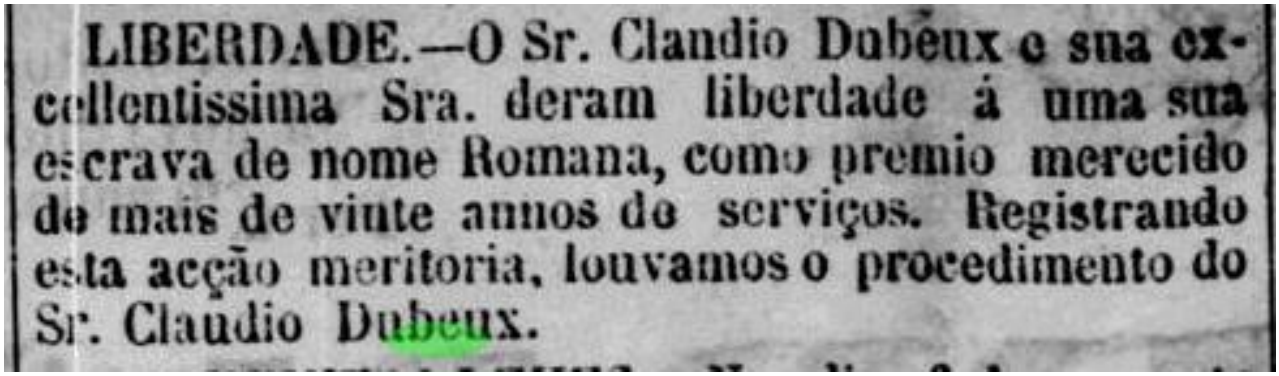
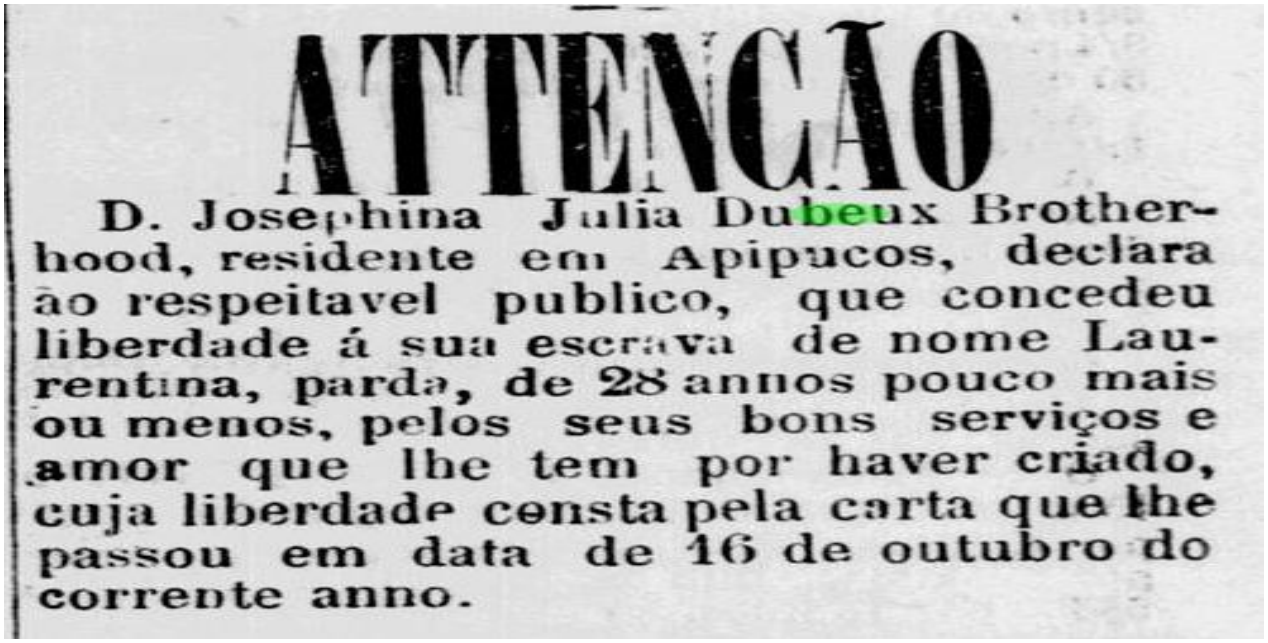

LIBERDADE.—O Sr. Clandio Dubeux e sua excellentissima Sra. deram liberdade á uma sua escrava de nome Romana, como premio merecido de mais de vinte annos de serviços. Registrando esta acção meritoria, louvamos o procedimento do Sr. Claudio Dubeux.

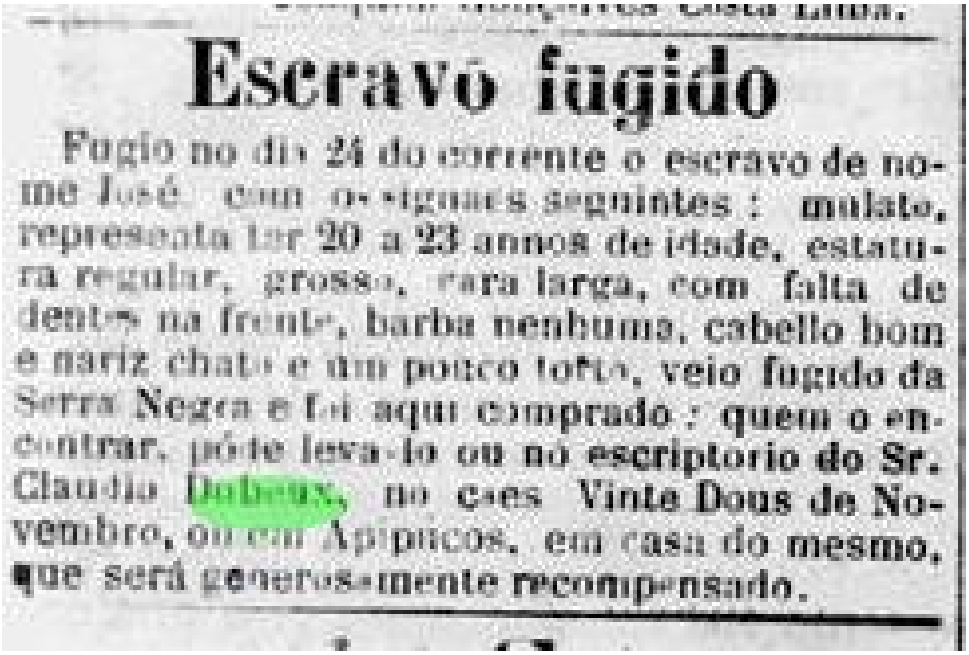
Imagem 36: Anúncio de Alforria, Acervo Digital/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional, Diario de Pernambuco, Recife, 1869


ATTENÇÃO

D. Josephina Julia Dubeux Brotherhood, residente em Apipucos, declara ao respeitavel publico, que concedeu liberdade á sua escrava de nome Laurentina, parda, de 28 annos pouco mais ou menos, pelos seus bons serviços e amor que lhe tem por haver criado, cuja liberdade consta pela carta que lhe passou em data de 16 de outubro do corrente anno.

Imagem 37: Anúncio de alforria, Acervo Digital/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. Diário de Pernambuco, 1878.

Muito embora tenhamos iniciado essa narrativa mostrando membros da família Dubeux alforriando alguns indivíduos da sua escravaria, a exemplo das escravas Romana e Laurentina, essas ações não significam o fim da exploração do trabalho escravo em suas propriedades ou do comércio dos mesmos. Ao contrário, a compra e venda de cativos era uma das atividades exploradas pelo comerciante Claudio Dubeux na capital pernambucana. Seu nome é citado no ano de 1879 na seção de escravos fugidos. Nele dizia-se que:

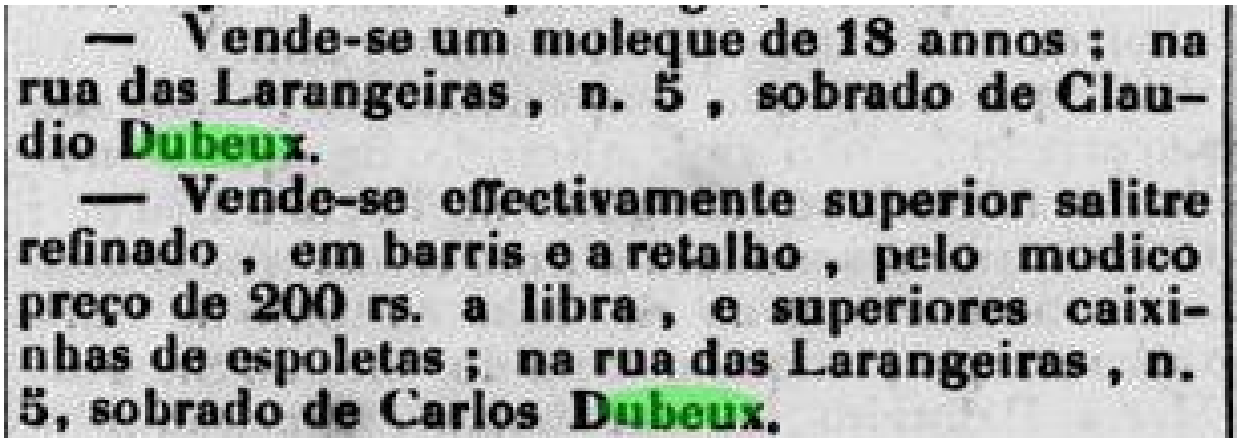


Escravo fugido

Fugio no dia 24 do corrente o escravo de nome José com os signaes seguintes: mulato, representa ter 20 a 23 annos de idade, estatura regular, grosso, cara larga, com falta de dentes na frente, barba nenhuma, cabello bom e nariz chato e um pouco torto, veio fugido da Serra Negra e foi aqui comprado: quem o encontrar, póde leva-lo ou no escriptorio do Sr. Claudio Dubeux, no caes Vinte Dous de Novembro, ou em Apipucos, em casa do mesmo, que será generosamente recompensado.

Imagem 38: Anúncio escravo fugido, Diario de Pernambuco, 1879, Acervo/Hemeroteca digital Biblioteca Nacional.

Comerciante estabelecido no Recife desde os princípios da década de 1840, Claudio Dubeux era um negociante multifacetado. Conforme publicidade no Diário de Pernambuco, comercializava diversos produtos em seu estabelecimento: salitre, milho, aguardente, terrenos, pólvora, imóveis, escravos, azeite, água, entre outros. Além disso, era empresário do ramo de panificação e de transportes urbanos. No anúncio abaixo, é possível visualizarmos a versatilidade do comerciante:



— Vende-se um moleque de 18 annos; na rua das Larangeiras, n. 5, sobrado de Claudio Dubeux.

— Vende-se effectivamente superior salitre refinado, em barris e a retalho, pelo modico preço de 200 rs. a libra, e superiores caixinhas de espoletas; na rua das Larangeiras, n. 5, sobrado de Carlos Dubeux.

Imagem 39: Anúncio de venda de escravo, Acervo/Hemeroteca digital Biblioteca Nacional, Diario de Pernambuco, 1843.

Dentre os negócios mantidos por Claudio Dubeux nos seus escritórios, destacamos a compra e venda de escravos, considerando a quantidade de anúncios encontrados. Alguns

cativos postos à venda aparecem na publicidade como sendo propriedade de terceiros e Dubeux apenas atuaria como um intermediário no negócio, já outros anúncios ele aparece como comprador e vendedor:

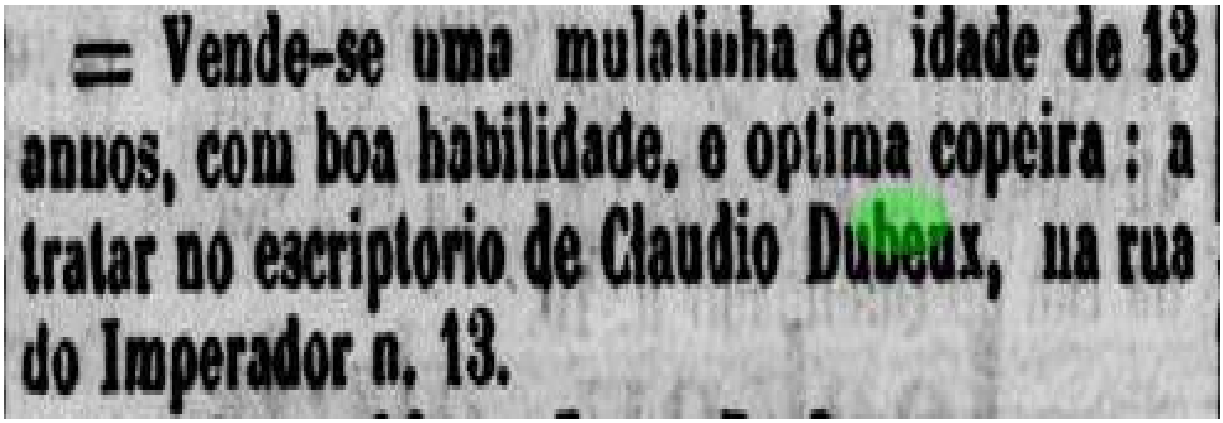

= Vende-se uma mulatinha de idade de 13 annos, com boa habilidade, e optima copeira: a tratar no escriptorio de Claudio Dubeux, na rua do Imperador n. 13.

Imagem 40: Anúncio de venda de escravo, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional, Diário de Pernambuco, 1859.

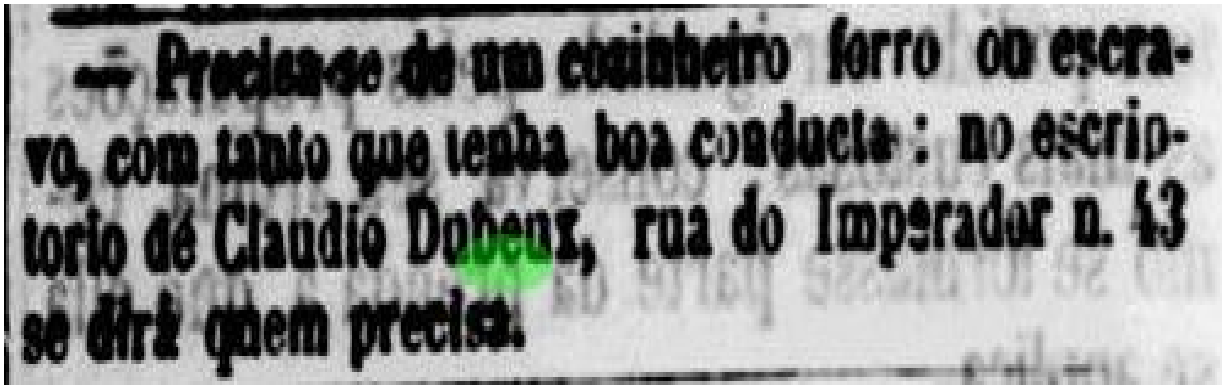

= Precisa-se de um cosinheiro forro ou escravo, com tanto que tenha boa conducta: no escriptorio de Claudio Dubeux, rua do Imperador n. 43 se dirá quem precisa.

Imagem 41: Anúncio de compra de escravo, Diario de Pernambuco, 1866, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

A relação da família com a escravidão, em especial com os escravos que trabalhavam portas adentro, é bem anterior ao nascimento da extensa prole do casal Claudio Cândido Dubeux e Josephine Burle. Muito embora as fontes consultadas apresentem alguns membros das famílias como sujeitos empreendedores, consumidores de novas tecnologias e abolicionistas[243], elas também revelam o envolvimento do Sr. Dubeux com a compra e venda de escravos demonstrando as tensões presentes na sociedade pernambucana oitocentista. Assim, os documentos apresentam diversos sujeitos oriundos de uma elite urbana ligada ao comércio na capital pernambucana, que conviviam de perto com a escravidão, seja no espaço

[243] Refiro-me à esposa do comerciante Claudio Dubeux, Josephine Burle Dubeux, a qual integrou uma sociedade de senhoras abolicionistas na capital pernambucana.

público, seja nos espaços íntimos, como demostrado nos anúncios supracitados. Eles investiam em imóveis, terrenos, ao mesmo tempo em que vendiam escravos, tinham cativos trabalhando em suas casas e estabelecimentos, demonstrando que modernidade e escravidão não eram antagônicas na sociedade imperial.

Portanto, no espaço público da cidade, o comércio de escravos também foi uma das fontes de renda do respeitado comerciante Claudio Cândido Dubeux nos estabelecimentos que mantivera no núcleo central da cidade do Recife. Assim, como a escravidão fazia parte do cotidiano de ruas e praças da capital pernambucana, dos sobrados urbanos, dos estúdios fotográficos, movimentando o dia a dia da cidade, ela também se fazia presente no cotidiano das famílias pernambucanas, seja nas suas casas grandes de engenho, seja nos seus luxuosos casarões e palacetes ajardinados, localizados em áreas mais afastadas do centro urbano, isto é, os chamados arrabaldes, a exemplo de Apipucos, onde o comerciante residia com sua extensa parentela.

Na publicidade analisada, o comerciante e os escritórios que mantivera, aparecem associados em vários anúncios de compra de escravos, venda de escravos, furtos de escravos, fuga de escravos, brigas e tentativas de crimes provocados pela sua escravaria, a exemplo do escravo Jorge, citado no Diário de Pernambuco por tentativa de homicídio, no anúncio abaixo publicado ano de 1866:

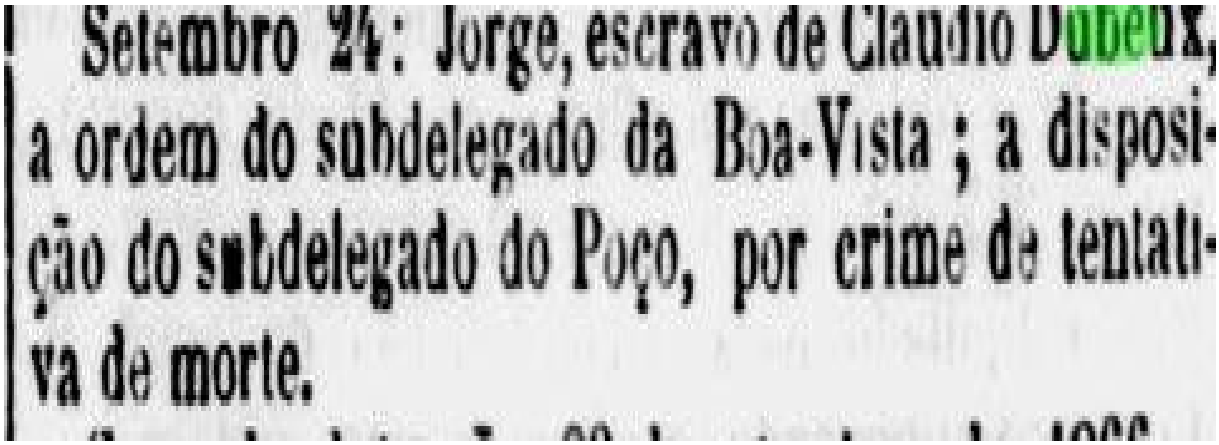

Setembro 24: Jorge, escravo de Claudio Dubeux,
a ordem do subdelegado da Boa-Vista ; a disposi-
ção do subdelegado do Poço, por crime de tentati-
va de morte.

Imagem 42: Anúncio de escravo, Diário de Pernambuco, 1866, Acervo Digital/ Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

No ano de 1843, Claudio Dubeux, aparece na imprensa negociando um escravo de nação angola, sendo o primeiro indício na imprensa local do seu envolvimento com aquele comércio. A relação da família Dubeux com a escravidão no Recife, como visto, antecede o nascimento

dos seus primeiros filhos, Joaquina Gertrudes Dubeux (1844-1921) e Claudio Burle Dubeux Jr. (1845-1919).

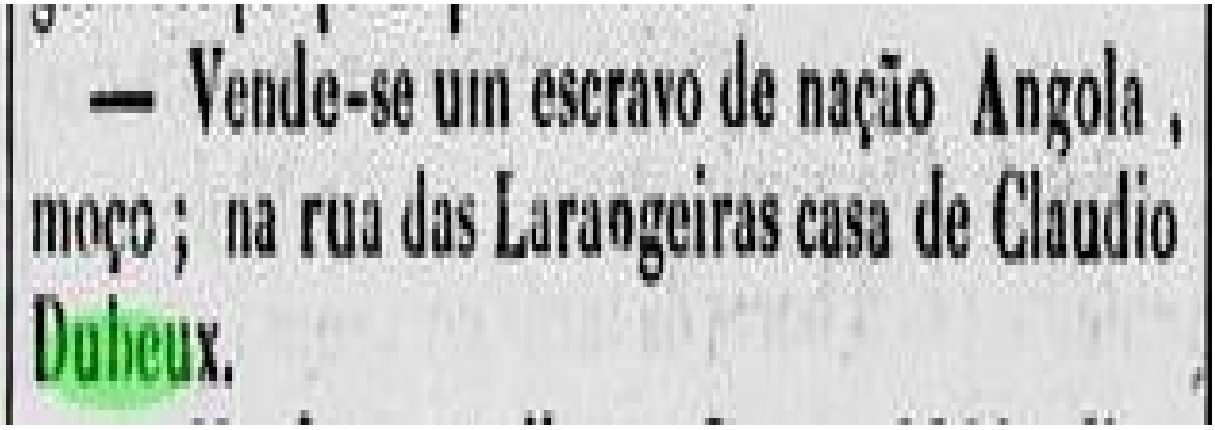

— Vende-se um escravo de nação Angola, moço; na rua das Laranjeiras casa de Claudio Dubeux.

Imagem 43: Anúncio de venda de escravo, Diario de Pernambuco,1843, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Pelo que podemos averiguar, é muito provável que seu escritório tenha sido uma espécie de agência no recrutamento de escravos urbanos, como é possível depreender de alguns anúncios veiculados pelo comerciante no Diario de Pernambuco. Com relação aos jornais e como já apontado por uma significativa literatura[244], notamos uma excessiva quantidade de anúncios relacionados à escravidão, em especial naquela mídia, o que nos revelam a força com que essa instituição ocupava no fazer da cidade. Neles, comumente os escravos são vinculados a ofícios desempenhados em diversas atividades domésticas na cidade como, por exemplo, as funções de copeira, cozinheira, ama de leite, engomadeira, moleque de recado, entre outros. Na década de 1860, Claudio Dubeux anuncia a venda de três escravas, uma adolescente e duas já adultas, com idades de 12, 18 e 20 anos, respectivamente:

> (...) de bonita figura, sendo uma mulatinha de 12 anos de idade, boa copeira e com princípios de costura, e 2 crioullas de 18 e 20 annos, boas cozinheiras e peritas engommadeiras, umas destas tem muito bom leite e uma cria de 6 mezes muito linda e nutrida; todas essas escravas são próprias para qualquer caza de família, por serem de bons costumes e bem instruídas no serviço domestico: quem pretender se dirija ao escriptorio de Claudio Dubeux, para tratar.[245]

[244] FREYRE, Gilberto. Os escravos nos anúncios de jornais do século XIX. 1ª Ed. digital. São Paulo: Global, 2012.
[245] Diário de Pernambuco, 31 de janeiro de 1860, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Não se sabe ao certo se as escravas do anúncio acima eram de propriedade do comerciante ou se o mesmo atuava como intermediário na transação das cativas. O que podemos inferir a partir da publicidade no Diário de Pernambuco é que o escritório de Claudio Dubeux era procurado tanto por escravistas, que queriam fazer negócio com seus escravos, quanto por aqueles que se dirigiam à procura de mão de obra escrava para desempenharem atividades específicas. Este é o caso do anúncio colocado por uma pessoa interessada em um cozinheiro, não importando sua condição, se forro ou escravo, contanto que tivesse boa conduta.[246]

Dentre os ofícios desempenhados pela escravaria urbana na cidade do Recife e explorado pelo comerciante Claudio Cândido Dubeux citamos o exemplo das amas de leite. Segundo Maria Grillo, no decorrer do século XIX, estabeleceu-se uma rede de oferta e demanda de amas tão lucrativa que as agências de empregadores começam a se espraiar pelas ruas do núcleo central da capital pernambucana[247], conforme nos apontam os inúmeros anúncios veiculados no Diario de Pernambuco. Ainda consoante a historiadora, muito embora houvesse no século XIX discursos divergentes quanto à prática do aleitamento das crianças brancas pelas mães pretas, o costume de se contratar amas de leite no Recife oitocentista era bastante recorrente. Dentre as fontes privilegiadas, as quais nos abrem um janela para adentrarmos nesse nicho, citamos os vários jornais de época, em especial o velho Diario de Pernambuco, tendo em vista se tratar de um periódico permanente que nos permite compor séries.

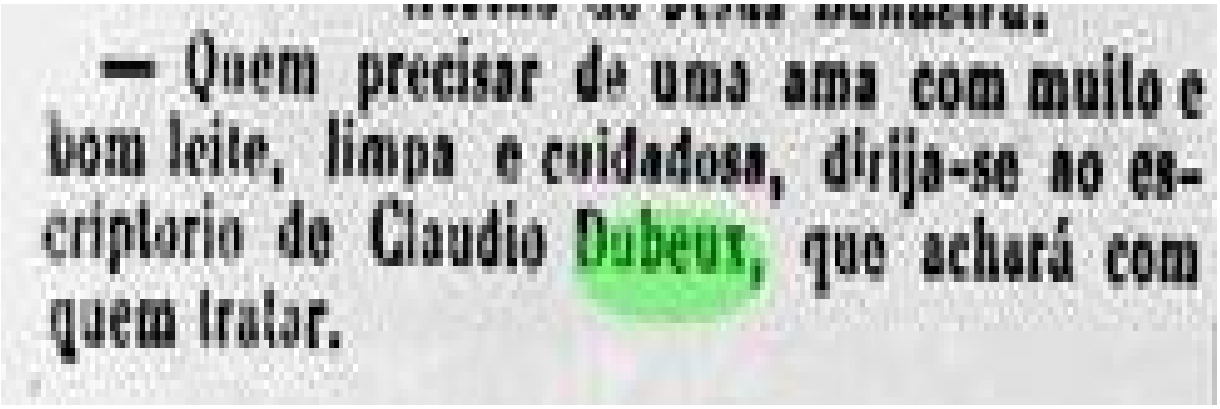
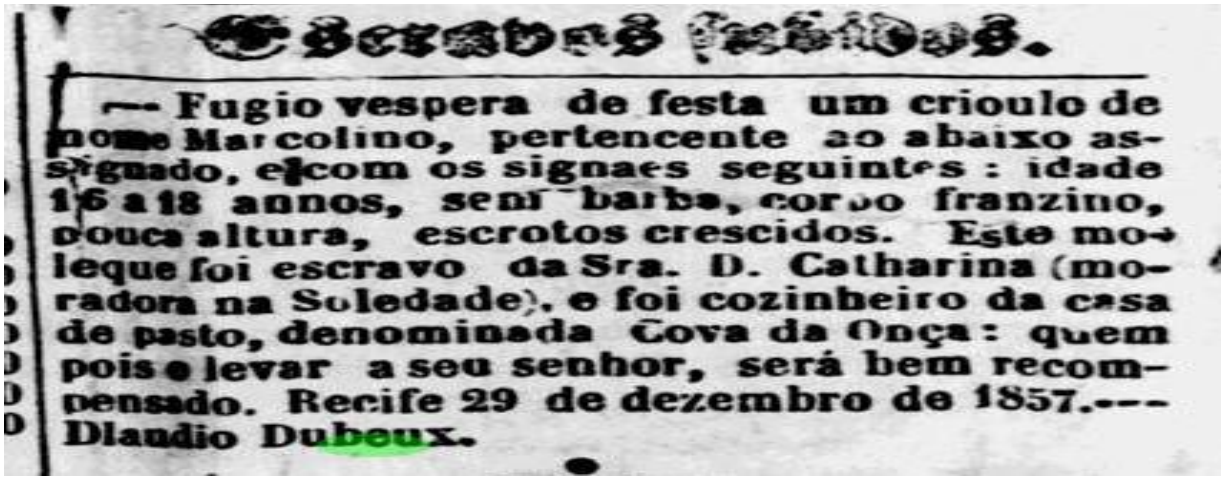

— Quem precisar de uma ama com muito e bom leite, limpa e cuidadosa, dirija-se no escriptorio de Claudio Dubeux, que achará com quem tratar.

Imagem 44: Anúncio de venda de ama de leite, Diario de Pernambuco, 1860, Acervo/ Hemeroteca digital Biblioteca Nacional.

[246] Acervo/ Hemeroteca digital Biblioteca Nacional, Diario de Pernambuco, 1866.
[247] GRILLO, Maria Ângela de Faria. *Amas secas e amas e de leite: o trabalho feminino no Recife (1870-1880)*, XXIV Simpósio Nacional de História – ANPUNH, São Leopoldo - RS, 2007, p.6.

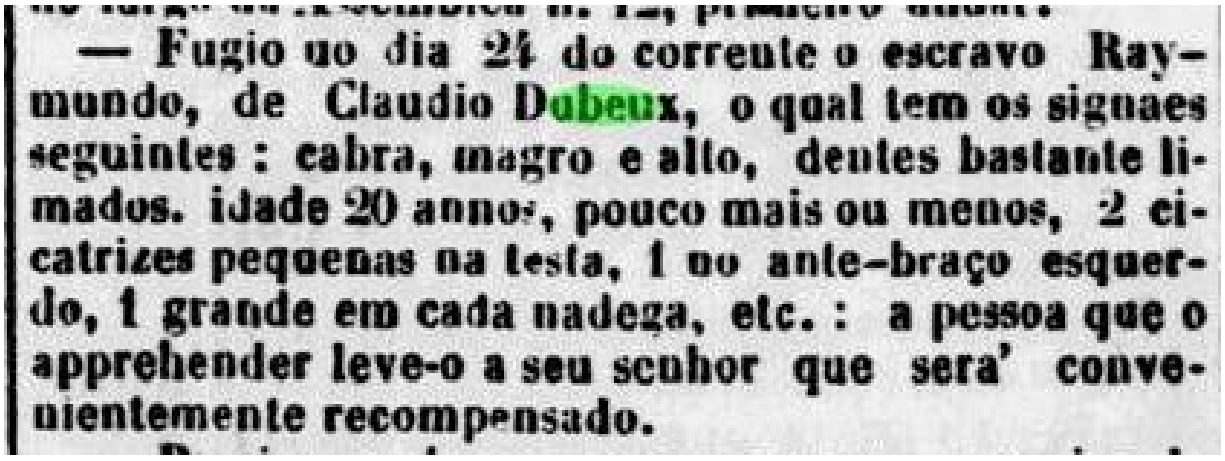
Além do comércio de escravos urbanos na praça do Recife visualizamos na mídia supracitada o comerciante Claudio Cândido Dubeux embarcar para a corte dois escravos de sua propriedade: Guilherme e Thomazia, certamente vendidos para algum comerciante da praça do Rio de Janeiro. Este anúncio nos revela o quão lucrativo era o comércio de escravos urbanos, chegando a tecer redes interprovinciais.

É bastante recorrente anúncios de fuga de escravos de sua propriedade, geralmente com idades entre 16 e 20 anos, a exemplo dos escravos Raymundo e Marcolino, este último cozinheiro com idade entre 16 e 18 anos:



— Fugio vespera de festa um crioulo de nome Marcolino, pertencente ao abaixo assignado, e com os signaes seguintes : idade 16 a 18 annos, sem barba, corpo franzino, pouca altura, escrotos crescidos. Este moleque foi escravo da Sra. D. Catharina (moradora na Soledade), e foi cozinheiro da casa de pasto, denominada Cova da Onça: quem pois o levar a seu senhor, será bem recompensado. Recife 29 de dezembro de 1857.— Claudio Dubeux.

Imagem 45: Anúncio de escravo fugido, Diario de Pernambuco, 1857, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.



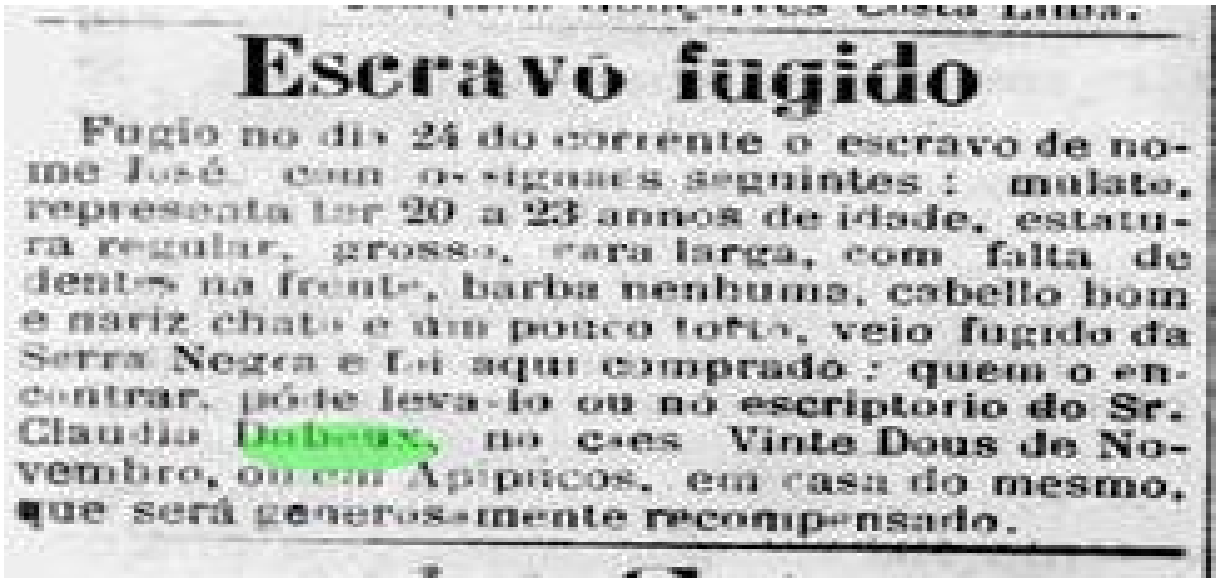
— Fugio no dia 24 do corrente o escravo Raymundo, de Claudio Dubeux, o qual tem os signaes seguintes : cabra, magro e alto, dentes bastante limados. idade 20 annos, pouco mais ou menos, 2 cicatrizes pequenas na testa, 1 no ante-braço esquerdo, 1 grande em cada nadega, etc. : a pessoa que o apprehender leve-o a seu senhor que sera' convenientemente recompensado.

Imagem 46: Anúncio de escravo fugido, Diario de Pernambuco, 1856, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

Claudio Cândido Dubeux, a partir da década de 1850, inaugura na cidade do Recife uma linha de ônibus a tração animal, sendo, portanto, um dos pioneiros no fornecimento de serviços

de mobilidade urbana na capital pernambucana. Tal tipo de obra começa a ser ofertada no final de 1839, durante a gestão provincial de Francisco do Rego Barros, o conde da Boa Vista. O itinerário dos ônibus seguia do Recife ao arrabalde de Monteiro.[248] O fornecimento deste tipo de transporte pelo empresário Claudio Dubeux durou cerca de doze anos (1854 a 1866), conforme os anúncios de jornais, até o surgimento das maxabombas[249] (trem que funcionava a vapor e possuía entre quatro a oito vagões), inauguradas ano de 1867 e substituídas em 1916 pelos bondes elétricos.

Como se pode comprovar pelas datas dos anúncios de jornal acima explicitados, o comerciante não abandona as transações de compra e venda de escravos após 1850. Ao contrário, mantém seus ganhos paralelamente aos serviços de mobilidade urbana que ora iniciava. Diversificava ainda mais seus negócios. Em alguns anúncios, ele aparece como intermediário na transação com escravos, em outros como comprador e em outros como vendedor. Assim, Dubeux se manterá até o fim da década de 1870. A partir desta década, diminuem os anúncios relativos ao comércio de escravos pelo comerciante. Contudo, é possível associar seu novo escritório, agora localizado na freguesia do Recife, no cais Vinte e dois de Novembro, o local de recebimento de escravos fugidos, como verificamos no caso do escravo de nome José, conforme a publicidade veiculada por Dubeux na seção de escravos fugidos do Diário de Pernambuco:



Escravo fugido

Fugio no dia 24 do corrente o escravo de nome José com os signaes seguintes: mulato, representa ter 20 a 23 annos de idade, estatura regular, grosso, cara larga, com falta de dentes na frente, barba nenhuma, cabello bom e nariz chato e um pouco torto, veio fugido da Serra Negra e foi aqui comprado: quem o encontrar, póde leva-lo ou no escriptorio do Sr. Claudio Dubeux, no caes Vinte Dous de Novembro, ou em Apipucos, em casa do mesmo, que será generosamente recompensado.

Imagem 47: Anúncio escravo fugido, Diario de Pernambuco, 1879, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

[248] MELLO, Evaldo Cabral de. Canoas do Recife: um estudo da microhistória urbana. In: revista do Instituto Arqueológico, Histórico, Geográfico Pernambucano, v. 50, Recife: MEC, 1978, p.76
[249] DUARTE, José Lins. Op. Cit.

Até fins da primeira metade do século XIX, a urbe recifense tinha como principal meio de comunicação o transporte fluvial. Conduzido por canoas ao longo dos rios Capibaribe e Beberibe, elas eram as principais vias responsáveis por manter a comunicação entre Recife e Olinda, como também entre os povoados das margens ou próximos ao Capibaribe. A predominância de tal meio de transporte se dava em virtude das facilidades de navegação pelos rios, sem saltos ou corredeiras[250]. Para corroborar a preponderância do transporte fluvial, havia parcas estradas, cujas condições precárias tornavam incômodo o deslocamento por terra. Coube inicialmente a um estrangeiro o fornecimento de transporte por terra. As diligências, inicialmente atendiam o arrabalde de Apipucos, localizado na freguesia do Poço da Panella, e posteriormente viriam atender também outras localidades, como Olinda e Vila de Santo Amaro do Jaboatão[251]. Em 1839, o inglês Thomas Sayle inaugurava o primeiro sistema de transporte coletivo na cidade, as chamadas diligências, mais conhecidas como ônibus.

Como vimos acima, a partir da década de 1850 o comerciante Claudio Cândido Dubeux, pai do fotógrafo estudado, começa a investir capital no setor de transporte urbano, serviço de importantíssima utilidade pública na cidade. Possivelmente, como apontou Eisemberg[252], o capital investido por Claudio Dubeux em comunicações tenha sido proveniente da compra e venda de escravos. É também naquele mesmo ano que é sancionada a lei Eusébio de Queiroz, a qual proibirá o tráfico internacional de escravos. Considerando a ilegalidade do tráfico a partir desse período, o comércio de mão de obra cativa na cidade apresentava-se, pois, como um negócio bastante lucrativo, seja a curto ou longo prazos. Atividade que ele manteve até a década de 1870, quando cessam os anúncios.

Na sua tese, acerca da indústria açucareira em Pernambuco, o historiador norte americano Peter Eisemberg, considera a possibilidade de que o capital investido, outrora naquele comércio, tenha sido canalizado para outras empresas. Para endossar sua hipótese, aponta como exemplos o surgimento de indústrias, fábricas e engenhos na província pernambucana, nas décadas subsequentes a proibição do tráfico de africanos.[253] Decerto, esse também fora canalizado para promover a construção da malha ferroviária brasileira e de ferrovias privadas, instaladas entre os canaviais e engenhos[254], trazendo o que o autor

---

[250] ZAIDAN, Noemia. *O Recife nos trilhos dos bondes de burro (1871-1914)*, Mestrado em desenvolvimento urbano, MDU UFPE, 1992, p.28

[251] MELLO, Evaldo Cabral de. Op. cit

[252] EISEMBERG, Peter L. *Modernização sem mudança: a indústria açucareira em Pernambuco (1840-1910)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p.94

[253] EISEMBERG, Peter. Op. Cit.

[254] Idem, p.60

denominou de modernização conservadora. Desta forma, vemos os novos investimentos de Claudio Dubeux (pai) em transportes urbanos como um exemplo do processo estudado por Eisemberg.

As diligências de tração animal chegava a ter dois andares e capacidade para cerca de dez pessoas.[255] Partia cotidianamente da freguesia de Santo Antônio indo até o arrabalde de Apipucos. Durante o trajeto, atendia também as povoações de Manguinhos, Casa Forte e Monteiro. Posteriormente, isto é, no ano de 1854 esse empreendimento passará a ser fornecido pelo pernambucano Claudio Dubeux. No ano seguinte, ou seja, em 1855 o trajeto foi estendido até Olinda, com diligências partindo às 07h da manhã e às 16h da tarde e regressando às 08:30h da manhã e às 17h da tarde[256]. Quatro anos passados, o comerciante aparece negociando carros importados de Paris, dizendo os mesmos se tratarem (...) dos melhores fabricantes da capital francesa[257].

No Diário de Pernambuco, os assinantes tinham acesso ao movimento diário das linhas de ônibus do empresário, assim como os horários e os lugares de partida e chegada. Nas observações presentes no anúncio abaixo, os clientes também podiam se informar quanto ao valor das assinaturas mensais, horários e trajetos, descontos, entre outros comunicados veiculados pelo comerciante.

[255] MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Ingleses em Pernambuco*. Recife: IAHGP, 1972, p.47.
[256] SETTE, Mário. *Maxabombas e maracatus*. Recife: Fundação de Cultura da cidade do Recife, 1981, p. 90.
[257] Diario de Pernambuco, 1858, Hemeroteca digital Biblioteca Nacional.

Movimento diario das linhas dos omnibus de Claudio Dubeux, horas da partida e volta dos respectivos lugares.

OBSERVAÇÕES.	DE APIPUCOS PARA O RECIFE. DE MANHÃ.	HORAS.	DO RECIFE PARA APIPUCOS. DE TARDE.	HORAS.	OBSERVAÇÕES.
Os Srs. assignantes que deixarem de o ser devem fazer a sua despedida por escripto ou bocalmente no respectivo escriptorio, para ser o seu nome eliminado do livro respectivo, sem o que serão considerados como taes até que se dispeçam.		6		3 1/2	Nos domingos e dias santos tem do Recife para Apipucos omnibus as 6, 7 e 8 horas da manhãa e para Olinda tem um omnibus as 7 e volta as 8.
		6 1/2		4	
		7		4 1/2	
		7 1/2		5	
		8		5 1/2	
		8 1/4		6	
		8 1/2		6 1/2	
Outro sim, se adverte que, os Srs. assignantes só tem direito a sua assignatura nos dias uteis cujas mensalidades serão pagas adiantadas.	Do Cachangá para o Recife.	7	Do Recife para o Cachangá.	4 1/2	De tarde parte do Recife para Apipucos as 3 horas e volta as 5, 6 e 7. Para Olinda parte as 4 horas e volta as 6.
	Do Jaboatão para o Recife.	6	Do Recife para Jaboatão.	4	
	Do Recife para Olinda.	7	Do Recife para Olinda	3 1/2	*Preço das mensalidades* Apipucos. . . 26$000 Cachangá. . . 26$000 Jaboatão. . . 70$000 Olinda. . . . 26$000 Passagem . . 20$000 Varzea. . . . 26$000
	De Olinda. . . . para o Recife.	6 1/2 8 1/2	De Olinda para o Recife.	5	
Adverte-se mais que nos dias festivos se augmentará o movimento dos omnibus conforme a necessidade o exigir.	Do Recife para a Passagem.	7	Do Recife para a Passagem.	4	As mensalidades annuaes teem 10 por cento de abatimento no fim do anno a contar de janeiro de 1861 em vante, menos as da Passagem e Capunga.
	Da Passagem para o Recife.	8 1/2	Da Passagem para o Recife.	5	
	Da Varzea para o Recife.	7	Do Recife para a Varzea.	5	

Imagem 48: Anúncio movimento diário, Diario de Pernambuco, 14 de dezembro de 1860, Acervo Digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

O projeto do empresário de implantar linhas de ônibus que conectavam a cidade aos seus arrabaldes necessitava, conforme nota publicada no Diário de Pernambuco, de um incentivo por parte das autoridades municipais: a isenção de impostos durante cerca de dez anos pelo uso das vias públicas pelos seus carros e cocheiras. Em nota publicada no Diário de Pernambuco no dia 13 de maio de 1854, a comissão de obras públicas da cidade, comércio, etc. comunica a avaliação do requerimento solicitado pelo empresário. O parecer emitido pela comissão revela uma tensão acerca do pedido de Claudio Dubeux. De um lado, os que eram a favor do projeto e viam a importância de apoiar iniciativas como essa, considerando-a um serviço de extrema utilidade no cotidiano da cidade. De outro, os que não concordavam que as linhas de ônibus ficassem isentas de impostos, uma vez que esses tipos de transportes eram os que mais arruinavam as ruas e calçamentos, por conta de seu peso. Além disso, a concessão poderia incentivar a isenção de futuros pedidos de empresas de serviços de atendimento ao público. Mas, os pareceres a favor acabam vencendo a disputa:

> (...) requerendo um privilégio de isenção por dez anos, de pagar impostos municipais por suas cocheiras e carros para o estabelecimento, que projeta, de

> linhas de ônibus para diversos arrabaldes dessa cidade, sendo o Sr. Barata de voto que se informasse favoravelmente, afim de se animar semelhante indústria de tanta utilidade pela facilidade dos transportes, e Sr. Rego de opinião contrária, sustentando que esses veículos de maior peso, e por isso os que mais estragam e arruínam os calçamentos das ruas, não deviam ficar isentos de concorrer para seus reparos, além de que, uma vez aberto o precedente a favor do peticionário, ficariam habilitados outros que de futuro quiserem estabelecer veículos para o mesmo fim, a requerer igual isenção. Posto a votos o parecer do Sr. Barata, foi aprovado, ficando prejudicado o autor[258].

Imagem 49: SCHLAPPRIZ, Louis. Ônibus de Claudio Dubeux, na rua do Crespo, atual Primeiro de Março, 1863, Acervo do Museu da Cidade do Recife/MCR.

Como visto na primeira parte desse trabalho, a cidade se desenvolveu a partir de quatro freguesias: Recife, Santo Antônio, Boa Vista e São José. A partir do seu núcleo central, ela foi se estendendo para Norte, Oeste e o Sul, agregando a ele áreas antes rurais ou de mangues, dando origem a arrabaldes como os de Santo Amaro (Norte), os de Soledade, Capunga e depois do Derby a (Oeste) e do Cabanga ao (Sul). Com o adensamento da população e o desenvolvimento dos transportes eles foram, paulatinamente, sendo incorporados ao núcleo central. Segundo o geógrafo Manoel Correia de Andrade[259], os outros tipos de arrabaldes

[258] Diario de Penambuco, 8 de maio de 1854, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

[259] ANDRADE, Manoel Correia de; MACHADO, Maria Rita; *As transformações espaciais e territoriais do bairro de Apipucos no Recife – PE: uma contribuição geográfica aos conceitos de espaço e território*, Anais do X Encontro de geógrafos da América Latina, Universidade de São Paulo, Maio de 2005.

surgiram nas planícies de engenho e canaviais e terras de massapê, como engenhos. À medida que sua população e o fornecimento de serviços aumentavam, a exemplo dos transportes, as antigas povoações antes muito afastadas foram se tranformando em vilas e depois arrabaldes, integrando-se ao núcleo central. Neste processo de conexão dos espaços públicos, a implantação da comunicação terrestre, a exemplo das diligências, maxabombas, bondes de tração animal e mais tarde os bondes elétricos, foram essenciais. Assim, surgiriam arrabaldes como o de Apipucos, nas terras do antigo Engenho Apipucos.

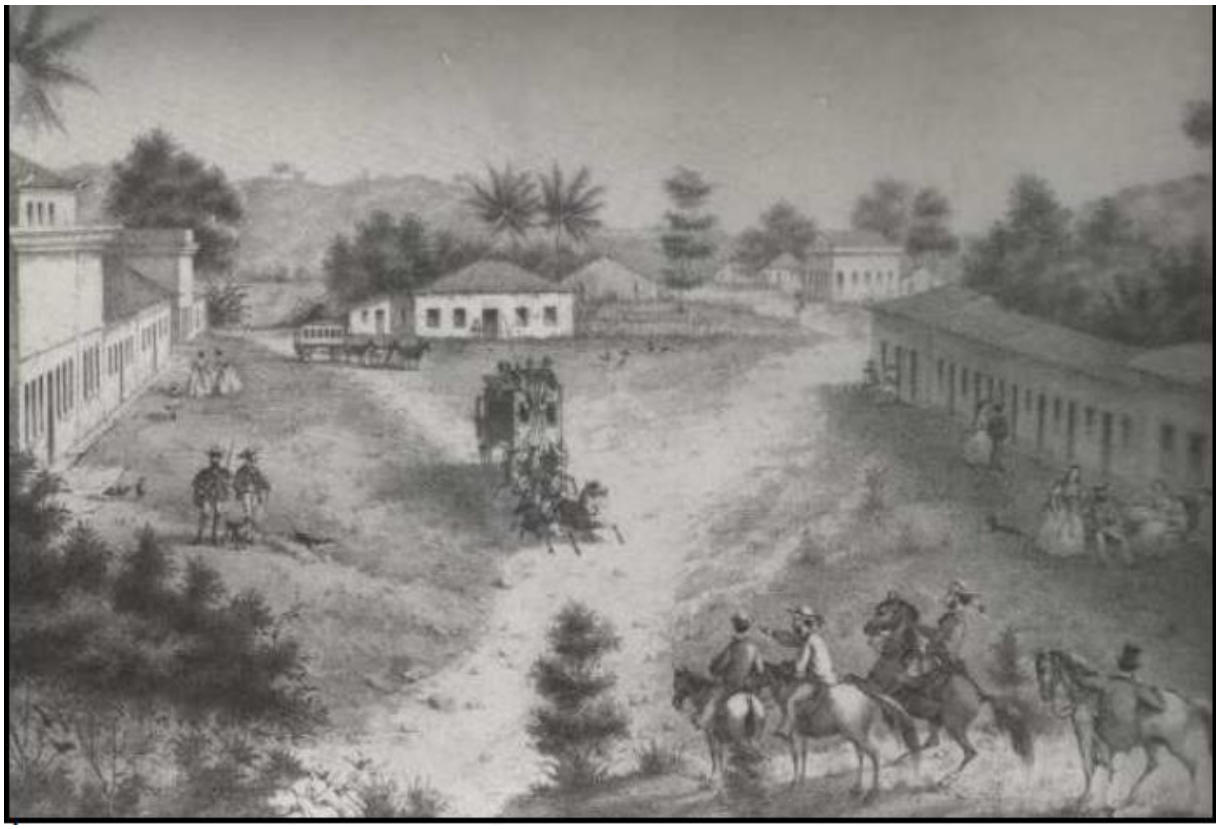


Imagem 50: SCHLAPPRIZ, Louis. Ônibus de Claudio Dubeux, Apipucos, 1863, Acervo do Museu da Cidade do Recife/MCR.

A extensa família do comerciante residiu no arrabalde de Apipucos, pertencente à freguesia do Poço da Panella. Nele nasceram os 21 filhos de Josephina e Claudio e onde faleceram os cônjuges, respectivamente, em 1898 e 1881. Essa localidade, a partir da segunda metade do século XIX, começa a se desenvolver rapidamente, tornando-se uma área que ficaria bastante famosa em toda província por seus banhos e pelas águas medicinais do Rio Capibaribe, motivo que atraía muitas pessoas para visitas ou moradia, a exemplo de alguns personagens aqui mencionadas. Morador de Apipucos, o sociólogo Gilberto Freyre descreve o cotidiano da época e a incorporação do rio como um hábito associado ao lazer em Apipucos

> "Banhos de rio pela manhã, à tarde jogos de cartas, à noite pastoris e danças – assim decorria a vida em Apipucos para a gente sinhá, nos grande dias de "passatempo de festas" de recifenses e de famílias vindas de casas grandes de interior, em Apipucos: no seu hotel e nas casas de veraneio"[260].

Além dos pernambucanos, o arrabalde de Apipucos irá cativar também um significativo número de estrangeiros ligados ao comércio e companhias prestadoras de serviços urbanos no Recife (estradas, ferrovias, companhias de saneamento, fundições, fornecimento de água, vias urbanas, etc.), transformando-se em um bairro cada vez mais elitizado.

Quanto aos outros produtos negociados por Claudio Dubeux, listamos os seguintes: salitre, velas estearinas próprias para carros, sacas de milho, enxofre, venda de imóveis, terrenos e pipas de aguardente. Quanto a este último produto, o comerciante aparece na publicidade do Diario de Pernambuco, no ano de 1850, negociando uma fábrica de destilação, ou seus objetos em separados, localizada no arrabalde de Apipucos. Certamente, a aguardente anunciada por ele no ano de 1844 deveria ser produzida naquela destilaria a venda.

O comerciante também esteve envolvido na prestação de serviços básicos e de utilidade pública, a exemplo de fornecimento de água e, como vimos, de transportes. No ano de 1858, ele comunica ao público da cidade que acabava de receber uma quantidade de mulas. Segundo ele, tratavam-se de animais muito bonitos para quem as desejasse e que as mesmas eram vendidas por um humilde preço.[261] Esse tipo de animal ofertado pelo comerciante Claudio Dubeux, assim como cavalos e bois, eram utilizados como transporte de açúcar pelas vias terrestres. Segundo pontua o historiador Peter Eisemberg, a proporção que as unidades produtoras daquela commodity, isto é, os engenhos iam se expandindo na zona ocidental da província como também em outros lugares desprovidos de cursos de água navegáveis ou oceano, o transporte por terra tornou-se cada vez mais importante. Lá para meados do século XIX, as mulas e os cavalos acabam substituindo os carros de bois no transporte do açúcar. Ainda conforme o autor, as mulas eram preferidas aos carros de bois e ao transporte marítimo de longo curso, pois "(...) Elas andavam mais depressa do que os carros de bois e evitavam a "quebra especial" e a umidade, proporcionando preços mais elevados do que o açúcar transportado em barcaças.[262]

No mesmo ano em que comerciante anuncia a venda de mulas o mesmo é mencionado numa nota publicada no Diario de Pernambuco, a qual tratava da conclusão das obras de um

---

[260] FREYRE, Gilberto. *Apipucos: que há num nome?* Recife: Fundaj/Massangana, 1983.
[261] Diario de Pernambuco, Hemeroteca digital Biblioteca Nacional, 1858.
[262] EISEMBERG, Peter. Op. Cit. p.71

certo chafariz, localizado no arrabalde de Apipucos, onde residia o comerciante. Naquela dizia-se que Claudio Cândido Dubeux tinha arrendado o chafariz pelo prazo de um ano, administrando, portanto, alguns contratos responsáveis pelo fornecimento de água a jato a algumas residências de particulares dos seguintes senhores (Francisco Antônio Correia Cardoso, Albino José Ferreira da Cunha, José Teixeira Bastos, José Moreira Lopes e Dr. José Mamede Alves Ferreira)[263]. Ademais, ainda no mesmo anúncio, dizia-se que o comerciante tinha realizado mais um contrato referente a um estabelecimento de banhos públicos.

Imagem 51: STHAL, Augusto. Estrada de Apipucos, 1855, Portal Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Como veremos mais adiante, o lado empreendedor de Dubeux Jr. se deve às influências do avô, tios, sogro, cunhados, sobretudo do seu pai. Seus investimentos no setor de comunicações, os quais serão um tema importante na sua documentação fotográfica, pode ser atribuída as influências do seu pai, o qual tinha uma relação próxima com os engenheiros da *Great Western of Brazil Railway Company Limited*[264]*,* criada em 1872 por capitalistas ingleses,

[263] Diario de Pernambuco, Hemeroteca digital Biblioteca Nacional, 1858.
[264] DUBEUX, Claudio Burle. *O fotógrafo Claudio Dubeux (1845-1919)*. (Org) Bruno A. Dornelas Câmara; [et. al.] Recife: CEPE, 2011.

responsáveis pela expansão da rede ferroviária no sentido Oeste/Noroeste da província pernambucana. Segundo Peter Eisemberg, a empresa inglesa recebeu a garantia imperial de 7% e construiu duas linhas para os distritos açucareiros do noroeste da província. No ano de 1873, a *Great Western* foi autorizada a funcionar no Império do Brasil e, em 1875, conseguiu do Barão da Soledade, a transferência da concessão para construir em Pernambuco uma rede ferroviária com duas linhas. A principal saía da capital pernambucana no sentido Oeste, passando por Caxangá, São Lourenço da Mata, Pau d`Alho e Tracunhaém (com ramais para Nazaré da Mata e Vitória de Santo Antão), numa extensão de 84 quilômetros, ligando o Recife a Limoeiro.[265] Um ramo secundário ia de Carpina – ao Norte, 54 quilômetros - até a cidade de Timbaúba. Ainda segundo o historiador supracitado, esse sistema Great Western transportava de um quinto a um terço do açúcar que demandava o Recife.[266] A relação do comerciante Claudio Cândido Dubeux com os estrangeiros ingleses – comerciantes e engenheiros - não dizia respeito só aos negócios.

As redes de sociabilidade da família Dubeux e os estrangeiros residentes em Apipucos resultou, além das transações comerciais, em estratégias de casamentos encetados entre membros daquela família com comerciantes, profissionais liberais e proprietários de terras. Os matrimônios entre indivíduos pertencentes a classe senhorial do Império eram tecidos pelos chefes das famílias, os quais eram impulsionados não tão somente por questões financeiras, como demonstrado pela historiadora Mariana Muaze, quando esmiuça, a partir da análise de uma série de correspondências, todo o processo que culminou no enlace matrimonial entre o casal, Joaquim Ribeiro de Avellar e Mariana Velho da Silva, futuros visconde e viscondessa de Ubá.

No caso da família em análise, a rede de casamentos tecida pelo comerciante Claudio Cândido Dubeux, tivera como objetivo a manutenção como também ampliação do patrimônio, amplificando a riqueza da casa familiar e fortalecendo os laços de solidariedade entre as famílias. Como exemplos dos matrimônios encetados pelo patriarca, citaremos: o casamento da sua filha mais velha Joaquina Gertrudes Dubeux com o comerciante inglês Phillip Needham, o casamento do seu segundo filho Claudio Burle Dubeux Jr. com a proprietária de terras e escravos a alagoana Amália Amorim Leão, o matrimônio da sua filha Josephina Julia Dubeux com o engenheiro inglês Ernest Brotherhood, o enlace da sua filha Laura Dubeux com dois irmãos da família Leão, Manoel Amorim Leão e Luiz Amorim Leão e sua filha Emília Dubeux

---

[265] GASPAR, Lúcia. *Great Western*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/> acessado em 24 de setembro de 2018.
[266] EISEMBERG, Peter. Op. Cit.

com José Amorim Leão, estes últimos proprietários de terras e escravos na província de Alagoas.

Sua primeira filha, Joaquina Gertrudes Cândido Dubeux Needham (1844-1928), por exemplo, Claudio Dubeux tratou de casá-la com um importante comerciante e exportador de açúcar e algodão Phillip Frith Needham, nascido na Inglaterra na cidade de Nottingham (28-07-1829/18-02-1902). Tio "Phill" como era conhecido na intimidade pelos sobrinhos de sua esposa, conforme notas genealógicas de Sylvio Paes Barreto, fora cônsul no Recife, vice presidente da Associação Comercial Beneficente e membro da Sociedade Club Abolicionista em 1882.[267] Numa carta enviada por um amigo[268] do genealogista supracitado, o qual se dizia filho do comerciante Julio Von Shosten, narra na missiva que Phillipe Needham chegou ao Recife muito jovem, com apenas dezesseis anos, acompanhado do senhor Frederick Saunders. Conforme a narrativa da carta, os dois ingleses, Philippe Needham e Frederick Saunders, desembarcam no porto do Recife no dia 20 de novembro do ano de 1845 a bordo de um veleiro de nacionalidade inglesa *"Swordfish*". Phillipe Needham veio ao Recife para ocupar um cargo na firma inglesa "Mc Calmont & Company", permanecendo na mesma até sua extinção no ano de 1856. No ano seguinte, isto é, em 1857 o comerciante passa a ser sócio gerente da firma "Saunders Brothers & Company". Com regresso dos fundadores à Inglaterra, Charles e Frederick, a empresa é vendida a Philippe Needham e James Campbell Fraser como todos os interesses relacionados as mesmas: no Recife a "Saunders Brother & Co." e em Liverpool a "Saunders Needham & Co".

Segundo o narrador da correspondência, responsável pela pesquisa, a empresa "Saunders Brothers & Co" era de grande importância e conhecida não só na Inglaterra, mas também em outros países da Europa, América e Canadá, praças com as quais mantinha transações comerciais como, por exemplo, importação de bacalhau da Terra Nova, Halifax, Nova Escócia, Gaspé (Canadá) e Jersey. De Trieste os comerciantes importavam farinha de trigo, da Inglaterra a pólvora, e muitos outros artigos de vários gêneros.

Como já pontuado, Claudio Cândido Dubeux negociava a pólvora, possivelmente fornecido pelo seu genro Needham, já que em vários anúncios localizados no Diario de Pernambuco, fala-se da procedência inglesa do produto. Mas, os principais artigos negociados por Phillip Needham com o mercado externo eram o açúcar, algodão, couros e peles e outros,

---

[267] Notas genealógicas de Sílvio Paes Barreto, Fundo Paes Barreto, caixa 0013, IAHGP.

[268] Na carta o autor se identifica como filho do comerciante Julius Von *shosten "Muito prezado amigo Silvio, como prometi, andei dando busca em documentos pertencentes ao meu pai e em dados deixados por ele de pesquisas em torno de famílias, firmas e pessoas antigamente ligadas aos negócios e vida desta nossa cidade do Recife"* Fundo Paes Barreto, caixa 008, IAHGP.

provenientes das províncias de Pernambuco, Paraíba, Alagoas e Rio Grande do Norte[269]. Alguns desses gêneros eram adquiridos das propriedades dos Amorim Leão de Alagoas, como nos revelam algumas correspondências trocadas[270] entre o comerciante Phillip Needham e o proprietário de engenhos na província de Alagoas Manoel Amorim Leão.

Conforme notas genealógicas de Silvio Paes Barreto[271], P. Needham mantinha negócios em Paris com a firma de um dos cunhados do comerciante Claudio Dubeux, a exemplo de Henrique Alexandre Burle, a Henrique Burle & C., empresa na qual Henrique Burle era seu correspondente. No Recife, Henrique Burle era comerciante e exportador de algodão. Através do movimento do porto do Diário de Pernambuco foi possível identificar várias viagens à Europa, onde sua firma matinha relações comerciais com algumas praças europeias, para as quais exportava algodão e importava artigos variados destinados a sua empresa, localizada na rua Marquez de Olinda, n.27, freguesia do Recife.

No inventário deixado por Joaquina Gertrudes Burle Dubeux Needham[272], casada com Phillip Needham, falecida no ano de 1928, é possível termos uma dimensão do patrimônio e da riqueza constituída pela família Dubeux. Dentre os bens que compunham o espólio deixado pela inventariada constam uma quantia de 8.219$300 réis numa caderneta de uma conta corrente no *Bank of London & South America Limited*. Dentre os imóveis constantes no inventário, havia uma casa térrea, localizada no largo de Apipucos nº2, mais duas casas situadas na Rua da Benguella, posteriormente rua da Alliança nos números - 22 e 26 - uma parte de um terreno em frente a rua Tororó, avaliado à época em 147$883.

Os laços matrimoniais entre membros das famílias Dubeux, Amorim Leão, Needham e Brotherhood, acabavam por dar coesão as relações comerciais que uniam família e negócios. Os casamentos encetados entre membros das famílias Dubeux de Pernambuco e a família Leão de Alagoas, por exemplo, foi uma prática recorrente entre as casas familiares, como veremos na sequência. Além do comerciante, fazendeiro e fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. casado com Amália Amorim Leão, Laura Burle Dubeux, sua irmã, contraiu matrimônio com dois irmãos da casa Leão. O primeiro casamento de Laura Dubeux se deu com Manoel Amorim Leão, com o qual teve quatro filhos: Luiz, Isalina, Manoel e Maria. Com o falecimento de seu

---

[269]Carta enviada a Sylvio Paes Barreto pelo filho do comerciante Julius Von Sohsten, resultado de uma pesquisa solicitada pelo genealogista, Fundo Paes Barreto, caixa 008, IAHGP.

[270] CITAR FONTE

[271] Sílvio Paes Barreto era médico/genealogista, membro do Instituto Arquelógico Histórico Geográfico Pernambucano, casado com a neta do fotógrafo Cláudio Burle Dubeux, Cristina Lemos Dubeux Paes Barreto

[272] Fundo Paes Barreto/IAHGP, Instituto Arquelógico, Histórico e Geográfico Pernambucano, caixa 017.

primeiro esposo, ela contrai matrimônio com seu cunhado, Luiz de Amorim Leão, com o qual teve três filhos: Mario, José e Laura.

Além de Manoel Amorim Leão e Luiz de Amorim Leão, José de Amorim Leão fora casado com Emília Dubeux, com a qual teve duas filhas: Judith e Lucilla. Outros membros da família Leão, a exemplo de Gertrudes Amorim Leão e Francisco Amorim Leão, permaneceram solteiros. Desta maneira, família e negócios iam se entrelaçando, mantendo-se uma prática recorrente no *habitus* das classes dominantes do Império do Brasil.[273]

Muito embora alguns membros da família Dubeux se apresentem nas fontes consultadas como indivíduos consumidores de novas tecnologias, investindo parte de seu capital em obras de modernização em Pernambuco e Alagoas, a exemplo dos investimentos feitos no setor de comunicações, sabe-se que parte desse capital certamente foi oriundo da exploração do trabalho escravo. Seja através do comércio, por meio da compra e venda de cativos na cidade do Recife, como demonstrado, seja através da exploração do trabalho escravo nas plantações agrícolas, haja vista que os membros da família Dubeux se tornaram também proprietários de terras e escravos, a partir de enlaces matrimoniais com membros da família Leão.

A seguir, veremos como o fotógrafo e negociante Claudio Burle Dubeux Jr., bem como outros integrantes da família e da rede de sociabilidade constituída, estiveram nos bastidores deste crescimento urbano e de seus negócios.

Capítulo IV – Homem de negócios, fazendeiro e fotógrafo amador: a trajetória de Claudio Burle Dubeux Jr.

Cláudio Burle Dubeux Jr. (1845-1919) ou apenas "sinhozinho," como era chamado pelos mais íntimos, era pernambucano e tinha ascendência francesa tanto pela linha materna,

[273] MUAZE, Mariana. As memórias da viscondessa. Op. Cit.

quanto paterna. Natural da cidade do Recife e residente na freguesia do Poço da Panella, arrabalde de Apipucos, foi o segundo filho do casal Claudio Cândido Dubeux e Josephine Burle Dubeux. Ele foi um negociante, fazendeiro, investidor e, pelo que constatamos até o momento, o maior fotógrafo amador na cidade do Recife no oitocentos.

> "Cláudio, nascido em 14 de junho de 1845 foi baptisado em casa e tomou os santos oleos em 14 de agosto de 1859 na fregº do Poço, sendo padrinhos seus tios Antônio Dubeux e sua mulher representada em procuração, por José Burle e D. Joaquina."[274]

Claudio Dubeux Jr. nasceu numa família com um número considerável de comerciantes, seja pelo lado materno (avô e tios) ou paterno (avô e pai). Assim, como muitos de sua parentela, Claudio Burle Dubeux Jr. seguiu a tradição comercial e empresarial de sua família. Não era incomum entre os comerciantes, em especial os portugueses estabelecidos na cidade, a preocupação na sucessão dos bens e negócios. Na sua tese de doutorado, o historiador Bruno Câmara[275] ao acompanhar a trajetória do comerciante português José Moreira Lopes, ressalta a preocupação expressa em seu testamento com sua sucessão nos negócios, geralmente a cargo dos filhos homens. Quando do falecimento do comerciante, seu segundo filho encontrava-se em Frankfurt enviado pelo pai para estudar matérias dedicadas ao comércio e se profissionalizar naquele ofício.[276] Ainda segundo o historiador, o único curso de comércio que havia na província pernambucana, com capacidade para formar trabalhadores no ramo, fora extinto pelos deputados da Assembleia Provincial no ano de 1867. Neste mesmo ano, Claudio Burle Dubeux Jr. já contava com vinte e dois anos. Possivelmente já estivesse atuando no comércio juntamente com seu pai ou com alguns dos seus tios na praça da capital pernambucana.

Não sabemos como se dera sua formação naquele *métier*, isto é, se Claudio Burle Dubeux Jr. chegou a frequentar algum curso voltado para a área comercial na província pernambucana ou até mesmo na Europa, ou se ela se deu de forma empírica em algum estabelecimento comercial de sua parentela. Esta última hipótese é bastante plausível, tendo em vista o fato de vários tios pelo lado materno de Dubeux Jr, seu pai e cunhado Phillip Needham possuírem casas comerciais na praça do Recife. Um exemplo da prática empregatícia dentro da

---

[274]Notas genealógicas de Sílvio Paes Barreto, Fundo Silvio Paes Barreto/ FPB, caixa 003, Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHGP).

[275]CÂMARA, Bruno Augusto Dornelas. *O "retalho" do comércio: a política partidária, a comunidade portuguesa e a nacionalização do comércio a retalho, Pernambuco (1830-1870)*, Tese de doutorado em História, PPGH-UFPE, 2012.

[276] CÂMARA, Bruno A. Dornelas. Op. Cit p.349

própria parentela[277] foi a nomeação para a função de caixeiro que ocorreu no ano de 1872, quando Eduardo Alexandre Burle, dono do estabelecimento Eduardo A. Burle & C. nomeou seu sobrinho, Eduardo Burle Dubeux (1851-1917), irmão de Claudio B. Dubeux Jr., caixeiro despachante da sua casa comercial, à época, com vinte e um anos. Segundo Câmara, havia uma hierarquia no que tange ao exercício da "caixeiragem". Conquistada a confiança do patrão, o empregado poderia ser promovido a caixeiro de fora, ganhando as ruas da cidade para desempenhar inúmeras funções, dentre elas, ir até à alfândega tratar da burocracia do despacho e recepção de mercadorias.[278] Ainda segundo o historiador, chegar ao patamar de caixeiro de fora significava maturidade profissional do funcionário, muito embora esse não fosse o patamar mais alto na hierarquia da função. Certamente, a promoção dada pelo tio Eduardo Alexandre Burle ao sobrinho Eduardo Dubeux tenha tido um significado importante. Como vimos acima, através do exemplo supracitado, o mercado de trabalho era mediado por relações pessoais, no qual comerciantes abastados atraíam seus empregados, alguns dos quais sendo, inclusive, seus parentes. Esse exemplo demonstra o quão importante eram as redes de solidariedade na sociedade em análise.[279]

[277] Diario de Pernambuco, Hemeroteca digital Biblioteca Nacional, 06-09-1872.
[278] CÂMARA, Bruno A. Dorneles. *Trabalho livre no Brasil Imperial: o caso dos caixeiros de comércio na época da Insurreição Praieira*, Dissertação de mestrado em História, PPGH-UFPE, 2005.
[279] Idem

Imagem 52: Autor desconhecido, retrato de Claudio Burle Dubeux Jr., 1886, https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/

Claudio Burle Dubeux Jr. inicia sua carreira no comércio do Recife como exportador de açúcar e outras commodities como, por exemplo, o café. Ao seguirmos as trajetórias de alguns personagens da família Dubeux, percebemos que a vida dedicada ao comércio já era uma tradição nela há mais de meio século e que fez a fortuna de quatro gerações de comerciantes. Seguindo seus rastros na seção do Movimento do Porto no Diario de Pernambuco, vemos o comerciante exportar no vapor francês *Equateur*[280], 1 saco contendo 480 quilos de café, cujo destino era região francesa de Bordeaux. Possivelmente, o negociante além de letrado, formação imprescindível para exercer a profissão de negociante exportador, também tinha habilidade em línguas estrangeiras, francês e inglês, dado sua extensa rede de sociabilidade com parentes e amigos estrangeiros, notadamente ingleses e franceses. Tal conhecimento permitia ao mesmo tratar de negócios relacionados à exportação no porto diretamente com comerciantes das principais praças europeias. Numa cidade portuária e cosmopolita como o Recife, certamente se falavam várias línguas.

[280] Diario de Pernambuco, Hemeroteca digital Biblioteca Nacional, 1880.

Assim como alguns dos seus familiares, sejam eles tios, cunhados e irmãos, também mantivera, como visto, relações comerciais com as praças europeias, em especial com os portos franceses, como demonstrado no anúncio acima, no qual o negociante despacha quase meia tonelada de café para a região francesa de Bordeaux. Além de Claudio Burle Dubeux Jr., outros parentes também aparecem na seção Movimento do Porto, importando e exportando produtos da e para França. Conforme os anúncios, os comerciantes do clã Burle/Dubeux mantinham uma relação muito estreita com os mercados franceses. Seu avô materno, José Isidore Burle, era comerciante de artigos franceses no Recife, certamente deveria ter uma rede extensa de contatos com comerciantes daquela praça.

Assim como seu pai, Claudio Burle Dubeux Jr. também se envolveu em várias empresas, tanto na cidade do Recife como também na cidade de Maceió, a exemplo do setor de transportes, considerado fundador da primeira companhia de trilhos urbanos da capital da província alagoana. Não nos causa estranhamento que ele direcionasse capital para investimentos em comunicações, dado ser o mesmo um negociante e produtor de commodities, sobretudo do principal produto de exportação da província pernambucana e alagoana: o açúcar. Muitos engenhos da zona da mata pernambucana – extensa área de canaviais - não estavam localizados próximos as áreas de rio e oceânicas, o que encarecia bastante o preço final do produto. Segundo Peter Eisemberg, a mais significativa mecanização da fase agrícola da produção do açúcar se deu no transporte da cana. Foi na década de 1870, segundo o historiador, que foram instaladas as primeiras ferrovias privadas, entre os canaviais e os engenhos.[281] Uma demonstração de como as estruturas modernizadoras do capitalismo eram passíveis de conviverem com a escravidão e lucrar com ela.

O baixo nível tecnológico no setor de transporte afetava diretamente o senhor de engenho, o qual suportava o ônus correspondente ao transporte do açúcar da sua unidade produtora até o porto. Com a expansão da malha ferroviária, a partir da década de 1870, o custo reduzirá, muito embora aquela expansão tenha sido lenta, limitada e a custos bem maiores do que os previstos.[282] O açúcar produzido nos engenhos podia alcançar o Recife tanto pela via aquática, quanto terrestre. A partir da década de 1880, como já mencionado, a rede ferroviária se expandiu para Oeste e Noroeste da província pernambucana. A empresa a frente das obras fora a companhia inglesa *Great Western Railway Company* responsável pela construção de duas linhas que cortavam os distritos açucareiros do noroeste da zona da mata pernambucana.

[281] EISEMBERG, Peter. Op. Cit. p.60
[282] Idem

Claudio Burle Dubeux Jr. que também era fotógrafo registrou boa parte dessa expansão ferroviária, o que nos leva a acreditar que também possuísse investimentos em tais empreendimentos.

Aos trinta e nove anos Cláudio Burle Dubeux Jr. contrai matrimônio com a alagoana Amália Amorim Leão Dubeux (1861- 1905), filha de um rico comerciante português e proprietário de engenhos e escravos na província de Alagoas. Como vimos, as estratégias de casamentos entre famílias abastadas na classe senhorial do Império, não se explicam unicamente pela fortuna que elas possuíam, na sociedade imperial[283] outros elementos como, por exemplo, nobilitação, proximidade com a família imperial e um título de bacharel devem ser levados em consideração. Todavia, no caso do enlace matrimonial tecido entre os pais de das personagens supracitadas, dois importantes comerciantes das praças do Recife e Maceió, os casamentos arquitetados entre os filhos das casas familiares Dubeux e Leão podem ser entendidos como uma estratégia de manutenção e ampliação do patrimônio.

A futura esposa do negociante Dubeux Jr., Amália Amorim Leão, era filha de Maria Josephina Amorim Leão e do comendador português, Manoel Joaquim da Silva Leão, nascido em Setúbal - Portugal e naturalizado brasileiro[284] (1833-1881), comerciante de secos e molhados na província de Alagoas. O comendador ascendeu na escala social em virtude de suas habilidades comerciais, tornando-se proprietário de terras e trazendo desenvolvimento para a cidade de Maceió e a economia local. Assim como o pai do fotógrafo, o sogro de Claudio Burle Dubeux Jr. também investiu capital no setor de comunicações, propiciando o desenvolvimento do comércio, em virtude de alguns melhoramentos, a exemplo da introdução de linhas de carros urbanos, navegação pelos lagos e a construção da estrada de ferro do Jaraguá, mas não só. No dia 12 de novembro de 1880 é autorizada a construção da Estrada de Ferro[285] de Maceió à Villa da Imperatriz, atendendo aos pedidos dos empresários Domingos Moutinho e Manoel Joaquim da Silva Leão, os quais conforme o primeiro parágrafo do contrato teriam o privilégio, por noventa anos depois da construção, uso e gozo da estrada de ferro, desde Maceió a Villa da Imperatriz, na província de Alagoas.

---

[283] MUAZE, Mariana. Op. Cit

[284] No ano de 1869, por carta imperial concedida no Rio de Janeiro, no dia 29 de setembro, foi naturalizado brasileiro por resolução da Assembléia Geral Legislativa, sancionado por decreto nº 179 de 23 de setembro de 1869. No ano dia 17 de outubro de 1870 foi registrada na Câmara Municipal de Macéio a carta de naturalização de cidadania brasileira na conformidade do artigo 9 da lei de 23 de outubro de 1832. Notas Silvio Paes Barreto, Fundo Paes Barreto, IHGPE.

[285] PORTAL DA LEGISLAÇÃO, disponível em: diariodasleis.com.br/legislação/federal/187914, acesso em 21/01/2020.

Claudio Burle Dubeux Jr. era o segundo filho do casal Claudio Dubeux e Josephine Burle, e a altura do seu casamento com Amália Leão, já era um negociante de commodities estabelecido no mercado. A fortuna acumulada por duas gerações de comerciantes e sua importante rede de sociabilidade e solidariedade já fazia dele um indivíduo com um cabedal bastante atraente para casar com uma das filhas de um rico comerciante e proprietário de engenhos de açúcar escravos. Dos seis filhos do comendador Manoel Joaquim Leão, quatro casaram com membros da família Dubeux, os outros dois permaneceram solteiros e sem herdeiros.

Imagem 53: Autor não identificado, retratos de Claudio Burle Dubeux e Amália Leão Dubeux, carte cabinet, 1886, https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/

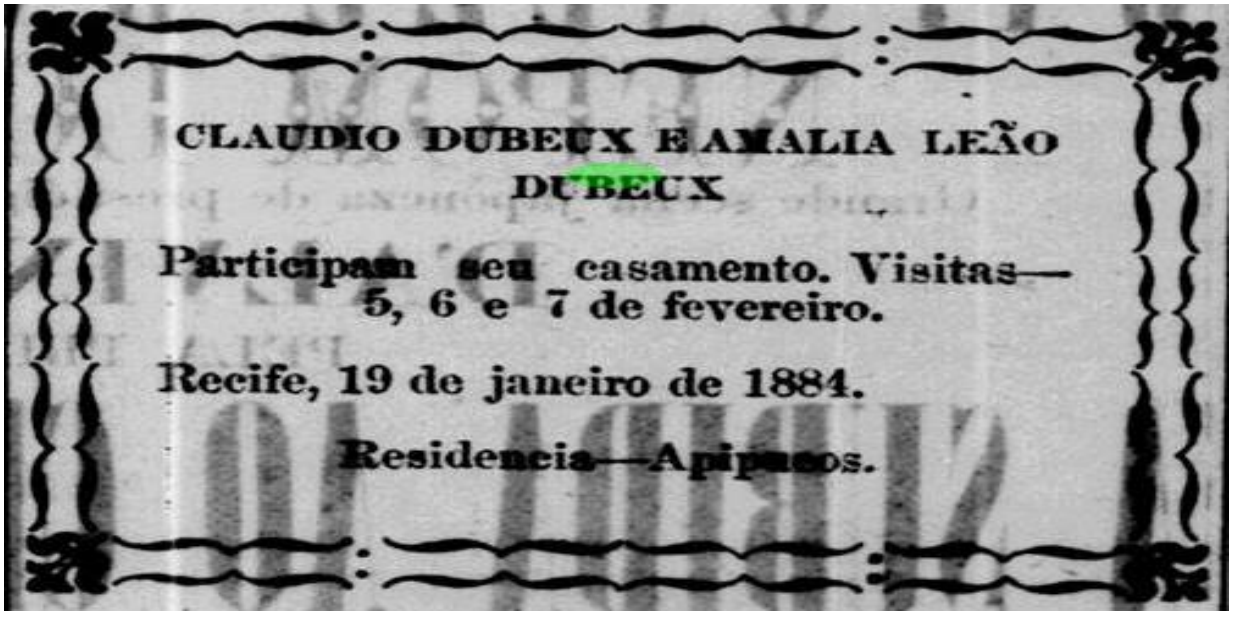
Quando do seu casamento, Amália Amorim Leão contava com vinte três anos e o fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. trinta e nove. Este exemplo nos aponta para um casamento tardio entre meninos e meninas, afastando-se da realidade descrita pelo sociólogo Gilberto Freyre[286], o qual considerava que o casamento precoce entre jovens era um padrão na sociedade em análise. Na verdade, a demografia histórica relativa ao período colonial e o exemplo acima demonstram o contrário, ou seja, que o casamento se dava numa faixa etária mais tardia e que

[286] FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. revisada. São Paulo: Global, 2008.

essa, na verdade, era uma regra e não uma exceção, como apontado por Freyre na sua obra clássica Casa Grande e Senzala. Assim como suas irmãs, Laura Dubeux e Emília Dubeux, seu matrimônio com uma herdeira da família Leão acabou fortalecendo os laços entre duas famílias abastadas e seus interesses econômicos, os quais as conectavam. Conforme livro de assentamento abaixo, o enlace matrimonial se deu no dia 14 de janeiro de 1884, um ano após a morte do seu sogro, o comendador Manoel Joaquim Leão:

> Aos dezenove de janeiro de mil oitocentos oitenta e quatro, na capella do Palácio da Soledade o verº José Affonso de Lima Sá não lhe constando de impedimento algum assistiu em virtude de licença o recebimento matrimonial de meus parochianos Cláudio Dubeux e Dona Amália D'amorim Leão e lhes deu bênção nupcial. Foram testemunhas o Comendador Henrique Burle e Luis D'Amorim Leão o que para consta faço este assento e assigno. Virgrº João Rodrigues Costa.[287]

Com o advento do seu matrimônio com a proprietária de terras Amália Leão, Claudio Burle Dubeux Jr. gerenciará, junto com os demais cunhados, o processo de produção de açúcar, desde o fabrico até sua exportação, dentre outros gêneros agrícolas produzidos pelas suas propriedades. Como vimos, a união entre as casas familiares Dubeux/Leão foram empreendimentos bem sucedidos firmados entre os comerciantes das praças do Recife e Maceió, Claudio Cândido Dubeux e Manoel Joaquim da Silva Leão. O enlace matrimonial entre Amália Leão e Claudio Dubeux Jr. mereceu inclusive uma chamada, dada a importância do evento, no Diario de Pernambuco aos convidados dos recém casados:


CLAUDIO DUBEUX E AMALIA LEÃO DUBEUX

Participam seu casamento. Visitas— 5, 6 e 7 de fevereiro.

Recife, 19 de janeiro de 1884.

Residencia—Apipucos.

Imagem 54: Anúncio de casamento, Diario de Pernambuco, 19 de janeiro de 1884, Hemeroteca digital Biblioteca Nacional.

[287] Fundo Paes Barreto, caixa 008, IAHGP.

Claudio Burle Dubeux Jr., embora tenha seguido os passos do pai no que tange aos negócios, não construiu como seu genitor uma extensa prole. Do matrimônio com Amália Leão, que um mês após o casamento já se encontrava grávida, resultou um único filho, Claudio Leão Dubeux Jr. (1884-1950)[288].

Claudio Leão Dubeux Jr., ou simplesmente "Claudinho", como era carinhosamente chamado pelo pai nas correspondências trocadas entre ambos, assim como membros da família Burle/Dubeux, nasceu em Apipucos, arrabalde da freguesia do Poço da Panella, no dia 02 de novembro de 1884. Assim como vários de seus parentes, o filho do negociante não fugirá da tradição comercial da família. Assim como seu pai, tios e avós, e único herdeiro do casal Dubeux/Leão também seguirá os passos da família gerenciando os negócios da Usina Utinga Leão em Alagoas.

Um ano antes de seu falecimento, numa carta endereçada ao seu filho, o negociante Claudio Burle Dubeux Jr. diz sentir a sobrecarga de trabalho do seu único herdeiro com os negócios da empresa. A essa altura o fotógrafo se encontrava com setenta e três anos, e certamente já deveria estar debilitado de saúde, o que fará com que seu filho Claudinho assuma integralmente os negócios da Usina.

Capunga, 19 de junho de 1918

Meu querido Claudinho[289]

> Desta vez sou eu a pedir desculpas pela demora de responder as suas cartas e agradecer seu telegrama pelo meu aniversário, muito e muito obrigado por tudo. Muito e muito me alegro que estás com boa saúde. Carmem tem sempre lhe escrito e dado as saudades. Tenho sentido muito você ainda não ter encontrado uma pessoa séria para lhe ajudar em seus trabalhos e assim não é possível continuar, pois é trabalho demais para você e o pior é o negócio de caixa, espero que em breve esteja tudo sanado e em ordem. Aqui graças a Deus continuam todos com saúde e felizmente ontem e hoje tem feito dois dias bonitos sem chuvas, que espero que continuará, pois já estamos mais que aborrecidos com tanta chuva. Sua querida filhinha, graças a Deus, sempre boazinha e a cada dia mais esperta e engraçadinha, você não pode imaginar o que ela fala e o que faz. Creio que você deve logo mandar fazer a grade para botar na parte de cima da escada aí da sua casa, a grade deve ser feita de maneira que Christina não possa abrir, ela é muito viva e só quer estar andando; manda logo fazer isso, para estar pronta para quando formos...
> Aceite saudosos abraços do teu pai que te adora
>
> Claudio Dubeux

[288] O levantamento dos nomes, datas de nascimentos e óbitos das personagens mencionadas foi realizado a partir de certidões de nascimentos e óbitos, notas de falecimento nos anúncios do Diário de Pernambuco e estudos genealógicos referentes à família Burle Dubeux (Fundo Paes Barreto/ IAHGP).

[289] Carta de Claudio Dubeux ao seu filho Claudio Leão Dubeux, Fundo Paes Barreto/ IAHGP, caixa 008.

Com o falecimento do sogro, o comendador Manoel Joaquim da Silva Leão no ano de 1883, o casal Amalia Leão e Claudio Dubeux Jr viraram herdeiros. Manoel Joaquim deixou para seus cinco filhos: - Manoel, Luiz, José, Amália, Gertrudes e Francisco -, entre outros bens, os seguintes engenhos: Utinga, Officcinas e Boa Paz. No mesmo ano da morte do comendador Manoel Joaquim, os herdeiros homens (Luiz, José e Francisco), juntamente com o genro Claudio Burle Dubeux Jr, assumiram a condição de administradores dos bens herdados. Desta forma, transformam o engenho Utinga, em Rio Largo (Alagoas), em uma usina de beneficiamento de açúcar, a qual deram o nome de Usina Leão, e que ficou em posse da família até o ano de 2007. Na ocasião, a Rio Largo constava como a segunda usina surgida na província de Alagoas.[290]

No ano de 1895, a usina iniciava suas atividades, sendo os lucros obtidos repartidos igualmente com todos os irmãos e a viúva Laura Dubeux Leão. Depois do casamento de Laura Dubeux Leão com seu segundo esposo, os herdeiros fundam uma sociedade no ano de 1896, sob a razão social de Usina Leão, com cotas iguais.[291] À medida que os negócios iam prosperando, os sócios remanescentes resolvem dissolver a firma Usina Leão, fundando, em 1904, a sociedade "Leão & Irmãos" com o fim de explorar os mesmos negócios agrícolas. Com a morte do segundo esposo de Laura Dubeux Leão, em 1906, houve uma alteração no contrato da firma "Leão & Irmãos", ficando ela com as duas partes do capital deixadas pelos seus falecidos esposos. No ano de 1919, com o falecimento de Claudio Burle Dubeux Jr., houve novamente uma alteração no contrato da empresa, entrando para a firma um novo sócio, Claudio Leão Dubeux Jr., único herdeiro do casal Amália e Claudio Burle Dubeux.

Alguns anos passados do seu casamento com Amália Leão Dubeux, Claudio Burle Dubeux Jr., na condição de administrador dos bens herdados pela sua esposa, foi citado pelo seu cunhado, o comendador Manoel Amorim Leão, em um anúncio publicado no Diário de Pernambuco. O conteúdo do anuncio veiculado no dia 17 de agosto de 1887 dizia respeito à libertação de 58 escravos que o fotógrafo em conjunto com seus cunhados, herdaram de seus pais e sogros, o comendador Manoel Joaquim da Silva Leão e D. Maria Josephina de Amorim Leão. Interessante lembrar que as províncias do Ceará e partes do Amazonas e Rio Grande do Sul já haviam decretado a abolição e que, em várias partes do país, alguns fazendeiros promoviam emancipações tendo em vista fidelizar a mão de obra em suas propriedades, uma vez que o fim próximo da escravidão já esperado, deixando o grande debate para o fato de que

[290] https://www.estado-de-alagoas.com/historia-de-alagoas-os-pioneiros.htm, acessado em: 07/11/2018
[291] Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano, Fundo Paes Barreto, caixa 008.

se ela seria feita com indenização, como queriam os escravagistas, ou não conforme defendido pelos partidários do abolicionismo.

No entanto, não era só no âmbito dos negócios que Claudio Burle Dubeux Jr. se apresentava como consumidor de novas tecnologias. Como visto no circuito social da fotografia, sua câmera fotográfica o acompanhou nas suas andanças pelas cidades das províncias pernambucana e alagoana. O olhar de Claudio Burle Dubeux Jr. expresso através de suas fotografias de paisagens/vistas urbanas nos conduz para mudanças na sensibilidade coletiva diante do tempo, o qual é experimentado de maneira mais acelerada, mais dinâmica, o que aponta para uma forte crença de alguns setores da sociedade oitocentista no progresso e no futuro promissor.

4.1 O fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr.

Como veremos a seguir, a riqueza proveniente da tradição comercial da família Burle Dubeux, permitiu que o jovem Claudio Burle Dubeux Jr. se tornasse um fotógrafo amador a partir da década de 1870 do século XIX. Ele é um dos raros exemplos no Brasil oitocentista que praticou fotografia de modo diletante, digo, de forma amadora, visto que não vivia do ofício de fotógrafo. Dispondo de tempo e dinheiro, o fotógrafo se lançou nesse *hobby* visual, assim como poucos contemporâneos seus conhecidos na historiografia da fotografia brasileira oitocentista.[292]

Como já demonstrado na primeira parte deste trabalho, paralelamente a oferta do ensino da mais nova técnica de produção de imagens, veremos também que alguns estabelecimentos, dentre eles os próprios estúdios fotográficos da capital pernambucana, começam a comercializar produtos associados à prática fotográfica, tais como máquinas, vidrarias, químicos, papel, entre outros artigos. Tal comércio tinha por finalidade atender a demanda tanto da fotografia comercial, digo, dos fotógrafos profissionais estabelecidos na cidade quanto as pessoas abastadas, as quais dispunham de um capital considerável para praticá-la de forma amadora.

[292] Gostaria de citar os trabalhos das historiadoras: PEREIRA, Adriana. A cultura amadora no final do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petropólis/Rio de Janeiro (1888-1914), Tese de Doutorado em História, PPGH-USP, 2010; SANTOS, Maria Isabela dos. *A mirada estereoscópica de Guilherme Santos: cultura visual no Rio de Janeiro séculos XIX e XX*, Tese de Doutorado em História, PPGH-UFF, 2019.

É nesse cenário que surge a personagem do comerciante e fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr., o qual possivelmente possa ter aprendido a arte de produção de imagens técnicas com algum mestre estabelecido no Recife ou até mesmo ter sido um autodidata, através do acesso a uma literatura específica sobre o campo, a exemplo de vários manuais de fotografia importados[293]. Nesse capítulo teremos como objetivo precípuo lançar luz sobre a possível formação técnica do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr a partir da documentação que tivemos acesso e que fora preservada pela sua família.

Os seguintes anúncios, veiculados no Diario de Pernambuco, nos revelam que décadas antes da introdução das câmeras Kodak no mercado brasileiro, fato que impulsionará a prática fotográfica amadorística em todo o Brasil, já estava se formando no Recife um significativo comércio de produtos relacionados à prática fotográfica tanto profissional quanto amadora. Uma década após a chegada daquela nova tecnologia no mercado recifense é possível visualizar através da publicidade a difusão do ensino de fotografia e a venda de artigos inerentes àquela atividade. Tal fato demonstra a importância do ofício de fotógrafo na capital pernambucana, mas também a formação dos primeiros fotógrafos amadores: "vende-se uma machina completa de daguerreotypo com todos os pertences e chimicos necessarios: em casa de Tasso & Irmãos"[294] "(...) Productos chimicos e utensis para photographia e outras industrias"[295] "Pharmacia franceza (...) artigos de photographia preços rasoaveis, rua Barão da Victoria, n.25, telephone n. 398"[296]

Na sua tese doutorado, Adriana Pereira ao se debruçar sobre o fotógrafo amador Alberto Sampaio, que atuou em Petrópolis (província do Rio de Janeiro), afirma que são parcos os estudos acerca da fotografia amadora no Brasil. No seu balanço bibliográfico, a autora identificou que, grande parte da produção que tem a fotografia amadora como objeto, centrou suas análises nas associações fotoclubísticas, tratando do funcionamento dessas instituições, suas principais personagens, entre outros[297]. Neste sentido, este trabalho se distancia do realizado pela historiadora sobre o fotógrafo Alberto de Sampaio no tocante ao fato do fotógrafo Claudio Dubeux Jr. não ter sua produção veiculada às associações de fotógrafos amadores, visto que não temos nenhuma informação que comprove tal fato.

---

[293] MENDES, Ricardo. *Descobrindo a fotografia nos manuais: América (1840-1880*). In: FABRIS, Annateresa. Fotografia: Usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 2004.

[294] Diario de Pernambuco, 1854, Acervo Digital/Hemeretoca Biblioteca Nacional.

[295] Diario de Pernambuco, 1864, Acervo Digital/Hemeretoca Biblioteca Nacional.

[296] Diario de Pernambuco, 1894, Acervo Digital/Hemeretoca Biblioteca Nacional.

[297] PEREIRA, Adriana. *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro 1888-1914)*, Tese de doutorado em História, USP, 2010.

No Recife contamos com apenas uma produção sobre fotografia amadora no século XIX. Trata-se, portanto, do álbum do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr, publicado no ano de 2011 pela Companhia Editorial de Pernambuco. Esta obra, de caráter meramente ilustrativo, é entremeada de imagens e dados históricos, que contextualizam sua produção, em especial sobre a cidade do Recife durante o Segundo Império, tema preponderante no repertório visual do fotógrafo.

Ademais, não poderíamos deixar de elencar aqui a produção *"Caminhando numa cidade de luzes e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950"* da historiadora Fabiana Bruce da Silva, muito embora a autora se debruce sobre o século XX e a prática fotográfica de Alexandre Berzin, fotógrafo de origem europeia radicado no Recife e professor do grupo de fotógrafos amadores, que formaram o Foto Cine Clube do Recife (FCCR), clube responsável pela organização dos Salões Nacionais de Arte Fotográfica de Pernambuco em 1954 e do Recife nos anos de 1955/1956/1957[298]. Tal trabalho centra suas análises na prática fotográfica de Alexandre Berzin, bem como de um grupo específico de fotógrafos amadores, os quais compunham a associação fotoclubística supramencionada, na qual o fotógrafo exercia o ofício de professor.

Como temos visto ao longo deste trabalho, não são raros os anúncios publicitários relacionados tanto às casas fotográficas, quanto ao comércio de produtos concernentes à prática fotográfica. É neste cenário, portanto, que inserimos a personagem do fotógrafo amador pernambucano Claudio Burle Dubeux Jr. Os recursos advindos da tradição comercial da família Burle Dubeux permitiram que Cláudio, um jovem negociante à época, consumisse novas tecnologias. Seu perfil o tornava um negociante do ramo da produção, escoamento e exportação do açúcar, mas, também, um homem interessado em outra tecnologia que adentrara o espaço urbano do Recife Imperial no início da década de 1840: a fotografia.

Muito embora tenha nascido e vivido boa parte de sua vida no Recife, o eixo Pernambuco – Alagoas desempenhou um papel muito importante na vida do fotógrafo. Na província de Alagoas, além de gerenciar a produção de açúcar e outros gêneros agrícolas das propriedades herdadas por sua esposa, ele tivera duas irmãs que contraíram casamento, como vimos, com três membros da família Leão. Devido aos seus negócios e aos laços familiares - esposa, irmãs, sobrinhos, entre outros - Claudio Burle Dubeux Jr. ficara no trânsito entre aquelas duas províncias, como demonstram as entradas e saídas do porto no Diário de Pernambuco e uma documentação referente aos negócios que mantivera na província de Alagoas.

---

[298] SILVA, Fabiana. Op. Cit. p.3

Desde a infância, Dubeux Jr. conheceu a Recife reformada pelo conservador Rego Barros (1837-1844). Durante a reforma do conde da Boa Vista foram realizadas diversas obras públicas a exemplo dos calçamentos de ruas, construção de edifícios públicos, teatro, penitenciária, instalação de rede de esgotos, iluminação, abastecimento de água, entre outros, e a chegada da fotografia à cidade irá registrar muitas das transformações operadas na paisagem recifense. Já adulto, os novos espaços da cidade decorrentes da sua reformulação urbana, em especial do seu núcleo central, foram temas recorrentes não só das lentes dos fotógrafos comerciais, mas também daquelas de Claudio Burle Dubeux. Não obstante, a produção fotográfica oitocentista tenha tido como vetor a produção de retratos, as vistas recifenses também foram exploradas pelos profissionais, que se estabeleceram no mercado pernambucano, circulando para além dos circuitos sociais locais, construindo uma imagem de cidade que tencionava se adequar aos valores civilizatórios.

As vistas urbanas da cidade reformada, conforme a publicidade feita pelos estúdios fotográficos no Diario de Pernambuco, irão figurar nas exposições de fotografias nos estúdios e em outros estabelecimentos comerciais do Recife, a exemplo das livrarias e dos cafés. Possivelmente, os passeios feitos pelo jovem Burle Dubeux pela capital pernambucana e a visualização das exposições montadas nos ateliês, livrarias e cafés espalhados pela freguesia de Santo Antônio, podem ter sido o início do seu contato com a fotografia. É muito provável que o jovem fotógrafo circulasse pelas ruas da sua cidade natal, em especial pelas logradouros daquela freguesia. Como apontado no capítulo anterior, seu pai Claudio Cândido Dubeux mantivera escritórios na rua do Imperador – escritório que comercializava artigos variados – e na rua Nova – na qual manteve uma panificadora nas décadas de 1842-1854. Decerto, o jovem Claudio Dubeux ajudava seu pai com os negócios da família, o que irá contribuir para a sua formação enquanto comerciante.

Do que foi preservado, pelo único filho do fotógrafo, que lança luz sobre sua formação na arte da fotografia, ficou apenas um álbum fotográfico e noventa fotografias avulsas, estas localizadas no arquivo geral do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, as quais compõem sua coleção. Nesse sentido, não saberíamos precisar como se deu sua formação enquanto fotógrafo amador, por não terem sido preservados sua biblioteca, tampouco seu laboratório. No entanto, podemos lançar algumas luzes sobre seu processo de formação enquanto fotógrafo. Na primeira parte desse trabalho vimos que, desde a introdução da fotografia na cidade, o aprendizado da nova técnica já vinha sendo fomentado pelos profissionais de passagem pelo Recife, como nos aponta a publicidade nos fins da década de

1840. Possivelmente, Claudio Dubeux adquiriu seus primeiros ensinamentos com algum profissional estabelecido no mercado recifense.

Dentre os profissionais que ofertaram aulas práticas e teóricas de fotografia no Recife, destacamos o francês Augusto Sathl, por ter sido ele, possivelmente, uma referência para o jovem fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. Ao compararmos a produção de ambos fotógrafos percebemos alguns diálogos no que tange ao tema, enquadramento e ângulos tomados pelo fotógrafo amador, inclusive, no seu álbum há algumas miradas da cachoeira de Paulo Afonso, que também foi tema do fotógrafo francês vinte anos antes, produção encomendada do imperador Pedro II.

Imagem 55: STHAL, Augusto. Cachoeira de Paulo Afonso, 1860, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 56: DUBEUX JR, Claudio Burle, Cachoeira de Paulo Afonso "fumeiras quedas", agosto de 1887, Acervo/IAHGP

Vinte e sete anos separam as imagens produzidas da cachoeira de Paulo Afonso por Augusto Stahl e Claudio Burle Dubeux Jr. Mas, tanto o tema quanto os ângulos de tomadas dos registros nos permitem identificar as influências que o mestre exerceu sobre o fotógrafo pernambucano. Numa das imagens que compõem a série de quatro, o fotógrafo Claudio Dubeux fez a seguinte legenda "vista do francezes", numa clara alusão à vista da queda d'água feita pelo fotógrafo carioca Marc Ferrez, quatro anos antes da tomada de Dubeux. Trata-se da mesma cachoeira, vista a partir de diferentes ângulos. Marc Ferrez optou pelo enquadramento da cachoeira de perfil, mostrando o conjunto de rochas, as quais imprimem um certo movimento a água. Já Dubeux, a deduzir-se pelo ângulo da imagem da página seguinte, parece ter fotografado a mesma queda sobre a primeira rocha que figura no primeiro plano da fotografia de Ferrez.

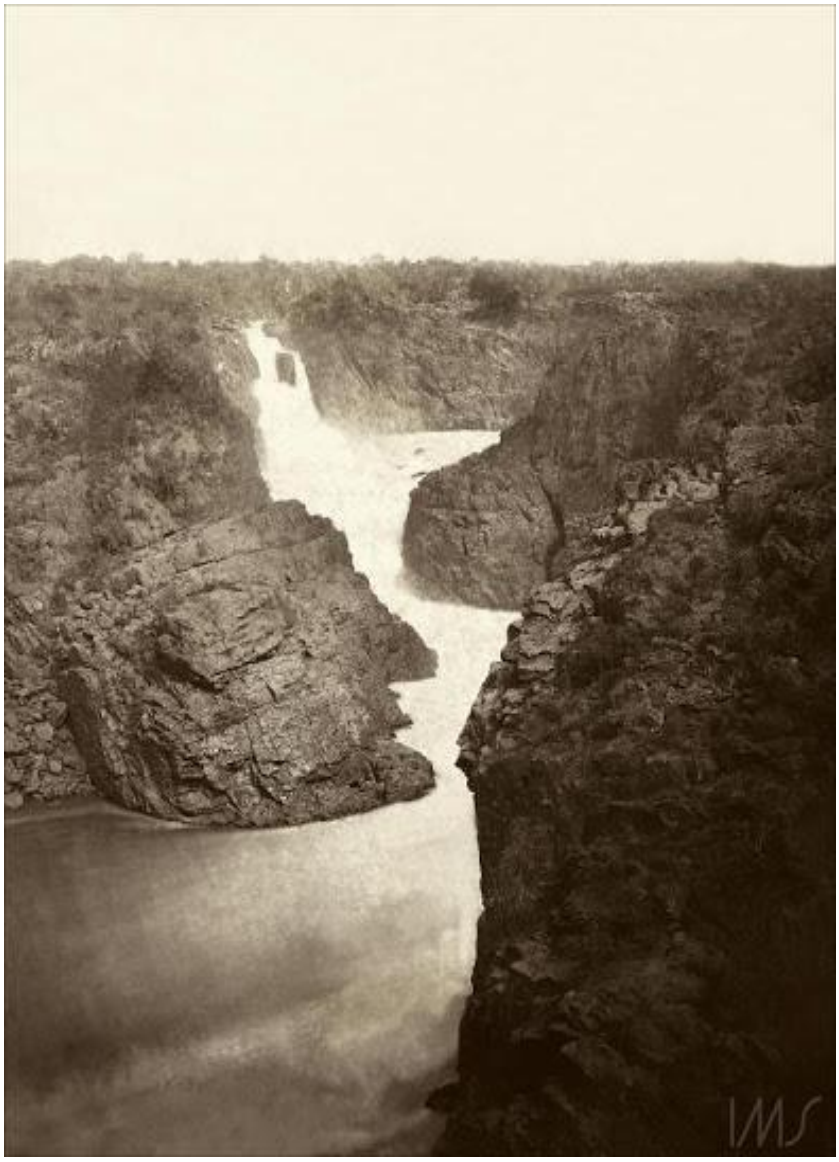


Imagem 57: FERREZ, Marc. Cachoeira de Paulo Afonso, 1883, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 58: DUBEUX JR., Claudio Burle. Cachoeira de Paulo Affonso "vista dos francezes", agosto 1887, Acervo/ IAHGP

Muito embora os temas preponderantes no álbum fotográfico de Claudio Burle Dubeux Jr. tenham sido – cidades e família – ele também demonstrou interesse pelas paisagens naturais (rios, cachoeira, campos e florestas), numa estética que o aproxima dos fotógrafos paisagistas da Escola de Barbizon[299]. As margens da cidade de Barbizon estava localizada a floresta de

[299]ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, acessado no dia 03/04/2020, disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo341/escola-de-barbizon, A chamada Escola de Barbizon é, em realidade, composta de um conjunto informal de artistas, incluindo Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Narcisse Virgile Diaz de la Peña (1808-1876), Charles-François Daubigny (1817-1878), Jules Dupré (1811-1889), Charles Emile Jacque (1813-1894), Jean-François Millet (1814-1875), Constant Troyon (1810-1865) e Théodore Rousseau (1812-1867), que viveram nas redondezas da pequena cidade de Barbizon, na França, entre as décadas de 1830 e 1880.

Fontaineblueau[300], a qual atraiu muitos artistas, pintores e fotógrafos, a exemplo do fotógrafo francês Jean-Baptiste Gustave Le Gray (1820-1884). Este último fora ex aluno do pintor Paul Delaroche, levando a arte da pintura para a fotografia, evidentemente influenciado pelos pintores de Barbizon, o que o levará a fazer muitos estudos das folhagens da floresta de Fontaineblueau como, por exemplo, as fotografias que apresentaremos nas páginas seguintes.

Assim como Apipucos, guardando as suas devidas proporções, Barbizon era frequentada por muitos turistas, que saíam da capital francesa para visitá-la, em virtude de seu caráter intocado, não obstante ela estivesse localizada próxima às áreas que se industrializaram rapidamente no país. O arrabalde de Apipucos era um tanto quanto parecido. Apesar de localizado a poucos quilômetros do Recife, cidade que estava vivenciando um processo de modernização de sua infraestrutura material e produtiva, além de ser pólo de um movimentado comércio e onde se concentrava todos os serviços de utilidade pública, aquele arrabalde era uma espécie de lugar de veraneio e moradia de muitas famílias abastadas, da elite agrária, dos ricos comerciantes e estrangeiros, os quais buscavam um lugar de clima mais ameno e uma paisagem mais campestre.

E o que aproxima o fotógrafo francês pré-impressionista Jean-Baptiste Gustave Le Gray e o fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr? Como dito anteriormente, o fotógrafo pernambucano também se interessou pelas paisagens naturais e, possivelmente, era conhecedor da produção dos fotógrafos franceses da Escola de Barbizon, em especial Le Gray, tendo em vista a aproximação das estéticas de ambos fotógrafos. Assim como Le Gray, Dubeux fotografou cenas de florestas, fazendo uso da mesma técnica – placas de vidro de colódio úmido e papel fotográfico albuminado – a vegetação como tema central e o efeitos de luz e sombra.

> (...) chez Le Gray l'esthétique est toujours fortement liée à la technique – la première période, vers 1852 est celle du négatif sur papier, des vues plus larges, des perspectives et des paysages, la seconde période vers 1855-1856 est celle du négatif sur verre, des portraits d'arbres, études de lumière, de formes et de matières plus précises[301].

---

[300] BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA, "En 1849, fuyant l'épidémie de choléra qui ravage Paris, Le Gray, comme de nombreux artistes, trouve refuge dans la forêt de Fontainebleau qu'il commence à photographier (...) Lorsque Le Gray arpente les chemins de la forêt, il croise les peintres Millet, Rousseau, Diaz ou Dupré. Même si ses œuvres sont très influencées par l'école de Barbizon, il s'en démarque en innovant dans le choix de ses sujets. Il faut distinguer deux périodes caractérisées par l'utilisation de deux types de négatifs – chez Le Gray l'esthétique est toujours fortement liée à la technique", acessado em 06/04/2020, disponível em: http://expositions.bnf.fr/legray/arret_sur/1/index1e.htm

[301] BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA, acessado em 06/04/2020, disponível em: http://expositions.bnf.fr/legray/arret_sur/1/index1e.htm

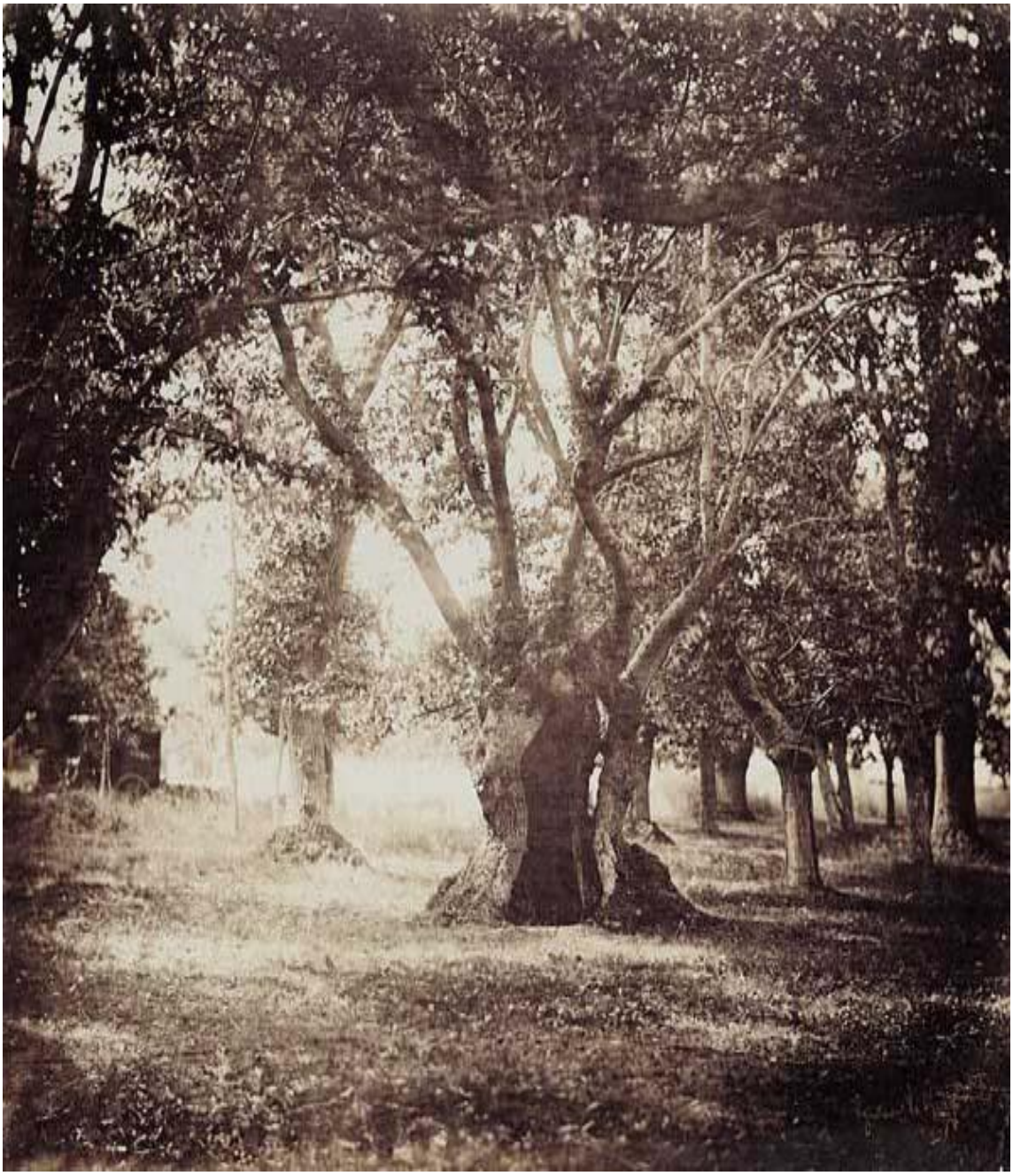


Imagem 58: LEGRAY, Jean-Baptiste Gustave. chêne creux dans une clairière, Fontainebleau, 1855-1857, Biblioteca Nacional da França (BNF)

Como demonstramos através da comparação da produção de Claudio Burle Dubeux Jr. com as produções de fotógrafos que o antecederam, a exemplo de Augusto Stahl e Gustave Le Gray, ou seus contemporâneos a exemplo do carioca Marc Ferrez, muito da sua formação técnica se deve a estas referências. Isto é, ao diálogo com a produção de fotógrafos profissionais, sejam eles nacionais ou estrangeiros, o que demonstra que o fotógrafo pernambucano estava bastante atento a cultura visual do seu tempo.

Imagem 59: DUBEUX JR., Claudio Burle. Cena de floresta, Acervo/ IAHGP.

Tanto na fotografia produzida por Le Gray, quanto na de Claudio Burle Dubeux Jr., há uma aproximação estética no que concerne à técnica, isto é, uma ênfase nos efeitos produzidos pela luz. No entanto, ao invés de terem a luz voltada para os troncos das árvores, como nas próximas imagens que apresentaremos a seguir, eles decidem focar nas folhagens, apontando a câmera para a luz, contrariando as regras da "boa prática" fotográfica com o intuito de experimentar novos recursos de iluminação. As luzes que vêm por trás das imagens dos velhos carvalhos, acentuam o brilho dos seus galhos. Já nas imagens seguintes, a luz incide diretamente sobre os troncos das árvores, ressaltando suas formas.

Imagem 60: LE GRAY, Jean-Baptiste Gustave. Route de Chailly, Fontaineblueau, 1854, Coleção Getty Museum.

Imagem 61: DUBEUX JR., Claudio Burle. “abstração dos caçadores”, Acervo/IAHGP.

No que concerne ao aprendizado de fotografia, o mesmo poderia ser adquirido por meio de uma literatura especializada, ou seja, através de revistas, manuais e periódicos[302] sobre fotografia, conforme apontado por alguns estudos.[303] No final da década de 1880, a Biblioteca do Lyceu de Artes e Officios localizada no Recife, conhecida também como biblioteca do povo ou das escolas, possuía no seu acervo bibliográfico material didático referente às artes, dentre elas, à fotografia. Nos dois anúncios que seguem abaixo, o leitor do Diario de Pernambuco poderia conferir as obras que compunham o acervo da biblioteca como também a quantidade de pessoas que por lá passaram e consultaram as referidas obras:

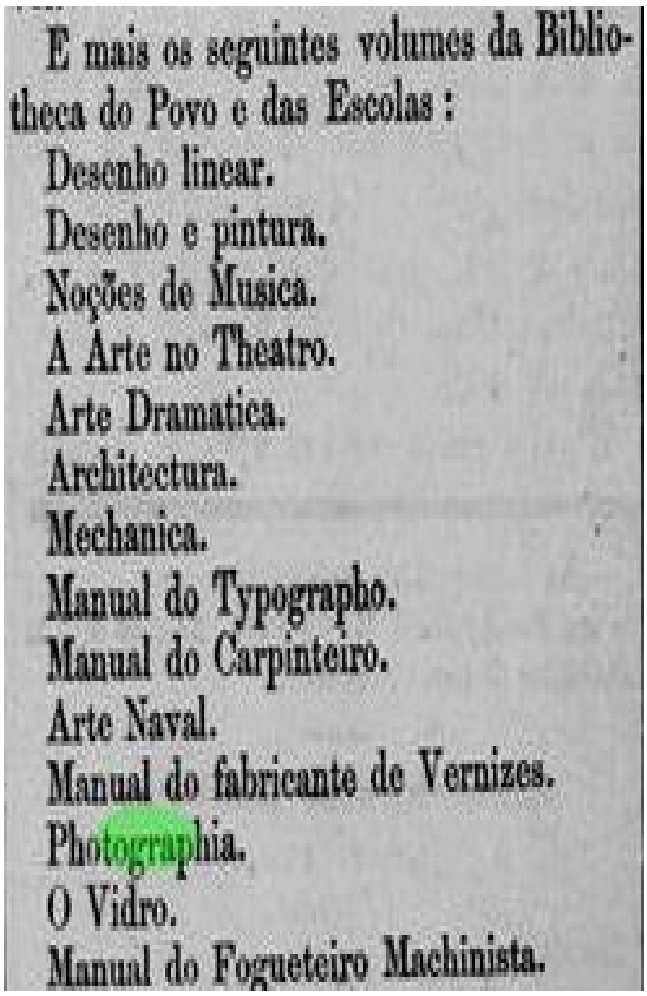
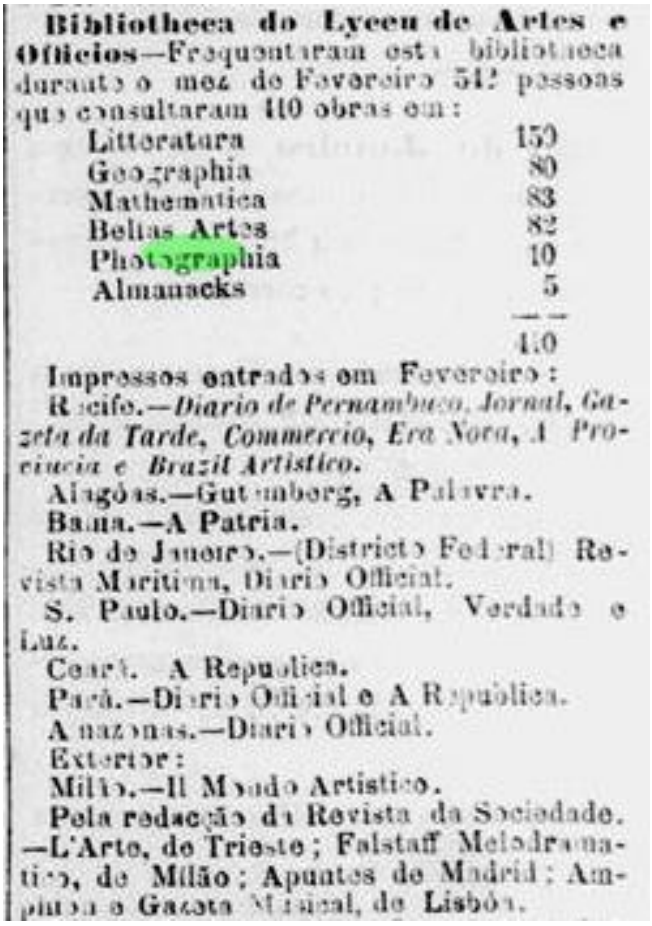

E mais os seguintes volumes da Bibliotheca do Povo e das Escolas:
Desenho linear.
Desenho e pintura.
Noções de Musica.
A Arte no Theatro.
Arte Dramatica.
Architectura.
Mechanica.
Manual do Typographo.
Manual do Carpinteiro.
Arte Naval.
Manual do fabricante de Vernizes.
Photographia.
O Vidro.
Manual do Fogueteiro Machinista.

Imagem 62: Anúncio de biblioteca, Diario de Pernambuco, 1888, Acervo Digital/ Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional.

[302] PEREIRA, Adriana. Op. Cit.

[303] MENDES, Ricardo. *Descobrindo a fotografia nos manuais: América (1840-1880*). In: FABRIS, Annateresa. Fotografia: Usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 2008.



Bibliotheca do Lyceu de Artes e Officios—Frequentaram esta bibliotheca durante o mez de Fevereiro 512 pessoas que consultaram 110 obras em:

Litteratura	150
Geographia	80
Mathematica	83
Bellas Artes	82
Photographia	10
Almanacks	5
	410

Impressos entrados em Fevereiro:

Recife.—*Diario de Pernambuco, Jornal, Gazeta da Tarde, Commercio, Era Nova, A Provincia e Brazil Artistico.*

Alagôas.—Gutemberg, A Palavra.

Bahia.—A Patria.

Rio de Janeiro.—(Districto Federal) Revista Maritima, Diario Official.

S. Paulo.—Diario Official, Verdade e Luz.

Ceará. A Republica.

Pará.—Diario Official e A Republica.

Amazonas.—Diario Official.

Exterior:

Milão.—Il Mondo Artistico.

Pela redacção da Revista da Sociedade.—L'Arte, de Trieste; Falstaff Melodramatico, de Milão; Apuntes de Madrid; Amphion e Gazeta Musical, de Lisbôa.

Imagem 63: Anúncio biblioteca do Lyceu de artes, Diário de Pernambuco, 1897, Acervo Digital/Hemereoteca Biblioteca Nacional.

Não podemos descartar, todavia, a possibilidade do fotógrafo Claudio Dubeux ter sido um autodidata. Levando em consideração o meio cultural no qual ele fora socializado e por ser um negociante de *commodities* com as praças europeias, pode-se conjecturar que o mesmo fosse fluente nas línguas inglesa e francesa, o que pode ter facilitado, portanto, seu acesso aos manuais, aos jornais e às revistas que circularam à época[304], literatura responsável pela difusão do ensino. Embora houvesse parcas edições portuguesas, como aponta o estudo de Adriana Pereira[305], referentes a uma literatura sobre fotografia, àquelas eram bastante reduzidas se comparadas às publicações em inglês, francês e italiano. Não obstante, a barreira da língua, como apresentado acima, pode não ter se constituído num obstáculo para o jovem fotógrafo amador.

Uma parte significativa da literatura responsável pela difusão do campo fora publicada por fotógrafos amadores, membros das principais sociedades fotográficas internacionais da

[304] MENDES, Ricardo. Op. Cit.

[305] PEREIRA, Adriana Maria Pinheiro Martins. Op. Cit

época.[306] No Brasil, as primeiras associações de fotógrafos amadores surgem somente no início do século XX como, por exemplo, o Photo Club Rio (1904) e o Photo Club de São Paulo (1900)[307]. Muito embora a cidade do Recife tenha sido um importante polo de produção fotográfica no Brasil Imperial, somente no final da década de 1940 é que se tem notícias, conforme algumas pesquisas, da primeira associação de fotógrafos amadores (1949), o Foto Cine Clube do Recife (FCCR)[308], fato bastante intrigante, sobretudo, se considerarmos a importância do Recife no circuito social da fotografia no Segundo Império, como já demonstrado.

Conforme pontua a historiadora Adriana Pereira[309], houve no Brasil algumas propostas pedagógicas de inserção da fotografia no sistema de ensino brasileiro, mas não chegaram a sair do papel. Ela explica na sua tese que, somente a partir do século XX, o Liceu de Artes e Ofícios incluiria no seu currículo a oferta do curso de formação de fotógrafos, cuja duração era de três anos. As disciplinas que compunham a grade curricular do curso diziam respeito à física, química e desenho, todas ministradas no Rio de Janeiro[310]. Como a fotografia estava restrita a alguns espaços institucionais, a exemplo das exposições organizadas pelo poder público, não havia uma formação específica para os fotógrafos amadores no Brasil.

A produção do fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr. pode ser datada entre as décadas de 1870/1910, período no qual a prática fotográfica amadora era incipiente e restrita a um seleto grupo de pessoas com capital para adquirir a nova tecnologia. Só no final da década de 1880, com a introdução das câmeras compactas, lançadas no mercado pelo empresário norte americano George Eastman, portanto, a prática fotográfica amadora tomará impulso. Este novo nicho de venda de aparelhos e materiais fotográficos tão cedo suplantaria o comércio de imagens.

A partir daquele momento, a popularização da fotografia implicará em mudanças profundas no circuito social da imagem[311]. Nas décadas que precederam o *slogan "aperte o botão, nós fazemos o resto"*, o público consumidor de imagens recorria aos serviços dos estabelecimentos fotográficos para adquirir um retrato ou uma vista fotográfica para a sua coleção. Os clientes que outrora movimentavam os ateliês passaram a produzir suas próprias

---

306 PEREIRA, Adriana Maria Pinheiro Martins. Op. Cit

307 MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998; FABRIS, Anateresa. (Org). op. cit.

308 BRUCE, Fabiana. Op. Cit.

309 PEREIRA, Adriana. Op. Cit.

310 Idem p. 33

311 MELLO, Maria Teresa Bandeira. Op. Cit.

imagens, o que afetará sensivelmente o ofício de fotógrafo, levando muitos estúdios a fecharem suas portas ou buscarem diferenciais para manterem a sua clientela.

As transformações operadas no circuito social da fotografia no final da década de 1880 terão como desdobramento o aumento do número de fotógrafo amadores. No entanto, é preciso distinguirmos a categoria de praticantes da fotografia amadora, associada ao processo industrial, daquela outra categoria de amadores que, na década de 1850, se tornaram praticantes e defensores da fotografia como arte.[312] Como ressalta a historiadora Maria Teresa Bandeira de Mello, o *boom* da fotografia amadora vivenciado com a introdução das câmeras Kodak é também uma fase de ruptura, na qual *"a fotografia artística se afasta da fotografia amadora"*[313].

Descomprometidos com os valores estéticos e pesquisas no campo, esses novos fotógrafos viam a produção de imagens pela ótica do divertimento. Para eles, a câmera era um instrumento prazeroso, que possibilitava aos indivíduos produzirem registros dos eventos sociais, paisagens, cenas familiares, entre outros. A própria publicidade da Kodak associava o ato de fotografar à ideia de aventura. Somente a partir de 1915 é que os anúncios irão enfatizar a fotografia como possibilidade de preservação da memória, dos momentos familiares, fragmentos de espaços e tempos dignos de serem rememorados e transformados em monumentos.

Já os fotógrafos artistas tinham uma outra forma de se relacionarem com a fotografia e, por isso, acabam se distanciando dessa nova categoria de fotógrafos amadores vinculados ao processo industrial. Ao contrário, eles mantiveram suas pretensões estéticas, se engajaram na luta pela aceitação do estatuto artístico da imagem fotográfica, organizaram-se em associações e participaram dos famosos salões de fotografia.

Muito antes da fotografia amadora tomar impulso no final da década de 1880[314], houve no Brasil casos isolados de indivíduos abastados, que praticaram de modo diletante a arte da produção de imagens técnicas e eram encantados com a possibilidade de transformar o mundo em imagens. Muito embora detivesse conhecimento técnico e estético, Claudio Burle Dubeux Jr. não fora um típico fotógrafo amador. Diferenciando-se dos fotógrafos amadores contemporâneos a ele, aqueles denominados fotógrafos artistas. Mesmo dedicando algum tempo às pesquisas e experimentos estéticos, não participou de exposições e tampouco integrou

[312] MELLO, Maria Teresa Bandeira. Op. Cit.
[313] Idem, p. 31
[314] MELLO, Maria Teresa Bandeira. Op. Cit.

alguma sociedade de fotógrafos[315]. Seu amadorismo consistia, portanto, no fato do mesmo não viver do ofício de fotógrafo.

[315] SILVA, Fabiana. Op. Cit.

CAPÍTULO V – A coleção fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr.

> (...) o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens. Colecionar fotos é colecionar o mundo (...) com fotos, a imagem também é um objeto, leve, de produção barata, fácil de transportar, de acumular, de armazenar (SONTAG, 2018, P.18)[316]

Se por um lado, antes do advento da fotografia, a arte de se fazer representar era um privilégio reservado à classe dominante que podia pagar pelos serviços de um pintor para ter um retrato pintado; por outro, a grande maioria das representações da paisagem da capital pernambucana era composta de imagens produzidas pelos relatos de cronistas, desenhistas, aquarelistas, gravuristas e pintores. Todavia, a partir da década de 1860, com o desenvolvimento de novos processos fotográficos, a fotografia suplantará em termos de produção visual todas essas técnicas anteriormente citadas, promovendo, portanto, sua difusão para além do circuito social das elites endinheiradas. Diante do cenário acima descrito, surgirá o comércio dos *carte-de-visite* e *carte-cabinet* que registravam tanto retratos, quanto vistas/paisagens, sendo o primeiro o mais popularizado. Com a ampliação deste comércio, surgirá uma prática social já há muito tempo difundida nas sociedades ocidentais: o colecionismo.

Segundo a historiadora Rosane Carmanini, a prática colecionista no Ocidente Moderno esteve associada à acumulação e que, até o século XVI, fora restrita a uma seleta casta de príncipes e nobres, cujos interesses se concentravam em colecionar objetos belos e preciosos.[317] É também nesse mesmo século que a Europa vivenciaria um surto da atividade colecionista, pois o espírito cientificista do Renascimento viabilizou o surgimento de uma grande quantidade de coleções, as quais buscavam explorar e representar o mundo tal como ele parecia à época.[318] Sabe-se também que o desejo do homem em captar imagem precede o século XIX. Mas, será ao longo deste que vários pesquisadores, em diferentes espaços do globo, desenvolveram diversos processos fotográficos.

Os diferentes processos fotográficos inventados foram seguidos de um investimento no aperfeiçoamento técnico da imagem fotográfica, que proporcionou a diminuição do tempo de pose, dos custos de produção, a ampliação dos estúdios fotográficos e sua clientela. Mas, a

---

[316] SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* São Paulo: Companhia das letras, 2018, p.8

[317] FERRAZ, Rosane Carmanini. *A coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*, Tese de doutorado em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016, p. 46

[318] FERRAZ, Roseane Carmanini. Op. Cit p.46

criação do *carte-de-visite* contribuiu decisivamente para a "popularização" da fotografia e a prática do colecionismo no mundo e no Brasil, considerando a possibilidade de reprodutibilidade das imagens. No circuito social da fotografia no Recife, durante o Segundo Império, vimos que foi a partir da década de 1860, considerando a publicidade no Diario de Pernambuco, como demonstramos na primeira parte dessa tese, que aquele novo formato seria introduzido pelo fotógrafo francês Augusto Stahl.[319]

Paralelamente à introdução do *carte de visite* são criados a partir da década de 1860, em Paris, os álbuns fotográficos, que podiam ser dos mais simples aos mais rebuscados, e que impulsionaram a ânsia de vê-los completos em todo o mundo. Por meio deles, os colecionadores podiam reunir e organizar seus territórios afetivos, através dos objetos fotográficos colecionados. Diante do cenário de difusão social da imagem fotográfica vários estabelecimentos, incluindo nesse rol os próprios estabelecimentos fotográficos espalhados pela capital pernambucana, irão impulsionar a demanda colecionista.

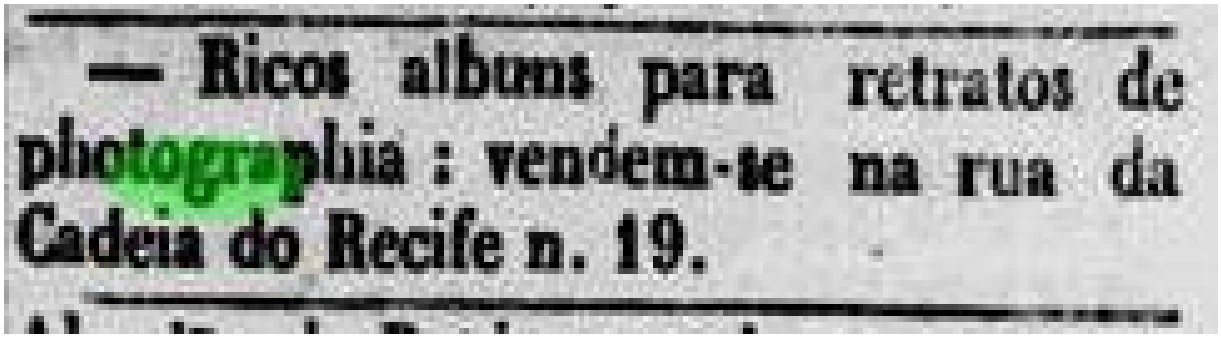

— Ricos albuns para retratos de photographia : vendem-se na rua da Cadeia do Recife n. 19.

Imagem 64: Anúncio venda de álbuns, Diario de Pernambuco, 1863, Acervo.digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional

ALBUMS.

Albums para photographia, albums em branco para desenho, collecção de photographias: formato grande para quadros, formato para albums.

NA LIVRARIA FRANCEZA

N. 9 — Rua do Crespo — N. 9.

Imagem 65: Anúncio venda de álbuns Diario de Pernambuco, 1865, Acervo digital/ Hemeroteca Biblioteca Nacional.

[319] MELLO, José Antônio Gonsalves de. Op. Cit.

Além de frequentadora assídua dos estúdios fotográficos mais famosos do Recife, como vimos ao logo desse trabalho, a família do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. foi tema recorrente no álbum organizado por ele. Aliás, há uma estreita relação entre a câmera fotográfica e a família, um dos temas mais recorrente na coleção de Debeux, fato que abordaremos na terceira e última parte desse trabalho.

> "(...) sua filhinha, graças a Deus sempre boazinha e cada dia mais esperta e engraçadinha, você não pode imaginar o que ella falla e o que faz. Creio que você deve logo mandar fazer uma grade para botar na parte de cima da escada ahi da sua casa, a grade deve ser feita de maneira que Christina não possa abrir"
>
> Claudio Dubeux[320]

Na carta endereçada ao filho, o qual se encontrava na província de Alagoas, gerenciando os negócios familiares, o fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. faz referência a uma criança com carinho e cuidados. Trata-se da sua primeira neta, Christina Lemos Dubeux Paes Barreto, filha do seu filho homônimo Claudio Leão Dubeux. Com a morte de seu avó no ano de 1919 e, posteriormente, do seu pai no ano de 1953, será Christina a responsável pela guarda e transmissão da memória familiar, em especial, do álbum fotográfico produzido pelo seu avó na virada do século XIX para o XX. As tramas que serão narradas nos próximos capítulos só foram possíveis graças aos objetos fotográficos salvaguardados pela família, os quais outrora compunham um arquivo familiar e que hoje integram o acervo do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

O Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano "associação fundada no ano de 1862, é uma das mais antigas e atuantes instituições culturais do país. É o instituto estadual mais antigo, sendo superado em primazia, apenas, pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro"[321]. Localizado na capital pernambucana, a instituição abriga um dos mais raros acervos brasileiros produzidos por um fotógrafo amador. A coleção de Claudio Burle Dubeux Jr. representa a segunda maior documentação dos primórdios e da difusão da fotografia no Estado de Pernambuco.

---

[320] Acervo/IAHGP, Fundo Paes Barreto, caixa 008, Correspondência de Claudio Burle Dubeux Jr enviada ao seu filho homônimo Claudio Leão Dubeux Jr, Capunga, Recife, 19/06/1918.

[321]INSTITUTO ARQUEOLÓGICO HISTÓRICO GEOGRÁFICO PERNAMBUCANO, acesso em: 11 de março de 2020, disponível em: http://www.iahgp.com.br/historico.php

A produção de Claudio Burle Dubeux Jr. se dá no momento em que uma série de inovações tecnológicas já tinham sido introduzidas no mercado fotográfico brasileiro e recifense, como visto no capítulo sobre o circuito social da fotografia na cidade. A introdução e difusão de novos formatos, a exemplo do *carte de visite* e *carte cabinet*, induziram seus consumidores à prática colecionista, através dos álbuns de família, amplamente difundidos a partir da década de 1860.

Produzidos artesanalmente, iam dos mais sofisticados com encadernação em couro, fechos e ranhuras de metal ornamentado, aos mais simples com capas de papelão e papel de trapo de razoável qualidade, nos quais as fotografias podiam ser coladas e arranjadas, conforme a lógica do colecionador[322].

A formação da Coleção fotográfica de Dubeux se coaduna com o início de sua produção fotográfica amadora, ou seja, durante a década de 1870. Sua prática de colecionar fotografias estava inscrita em seu círculo de sociabilidades e aos interesses por temas relacionados às obras de modernização das cidades, à família, ao ambiente natural e às ferrovias. Fotografias que atravessaram os séculos e gerações, sobrevivendo às intempéries do tempo e aos descasos com a memória. Hoje, elas podem ser analisadas, através das marcas de experiências passadas, para constituírem algumas histórias. Foi no princípio dos anos 2000, que a Coleção Claudio Burle Dubeux Jr. deixou de ser uma coleção privada para se tornar uma coleção pública salvaguardada pelo IAHGP.

A coleção é composta por um álbum fotográfico e por noventa fotografias avulsas, estas últimas localizadas no arquivo geral do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano. As fotografias foram preservadas, como já mencionado, pelo seu único filho e herdeiro Claudio Leão Dubeux. Logo depois de sua morte, no ano de 1953, toda a documentação fotográfica referente à família Burle/Dubeux ficou sob a guarda da neta do fotógrafo, àquela criança da missiva citada na página anterior, até seu falecimento no ano de 2000, quando seu filho e bisneto do fotógrafo, Gilberto Lemos Dubeux Paes Barreto decide, a pedidos da sua mãe, doar todo arquivo familiar. A escolha da família do fotógrafo em doar a coleção ao IAHGP está relacionada ao fato de Silvio Paes Barreto, médico e genealogista, esposo de Christina e pai de Gilberto, ter sido membro e ex diretor da referida instituição. Quando do seu falecimento, tanto o filho quanto a esposa cumprem seu antigo desejo. Hoje, a documentação relativa às famílias (Burle, Dubeux, Leão, Needham, entre outras) compõe o fundo documental Silvio Paes Barreto.

---

[322] VASQUEZ, Pedro Karp. Op. Cit

As fotografias que compõem o álbum organizado por Claudio Burle Dubeux Jr. foram produzidas a partir de placas de vidro a base de colódio úmido e impressas sobre papel fotográfico albuminado, técnicas introduzidas no mercado recifense durante a década de 1860, as quais irão reduzir significativamente os custos de produção e de acesso à imagem. Como o leitor pode conferir nos capítulos anteriores, já havia na cidade um significativo comércio de produtos - químicos, câmeras, vidrarias, papéis, álbuns - relacionados à prática fotográfica. Na publicidade abaixo, veiculada no Diario de Pernambuco, o anunciante assegura aos seus clientes que *"Vende-se barato (...) excellente papel albuminado, vidros e diversos aparelhos"*[323]. Tanto no álbum fotográfico, quanto na coleção como um todo, a maioria das fotografias são albuminas em formatos e dimensões variadas. Muito embora fosse um fotógrafo amador e usasse do capital econômico e simbólico seu e de sua família, Dubeux produziu e legou para a posteridade uma significativa coleção de fotografias.

Na tabela abaixo, o leitor pode conferir a organização temática geral das fotografias por mim criada para a posterior análise mais pormenorizada das categorias "cidades e seus arrabaldes" e "família".

TABELA 2- Álbum fotográfico de Claudio Burle Dubeux Jr.

TEMAS:	QUANTIDADE:
Cidades e seus arrabaldes	80
Família	54
Ambiente natural	15
Engenhos	7
TOTAL:	**156**

Fonte: Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano Álbum do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr.

[323] Diario de Pernambuco, Acervo digital/ Biblioteca Nacional, 1865.

Como pudemos conferir na tabela supra apresentada, relativa ao álbum organizado pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr., todas as cento e cinquenta e seis fotografias são de sua autoria. Essa informação pode ser verificada pelas inscrições a lápis feitas por ele mesmo nas laterais das páginas do álbum, nas quais as fotografias foram coladas com a inicial do seu nome e sobrenome, indicando quem as produziu e o número correspondente as mesmas, seguindo uma ordem crescente. Na organização do álbum realizada pelo fotógrafo, não houve uma preocupação com legendas e datação das fotografias, desse modo a maioria das imagens se encontram sem identificação[324], em especial quanto às pessoas retratadas e o ano em que foram produzidas.

Os temas em menor número presentes no álbum do fotógrafo dizem respeito aos engenhos e ao ambiente natural, como apresentado na tabela 2, sete imagens e quinze, respectivamente. No que concerne a esse último tema, Claudio Burle Dubeux Jr. produziu 15 imagens, nas quais contemplamos acidentes naturais, a exemplo das já mencionadas fotografias produzidas da Cachoeira de Paulo Afonso na Bahia, recursos naturais tais como flora, mar, rios e lagoas.

Imagem 66: DUBEUX JR., Claudio Burle Dubeux. "Atlântico", Istmo de Olinda, Claudio Burle Dubeux Jr, Acervo IAHGP.

[324] Quando da publicação do livro "O álbum do fotógrafo Claudio Dubeux", seus organizadores identificaram todos os espaços retratados pelo fotógrafo.

Imagem 67: DUBEUX JR., Claudio Burle**.** Trecho do Rio Capibaribe, Recife, Acervo/IAHGP.

Das fotografias que compõem sua coleção, destacamos a presença das duas principais modalidades de imagens: os retratos e as paisagens/vistas. Quanto à modalidade paisagem o fotógrafo dedicou **65%** da sua produção, um total de (102 imagens) e **35%** aos retratos (54 imagens). A maior quantidade de paisagens em detrimento dos retratos, revela o grande interesse que o fotógrafo tinha pelas vistas urbanas. Das oitenta imagens dedicadas ao tema das cidades e seus arrabaldes, quarenta e duas dizem respeito ao núcleo central da capital pernambucana, isto é, as freguesias do Recife, Santo Antônio, São José e Boa Vista - sobre as quais trataremos no próximo capítulo.

A cidade vizinha de Olinda também captou o olhar do jovem fotógrafo e recebeu doze tomadas, em especial de espaços litúrgicos. Uma das igrejas fotografadas foi a da Sé, a qual ele dedicou duas imagens. Em virtude da ação do tempo e considerando o péssimo estado de conservação das imagens, cujos originais ainda se encontram acondicionados no álbum original, a maioria delas está bastante esmaecida.

Imagem 68: DUBEUX JR., Claudio Burle. Igreja da Sé, Olinda, Acervo/IAHGP.

Seu olhar também registrou outras cidades na província de Alagoas, a exemplo de Piranhas e Maceió. Seu trânsito por elas estava ligado aos negócios que manteve com a praça de Maceió, em especial com a família Leão, proprietária de terras e escravos, clã do qual sua esposa Amália Leão Dubeux era oriunda. Da cidade de Maceió o fotógrafo produziu quatro imagens e da cidade de Piranhas duas.

Imagem 68: DUBEUX JR., Claudio Burle. Piranhas-Alagoas vista de Sergipe, Acervo/IAHGP.

Imagem 69: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua da Boa Vista, Maceió, Acervo/IAHGP.

Como visto acima, as imagens que integram o álbum organizado pelo fotógrafo Claudio Dubeux Jr. apresentam, no quesito modalidades, um certo equilíbrio. Todas as fotografias foram produzidas a partir de placas de vidro a base de colódio úmido e impressas sobre papel albuminado, muitas das quais como vimos encontram-se esmaecidas. No álbum fotográfico, ele optou pelo enquadramento horizontal (**126** fotografias) e vertical (**30** fotografias), o equivalente a **80%** e **20%**, respectivamente. Quando abrimos e começamos a folheá-lo, percebemos de imediato o interesse do autor pelas paisagens/vistas urbanas de algumas cidades e arrabaldes, algumas das quais supra apresentadas: Recife, Olinda, Maceió, Limoeiro, Garanhuns e Piranhas. Quanto aos arredores da cidade figuram: Caxangá, Dois Irmãos, Apipucos e Parnamirim. A maior quantidade de vistas urbanas produzidas tem a cidade do Recife como tema principal. Nelas, as mudanças operadas no espaço urbano da capital pernambucana ao longo da segunda metade do século XIX, têm lugar privilegiado.

Destaca-se também a paisagem olindense, como vimos na vista da Igreja da Sé, ela não passará incólume pela câmera fotográfica de Dubeux. Considerando a coleção como um todo, digo, as imagens que constam no álbum e as avulsas do arquivo geral, figuram em menor número aquelas das cidades de: Maceió, Piranhas, Limoeiro, Escada e Garanhuns. Quanto às imagens produzidas da cidade de Limoeiro, elas dizem respeito a seis imagens, as quais documentam etapas da construção do trecho da via férrea Recife- Limoeiro, conforme anotações do autor dos registros.

Quanto aos formatos das fotografias, estes dizem respeito às dimensões padronizadas, características do objeto fotográfico. Há no álbum fotográfico de Claudio Dubeux Jr. uma variedade significativa de formatos e dimensões. No entanto, também identificamos algumas ausências na coleção do fotógrafo quanto aos objetos em estojo, bem como outros formatos tradicionais como, por exemplo, as famosas vistas estereoscópicas, o que nos revela um certo desinteresse dele por tal formato, o qual se constituiu em um verdadeiro fenômeno de massa durante a segunda metade do século XIX.[325]

O suporte mais numeroso no álbum estudado é o *carte de visite*, em especial no que tange à modalidade retrato, muito embora o fotógrafo também tenha feito uso dele para a produção de paisagens. Há também outros suportes menos populares, a exemplo do *carte cabinet*, *carte promenade* e *carte boudoir*. Em se tratando dos retratos, os recortes ovais aparecem na coleção do fotógrafo, em menor número, apenas cinco imagens, sempre utilizadas

[325] SANTOS, Maria Isabela dos. *A mirada estereoscópica de Guilherme dos Santos: cultura visual no Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX*, Tese de doutorado em História, PPGH-UFF, 2019.

para retratos de cunho íntimo.[326] Mas, não só. Claudio também empregou esse recorte quando produziu o retrato da casa do Visconde de Camaragibe, propriedade da tradicional família Cavalcanti de Albuquerque, como o leitor poderá conferir a seguir. Também destacamos um dos três retratos produzidos por Claudio Burle Dubeux Jr., na residência da família de Luis Guimarães, conforme consta na legenda do fotógrafo, certamente uma família pertencente à rede de sociabilidade dele.

Imagem 70: DUBEUX JR., Claudio Burle. Engenho Camaragibe, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Na imagem da página seguinte, vemos um grupo de pessoas, dentre elas o próprio fotógrafo, em terceiro plano vestido de branco e com braços cruzados para trás. No retrato, visualizamos tacos e bolas. Na sua coleção, Claudio Dubeux produziu alguns registros do cotidiano de algumas famílias da sua rede de sociabilidade, sejam elas brasileiras e inglesas. Os objetos que os sujeitos fotografados portam dizem respeito a um esporte introduzido pelos ingleses: o críquete.

[326] BRIZUELA, Natalia. Op. Cit

Imagem 71: Acervo/ Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano, "Casa Lins Guimaraes", Claudio Burle Dubeux Jr.

No que concerne aos principais temas presentes no álbum do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. destacam-se quatro: cidades e seus arrabaldes, ambiente natural, engenho e família. Há na coleção Claudio Burle Dubeux Jr. uma relação muito estreita entre a fotografia e a família. Através das fotografias *(...) cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão.*[327] Sempre bem vestidos e familiarizados diante da objetiva fotográfica, os familiares do fotógrafo amador posam de modo bastante descontraído ao ar livre nos seus luxuosos casarões. Como já falamos anteriormente, seus familiares e outros personagens das classes abastadas de Pernambuco e do Império tinham o ato de ser fotografado como parte de um *habitus* social de classe, ficando muito à vontade com seus códigos de conduta e representação.

Como destacamos na tabela acima, o segundo principal tema contemplado pela câmera de Dubeux foi a família, considerando o quantitativo de imagens dedicadas ao mesmo. Na imagem apresentada na página subsequente, na qual ele registra alguns familiares posando na varanda da casa de sua irmã, Joaquina Gertrudes Dubeux Needham, numa pose nada

[327] SONTAG, Susan. Op. Cit,

convencional para os padrões da época, o fotógrafo se aproxima de uma das características da fotografia amadora, que era a valorização dos quintais e varandas, os chamados "espaços intermediários", nos quais as condições de iluminação[328] eram consideradas melhores para se fotografar. A escolha podia ser uma clara crítica aos retratos produzidos nos estúdios, não muito espontâneos, dos quais eles buscavam se diferenciar; mas também um recurso técnico em busca de iluminação apropriada. Diante do cenário descrito, Claudio Burle Dubeux Jr. parece transitar entre as duas linguagens, ou seja, entre a profissional e amadora.

Imagem 72: DUBEUX JR., Claudio Burle. "Terraço Needham", Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Ao folhearmos seu álbum confirmamos um grande interesse do fotógrafo pelo tema da família, ao qual dedicou cinquenta e quatro imagens. Tal aspecto nos revela, entre outras coisas, a relevância que a instituição familiar desempenhou na vida do jovem Claudio Burle Dubeux Jr. É importante pontuarmos também que, além de seus próprios familiares, outras famílias pertencentes às redes de sociabilidades do fotógrafo também foram motivos de registros e, portanto, compõem a série acerca do tema, que será mais aprofundado na terceira e última parte da nossa tese.

[328]PEREIRA, Adriana. Op. Cit.

Quando comparamos a trajetória da Coleção do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. com outras coleções oitocentistas,[329] é possível identificarmos que, mesmo de maneira distintas, elas foram publicizadas. Ademais, é possível identificar também outro traço comum entre elas: as três fases de patrimonialização das coleções. A primeira fase diz respeito ao período em que os objetos da coleção estiveram sob a guarda dos colecionadores; a segunda quando os objetos são herdados pelos familiares dos colecionadores e mantidos sob sua guarda seja em função do valor documental, seja em função do valor afetivo que aqueles objetos possuem; a terceira, a fase de institucionalização ou publicização dessas coleções, quando recebem tratamento técnico ou um novo local de guarda.

As fotografias presentes no álbum do fotógrafo Claudio Burle Dubeux, por serem as imagens mais antigas da coleção, produzidas sobre placas de vidro de colódio úmido e impressas sobre papel fotográfico albuminado[330], e por não estarem em condições adequadas de conservação, apresentam-se esmaecidas e/ou amarelecidas. Elas, por sua vez, carecem também de um tratamento arquivístico, as quais ainda se encontram acondicionadas no álbum original. Já no que tange às fotografias mais recentes, impressas sobre papéis de gelatina e prata, estas apresentam um melhor estado conservação se comparadas às produzidas sobre papel albuminado, no entanto, tanto as imagens presentes no álbum quanto às imagens avulsas necessitam, portanto, de acondicionamento adequados.

Conforme entrevista cedida pelo, à época, secretário do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, Reinaldo Carneiro Leão, o qual era próximo de alguns familiares do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr., este possivelmente foi um autodidata. Ainda segundo o entrevistado, que acompanhou o processo de identificação das imagens e de sua posterior doação, o possível laboratório do fotógrafo, seus equipamentos e sua biblioteca não foram preservados pelos seus familiares, caso contrário eles nos possibilitariam precisarmos de forma mais acertada sobre a formação técnica do mesmo.

---

[329] Refiro-me aqui a duas coleções em especial: a Coleção Francisco Rodrigues FUNDAJ e a Coleção Tereza Maria Christina da Fundação Biblioteca Nacional

[330]"Para produzir cópias a partir de negativos de vidro, o fotógrafo francês Louis Desiré Blaquart Evrard, desenvolveu em, 1849/1850, um novo papel fotográfico albuminado. A albumina, proteína extraída da clara do ovo, era colocada numa bacia e a folha de papel, de baixa gramatura, era colocada cuidadosamente depositada na superfície daquele líquido, "flutuando" por brevíssimo tempo, tornando-se assim albuminada. O papel assim revestido adquiria um acabamento brilhante e liso, podendo ser armazenado até o momento de sua utilização, quando era "flutuado" numa outra bacia contendo nitrato de prata. A camada de albumina retia os sais de prata e em seguida era seca. Depois da copiagem naquele papel albuminado e de seu processamento, proporcionava uma imagem mais rica em contraste (com as altas luzes mais intensas e as sombras mais escuras), em gradação tonal e detalhamento (resolução)" ANDRADE, Joaquim Marçal. O Papel do papel: um breve ensaio acerca da relevância da fotografia em papel albuminado no século XIX. http://bndigital.bn.br/projetos/terezacristina Acessado em: 21/01/2019

Como o leitor pôde observar na tabela 2, duas regiões, ou melhor, províncias foram foco da produção fotográfica de Claudio Dubeux, são elas: Pernambuco e Alagoas. A relação do fotógrafo com esses espaços está relacionada aos mesmos serem lugar de trabalho e moradia. Como vimos, o enlace matrimonial com uma representante da classe senhorial alagoana acabou por unir as famílias Leão e Dubeux, amalgamando laços afetivos e relações de negócios que ambas mantinham, inclusive, em sociedade. Entretanto, apesar do trânsito entre as capitais de Recife e Maceió, seu olhar foi mais contemplativo para sua cidade natal, em especial para o seu querido arrabalde de Apipucos, no qual ele nascera e onde residia sua extensa família. Nas imagens que apresentaremos a seguir, o fotógrafo fixou cinco imagens da cidade vizinha e irmã Olinda, legendadas por ele "alto da Sé". Coladas na mesma página as cinco fotografias um tanto quanto esmaecidas pela ação do tempo e pela má conservação tiveram como tema o Alto da Sé visto.

imagem 73: DUBEUX JR., Claudio Burle, Alto da Sé, Olinda, 1870, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Imagem 74: DUBEUX JR., Claudio Burle. “morada Josephine” e “salla de bilhar”, Apipucos, 1880, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

Imagem 75: DUBEUX JR., Claudio Burle. “Largo da Lingueta” e “rua Nova”, Recife, 1889, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

As páginas acima foram mostradas na íntegra para demonstrar como havia uma lógica na organização do álbum empreendida por Dubeux, onde as imagens de cidade e de família aparecem em páginas diferentes formando agrupamentos, portanto, temáticos. Além do álbum com 156 fotografias aqui estudado, Claudio Dubeux Jr. ainda possuía, como já mencionado, fotografias avulsas, das quais noventa foram localizadas no Arquivo Geral do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano (IAHGP) como parte integrante da sua coleção.

Embora a maior parte das imagens não tenha sido identificada, alguns temas registrados pela câmera fotográfica de Dubeux permitem-nos precisar o início de sua produção fotográfica. Dentre os temas enquadrados por ele, destacam-se as obras da Ponte da Boa Vista (Ponte D. Pedro II), a qual o fotógrafo documentou as etapas de sua construção, uma importante via de comunicação que conectava e conecta as ruas Nova e Imperatriz, ou seja, as freguesias de Santo Antônio e Boa Vista. Outro empreendimento registrado pela lente de Claudio Burle Dubeux Jr. que permite fazer a datação é a companhia de esgotamento sanitário Drainage Company Limited[331], tanto uma quanto a outra foram importantes construções datadas nos anos de 1874 e 1873, respectivamente.

A narrativa visual construída por ele nos fornece elementos que nos permite caracterizar sua prática fotográfica e os interesses que o moviam a fotografar. Dentre eles, as transformações operadas no espaço urbano. Muito atento às mudanças pelas quais a cidade do Recife estava vivenciando em seu perímetro urbano, Dubeux tratou de documentar as etapas dos empreendimentos supracitados, os quais foram gestados durante a presidência provincial de Henrique Pereira de Lucena, o então futuro Barão de Lucena (1835-1913).[332] Guardando as devidas proporções, a coleção fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr, como também as demais coleções oitocentistas, dialogam com a coleção da família imperial.

> "(...) Como promotores de uma determinada experiência fotográfica para o Brasil, a Família Imperial acabou por definir um padrão de coleção que em grande medida estaria associado ao "habitus' da classe senhorial brasileira

[331] Companhia privada criada no ano de 1873 que tinha como objetivo fornecer esgotamento sanitário à cidade. BRITO, F. Saturnino Rodrigues de. Saneamento de Recife. Recife: Typ. Da Imprensa Official, 1917, In: MIRANDA, Carlos Alberto. Op. Cit

[332] Henrique Pereira de Lucena Jr., filho de um dos heróis da Revolução Praieira, o coronel Henrique Pereira de Lucena, nasceu no dia 27/05/1835, na comarca de Limoeiro, hoje município de Bom Jardim, agreste pernambucano. Estudou humanidades no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, de 1846 a 1853. No ano de 1858, torna-se bacharel em ciências jurídicas pela Faculdade de Direito do Recife. Sua gestão é equiparada a do Conde da Boa Vista, em virtude de uma série de empreendimentos feitos por ele na cidade do Recife como, por exemplo, construção de pontes, mercado, reforma de edifícios, alargamento de ruas, entre outros. GUERRA, Flávio. *Lucena:* um estadista de Pernambuco. Recife: Arquivo Público Estadual. Imprensa Oficial, 1958.

> durante o segundo império que passaria a se identificar com os padrões culturais do Ocidente"[333]

Assim como o imperador, Claudio Dubeux vivenciou a experiência fotográfica em diferentes dimensões: como retratado, fotógrafo e colecionador. Agenciador da própria memória, sua coleção fotográfica nos revela que as práticas de consumir, trocar e colecionar fotografias se constituiu, no decorrer do Segundo Império, num *habitus* social compartilhado por frações da classe senhorial brasileira e pernambucana. Nesse sentido, o *habitus* seria, portanto, a assimilação, internalização e reprodução pelos agentes sociais de uma modo de vida considerado moderno e civilizado, de forte influência europeia e que se beneficia de práticas de consumo aburguesadas, que chegam e se proliferam no Brasil.[334] Ele se revela na fotografia através da valorização da aparência, os modelos sempre bem vestidos à moda oitocentista e pela ostentação do consumo de artigos de luxo.

Possivelmente, o fotógrafo tenha iniciado a organização do seu álbum fotográfico nos princípios da década de 1880, considerando o fato de ser justamente o retrato de sua esposa que inicia a crônica visual de Dubeux Jr. Diferentemente dos rebuscados álbuns das famílias abastadas oitocentistas, o álbum fotográfico dele não seguiu esse padrão. Associados ao hábito de colecionar, inicialmente os álbuns eram confeccionados com suas páginas em branco, ou seja, vazios, para que o próprio colecionador compusesse seu próprio arranjo. O álbum de Claudio Burle Dubeux Jr., trata-se de um artefato bastante simples de capa rígida com folhas de razoável qualidade, todavia, algumas páginas não chegaram a ser preenchidas pelo fotógrafo, ficando o álbum incompleto.

As fotografias foram coladas diretamente nas páginas do álbum, pois não havia ranhuras para encaixá-las, como comumente encontrado nos álbuns de fotografia do oitocentos. Na folha de rosto, foram desenhadas as iniciais C e A (Claudio e Amália), demonstrando se tratar de um álbum familiar. Além disso, possuía uma característica híbrida, o que o difere em certa medida de alguns álbuns oitocentistas, nos quais seus colecionadores organizaram suas fotografias consoante seus temas, formatos, modalidades, entre outros. Isso significa dizer que Claudio Burle Dubeux Jr. arranjou as imagens naquele artefato conforme seus interesses, não seguindo um padrão. Desse modo, ele mesclou retratos com vistas/paisagens, sem se importar muito com modalidades, formatos, temas, desse modo encontramos retratos de família com vistas urbanas, paisagens naturais com obras públicas, imagens com enquadramentos e dimensões variados

[333] FERRAZ, Roseane. Op. Cit. p.42
[334] MUAZE, Mariana. As memórias da Viscondessa. Op. Cit.

numa mesma página. Mas, houve páginas, como as já mostradas anteriormente em que ele procurou agrupar imagens por temas.

Imagem 76: Folha de rosto do álbum de Claudio Burle Dubeux Jr., Acervo/IAHGP.

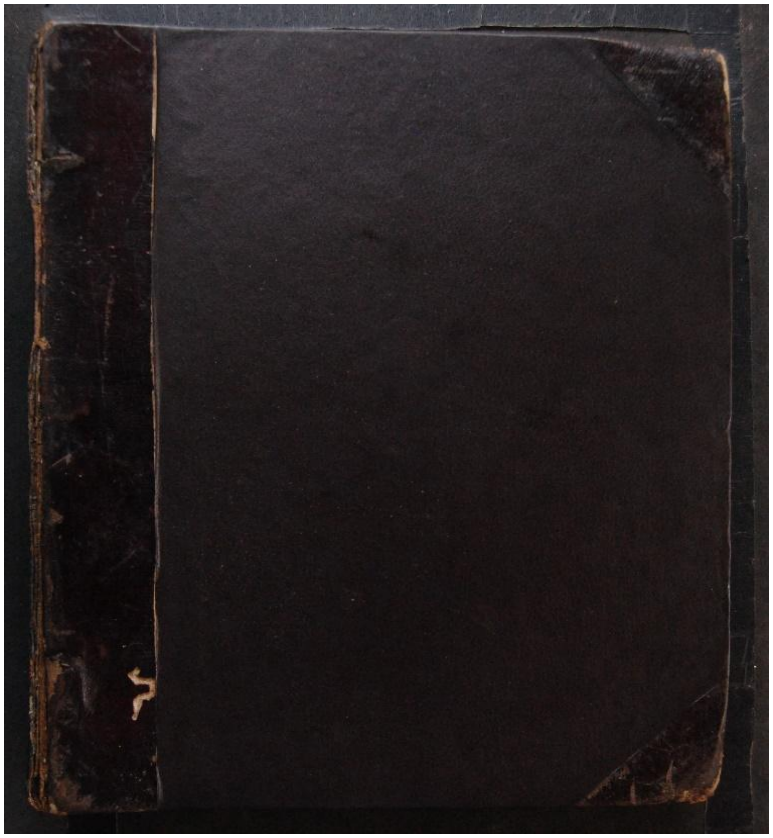


Imagem 77: Capa do álbum fotográfico de Claudio Burle Dubeux Jr., Acervo/IAHGP.

Além da sua amada cidade natal, o arrabalde de Apipucos, localizado na freguesia do Poço da Panella, como já mencionado, será um dos espaços contemplados pela sua objetiva fotográfica. Aliás, depois da capital pernambucana, Apipucos foi o espaço mais fotografado, transformado em cenário e palco, para a encenação do cotidiano das famílias Dubeux, Burle, Needham, Brotherhood e Guimarães, por ele registradas. As personagens sempre são retratadas pelo fotógrafo ao ar livre, muito bem vestidas com seus trajes elegantes e em poses bastante descontraídas.

A experiência da família Dubeux com a fotografia se deu também, assim como a do jovem fotógrafo, em diferentes dimensões, seja através do consumo, produção, circulação e colecionismo de imagens, o que nos revela uma atuação ativa daqueles no circuito social da fotografia no século XIX e início do XX. Tanto o fotógrafo quanto seus parentes mantiveram relações comerciais com alguns fotógrafos em momentos distintos. Ao acompanharmos a seção Movimento do Porto no Diario de Pernambuco, é possível identificar o trânsito de membros da família Burle com destino ao continente europeu, a exemplo da França. Uma vez em solo francês, aproveitavam a ocasião para serem fotografados, como demonstram alguns cartões de

visitas produzidos de parentes seus, os quais atualmente compõem a Coleção Francisco Rodrigues.

Claudio Burle Dubeux Jr não foi um típico fotógrafo amador oitocentista. Muito embora detivesse conhecimento técnico e estético, participasse de todo o processo de produção, não se distanciou das representações urbanas. Muito pelo contrário, se aproximou da visão progressista de modernidade, tecnologia e industrialização, encontrada na produção profissional.[335] Como vimos no capítulo anterior, ele não participou de nenhuma associação de fotógrafos, considerando até o presente momento o fato de não haver registros acerca da existência de fotoclubes no Recife antes de 1949[336]. Nas primeiras associações que surgiram no Brasil – localizadas no Sudeste, seus membros delimitavam as fronteiras entre o fotógrafo amador "artista" e o profissional, este último associado à fotografia documental, o que afasta nosso fotógrafo em certa medida do padrão instituído pelos fotoclubistas contemporâneos a ele, considerando o fato de que uma parte da obra de Dubeux tenha sido dedicada à fotografia documental, marca de sua coleção.

Na construção da narrativa visual presente no álbum de Claudio Burle Dubeux Jr, este inicia seu percurso a partir de uma paisagem cultural, apresentando ao espectador a cidade do Recife com suas ruas, pontes, igrejas, edifícios públicos, entre outros, numa espécie de movimento de fuga para uma paisagem sem muita intervenção humana, mais campestre, um pouco mais afastada da zona urbana. Como já pontuamos ao longo do nosso trabalho, Claudio Dubeux residia com sua família numa zona mais ao Oeste do Recife, no bucólico arrabalde de Apipucos, no qual segundo Gilberto Freyre era bastante comum banhos de rio pela manhã[337], possuía um clima ameno e uma paisagem bastante arborizada.

Dentre os temas já elencados e de interesse do fotógrafo e documentados pela sua câmera, destaca-se a paisagem de engenho. Como pontuamos ao longo dest e trabalho, Claudio Burle Dubeux Jr. negociava açúcar com o mercado externo, notadamente com as praças europeias. A partir da década de 1880, mais especificamente depois do seu enlace matrimonial com a alagoana Amália Leão, uma representante da elite agrária da província de Alagoas, o fotógrafo irá se tornar além de exportador, produtor de açúcar, controlando dessa forma todo o processo de produção daquele produto, desde o fabrico até sua exportação para o mercado europeu. Sua relação com famílias pertencentes a classe senhorial se estendia desde a província pernambucana até a alagoana.

---

[335] PEREIRA, Adriana. Op. Cit.
[336] SILVA, Fabiana. Op. Cit.
[337] FREYRE, Gilberto. Apipucos*: que há num nome*? Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1983.

Nas imagens dedicadas àquele tema o fotógrafo produziu sete fotografias do Engenho Camaragibe, localizado na cidade de mesmo nome. Era ele umas das unidades produtoras da tradicional família pernambucana Cavalcanti e Albuquerque.[338] Família ilustre de Pernambuco, manteve-se unida e quase sempre ocupante de cargos nos quadros da política imperial, estando distribuída entre os dois partidos imperiais, o que irá protegê-la da alternância partidária do Império.[339] Certamente, o fotógrafo mantivera relações comerciais com a família Cavalcanti e Albuquerque, tendo em vista ser ele, além de senhor de engenhos e escravos, um negociante de açúcar.

Nas imagens que reproduziremos a seguir, produzida por Dubeux no Engenho Camaragibe, o fotógrafo na hora de compor a cena teve o cuidado de posicionar umas das personagens, certamente algum funcionário daquela unidade produtiva, em primeiro plano sentado sobre uma das três formas de pães de açúcar, provavelmente de barro cozido, no qual era colocado o melaço para purgar, que, após escorrer o denominado mel de furo, era então desenformado surgindo, assim, o pão de açúcar. Sentado sobre uma das formas um homem segura um talo de cana em uma das mãos, sinalizando se tratar de um espaço dedicado à produção daquela commodity. No fundo da imagem, visualizamos a monumentalidade da casa grande do Engenho Camaragibe. Muito embora haja uma quantidade significativa de registros que testemunham a passagem do fotógrafo pelo Engenho Camaragibe e da possível relação comercial que ele mantivera com a família Cavalcanti e Albuquerque, não saberíamos informar se ele fora comissionado a produzir imagens dessa propriedade ou se fora tão somente uma atitude espontânea que partiu do próprio Claudio Burle Dubeux Jr em documentá-la. Interessante notar que, apesar de se tratar de uma vista, a imagem tem o recorte vertical, não muito comum para esta modalidade fotográfica.

---

[338] CADENA, Paulo. *Ou há de ser Cavalcanti, ou há de ser cavalgado: trajetórias políticas dos Cavalcanti e Albuquerque*, dissertação de Mestrado em História, UFPE, 2011.

[339] CAVANI, Suzana. *Um líder conservador no Império: perfil, atuação política e redes de sociabilidade do Visconde de Camaragibe, em Pernambuco e na Corte, entre as décadas de 1850 a 1860*, XXVII, Simpósio Nacional de História, Natal-RN, 2013.

Imagem 78: DUBEUX JR., Claudio Burle. Engenho Camaragibe, Acervo/Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano.

O que teria levado o fotógrafo a produzir uma série fotográfica do Engenho Camaragibe? Decerto estas imagens foram produzidas no mesmo dia em que Claudio Burle Dubeux Jr. estivera na propriedade. Levando em consideração alguns dados biográficos do autor dos registros, certamente esteve ali para tratar de negócios, tendo em vista ser o mesmo um negociante de açúcar como também próximo a companhias inglesas ligadas a obras de infraestrutura. Em uma das imagens que compõem a referida série, o leitor poderá conferir um trecho de elevação de um aqueduto que levava água até o cavouco (local onde era instalada a roda de água), a qual ao cair nos caixilhos, impulsionava o movimento da moenda. No centro da imagem a casa grande e, à direita, a moita, isto é, o edifício onde estavam situadas o cavouco com a roda de água, a moenda, as tachas, as fornalhas e a casa de purgar.

Imagem 79: DUBEUX JR., Claudio Burle. Trecho do aqueduto do Engenho Camaragibe, Acervo/IAHGP.

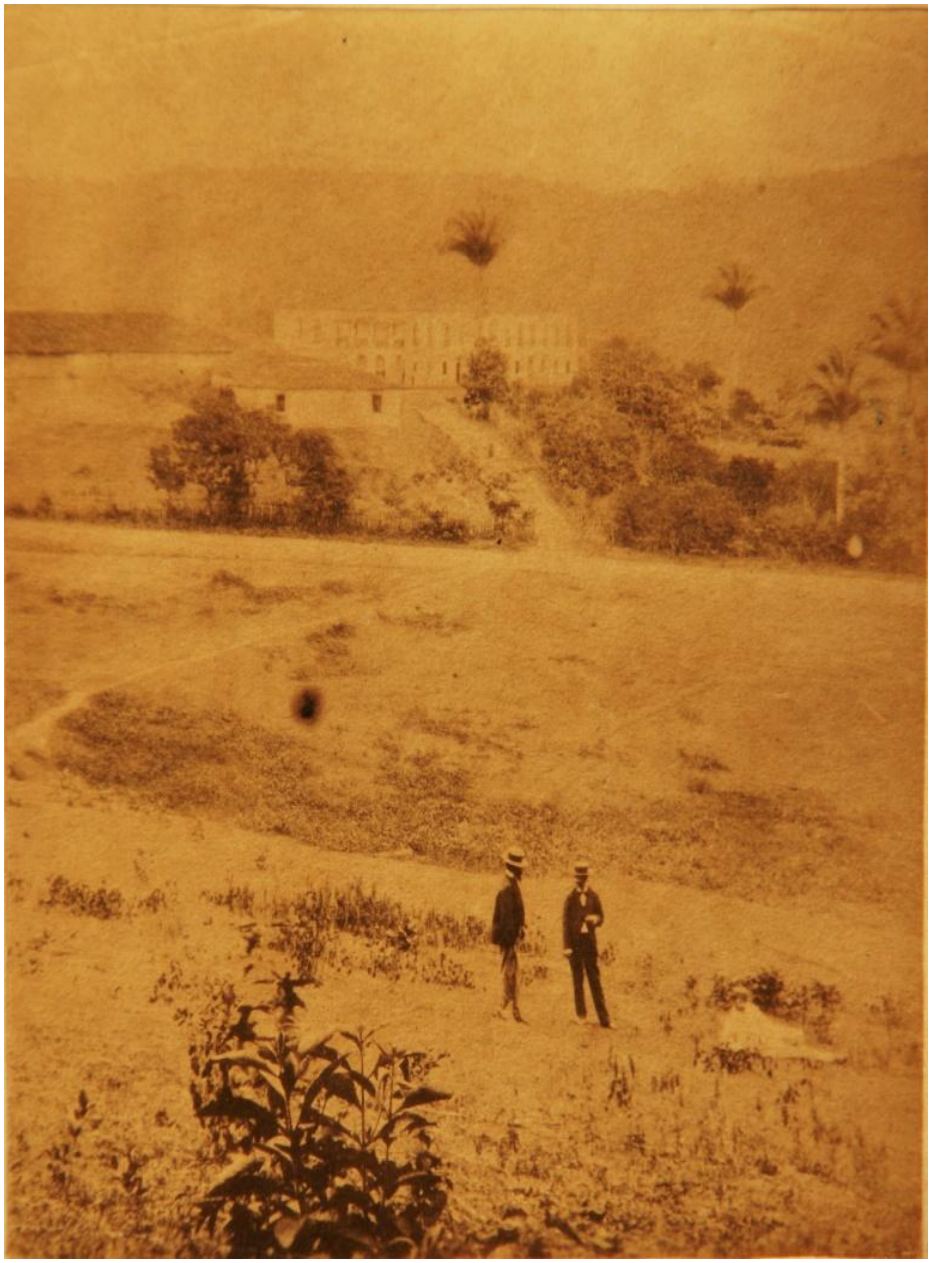


Imagem 80: DUBEUX JR., Claudio Burle. Engenho Camaragibe em terceiro plano, Acervo/IAHGP.

Outra parte da Coleção Claudio Burle Dubeux é composta de fotografias produzidas mais recentemente, digo, nas duas primeiras décadas do século XX. O conjunto reúne noventa fotografias avulsas, as quais não chegaram a ser acondicionadas em álbum e estão localizadas no arquivo geral do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano. Elas se encontram acondicionadas em papel tipo cartolina com respectivas identificações dos lugares retratados, muito embora a pessoa responsável pela identificação tenha posto algumas interrogações dos possíveis lugares que foram motivos dos registros. Algumas delas apresentam inscrições em inglês em seus versos, o que nos faz questionar a autoria das imagens. Acontece que não era um costume recorrente do fotógrafo datar e legendar suas imagens. No que concerne

ao álbum é possível atribuir-lhe a autoria, uma vez que ele teve o cuidado de inscrever a lápis ao lado de cada imagem a inicial de seu nome seguida de uma numeração, o que facilita a identificação das mesmas.

Possivelmente, o fotógrafo incorporou algumas imagens a sua coleção, em especial as produzidas na Inglaterra. Uma parte considerável desse acervo foi dedicado ao tema das ferrovias, isto é, a expansão da malha ferroviária para a zona da mata e agreste pernambucanos. Se o café estava para o Vale do Paraíba, o açúcar estava para a Zona da Mata, principal produto de exportação da província. A construção de ferrovias em Pernambuco durante o Segundo Império está diretamente associada àquela atividade econômica. Tal fato irá ocasionar um amplo debate no parlamento no que concerne a não equidade apontada pelos parlamentares, representantes das províncias do Norte[340], quanto à distribuição dos recursos pelo Estado Imperial destinados àquele empreendimento, entre as regiões conhecidas, à época, como Sul e o Norte do território brasileiro.

A grande maioria das fotografias avulsas que compõem o arquivo geral do fotógrafo tem as ferrovias como tema predominante. Elas documentam as etapas de construção e implantação da malha ferroviária na província pernambucana. Nas suas andanças pela zona da mata pernambucana, Claudio Burle Dubeux Jr. documentou com sua câmera a abertura de estradas, túneis, pontes, trilhos, oficinas, estações, engenheiros e trabalhadores envolvidos nesses empreendimentos. Mas, não só. Além de negociante e senhor de engenhos e escravos, o fotógrafo foi acionista da Companhia Pernambucana de Navegação a Vapor e também fundador da primeira companhia de trilhos urbanos de Maceió.

Muito próximo aos engenheiros ingleses, responsáveis pela implantação da malha ferroviária na província pernambucana, eles não passarão incólumes diante da objetiva fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr. Dentre os retratados, destaca-se seu cunhado, o engenheiro inglês Ernest Brotherhood, sempre muito elegante, posando as margens de trilhos e locomotivas, trajando sempre um terno branco de linho. Epicentro da Revolução Industrial, a Inglaterra foi a responsável pela exportação não tão somente da tecnologia no setor de comunicações, como também da mão de obra especializada, responsável pela implantação da malha ferroviária no Brasil Império. Sobre o tema "Ferrovias" na coleção de Claudio Dubeux, destacam-se imagens da Estrada de ferro Recife-Limoeiro (20 imagens), do Trecho da via férrea Recife – Garanhuns (41 imagens), funcionários da companhia e ingleses jogando críquete (29 imagens).

---

[340] MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte agrário e o Império 1871 – 1889*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

TABELA 3 – Imagens avulsas do arquivo geral

TEMAS	QUANTIDADE
Estrada de ferro Recife-Limoeiro	20
Trechos da via férrea Recife-Garanhuns	49
Funcionários da companhia e Ingleses jogando críquete	21
TOTAL:	**90**

Fonte: Acervo/IAHGP, arquivo geral de Claudio Burle Dubeux Jr.

TABELA 4 – Coleção Claudio Burle Dubeux Jr (fotografias do álbum mais fotografias do arquivo geral)

TEMAS:	QUANTIDADE:
Cidades* e seus arrabaldes**	80
Família	54
Ambiente natural	15
Engenhos	7

Ferrovias	69
Funcionários da companhia e Ingleses jogando críquete	21
TOTAL:	**246**

Fonte: Acervo/IAHGP, Coleção Claudio Burle Dubeux Jr.

Sabe-se que Claudio Burle Dubeux Jr, assim como seu pai Claudio Cândido Dubeux, investiu capital no setor de transportes. Seu envolvimento com a produção e comercialização de açúcar nas províncias de Pernambuco e Alagoas justifica, em certa medida, seu interesse em investir em tecnologias relacionadas ao escoamento da produção de açúcar e outros gêneros agrícolas. Ademais, sua coleção de fotografias é um testemunho bastante contundente do envolvimento do fotógrafo com importantes obras de engenharia, em especial na província pernambucana. Desta forma, ele não fotografava as ferrovias como mero observador, estrangeiro, mas como alguém que acreditava na tecnologia e no progresso, e negociante envolvido do ramo. Não se trata de um profissional que está produzindo imagens para fora, mas para dentro de seu próprio grupo social. Um dos seus cunhados, o engenheiro inglês Ernest Brotherhood, o qual já fora apresentado anteriormente, possivelmente também esteve envolvido em alguns desses empreendimentos, certamente como mão de obra especializada, tendo em vista sua formação como engenheiro e figuração em algumas imagens produzidas pelo fotógrafo.

As imagens que apresentaremos a seguir certamente foram produzidas na Inglaterra e incorporadas pelo fotógrafo à sua coleção.

Imagem 81: DUBEUX JR., Claudio Burle. Oficina de reparos de trilhos, Inglaterra, Acervo/IAHGP.

Imagem 82: DUBEUX JR., Claudio Burle. Interior de uma fábrica de trilhos, Acervo/IAHGP

A caracterização da Coleção do fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr nos possibilitou ter a dimensão de como alguns grupos sociais vivenciaram a experiência fotográfica durante o Segundo Império. O colecionismo praticado por ele, muito embora guarde suas peculiaridades em relação a outras coleções formadas no mesmo período, o que não significa um demérito a mesma, evidenciam, os interesses do colecionador e as singularidades da sua coleção.

As lacunas e ausências presentes em sua coleção nos demonstraram que, apesar de perseguirem os parâmetros da cultura visual e as conversões sociais vigentes, cada colecionador organizava seu universo imagético balizado pelas suas idiossincrasias. Uma outra característica importante da coleção é que, mesmo dialogando com outras coleções oitocentistas no que tange, em especial, aos temas presentes nela, o fotógrafo se diferencia quanto à organização e ao acondicionamento das imagens. Ele reuniu, em um único álbum, a maior parte de sua produção – retratos e vistas/paisagens, cujos temas apresentamos na tabela 2.

Como visto, ele constrói sua narrativa visual no álbum sem se importar essencialmente em agrupar as imagens conforme modalidade e temas. Considerando suas semelhanças e diferenças, quando a comparamos com outras coleções oitocentistas, podemos assegurar que a coleção de fotografias de Claudio Burle Dubeux Jr. é representativa do colecionismo de fotografias desenvolvido no Brasil oitocentista. Diante de tudo que foi considerado, ela é de um valor documental inestimável para História da Fotografia Brasileira como também para a História Social de Pernambuco.

Na terceira e última parte desse trabalho analisaremos, em especial, as séries temáticas com o maior número de fotografias no álbum de Dubeux, são elas: cidades e família. A outra parte da coleção, composta pelas fotografias avulsas, as quais foram dedicadas ao tema das ferrovias serão utilizadas como instrumento para cotejarem as imagens de cidade do álbum e elucidarem a discussão acerca da modernização conservadora empreendida por frações da classe senhorial pernambucana, na segunda metade do século XIX, e que constitui uma parte importante do discurso visual construído por Dubeux.

No que concerne ao tema família, segundo maior tema presente no álbum de Claudio Burle Dubeux Jr., iremos analisá-lo a partir das vivências interétnicas presentes. A despeito desta, a exploração pela família Dubeux do trabalho escravo por décadas, seja nos negócios mantidos portas afora, seja portas adentro, nos ajuda a compreender o caráter conservador desse movimento de modernização empreendido por frações da classe senhorial pernambucana. Se por um lado, a família Dubeux se apresentava nas fontes consultadas como consumidora de novas tecnologias, investindo, inclusive, somas de capital em projetos de modernização na

capital pernambucana e alagoana, por outro, esse movimento "empreendedor" só foi possível graças a manutenção das velhas estruturas sociais e produtivas, ligadas à escravidão, que os legitimavam nos campos político, econômico e social a classe dominante pernambucana a qual Dubeux fazia parte.

Assim, pensaremos a produção do fotógrafo nos próximos capítulos como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/documento quanto imagem/monumento, tanto como testemunho direto quanto como testemunho indireto do passado.[341] Se a fotografia nos informa, por meio de sua característica indiciária sobre uma dada materialidade passada, na qual objetos, pessoas e lugares nos trazem informações sobre determinados aspectos desse passado, isto é, estilos de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, entre outros, ela também possui uma dimensão simbólica, ou seja, aquilo que no passado, os grupos sociais estabeleceram como a única imagem a ser preservada para a posteridade. Todo documento é monumento. Se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo.[342]

[341] MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora EDUFF, 2008.
[342] Idem, p.37

PARTE III – O DISCRETO CHARME DA MODERNIZAÇÃO NO RECIFE OITOCENTISTA

Capítulo VI - Modos ver: a paisagem urbana do Recife pela ótica dos viajantes europeus na primeira metade do século XIX

No século XIX, a fotografia se desenvolveu e se expandiu como uma descoberta tecnológica que as "nações civilizadas" europeias dotavam o mundo ao lado de outras, a exemplo do telégrafo, do telefone, da construção de pontes, ferrovias, navio a vapor, bondes elétricos, entre outras invenções. Juntas e em consonância com outras transformações ligadas à ordem burguesa capitalista, elas concorreram para mudanças nas sensibilidades coletivas, transformado, portanto, as noções de tempo, espaço e identidades. E foram justamente as cidades, os principais cenários e palcos privilegiados dessas transformações como também dessas novas vivências.

No Brasil, a modernização das cidades tem como marco a transladação da corte portuguesa ao Brasil em 1808. A acomodação da família real no Rio de Janeiro teve como desdobramento a remodelação da paisagem carioca, o que irá implicar na substituição das clássicas formas barrocas pelos modelos neoclássicos em sua arquitetura, além da ordenação dos espaços públicos, o embelezamento de praças, a construção de espaços de lazer, como jardins e passeios públicos, o alargamento de ruas, a iluminação, entre outros. Posteriormente, como nação independente, várias cidades do Império passaram, em diferentes épocas, por processos de remodelação e embelezamento urbano. Importante cidade portuária do Norte e terceiro maior centro comercial e populacional do Brasil Império[343], o Recife não ficou de fora desse processo.

Como pontuamos no decorrer do nosso trabalho, a principal riqueza da província pernambucana era o açúcar, produto gerador de capitais como também de guerras e invasões[344]. Muito embora, como assegura o historiador Peter Eisemberg, a economia açucareira tenha passado por um momento de crise nas exportações daquela commodity, correspondente ao período posterior à expulsão dos holandeses[345] (1650 a 1800), a partir dos princípios do século

---

[343] ARRAIS, Raimundo. Op. Cit

[344] MELLO, José Antônio Gonsalves. Tempo dos Flamengos. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

[345] MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: o imaginário da Restauração pernambucana*. 2 ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

XIX o quadro relativo às exportações de açúcar e das unidades produtoras irá crescer novamente na província pernambucana e continuará em ascensão até o início do século XX.[346]

Se por um lado, a abertura dos portos às nações amigas decretada pelo príncipe regente D. João VI, proporcionou uma ruptura com os antigos entraves a expansão do capital mercantil, propiciando uma maior circulação de pessoas e objetos[347], movimento este que concorrerá para um maior consumo de mercadorias por frações da classe senhorial pernambucana, sobretudo, os proprietários de engenhos de açúcar. P or outro, os velhos hábitos e costumes da sociedade pernambucana, considerados fora dos padrões de "civilização", associados aos problemas de ordem estrutural e sanitária pelos quais a capital pernambucana passava, contrastavam com a posição que ela ocupava tanto no âmbito econômico quanto com a riqueza e o luxo ostentados pelas classes abastadas.

Sobre a cidade do Recife, os viajantes estrangeiros contam tanto sobre o luxo e riquezas ostentadas por frações das classes dominantes da província, quanto sobre a precariedade da urbes. Henry Koster[348], por exemplo, ao descrever os logradouros das freguesias de Santo Antônio e Boa Vista pelos quais circulara, quando de sua chegada à capital pernambucana comentou "as ruas dessa parte da cidade e as de Santo Antônio não são calçadas".[349] Também tecera comentários sobre o abastecimento de água na capital pernambucana "A cidade é suprida de água transportada em canôas (...) O transporte é em canôas próprias e embora sejam embarcações abertas, estão comumente imundas e raramente tratam de limpa-las. Os poços cavados no areial onde a cidade é situada apenas fornecem água salobra".[350] O negociante francês Louis François Tollenare (1780-1853), que circulou pela cidade alguns anos após a passagem de Koster comentou sobre as edificações e ruas da freguesia do Recife "O bairro da península ou o Recife propriamente dito, é o mais movimentado e também o mais mal edificado e menos asseiado" já em relação à freguesia vizinha, Santo Antônio, o viajante observou (...)

---

[346] EISEMBERG, Peter. Op. Cit. p.29

[347] CARVALHO, Marcus Joaquim M. de. Op. Cit.

[348] Filho do comerciante inglês de Liverpool, John Theodore Koster, Henry Koster nasceu em Lisboa, Portugal. Não se sabe ao certo a data do seu nascimento, mas ao chegar no Recife, no dia 7 de setembro de 1809, consta que tivesse 25 anos de idade. Considerado um dos mais importantes cronistas sobre o Nordeste brasileiro, Koster viajou para o Brasil em busca de um clima tropical para curar uma tuberculose. Teve um papel importante na vida social, artística e até política do Recife na época. Fez muitas amizades, conheceu governadores, senhores-de-engenho, comerciantes e coronéis. GASPAR, Lúcia. Henry Koster. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 28 de março de 2021.

[349] Grifo meu KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Trad. Câmara Cascudo. São Paulo/Recife/Rio de Janeiro/Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942, p.36

[350] Grifo meu Idem p. 37

tem ruas um pouco mais largas que as do Recife"[351]. Outra viajante que passou pelo Recife e deixou suas impressões acerca da cidade foi a inglesa Maria Graham: as ruas da cidade "são calçadas em parte com seixos azulados da praia e parte com granito vermelho ou cinzento".[352] Já em relação à limpeza da cidade, comenta: "cabia aos porcos e cães", "encarregados" dela. Segundo suas observações, havia um hábito bastante disseminado entre a população recifense que era o de atirar tudo na via pública.

A despeito dos comentários dos cronistas acerca dos problemas observados, o cenário urbano até mesmo na Europa estava muito aquém dos padrões sanitários e de salubridade. Parte considerável da população europeia era formada por trabalhadores e desempregados, os quais viviam em espaços de grande insalubridade. Segundo Carlos Miranda, na cidade inglesa de Manchester, por exemplo, nesse mesmo período em que os viajantes circularam pela capital pernambucana, havia uma considerável precariedade dos serviços sanitários e de habitação. As camadas mais pobres tinham que muitas vezes compartilhar a mesma privada com toda a comunidade.[353]

Como podemos observar, as freguesias que compunham o núcleo central da capital pernambucana, isto é, Recife, Santo Antônio, Boa Vista e São José, padeciam de inúmeros problemas, os quais diziam respeito a sua estrutura material e produtiva (ruas estreitas, prédios mal edificados, ausência de serviço de limpeza urbana e saneamento, ausência de espaços de diversão e lazer, abastecimento de água precário, pontes danificadas, entre outros). As imagens produzidas por Koster, Tonellare e Maria Graham, compunham uma paisagem urbana desoladora.

Afora alguns problemas relacionados à estrutura material da cidade e à limpeza da mesma apontados pelos viajantes supracitados, a cidade era animada por ricos negociantes trajados à europeia. Contudo, a maioria da população que circulava na cidade era escravizada. As imagens desses sujeitos se fazem presentes nos relatos dos viajantes. A inglesa Maria Graham, quando da sua passagem pelo Recife, afirmou:

> "Não tínhamos dado cinquenta passos no Recife quando ficamos inteiramente perturbados com a primeira impressão de um mercado de escravos (...) o espetáculo nos fez voltar ao navio com o coração pesado e com a resolução

[351] Grifo meu TOLLENARE, L. F de. *Notas dominicais tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil.* Recife: Empresa do Jornal do Recife, 1905, p. 26

[352] Grifo meu GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. Trad. Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia editora nacional, 1956.

[353]ROSEN, George. *Uma história da saúde pública.* São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, 1994, p. 166, *apud* MIRANDA, Carlos Alberto. Op. Cit p.148

> "não ruidosa, mas profunda" de que tudo que pudéssemos fazer no sentido da abolição ou da atenuação da escravatura seria considerado pouco"[354]

Outra cena marcante no relato da inglesa, cena um tanto quanto dantesca, fora um exemplo das muitas violências perpetradas sobre os corpos dos negros escravizados, que caracterizavam tal instituição. Graham descreve uma cena de agressão observada da sua janela, antes mesmo do seu café da manhã, onde uma mulher branca "antes um demônio" surrando uma negra e torcendo seus braços cruelmente enquanto a pobre criatura gritava angustiadamente[355]. Questionando a existência do tráfico, ela chega a relatar que, próximo de onde estava hospedada havia cerca de dois ou três depósitos de escravos e dos hábitos da escravidão na cidade.

A escravidão se fazia presente em todos os grupos sociais pernambucanos. O clero, por exemplo, conforme o relato de Koster possuía propriedades e escravos, a exemplo da Ordem Beneditina. O viajante inglês também chegou a adquirir propriedade fundiária e escravos na província pernambucana:

> Em princípios de abril de 1812 tomamos posse de um engenho no Jaguaribe, distante quatro léguas do Recife, na direção do Norte, e a uma légua do mar. Estava provido por muitos escravos, bois, maquinário, acessórios, capacitando os novos senhores a um trabalho imediato.[356]

O espaço da urbes era também o espaço da aglomeração, a exemplo dos agrupamentos de escravos em torno dos chafarizes. Homens livres e pobres, libertas mercadoras, mas também escravos dos mais variados ofícios e atividades circulavam cotidianamente pela cidade e tinham seus divertimentos no espaço urbano. Segundo Clarissa Nunes Maia, os divertimentos populares entre as décadas de 1850-1888 eram estritamente vigiados no espaço público através das posturas municipais. Mesmo assim, os ajuntamentos de escravos eram recorrentes no cotidiano da cidade, como apontam os anúncios dos escravos fugidos, nos quais muitos proprietários informam sobre os hábitos de alguns dos seus cativos, a exemplo das bebedeiras. Muitos deles se reuniam nas casas comerciais, algumas vezes, em cumplicidade com os comerciantes donos dos estabelecimentos e inspetores de quarteirão que recebiam propinas, nas quais realizavam seus "batuques" e comercializavam produtos oriundos de furtos cometidos na cidade.[357]

---

[354] GRAHAM. Maria. Op. Cit. p.114

[355] GRAHAM. Maria. Op. Cit. p. 116

[356] KOSTER, Henry. Op. Cit p.253

[357] MAIA, Clarissa N. *Sambas, batuques, vozerias e farsas públicas: o controle social sobre os escravos em Pernambuco no século XIX (1850-1888)*. São Paulo: Annablume, 2008.

A reconstrução do cenário urbano, possibilitada pelas imagens produzidas nos relatos dos viajantes estrangeiros, ajuda a imaginarmos a cidade e os grupos sociais sobre os quais as reformas urbanísticas empreendidas pelas autoridades provinciais queriam incidir para controlar. Aos olhos das classes dominantes, havia inúmeros problemas dos quais a cidade padecia tanto na sua estrutura material, quanto produtiva. Não tardou para que uma nova cidade fosse proposta por meio de grandes interferências urbanas propagandeadas como modernas e de cunho civilizatório.

6.1 Projetos de futuro para uma "nova" cidade: o urbanismo higienista do Barão da Boa Vista

O cenário supra apresentado contrastava com a prosperidade vivenciada pela economia pernambucana, assim como o luxo e riqueza ostentados por frações da classe senhorial da província. No relatório apresentado à Assembleia Provincial em sessão ordinária, no ano de 1840, o então presidente da mesma, Francisco do Rego Barros – o conde da Boa Vista, confirma os bons tempos pelos quais passava a economia pernambucana. Segundo Rego Barros, em relatório apresentado "a indústria e a riqueza da província têm aumentado como também a quantidade de engenhos, construções pela cidade, fazendas de criação, as importações e exportações".[358]

Não obstante a província pernambucana estivesse gozando de certa prosperidade econômica nos princípios do século XIX, as imagens produzidas pela escrita de viagem de Koster, Tonellare e Graham descreviam-na como um espaço insalubre, vetor de inúmeras doenças. Segundo Miranda, será nesse sentido que as sociedades de medicina, conselhos de salubridade pública, dentre outros, forneceram elementos para se pensar um projeto higienista para as províncias brasileiras (...) Essa orientação tinha como objetivo "modernizar" as cidades retirando os resquícios de herança colonial que, segundo eles, apresentavam uma paisagem insalubre e com graves problemas em sua infraestrutura.[359] Criado pela Assembleia provincial, pela lei nº43 de 15 de maio de 1845, o Conselho de Salubridade Pública tivera como objetivo,

[358] BARROS, Francisco do Rego. Relató rio que a Assemblea Legislativa de Pernambuco apresentou na sessão ordinaria de 1840 ao excellentissimo presidente da mesma provincia, Francisco de Rego Barros. Pernambuco, Typ. de Santos, p.4

[359] MIRANDA, Carlos. Op. Cit. p.145

Segundo Miranda, dotar a capital pernambucana de melhores condições sanitárias e combater os focos de epidemias que assolavam-na.

Como visto, tanto nos relatos dos viajantes, quanto nas atas do conselho de salubridade pública[360], a imagem do Recife era de uma cidade desordenada, suja e "incivilizada", cujos hábitos de sua população remetiam-na a seu passado colonial, dificultando desse modo a gestação de uma sociedade "moderna" e "civilizada". Imbuídas por um discurso médico higienista tanto autoridades governamentais, quanto o conselho de salubridade se incumbiram de adequar a capital pernambucana aos padrões vigentes, isto é, transformá-la numa espécie de "Europa civilizada", limpa, ordeira e saudável.

Como vimos através dos anúncios das casas fotográficas e em algumas coleções fotográficas, vários fotógrafos que atuaram na capital pernambucana em meados do século XIX, a maioria deles de origem europeia, produziram inúmeras vistas/paisagens da cidade "civilizada", que estava sendo forjada pelo discurso político/médico e enquadrada pelo olhar desses profissionais. Tais imagens revelam muito sobre a cultura desses indivíduos que estavam produzindo imagens sobre a cidade e os valores culturais aqui compartilhados, assimilados e difundidos pelas classes dominantes da província pernambucana, através das imagens produzidas.

Os projetos de remodelação urbana e sua monumentalização através da fotografia revelam o triunfo do projeto de hegemonia cultural europeia, de forte influência francesa e inglesa. A fotografia enquanto instrumento de registro e o fotógrafo enquanto filtro cultural do seu tempo irão endossar o discurso político e médico pautados na retórica da civilização e do progresso. Mas afinal, para quem estava sendo construída essa "nova" cidade moderna e "civilizada"?

Fora durante a gestão de Francisco do Rego Barros (1837-1844) que a capital pernambucana passou por algumas mudanças em sua paisagem. Nos relatórios apresentados e encaminhados à Assembleia Provincial, o futuro conde da Boa Vista, político ligado ao partido conservador, pontuará em seu plano de ação a necessidade de resolver problemas emergenciais que assolavam a província: ordenamento do espaço urbano da cidade com o alinhamento e alargamento de ruas, construção de aparelhos públicos culturais e edificações modernas para abrigar o serviço público, criação de uma rede de serviços públicos e construção de uma rede de estradas que ligasse a zona canavieira ao porto do Recife. Os pontos do plano de ação acima elencados, orientados pelo discurso médico higienista e postos em ação pelo

[360] MIRANDA, Carlos. Op. Cit p. 147

poder público, auxiliam-nos a compreender como o discurso político, ancorado na retórica do progresso e da civilização operou sobre os espaços da cidade. A construção desses novos espaços se farão presentes nos repertórios visuais dos fotógrafos paisagistas, os quais além se serem representantes desse projeto empreendido pelas classes dominantes, compartilharão desses novos valores, concorrendo dessa forma para a disseminação dessas novas visões que estavam sendo construídas sobre a cidade.

Como já pontuado algumas vezes no decorrer desse trabalho, durante a primeira metade do século XIX, a economia açucareira vivenciava um momento de crescimento na pauta de exportações como também de expansão das suas unidades produtoras[361], demandando, por conseguinte, mais braços para as lavouras, fazendo com que o tráfico, mesmo que ilegal, considerando a lei antitráfico de 1831, atingisse índices consideráveis[362]. A chegada de Francisco do Rego Barros ao executivo provincial coincide com uma conjuntura tanto econômica, quanto política favoráveis. A hegemonia dos conservadores nos quadros da política provincial associada aos bons tempos que grassavam na economia canavieira, acabava por aumentar o prestígio da classe senhorial pernambucana, que irá levar a cabo o projeto de remodelação urbana da capital.

Parte considerável do capital destinado às obras de infraestrutura material e produtiva da capital pernambucana não foi oriunda dos cofres públicos, mas sim de ricos comerciantes envolvidos no tráfico de africanos, ocupantes de cargos nos quadros da política provincial e amigos pessoais do Conde da Boa Vista. Umas dessas personagens fora Francisco Antônio de Oliveira (1788-1855), o Barão de Beberibe, traficante de africanos escravizados e com cadeira cativa na vereança da capital pernambucana[363] durante a predominância conservadora. Segundo Amanda Gomes, sua proximidade com o Conde lhe rendeu um bocado de favores, presentes e facilidades, além da ampliação de sua rede política, incluindo nessa órbita Pedro Francisco de Paula Cavalcanti de Albuquerque, Barão e depois Visconde de Camaragibe, primo do então chefe de província.[364]

Os investimentos dos negociantes nas obras públicas – teatro, pontes, calçamento de ruas, abastecimento de água e o incentivo ao desenvolvimento do comércio por parte do Conde

---

[361] EISEMBERG, Peter L. op. Cit.

[362] CARVALHO, Marcus J. M. de. *Movimentos Sociais em Pernambuco (1831-1848). In* GRIMBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). O Brasil Imperial Vol. II: 1831 – 1870. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 159.

[363] GOMES, Amanda Barlavento. *A trajetória de vida do Barão de Beberibe: um traficante de escravos no Império do Brasil (1820-1855),* dissertação de mestrado em História, PPGH-UFPE, 2016, p.95

[364] GOMES, Amanda Barlavento. Op. Cit.

da Boa Vista esconde por trás dessas ações um pacto pela escravidão entre frações da classe senhorial – negociantes, proprietários e as autoridades políticas a frente do executivo provincial, o que dará elementos para que a oposição acuse Francisco do Rego Barros de omissão quanto à fiscalização do tráfico de africanos escravizados para a província. Ao fazer vistas grossas para a lei antitráfico de 1831, Rego Barros protegia seus amigos, seus interesses e ainda angariava recursos, provenientes daquele comércio, destinando-os as suas obras.

Capital desde de 1827, Recife era à época o terceiro maior centro comercial do Império, como demonstrado nos quadros I e II. Assim como a corte do Rio de Janeiro e Salvador, durante o século XIX, ela vivenciou crescimento e transformações urbanas significativas, esse fator fez da capital pernambucana o epicentro econômico e cultural da região Norte, que abrangia as províncias de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, parte do Ceará, Piauí e parte da Bahia.

Sua pulsante vida comercial e vitalidade econômica atraiu um considerável número de artistas estrangeiros, os quais circularam ou estabeleceram residência na cidade, a exemplo de Luiz Schlappriz. Assim, como as vistas fotográficas, as gravuras produzidas pelo artista suíço, desembarcado no Recife em 1865, acompanhando um parente que estava em missão diplomática, revelam uma cidade em processo de transformações.

6.2 **A cidade imaginada como espaço civilizado:** cartografias da modernidade na obra de Claudio Dubeux Jr.

> "Hoje, serena, flutua, metade roubada ao mar, metade à imaginação, pois é dos sonhos dos homens, que uma cidade se inventa" (PENA FILHO, 1999,127)[365]

Imagem 83: DUBEUX JR., Claudio Burle**.** "Cais da lingueta", Acervo/IAHGP.

Como pontuamos na primeira parte dessa tese, isto é, no circuito social da fotografia no Recife, desde a chegada da fotografia à cidade do Recife, a capital pernambucana vinha sendo tema das fotografias de paisagens/vistas urbanas. Vários fotógrafos profissionais estabelecidos no mercado recifense exploraram essa verve comercial, compartilhando valores culturais de seu tempo e classe, os quais iam sendo disseminados e assimilados por frações da classe senhorial pernambucana.

---

[365] PENA FILHO, Carlos. *Livro geral*. Tânia Carneiro Leão (Organização e seleção). Recife: Gráfica e editora Liceu, 1999, p.127. O poema completo se encontra no anexo 3

Assim como os demais fotógrafos estrangeiros contemporâneos seus e com os quais sua produção fotográfica irá dialogar, Claudio Burle Dubeux Jr. também compartilhou valores de uma burguesia industrial capitalista europeia a qual admirava e convivia através dos negócios que fechava. Embevecido pelos ideais de "modernidade" e "civilização" então vigentes, o fotógrafo amador dedicou uma parte expressiva de sua produção fotográfica ao tema da modernização das estruturas materiais e produtivas do Recife como também da província de Pernambuco. Dentre os fotógrafos profissionais e amadores foi ele, sem sombras de dúvidas, quem mais deu visibilidade à modernização conservadora empreendida pela classe senhorial pernambucana durante a segunda metade do século XIX.

Na sua querida cidade natal, sua câmera fotográfica não deixou passar incólume algumas obras de modernização na capital pernambucana, como veremos no decorrer deste capítulo. A narrativa visual construída pelas imagens organizada em seu álbum parece seguir um movimento de ruptura entre a cidade, que buscava se afastar do seu passado colonial, imagem que paulatinamente ia se esmaecendo da paisagem citadina, para dar lugar a uma cidade cosmopolita transpassada pelos trilhos das maxabombas e bondes, a uma arquitetura com formas neoclássicas, ao alargamento e alinhamento de ruas, a construção de praças e passeios públicos, Casa de Detenção, casa de banho, cemitério, pontes reformadas, estradas, entre outros.

O Recife de Claudio Burle Dubeux Jr. é múltiplo: o mar, o rio, a casa de banhos, a casa de detenção, o cais, as ruas, as pontes, os largos, as igrejas, as praças, o cemitério, os edifícios públicos, entre outros. O fotógrafo parte do real, da história e dos fatos da cidade para retratá-la a sua maneira – espelhada, imaginária e afetiva, revelando-se um cronista da cidade. Negociante, fazendeiro e fotógrafo, estava muito atento às transformações pelas quais sua cidade natal estava vivenciando – e não deixou-as de registrar tanto as mudanças operadas em sua paisagem, quanto a cidade que, amiúde, ia se esmaecendo e perdendo os ares de cidade colonial.

Como vimos no circuito social da fotografia, na primeira parte dessa tese, algumas dessas vistas/paisagens produzidas pelos fotógrafos profissionais chegaram a circular pelas exposições provinciais, nacionais e internacionais. No ano de 1855, como já vimos, o fotógrafo francês Augusto Stahl, que atuou na capital pernambucana entre os anos de 1854 a 1862, participou da primeira exposição internacional de Paris, organizada pela Sociedade Francesa de Fotografia, com três vistas de Pernambuco. No catálogo da exposição não está especificado de quais sítios se tratavam as paisagens. Considerado um dos maiores paisagistas do século XIX

e um mestre nos trópicos[366] Sthal registrou muitas daquelas mudanças operadas na paisagem pernambucana, influenciando dessa maneira uma geração de fotógrafos, em especial o fotógrafo pernambucano Claudio Burle Dubeux Jr., cuja obra irá dialogar com a de Augusto Sthal.

A participação dos fotógrafos nas exposições internacionais estava, como demonstrado na primeira parte, condicionada pela eleição de imagens que endossassem o discurso civilizatório e enaltecesse a exuberância da natureza tropical.[367] O que nos informava no século XIX enquanto uma nação moderna era nossa natureza exuberante. A despeito das nações do velho mundo, não tivemos uma tradição histórica de grandes feitos e realizações. A natureza monumental está inclusive presente nos dias atuais no imaginário social brasileiro como um elemento importante de constituição de nossa identidade, e nesse sentido, as vistas/paisagens que circularam mundo afora concorreram para a difusão e construção de uma identidade nacional tropical e exuberante.

Os repertórios visuais presentes na produção dos fotógrafos paisagistas, em especial os comerciais, que atuaram no mercado recifense na segunda metade do século XIX, reiteravam o discurso do urbanismo higienista disseminado pelos segmentos das elites políticas, quando da eleição dos lugares representativos da cidade enquanto espaço civilizado, ordeiro, limpo e saudável.[368]

Homens – filtros culturais, que compartilharam valores culturais de seu tempo e de sua classe social, os quais também deixaram se influenciar pelas agências promotoras de suas imagens, por questões financeiras mas também pelo gosto do mercado[369], tanto fotógrafos profissionais quanto amadores participaram da construção de uma imaginação geográfica ao elegerem determinados repertórios visuais para figurarem a cidade do Recife enquanto um espaço civilizado.

O final da segunda metade do século XIX irá forjar um novo tipo de observador, agora dotado de um novo aparato, uma nova técnica de observação.[370] A chegada da fotografia à capital pernambucana coincide, como vimos, com uma série de reformulações em seu traçado urbano. Algumas dessas transformações em sua estrutura material com referências à cultura

---

[366] LAGO, Bia Correa do. Op cit.

[367] ANDERSON, Benedict. Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nacionalism. Londres: Verso, 1991. *Apud* MAUAD, Ana Maria; MUAZE, Mariana; LOPES, Marcos Felipe Brum. *Prácticas fotográficas em el Brasil moderno: siglos XIX e XX*; In: MAUAD, Ana Maria; MRZA, John. (Orgs) Fotografia y Historia en la America Latina. Montevideo: CDF, 2015.

[368] MIRANDA, Carlos. Op. Cit. p.147

[369] SHWUARTZ, Joan. Op. Cit.

[370] CRARY, Jonathan. Op. cit

europeia, tornar-se-ão ícones das vistas/paisagens urbanas amplamente exploradas pelos fotógrafos paisagistas, os quais instituíam através do olhar o que seria (in)visível na paisagem urbana.

É a organização do espaço que constrói a paisagem[371]. Nesse sentido, as paisagens/vistas urbanas produzidas da cidade do Recife são construções de um sujeito observador, que através do recorte, do enquadramento, institui o que é visível ou não no espaço, o quanto e como ele será visualizado. Portanto, entenderemos as paisagens/vistas da cidade como construções de um sujeito observador.

Filtro cultural de seu tempo[372], o fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr dedicou parte de sua obra fotográfica para exaltar o progresso material e produtivo vivenciado pela capital pernambucana em meados do oitocentos, e assim compartilhar o projeto de futuro das classes dominantes da província, da qual era representante. No seu álbum fotográfico, ele selecionou os espaços da cidade representativos dessa modernização conservadora e dignos de serem visualizados e rememorados pelas futuras gerações. Do conjunto de oitenta imagens dedicadas ao tema cidades e arrabaldes, quarenta e uma imagens dizem respeito ao núcleo central do Recife, ou seja, às freguesias do Recife, Santo Antônio, São José e Boa Vista. Nesse conjunto, visualizamos importantes monumentos públicos (Casa de Detenção, Casa de Banhos, a Ponte D. Pedro II, o Arsenal da marinha, a Câmara municipal, a ponte princesa Isabel, a praça da República e o Palácio do campo das princesas – sede do governo provincial, a assembleia legislativa, o teatro de santa Isabel, o cemitério dos ingleses e a companhia de saneamento Recife Drainage Company.

Muito embora tenha dedicando uma parte significativa das vistas urbanas ao tema da modernização da estrutura material e produtiva do Recife, o fotógrafo não deixou passar incólume alguns elementos que configuravam a paisagem colonial recifense que, aos poucos, esmaeciam: as inúmeras torres de igrejas barrocas que ornamentavam a paisagem da capital pernambucana. Nesse passeio pela cidade proporcionado pelo olhar fotográfico de Claudio visualizamos dois tempos: um tempo que a ligava ao seu passado colonial e um futuro almejado pelas frações da classe senhorial pernambucana a qual pertencia: uma cidade ordeira, asseada e com um vida social animada.

---

[371] BRIZUELA, Natalia. Op. Cit. p.28

[372] KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 3 Edª. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

Imagem 84: DUBEUX JR., Claudio Burle. Vista panorâmica dos sobrados e torres das igrejas circa 1870, Acervo/IAHGP

Fora nesse cenário urbano em plena transformação de sua antiga fisionomia, que a ligava ao seu passado colonial, visto pelas elites dirigentes como também pelo discurso médico higienista como "bárbaro" e "atrasado," que nascera a personagem do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. No conjunto de imagens que compõem o tema "cidades" ele também registrou a antiga paisagem do Recife que, paulatinamente, ia esmaecendo da paisagem citadina para dar lugar a nova cidade "moderna". Na imagem reproduzida acima, visualizamos um vista obtida pelo fotógrafo do alto da torre da igreja do Divino Espírito Santo (antiga Nossa Senhora do Ó, do extinto Colégio do Jesuítas). À direita, em segundo plano, vemos a torre da Igreja do Rosário dos Homens Pretos e em terceiro plano visualizamos a fachada da atual Basílica de Nossa Senhora do Carmo, padroeira do Recife. Marcas da colonização portuguesa empreendida sobre a paisagem material da capital pernambucana, como também de outras capitais do Império, as igrejas despertaram certo interesse do jovem fotógrafo, certamente devido a sua formação católica, como podemos depreender da correspondência endereçada ao seu filho Claudio Leão Dubeux Jr., que se encontrava em Alagoas, cuidando dos negócios familiares.

> "Meu querido Claudinho, (...) Nada de novo por aqui, a não ser a grande festa de hontem de N. S. do Carmo, foi uma festa deslumbrante, leia os jornais de hoje, eu segunda feira fui visitar a igreja, que estava mesmo uma coisa admirável. Saudades de todos aqui e muitos beijos de sua filhinha. Lembranças para todos e abraços para ti, do seu pai que o adora. Claudio Dubeux. Recife, 17 de julho de 1918"[373]

Em face das modernizações vivenciadas pela cidade, décadas antes do registro efetuado pelo fotógrafo, e quiçá antevendo o possível desaparecimento da paisagem colonial e suas dezenas de igrejas barrocas, seus magros sobrados apinhados, ele buscou eternizar aqueles espaços através da emulsão fotográfica para as gerações vindouras. Um exemplo dessas transformações foi o registro produzido do Pátio do Carmo e seu antigo chafariz. Neste é possível visualizarmos negros em seu entorno e ao lado deles alguns baldes usados para o transporte de água, serviço executado pelos escravos. Além disso, os chafarizes eram importantes espaços da sociabilidade escrava, nos quais eles realizavam suas cantorias e batuques[374].

Os sobrados localizados à esquerda da imagem 85, apresentada na página a seguir, foram demolidos para a abertura da atual Avenida Guararapes e Nossa senhora do Carmo. Vemos à direita na imagem o início da desaparecida Rua das Larangeiras, logradouro no qual o pai do fotógrafo mantivera escritório nos princípios de sua carreira como comerciante na praça do Recife. Os três sobrados localizados à direita foram demolidos aproximadamente na década de 1970.

A despeito da produção de vistas/paisagens produzidas pelos fotógrafos comerciais, os quais apagaram os elementos que as animavam, as vistas urbanas produzidas por Claudio Burle possuíam o elemento humano, como o leitor poderá conferir na página seguinte. Por não viver do ofício da fotografia e considerando que a circulação das imagens produzidas se deu no âmbito privado, suas imagens não se tratam de documentos sobre os habitantes que figuram na paisagem produzida por ele, quiçá tais elementos foram inseridos para animá-la ou serem marcadores de escala.

[373] Acervo/IAHGP, Correspondência de Claudio Burle Dubeux Jr., Fundo Paes Barreto, caixa 008.
[374] MAIA, Clarisse. Op. Cit

Imagem 85: DUBEUX JR., Claudio Burle. Pátio do Carmo, Recife, Acervo/IAHGP.

A influência de sua formação religiosa ligada ao catolicismo, como é possível depreender de uma das missivas enviadas ao seu filho Claudio Leão Dubeux, na qual o fotógrafo comenta sobre a beleza da festa de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade do Recife, explica o interesse do fotógrafo em registrar algumas igrejas, tanto na cidade do Recife quanto de Olinda. Um exemplo desse interesse foi o registro que ele produziu de um dos mais importantes monumentos litúrgicos da capital pernambucana. A Basílica do Carmo é uma das manifestações do estilo barroco na arquitetura religiosa pernambucana[375], cuja manifestação dar-se-à algumas décadas após a expulsão dos invasores holandeses. Estes destruíram e incendiaram vários templos religiosos, a exemplo de alguns localizados na cidade de Olinda. O monumento da imagem apresentada a seguir levou quase um século para ser edificado, uma marca do passado colonial, da tradição católica na paisagem urbana do Recife e eternizada pelo fotógrafo.

[375] Em Pernambuco o estilo barroco irá se manifestar, sobretudo, na arquitetura religiosa. Até a expulsão do holandeses, a arquitetura religiosa pernambucana tinha feições quinhentistas, a exemplo do frontispício triangular, como é possível visualizar em duas pinturas produzidas por Franz Post (vista da Igreja de São Cosme e Damião – em Igarassu e vista da Igreja Jesuíta de Olinda), ver anexo 5

Imagem 86: DUBEUX JR., Claudio Burle. Fachada da Basílica de Nossa Senhora do Carmo, em primeiro plano à esquerda um grupo de negros sentados no chafariz, Acervo/IAHGP.

No entanto, o grande interesse dele na produção de vistas urbanas/ paisagens do Recife residia em registrar as modernizações. A seleção das imagens por nós apresentada seguirá o itinerário construído pelo olhar do fotógrafo. O roteiro realizado por ele em seu álbum fotográfico tem como ponto de partida sua cidade natal, passando pela cidade de Olinda, chegando até o arrabalde de Apipucos, no qual Claudio Burle Dubeux Jr nascera . Não seguiremos de maneira estrita a ordem das imagens apresentadas pelo fotógrafo em seu álbum, mas sim as que consideramos mais representativas para entendermos a cidade imaginada por ele enquanto espaço "civilizado".

Agenciador de sua própria memória, a cidade imaginada pelo fotógrafo amador buscou selecionar em seu repertório visual alguns espaços produzidos pelo discurso do urbanismo higienista. Na construção da narrativa visual, presente no álbum organizado pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr., o Recife é figurado como um espaço limpo e saudável e a fotografia

da “casa de banhos” na página 54 apresentada ao leitor na primeira parte desse trabalho é bastante representativa dos valores ligados ao urbanismo higienista que estavam sendo disseminados na sociedade recifense. Contudo, como já demonstrado, sabe-se que o acesso àqueles espaços de banhos era um hábito bastante oneroso e, consequentemente, excluirá uma parcela significativa da população recifense, tendo em vista tratarem-se de estabelecimentos privados. Afinal, a cidade “civilizada”, limpa, saudável e ordeira estava sendo construída para quem? Quais segmentos sociais foram contemplados pela modernização da estrutura material e produtiva de Recife?

Na sua narrativa visual, Claudio Burle Dubeux Jr. não deixou de incluir na sua cartografia da modernização alguns logradouros do núcleo central da capital pernambucana, selecionados minuciosamente pelo fotógrafo. Alguns deles tratavam-se de importantes vias públicas[376], localizadas nas freguesias do Recife e Santo Antônio, as quais abrigavam os principais estabelecimentos comerciais da cidade, tanto os armazéns de grosso trato, que se concentravam no bairro portuário, a exemplo da rua do Bom Jesus, quanto do comércio mais sofisticado como, por exemplo, a elegante rua Nova. Todas as fotografias reúnem em seu quadro alguns elementos identificadores dessa modernização que o Recife estava vivenciando: trilhos pelos quais deslizavam as maxabombas e bondes, postes de iluminação a gás e fábrica de carroças.

Nas imagens abaixo visualizamos a rua do Bom Jesus (antiga rua da cruz), vistas produzidas em momentos distintos. A imagem produzida pelo fotógrafo amador dialoga com a imagem produzida pelo fotógrafo Augusto Stahl no ano de 1855. Através da comparação das imagens de Stahl e Dubeux, é possível observamos algumas mudanças operadas na paisagem urbana da cidade: seu calçamento e os trilhos que atravessam a mais importante via comercial da freguesia.

[376] Dentre os logradouros destacam-se: rua Nova, rua do Bom Jesus e rua do Imperador (15 de novembro).

Imagem 87: STHAL, Augusto. Rua da Cruz, Recife, circa 1855, Brasiliana Fotográfica (IMS/FBN)

Imagem 88: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua do Bom Jesus, Recife, circa 1870, Acervo/IAHGP.

Imagem 89: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua São Jorge, Recife, Acervo/IAHGP.

Imagem 90: DUBEUX JR., Claudio Burle. Largo da Lingueta, Recife, 1889, Acervo/IAHGP

Imagem 91: DUBEUX JR., Claudio Burle**.** Rua do Brum, Recife, Acervo/IAHGP.

Imagem 92: DUBEUX JR., Claudio Burle. Panorâmica da Rua do Imperador, Santo Antônio, Acervo/IAHGP.

Imagem 93: DUBEUX JR., Claudio Burle. Rua Nova, Santo Antônio, Acervo/IAHGP.

Assim como os fotógrafos comerciais em exercício no mercado recifense, nossa personagem não deixou de incluir em seu repertório visual o logradouro mais elegante e movimentado da freguesia de Santo Antônio, decerto o mais fotografado por uma geração de fotógrafos que fizeram escola no Recife. Nela visualizamos alguns elementos que caracterizavam a modernidade recifense de meados do século XIX: alinhamento da rua, postes de iluminação a gás, trilhos pelos quais deslizaram as maxabombas e mais tarde os bondes, os vários ateliês fotográficos que se concentravam nela e disputavam a clientela da cidade, dentre outros símbolos dos tempos modernos. Na iconografia fotográfica do Recife, a rua Nova representou alguns dos anseios de um tempo que se apresentava como "progressista" e com a missão de civilizar os povos da periferia do capitalismo. Monumentalizada pelos olhares dos artistas das imagens técnicas, ela transfigurou-se em uma espécie de metonímia da capital pernambucana de meados do século XIX, a qual ansiava pela modernidade e tinha como horizonte o progresso.

Não obstante, o fotógrafo não tenha tido o hábito de datar suas fotografias, é possível, pelos motivos retratados no conjunto de sua obra, estabelecermos o final da década de 1860 como o início da sua prática fotográfica. A fotografia apresentada a seguir compõe uma série de cinco imagens produzidas pelo fotógrafo pernambucano, as quais documentam as etapas de construção de uma companhia inglesa responsável pelo saneamento da cidade. Através de

decreto do governo imperial de 24 de maio do ano de 1869 foi criada a Recife Drainage Company, empresa gerenciada por empresários ingleses e responsável por fazer o tratamento dos esgotos sanitários da cidade.[377] Abaixo três imagens que compõem a série.

Imagem 94 DUBEUX JR., Claudio Burle. Companhia Draynage, circa 1869, Acervo/IAHGP.

[377] MIRANDA, Carlos Alberto. Op.cit

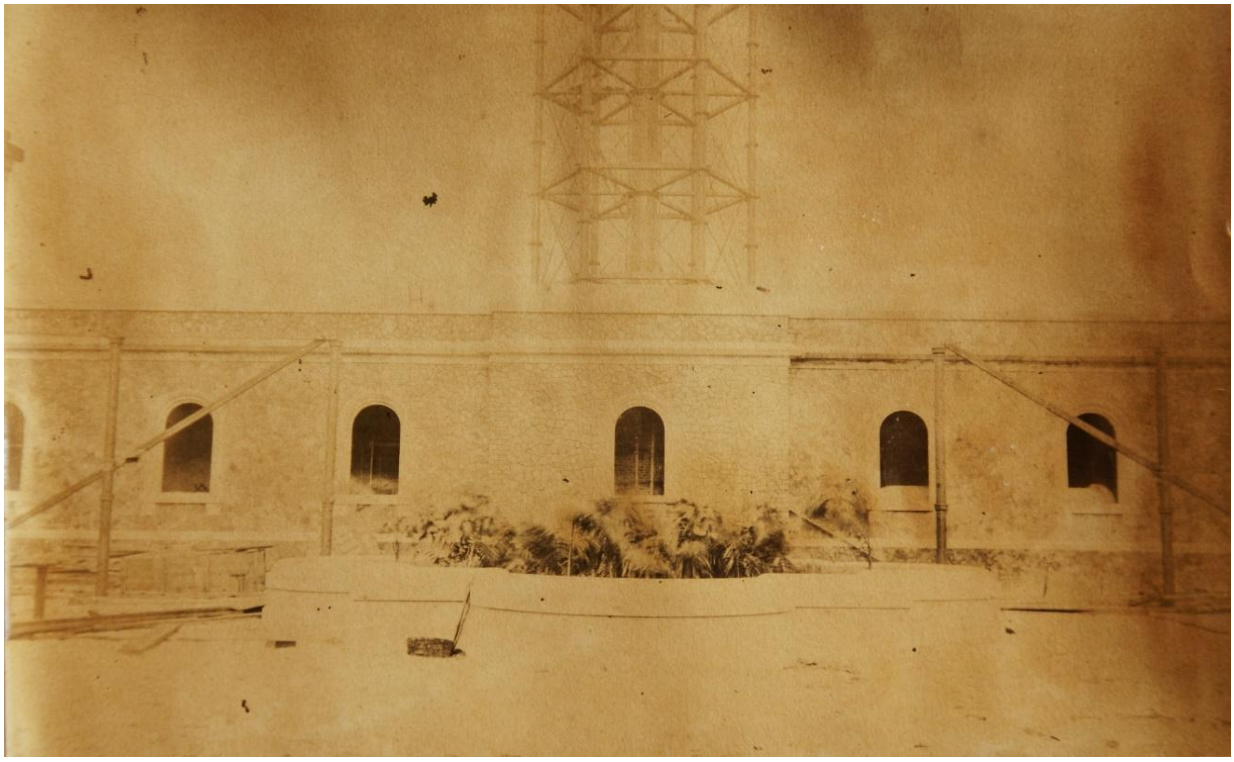


Imagem 95: DUBEUX JR., Claudio Burle. Companhia Draynage, circa 1869, Acervo/IAHGP.

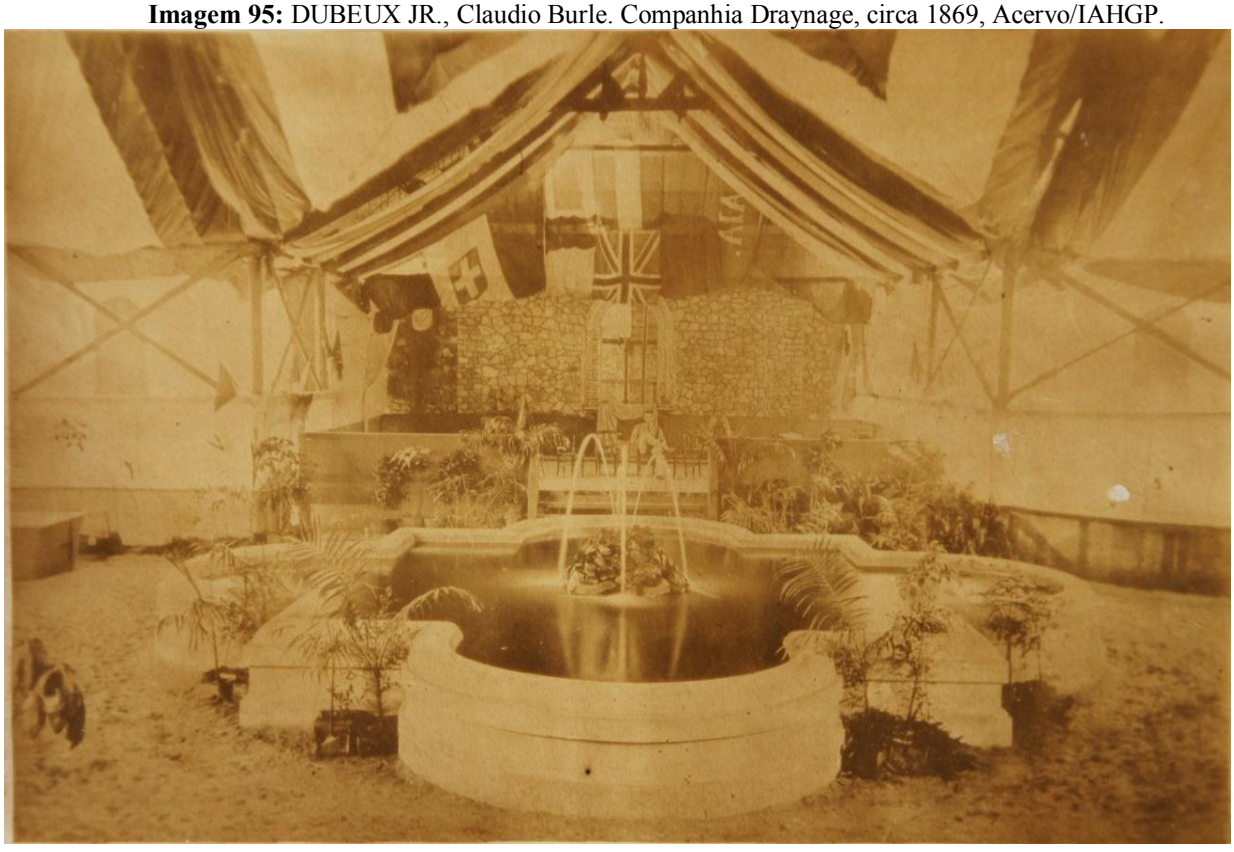


Imagem 96: DUBEUX JR., Claudio Burle. Companhia Draynage, circa 1869, Acervo/IAHGP.

No álbum do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. a fotografia do *"Grande Estabelecimento Balneário de Pernambuco"*, batizado pelos recifenses de casa de banhos, figura como uma das primeiras imagens no seu repertório visual. Como já apresentamos na

primeira parte desse trabalho, a fotografia da casa de banhos, à medida que folheamos o álbum, figura como a oitava imagem daquele conjunto. A cidade imaginada pelo fotógrafo é apresentada aos leitores de sua narrativa visual como um espaço higienizado, um símbolo de civilização nos trópicos. Para quem estava chegando à cidade via mar, a Casa de Banhos era a primeira imagem que o viajante recém chegado visualizava dessa mudança de hábitos da terceira maior cidade do Império brasileiro.

Seu repertório visual é bastante representativo do urbanismo higienista encetado no início da década de 1840, materializando na superfície do suporte fotográfico o plano de ação gestado durante a presidência de Francisco do Rego Barros, o conde da Boa Vista: imagens de estradas e pontes, companhia de saneamento, companhia de abastecimento de água, casa de banho, casa de detenção, principais logradouros da cidade, cemitério, praças, jardins, estradas, estações, túneis, ferrovias, entre outros. No conjunto das oitenta imagens[378] dedicadas ao tema "cidades e arrabaldes", cinquenta e seis imagens têm a capital e a província pernambucana como temas. Isto é, quarenta fotografias são dedicadas ao núcleo central da capital (Santo Antônio, Recife, São José e Boa Vista), dez imagens dedicadas às localidades de (Apipucos, Caxangá, Dois Irmãos e Santo Amaro) e seis imagens da cidade de Limoeiro, esta localizada no interior da província pernambucana. Importante ressaltar que não contabilizamos as cidades de Olinda, Maceió e Piranhas, as quais já fizemos referências, muito embora elas estejam inseridas no tema "cidades e arrabaldes". Metodologicamente só analisaremos as fotografias do núcleo central do Recife e seus arrabaldes. Neste subconjunto, ou seja, Recife e arrabaldes (Cinquenta imagens), vinte e uma imagens foram dedicadas à modernização da estrutura material e urbana do Recife.

[378] Nesse conjunto figuram as cidades de Recife, Olinda, Limoeiro, Maceió e Piranhas.

Imagem 97: DUBEUX JR., Claudio Burle. Cemitério dos ingleses, Acervo/IAHGP.

No relatório apresentado em sessão ordinária na Assembleia Legislativa de Pernambuco no ano de 1839, o então presidente da província, Francisco do Rego Barros, ressalta a importância de se edificarem cemitérios públicos, tendo em vista acabar com a prática de se enterrar nos templos, argumentando que tal costume produzia acidentes perigosos e doenças graves e (...) às vezes epidêmicas por causa do ar corrupto, que ahi se respira obrigatoriamente.[379] Na imagem apresentada na página anterior, visualizamos o cemitério dos ingleses, inaugurado em 1814 e ampliado em 1852. Na imagem que segue, o autor do registro, o fotógrafo Claudio Dubeux[380], vestido de preto e cartola com o braço apoiado sobre a cruz de um túmulo.

Se as classes mais abastadas da sociedade recifense tinham a possibilidade de sepultar os corpos de seus entes queridos, a mesma sorte não era reservada à maioria da população composta pelos escravos. Maria Graham, viajante que circulou pela cidade no ano de 1823,

[379] REGO BARROS, Francisco. Relatório apresentado a Assembleia Legislativa de Pernambuco. Recife: Typographia de Santos & C., 1839, p.24, disponível em: http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/654/000024.html, acessado em 21/01/2020

[380] No conjunto da obra fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr. o mesmo figura em algumas imagens, a exemplo da imagem 96, produzida no Cemitério dos ingleses. Certamente, ele deveria ser auxiliado por uma outra pessoa, responsável pelo transporte dos equipamentos e utensílios que envolviam a produção de uma fotografia. Possivelmente, ele compôs a cena e pediu para alguém fazer o click.

descreve uma cena desumana, que a deixara profundamente triste. Num dia qualquer, voltando de um passeio que fizera a cavalo à cidade de Olinda menciona um costume muito difundido na capital pernambucana: o de atirar os corpos dos escravos mortos ao mar. Regressando do passeio, ela visualizou um homem incitando um cão a devorar um cadáver de um jovem negro que se encontrava na areia da praia.

Imagem 98: DUBEUX JR., Claudio Burle. Cemitério do ingleses, Acervo/IAHGP.

Negociante de açúcar e fazendeiro, o tema dos transportes parece ter captado seu olhar, a exemplo da fotografia da ponte da Boa Vista, a qual dedicou uma série de seis imagens. Como vimos, Claudio Burle Dubeux Jr, assim como seu pai e sogro, investiu capital no setor de transportes, tanto na província pernambucana quanto alagoana, nesta última foi fundador da primeira Companhia de trilhos urbanos de Maceió, o que explica seu interesse pela documentação de tais empreendimentos. No conjunto da sua obra é possível dimensionarmos o quanto as obras de modernizações da estrutura produtiva do Recife e da província pernambucana estiveram presentes em sua produção . Algumas dessas imagens não serão possíveis de reproduzirmos em virtude do estado de deterioração no qual elas se encontram.

Imagem 99: DUBEUX JR., Claudio Burle. Ponte da Boa Vista, Claudio Burle Dubeux Jr., circa 1876, Acervo/IAHGP.

As vias de comunicação (pontes, estradas, ferrovias e estações), de fato, atraíram o interesse do fotógrafo. Na capital pernambucana, Claudio Burle Dubeux Jr., documentou as etapas de construção da Ponte da Boa Vista (Imperador Pedro II), projetada pelo engenheiro Francisco Pereira Passos (1836-1913). Sua fundição e montagem foram contratadas em Londres, em novembro de 1873, e inaugurada em dezembro de 1876. Uma importante via de comunicação da cidade e a mais moderna, sua estrutura de ferro conectava e conecta os principais logradouros das freguesias de Santo Antônio e Boa Vista, isto é, as ruas Nova e da Imperatriz.

Como vimos na segunda parte desse trabalho, o fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. não vivia da produção de imagens, sua prática fotográfica tratava-se de uma atividade diletante dessa personagem. Muito embora suas imagens não tenham sido financiadas como os fotógrafos comerciais que eram comissionados – por questões financeiras e tampouco pelo gosto do mercado, elas traduzem os valores de seu tempo e de sua classe. Dentre as obras de modernização que o fotógrafo documentou, destaca-se a modernização tecnológica aplicada à

indústria do açúcar, em especial a que esteve associada às comunicações (estradas, pontes e ferrovias).

Segundo o historiador Peter Eisemberg, tal modernização possuiu um caráter conservador, visto que esteve vinculado à manutenção de estruturas arcaicas de produção, isto é, ao não emprego de técnicas e tecnologias mais avançadas na produção do açúcar, uso extensivo da terra e exploração do trabalho escravo barato e não educado nas unidades produtoras. Ademais, a modernização tecnológica aplicada a indústria do açúcar, isto é, a tecnificação da produção irá potencializar a exploração do trabalho escravo nas lavouras de açúcar[381].

Uma parte considerável do acervo do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr foi dedicada à expansão da malha ferroviária para o interior da província de Pernambuco (zona da mata Sul e Norte), áreas produtoras de açúcar e demais commodities, que se conectava ao porto da cidade. Dentre os fotógrafos profissionais e amadores que registraram a paisagem pernambucana, fora ele que mais dera visibilidade ao processo de abertura e construção de estradas e instalação de ferrovias.

Imagem 100: DUBEUX JR., Claudio Burle. Ponte da Boa Vista, circa 1876, Acervo/IAHGP

[381] TOMICH, Dale W. Pelo prisma da escravidão: Trabalho, capital e economia mundial. Trad. Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Editora da USP, 2011.

Imagem 101: DUBEUX JR., Claudio Burle. Ponte da Boa Vista, circa 1876, Acervo/IAHGP.

Produto da racionalidade cientificista do século XIX, a fotografia irá registrar muitas das mudanças operadas no traçado urbano da cidade. Se por um lado, nas imagens produzidas pelos cronistas viajantes a figura do escravo é um elemento que compõe a paisagem descrita na literatura de viagem. Por outro, os fotógrafos oitocentistas comerciais, irão eclipsar a presença escrava na composição de suas vistas/paisagens da cidade, em especial as imagens produzidas para circularem mundo afora. Na cidade moderna imaginada pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr., não havia espaço para os escravos, mas sim para homens bem trajados a europeia envolvidos nas várias obras de modernização da cidade. Contudo, nem ele e nem a classe senhorial da qual fazia parte pretendiam abrir não desta mão de obra na composição de suas fortunas.

No conjunto das imagens produzidas acerca do tema "cidade" pelo fotógrafo amador, o elemento escravo figura, como vimos, em apenas três imagens: O pátio do Carmo, fachada da Basílica do Carmo e na rua do Brum. Sabe-se que as ruas da cidade eram bastante movimentadas durante o dia e quiçá o fotógrafo não tenha ido em um horário de pouco movimento. A despeito dessa presença naquelas imagens, acreditamos que não foi a intenção do fotógrafo produzir registros sobre aqueles habitantes, tendo em vista o fato dele fazer suas tomadas com certo distanciamento.

O apagamento do elemento escravo na imaginação geográfica da cidade enquanto espaço de civilização produzida pelos fotógrafos comerciais, que produziam vistas para circularem pelo mundo, pode ter se dado tanto por motivos tecnológicos quanto por um viés cultural. No que tange à questão tecnológica, o longo tempo de exposição não permitia captar a imagem de objetos em movimento, desse modo fotografar a cidade durante o dia era ideal do ponto de vista técnico, ou seja, uma melhor captação da luz natural e a não fixação dos objetos em movimento.

Mesmo com o avanço tecnológico que reduziu significativamente o tempo de exposição era necessário que os motivos fotografados ficassem imóveis durante alguns segundos para a fixação de sua imagem. Na iconografia fotográfica da paisagem urbana do Recife, quase não vemos o elemento humano que movimentava cotidianamente os espaços da cidade, muito embora ele existisse.

Como bem pontuou Joan Schwartz, quando da análise das imagens produzidas por três fotógrafos que saíram em expedições nas décadas subsequentes a invenção de Daguerre:

> Sometimes, figures were effaced from the landscape by long exposures which were unable to register the presence of anything that would not or could not stay motionless for the duration of the exposure. Othertimes, figures were inserted into the landscape, as in Du Camp's photograph of the Colossus at Abu Simbel or England's view of the Chaudie`re Falls, not as documents about contemporary inhabitants but as markers of scale and elements of pictorial convention. The addition of figures was also thought to "animate" landscape views.[382]

No caso específico da fotografia comercial, produzida pelos fotógrafos profissionais durante um dia bastante movimentado e vendidas como vistas/paisagens para compor coleções ou circularem nas exposições, o apagamento do elemento escravo da paisagem urbana é feito de forma consciente e deliberada, pois ia de encontro ao projeto civilizador empreendido pelas elites políticas locais.

No relatório apresentado à Assembleia no dia 01 de março de 1839, Francisco do Rego Barros destaca a necessidade de se construir um teatro público na cidade. Segundo o conde, havia na capital um espaço particular com esse nome, no entanto, tratava-se de "(...) uma casa

[382] "Às vezes, as figuras eram apagadas da paisagem por longas exposições que eram incapazes de registrar a presença de qualquer coisa que não permanecesse ou não pudesse permanecer imóvel durante a duração da exposição. Outras vezes, figuras foram inseridas na paisagem, como na fotografia de Du Camp do Colossus em Abu Simbel ou na visão da Inglaterra das Cataratas de Chaudie`re, não como documentos sobre habitantes contemporâneos, mas como marcadores de escala, elementos da convenção pictórica. A adição de figuras também foi pensada para "animar" as vistas da paisagem" SCHWARTZ, Joan. Op. Cit, p.30

tão acanhada e péssima"[383]. No seu discurso à Assembleia ele associa aquele espaço à ideia de civilização, tendo tal estabelecimento merecido em todos os tempos a proteção dos governos. Para pôr em prática seu plano de ação no que tange ao aparelhamento cultural da cidade, o conde contou com o apoio político e financeiro de um dos mais importantes comerciantes de grosso trato do período, o traficante de escravos Francisco de Oliveira, o Barão de Beberibe, o qual também atuou como membro da Comissão das obras públicas do Teatro de Santa Isabel[384], um dos mais importantes empreendimentos urbanos da era boavistana e que se tornará cartão postal recifense. Ele estava desse modo ligado às obras públicas tanto pela câmara quanto pela Repartição de Obras Públicas[385].

Os repertórios visuais presentes na produção dos fotógrafos profissionais e do fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr., buscavam associar a cidade aos elementos identificadores da modernidade e "civilização" vivenciadas pelo Recife, na segunda metade do século XIX, em especial da sua estrutura material e produtiva. Nesse sentido, edifícios públicos de formas neoclássicas, praças, jardins, importantes vias comerciais, ferrovias, trilhos, casas de banho, casa de detenção, companhia de saneamento, entre outros espaços monumentalizados pela fotografia de vistas/paisagens e que circularam da capital pernambucana a imaginavam como uma cidade civilizada, limpa, saudável e ordeira.

Na imaginação geográfica do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. não poderia faltar em seu repertório visual os espaços de poder local e provincial, nos quais os projetos de futuro para a cidade foram gestados e debatidos. Nas imagens abaixo visualizamos o prédio da Assembleia Legislativa, o prédio da Câmara municipal e o Palácio do Campo das Princesas, sede do governo provincial.

---

[383]BARROS, Francisco do Rego. Relatorio que á Assembléa Legislativa de Pernambuco apresentou na sessão ordinaria de 1839 o exm.o presidente da mesma provincia, Francisco de Rego Barros. Pernambuco, Typ. de Santos & C.a, 1839, p.36

[384] GOMES, Amanda Barlavento. Op. Cit p.97

[385] Idem

Imagem 102: DUBEUX JR., Claudio Burle. Em terceiro plano e à direita a rua da Aurora e os prédios da Assembleia Legislativa e do Liceu de artes e ofícios, Acervo/IAHGP.

Imagem 103: DUBEUX JR., Claudio Burle. Prédio da Câmara Municipal, Acervo/IAHGP.

Imagem 104: DUBEUX JR., Claudio Burle. Em segundo plano e à direita Palácio do Campo das Princesas, sede do governo provincial, à esquerda Assembleia Legislativa e Liceu de artes e Oficios, Acervo/IAHGP.

No entanto, a imaginação do espaço geográfico civilizado e a construção de cartografias da modernidade, na obra do fotógrafo amador pernambucano, não deixaram passar sem registro

as tensões que caracterizavam uma sociedade há séculos conformada sobre a violência dos corpos, uma violência esteticamente silenciada pela fotografia[386]. A modernização e civilização apregoadas por frações da classe senhorial pernambucana mantiveram, sob o pacto da escravidão[387], as arcaicas estruturas que a formaram e a conformaram enquanto classe dominante no Brasil Império. Na passagem da Monarquia a República, os antigos engenhos se modernizaram, transformando-se em usinas e os antigos senhores de engenho em usineiros[388], a exemplo de Claudio Burle Dubeux Jr., revelando as sombras do processo da modernização conservadora.

Algumas vistas urbanas produzidas pelo fotógrafo amador sobre o tema da cidade, que foram exibidas ao longo deste capítulo, em especial àquelas dedicadas ao projeto do urbanismo higienista (cemitério dos ingleses, Companhia de saneamento Recife Drainage Company, a Casa de Banhos e a Casa de Detenção do Recife), revela-nos o caráter conservador desse processo de modernização da infraestrutura material e produtiva da cidade. Aquele não foi concebido, pelos grupos sociais a frente desse projeto político, tendo em vista a melhoria das condições de vida da maioria da população recifense composta por escravos, ex escravos, homens livres e pobres, ou seja, a grande massa que habitava a cidade, mas sim para os ricos comerciantes, burocratas e proprietários de terras.

Como demonstrado ao longo deste trabalho, a maioria dos habitantes da cidade viviam em condições precárias de habitação e moradia, sendo o principal alvo das epidemias que assolaram o Recife durante a segunda metade do século XIX. Excluídos do acesso aos serviços de saneamento básico, restrito às classes dominantes da província a frente desse projeto, ficavam vulneráveis a todos os tipos de doenças que de tempos em tempos se propagavam pela cidade.

O crescimento populacional vivenciado pelo cidade no decorer do século XIX, o aumento do desemprego e, consequentemente, da mendicância, produtos de uma sociedade estruturalmente escravista e desigual, terá como desdobramento o aumento da violência e, por conseguinte, da repressão por parte das autoridades municipais que exerciam a vigilância sobre o espaço urbano. O que coube à maioria da população recifense, em especial as classes consideradas "perigosas", desse projeto modernizador vivenciado pela capital pernambucana?

---

386 MUAZE, Mariana. *Violência apaziguada: escravidão e o cultivo do café na produção de Marc Ferrez (1882-1885)*, Revista brasileira de História, São Paulo, V.37, n.74, 2017.
387 MUAZE, Mariana. Op. Cit
388 EISEMBERG, Peter. Op. Cit.

O controle no espaço público e o encarceramento, a princípio nas cadeias e, posteriormente, na casa de detenção.

Capítulo 7 – Sob o verniz da civilização: a encenação do cotidiano das famílias abastadas recifenses.

Na sua busca incessante de registrar tudo via e o que imaginava construir, o fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. vai fechando sua lente em close, focalizando, agora, sua atenção sobre a freguesia do Poço da Panella . Seguindo o roteiro construído pela narrativa visual presente no álbum de Claudio Dubeux saímos do agitado centro comercial do Recife em direção ao pitoresco arrabalde de Apipucos , onde o fotógrafo nascera e residia alguns familiares da sua extensa parentela. Fora naquele espaço que o "sinhosinho", como carinhosamente era chamado, encenou o cotidiano de algumas famílias abastadas da capital pernambucana, dentre elas, a família Burle e Dubeux.

Uma das formas bastante utilizadas para se chegar até àquela localidade se dava através das canoas que deslizavam sobre rio Capibaribe. Algumas residências que o margeavam, como leitor poderá conferir na gravura e, posteriormente, na fotografia, tinham tanto suas fachadas frontais quanto embarcadouros voltados para ele. Um dos artistas que registrou cenas de um bucólico passeio fluvial foi o pintor e litógrafo suíço, Luiz Schlappriz[389], que desembarcou no porto do Recife em março de 1858, acompanhando um familiar que viera exercer funções diplomáticas na capital pernambucana.

Às margens do rio Capibaribe e, sob a sombra de uma palmeira, o artista registra uma singela cena de um passeio fluvial. Suas águas refletiam os palacetes e casarios as suas margens, enquanto algumas canoas a remo deslizavam sobre suas águas. A bordo desse bucólico passeio, casais eram conduzidos aos seus destinos, enquanto o céu se equilibrava em nuances de azul e amarelo e a brisa, carinhosa e úmida, acariciava as folhas da palmeira que se colocavam a dançar suavemente...

Além do clássico transporte fluvial havia outra possibilidade de se chegar até o arrabalde de Apipucos, ou seja, através dos trilhos pelos quais corriam as maxabombas. Sabemos do grande interesse do fotógrafo pela documentação dos meios de comunicação. À época em que o Claudio Burle Dubeux Jr. começou a fotografar, à quela localidade já contava com o fornecimento daquele transporte, mais rápido do que as canoas, o que facilitava sua conexão com o centro.

---

[389] Parte dos registros feitos sobre a cidade foi publicado em – Memórias de Pernambuco – álbum para os amigos das artes, que reúne 30 litografias coloridas a mão. O livro foi publicado pela oficina litográfica de Franz Heinrich Carls e é conhecida por ser a primeira coleção de gravuras inteiramente litografadas no Recife.

Imagem 105: SHALAPPRIZ, Louis**.** Uma parte da passagem, gravura, Recife, Coleção Brasiliana Iconográfica/IMS

Conhecedor da cultura visual oitocentista, certamente Claudio Burle Dubeux Jr. tivera contato com as gravuras produzidas pelo artista supramencionado, levando em consideração a existência de duas fotografias, uma delas exibiremos mais adiante, na sua coleção, as únicas que conhecemos, na iconografia fotográfica do Recife Imperial[390]. Possivelmente, o fotógrafo Dubeux Jr., quando mais jovem, fazia esse percurso quando se deslocava do centro para o arrabalde de Apipucos e o contrário também. Muito embora, quando do seu nascimento, já houvesse as diligências, que faziam esse itinerário e posteriormente as maxabombas, o deslocamento pelas águas do Rio Capibaribe ainda era um meio de transporte bastante utilizado na cidade.

A tomada do registro foi feita dentro de uma canoa com o auxílio de um tripé , dado o enquadramento e altura dos planos, a qual possivelmente se encontrava parada, para que o fotógrafo pudesse realizá-lo. Nele, visualizamos um trecho do rio Capibaribe, coqueirais na margem oposta dele e alguns embarcadouros de algumas residências. Bastante antenado com

[390] A outra imagem produzida pelo fotógrafo, cujo registro foi tomado da sua canoa, retrata duas canoas vazias a sua frente contrários a sua direção com seus respectivos canoeiros, os quais encontram-se parados diante da objetiva de Dubeux. À margem direita vê-se coqueirais e à margem esquerda uma parte de um embarcadouro de uma residência e uma vegetação de coqueirais.

as modernas tecnologias nos meios de transporte e percebendo as transformações que estavam ocorrendo quiçá ele antevendo o desaparecimento desse transporte fluvial na cidade, com o desenvolvimento dos transportes terrestres, quisesse transmitir às futuras gerações o bucólico meio de comunicação que o levou inúmeras vezes ao seu lar.

Imagem 106: DUBEUX, Claudio Burle. Residências com embarcadouros voltados para o rio Capibaribe, Acervo/IAHGP, Coleção Claudio Burle Dubeux Jr.

Imagem 107: DUBEUX, Claudio Burle. Maxabomba na Estação de Apipucos, Acervo/IAHGP.

Como vimos na tabela 2, a instituição da família desempenhou um papel bastante importante na vida do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr., dedicando a ela parte considerável de sua produção fotográfica, isto é, cinquenta e quatro imagens de um conjunto de cento e cinquenta e seis, representando, dessa forma, 34% das imagens que compõem o álbum fotográfico.

A análise serial daquele conjunto de fotografias e a disposição das mesmas nas páginas, algumas das quais foram coladas na mesma folha sinalizando uma relação espaço/tempo do evento fotografado, revela-nos uma narrativa visual norteada pelo fio condutor da família extensa.

A seleção das imagens efetuadas por Claudio Burle Dubeux Jr. e sua fixação nas páginas daquele artefato, constituía-se no ato de elaboração de uma dada memória familiar, determinando, dentre várias escolhas possíveis, o que deveria ser preservado da ação do esquecimento. Desse modo, os retratos dedicados ao tema, alguns dos quais reúnem no mesmo quadro (pai, mãe, irmãos, tios, primos, cunhados, sobrinhos, filhos...), elaborava uma certa representação do grupo familiar, que se projetava para a posteridade reiterada pela ação de rememorar.

Conforme folheamos o álbum organizado pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr, objeto da memória familiar, deparamo-nos com um universo de imagens: pais, filhos, irmãos, primos, tios, tias, sobrinhos, cunhados, genros e amigos, estes últimos são apresentados por algumas famílias, a exemplos das famílias Oliveira, Lins Guimarães e Leão. Sendo assim, o fotógrafo apresentava sua rua rede de sociabilidade e de amizade com a qual ele queria ser identificado.

A expressividade numérica das fotografias confirma também, entre outras coisas, a importância e valorização da família pelo fotógrafo, que utilizou quase sempre o enquadramento horizontal nos retratos dedicados ao tema, o que demonstra o lugar do indivíduo naquele grupo, seja ele extenso ou nuclear. No entanto, tal afirmação não significa que não houvesse uma valorização do indivíduo em detrimento da instituição, considerando a existência de apenas um retrato individual na série que ele dedicou ao tema. Nele, o fotógrafo privilegiou o retrato de grupo.

Todavia, gostaria de rememorar o leitor que, tanto o fotógrafo quanto seus familiares investiram capital considerável na produção de retratos individuais nos formatos *carte de visite* e *cabinet*, alguns dos quais já foram apresentados na segunda parte desse trabalho. Atualmente, eles integram a Coleção Francisco Rodrigues. Estes, em especial, colocavam o indivíduo em posição de destaque no espaço de figuração da foto.

Seus pais, Claudio Cândido Dubeux e Josephine Libanea Burle Dubeux, construíram uma extensa família bem aos moldes patriarcais. Ao todo, o casal teve vinte e um filhos, no entanto, somente quatorze chegaram à idade adulta, sendo o fotógrafo o segundo filho desse conjunto.

Do seu casamento com a alagoana Amália Leão o fotógrafo teve, apenas, um filho, o também comerciante Claudio Leão Dubeux, destoando do clássico padrão freyriano de família numerosa. Não obstante, segundo Mariana Muaze, (...) a família oitocentista enquanto cânone passasse por mudanças e ressignificações ao longo do século XIX, ela se mantinha enquanto principal registro por meio do qual os indivíduos entendiam seu lugar e papel de atuação no mundo.[391] É o que nos demonstram, por exemplo, a maioria das imagens produzidas nas quais o fotógrafo também é figurante e está sempre acompanhado da sua extensa parentela, raramente sozinho.

As imagens dedicadas ao tema e a forma através da qual as mesmas foram organizadas no álbum ao mesmo tempo em que valorizam as teias de relações da clássica família extensa, elas nos dão a ver também os papéis individuais dos sujeitos retratados, em especial no tocante à composição de suas poses. A familiaridade dos modelos com a fotografia traduzida pela espontaneidade e irreverência das suas poses diante da objetiva fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr. confere aos modelos, em certa medida, uma liberdade na construção das suas auto representações, fazendo vir à tona a singularidade presente em cada indivíduo retratado no espaço de figuração.

Nos detalhes de algumas imagens que exibiremos na página subsequente, visualizamos as peculiaridades nos gestos de alguns modelos retratados por Claudio Burle Dubeux Jr, assumindo cada um, a sua maneira, uma pose diversa dos outros modelos presentes no quadro de figuração. Na imagem 109, detalhe da imagem 110, observa-se uma criança encostada numa pilastra, com pernas cruzadas e braços cerrados; sua mão direita repousa sobre sua face. Em detrimento dos outros figurantes, os quais posam bem vestidos para a ocasião, o pequeno figurante posa com vestes mais simples e sem sapatos, como deveria ser seu dia a dia de criança. No entanto, a elegância dos seus gestos diante da objetiva, denota a familiaridade dela com a câmera. Certamente, ela deveria pertencer à parentela do fotógrafo ou de sua rede de sociabilidade.

[391] MUAZE, Mariana. Op. Cit. p.288

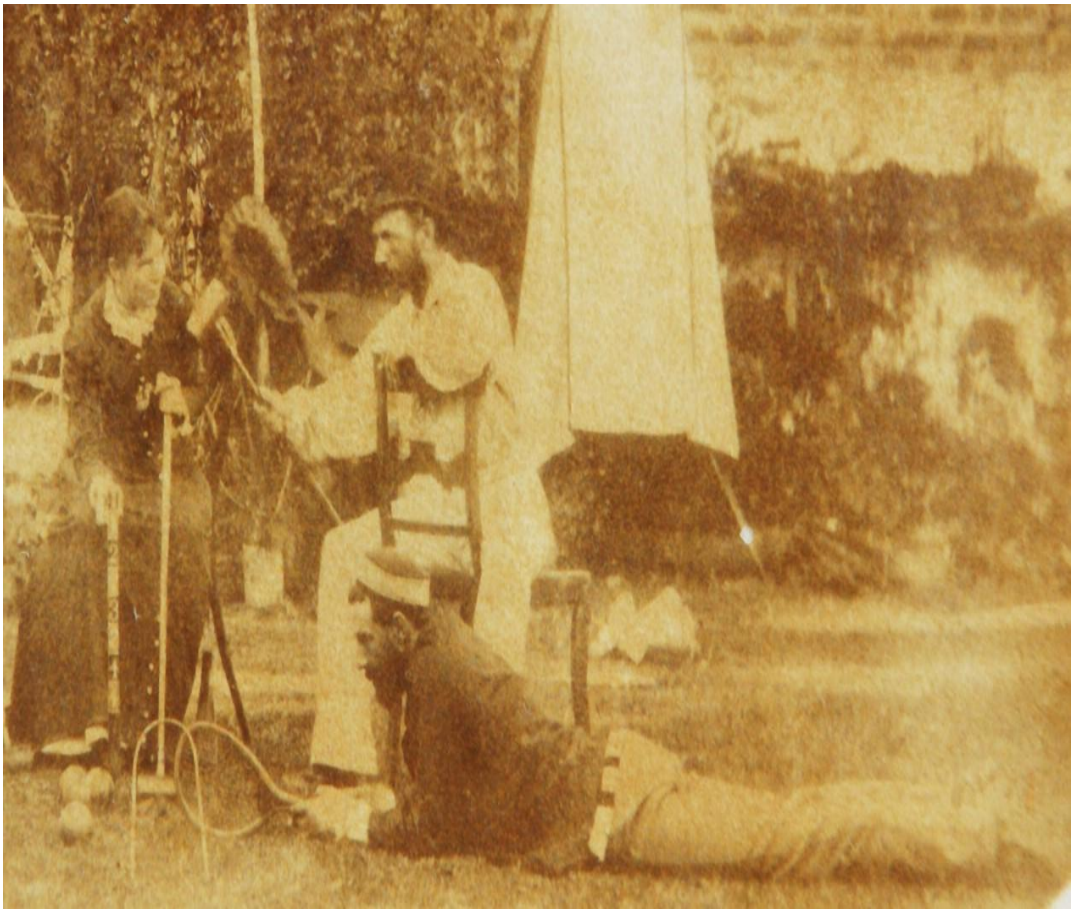


Imagem 108: DUBEUX, Claudio Burle. Detalhe “casa Lins Guimarães”, Acervo/IAHGP.

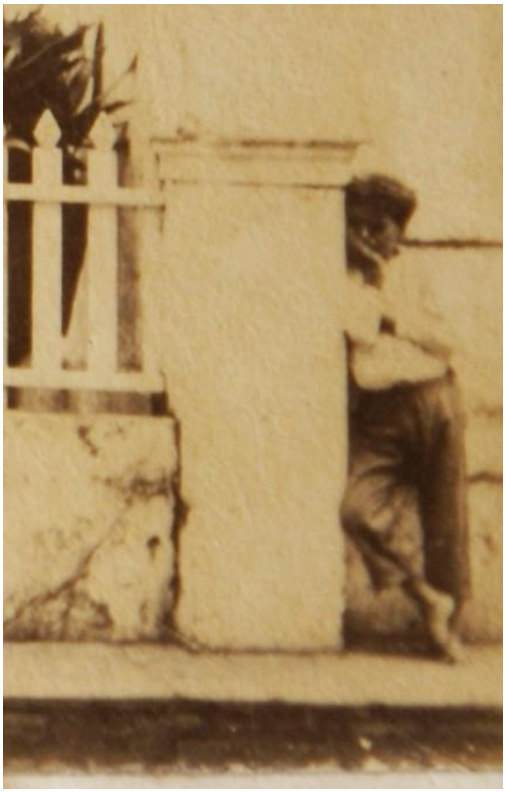


Imagem 109: DUBEUX, Claudio Burle. Detalhe “chalé Dubeux” Acervo/IAHGP.

O desleixo com a vestimenta da criança do detalhe acima, a qual não se encontrava trajada a caráter para aquele momento especial que envolvia a feitura do retrato, revela-nos a encenação por trás da produção da foto: as pessoas se vestiam com suas melhores roupas para a ocasião. O retrato fotográfico foi produzido na casa dos pais do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. Por se tratar de um espaço íntimo, os trajes que os modelos portam não eram habituais no dia a dia da convivência familiar, no qual as pessoas ficavam mais à vontade, mais descuidadas com suas aparências, o que corrobora toda a encenação que envolvia a produção do retrato.

A ambientação escolhida pelo fotógrafo para representar seus familiares é sempre os luxuosos sobrados e palacetes ajardinados , nos quais residiam alguns dos seus familiares e amigos, destoando daquelas clássicas ambientações muito recorrentes na retratística produzida nos estúdios fotográficos oitocentistas. Dentre os espaços retratados visualizamos varandas, terraços, fachadas de casas, jardins e quintais. Esse tipo de composição, como vimos, era uma das características da fotografia praticada pelos amadores, isto é, o uso de ambientes intermediários, como o leitor poderá visualizar nas imagens apresentadas. Além de serem espaços ideais para uma melhor captação da luz, havia a clara intenção de valorizar a casa ou o sobrado em que os sujeitos posavam para a foto. Família e propriedade se juntavam no espaço de figuração do retrato.

Imagem 110: DUBEUX JR, Claudio Burle. "Chalé dos Dubeux", Apipucos, Acervo/IAHGP

Na imagem supra apresentada visualizamos um dos espaços que serviu de cenário para a encenação do cotidiano da família Burle/Dubeux: a casa dos pais do fotógrafo. Claudio Burle Dubeux Jr, geralmente optou pelo enquadramento horizontal para representar sua família. Esse tipo de composição era comumente utilizada nos retratos de grupos, a exemplo da imagem "chalé dos Dubeux", valorizando o grupo em detrimento do indivíduo. Nela, visualizamos no centro da imagem vestido de branco e segurando uma criança o pai do fotógrafo, Claudio Cândido Dubeux, o patriarca da família Dubeux e à direita vestido de branco ao lado de um vaso o fotógrafo amador, autor do registro.

Abaixo uma rara imagem da sua família, na qual o fotógrafo reuniu em só quadro todas as suas nove irmãs. No centro do retrato, seus pais Josephine, que segura um livro em suas mãos e Claudio, o qual recosta a mão sobre uma das faces, à direita sentado na calçada segurando uma criança, o cunhado do fotógrafo Phillipe Needham. Alguns detalhes da imagem chamam a atenção: primeiro, pela sua raridade no que concerne à composição – dentre o conjunto de imagens dedicadas ao tema, ela é a única em que o autor do registro reuniu seus pais e suas nove irmãs; segundo, os modelos ao invés de posarem dispersos no quadro, composição muito utilizada pelo fotógrafo nos retratos de família, estão agrupados em torno do casal Claudio e Josephine; terceiro, seus pais e suas irmãs mais velhas encontram-se sentadas em cadeiras e as mais novas no chão. Geralmente, nas imagens de família produzidas nos

estúdios, o chefe da família encontrava-se sentado, posicionado no centro da imagem, sua esposa em pé segurando no seu ombro e os filhos em torno dele. No retrato produzido pelo fotógrafo amador, a organização das modelos mais novas sentados no chão e os mais velhos sobre cadeiras, denotam conforto e uma certa hierarquia geracional. Alguns gestos das filhas que encontram-se sentadas sobre o chão – apoiando a cabeça e os braços sobre os modelos que se encontram sentadas sobre as cadeiras, sugerem ao leitor da imagem proximidade e afeto entre pais, filhos e irmãos. Esse tipo de composição adotada pelo fotógrafo se diferencia das estéticas dos retratos das famílias oitocentistas.

A legenda do fotógrafo - "sala de bilhar" - indica-nos um dos divertimentos prediletos dos seus familiares: o jogo de bilhar, uma modalidade de jogo constituído por tacos, bolas e mesa. Na imagem 112, alguns modelos figuram com seus respectivos tacos nas mãos, atrás dos mesmos a sala de bilhar, na qual eram realizados os jogos.

Imagem 111: DUBEUX JR., Claudio Burle. "Sala de bilhar", Apipucos, Acervo/IAHGP.

Imagem 112: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Sala de bilhar”, Apipucos, Acervo/IAHGP

A imagem 112 possivelmente foi produzida no mesmo dia do retrato 111, levando em consideração as vestimentas de alguns modelos e os respectivos objetos segurados/portados pelos mesmos, e retrata alguns membros de sua parentela antes/após a realização de uma partida de bilhar.

Os espaços retratados se tratavam das áreas externas da casa da irmã e cunhado do fotógrafo, Joaquina Gertrudes e Phillipe Needham. O comportamento dos sujeitos fotografados diante da objetiva fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr. descortina, entre outras coisas, a familiaridade que as personagens representadas tinham com a câmera . Diferentemente da imagem anterior, visualizamos a presença considerável de crianças, certamente sobrinhos do fotógrafo.

Um detalhe em segundo plano nos chama a atenção: a presença de duas pessoas, dentre elas, uma criança negra que observa, por trás do muro da sala de bilhar, a cena no momento do registro.

Como vimos na segunda parte dessa tese, a família Dubeux tinha uma estreita relação com a escravidão tanto portas afora quanto portas adentro, todavia, trataremos desse tema de forma mais pormenorizada mais adiante. Afora esse detalhe, as poses dos modelos que são tema

central do registro apontam também para uma certa descontração dos sujeitos fotografados diante da objetiva de Claudio Dubeux, se as compararmos com as poses sérias e rígidas dos retratos produzidos nos estúdios fotográficos.

Imagem 113: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe "Sala de bilhar", Apipucos, Acervo/IAHG

Com relação à família são poucos retratos, os quais compõem a série, em que visualizamos casais posando com seus filhos, composição muito recorrente nos retratos de família produzidos nos estúdios fotográficos. Outro detalhe é que as crianças, geralmente posam em grupos, acompanhadas ou de outras crianças ou com adultos e, quase sempre, as figuras adultas que posam com as crianças tratam-se das masculinas, representadas ora pelo pai ora pelo avô.

No entanto, há algumas exceções na série, nas quais as mães posam com ou ao lado dos seus filhos. Na imagem abaixo, por exemplo, visualizamos Amália Amorim Leão Dubeux, esposa do fotógrafo, que posa com seu filho Claudio Leão Dubeux, o qual possuía alguns meses de vida.

Imagem 114: DUBEUX JR, Claudio Burle. Amália Leão Dubeux com seu filho Claudio Leão Dubeux no colo, à direita duas crianças não identificadas, 1884, Acervo/IAHGP.

Considerando todas as imagens que compõem a série a qual o fotógrafo dedicou ao tema da família identificamos em **90%** - isto é 48 imagens - a presença de crianças de diferentes faixas etárias, sejam elas pertencentes a sua parentela, sejam elas oriundas do seu círculo de sociabilidade. A presença da infância no álbum organizado pelo fotógrafo amador, sejam nas fotos em grupos com ou sem adultos, aponta para uma valorização dela no interior do grupo familiar Burle/Dubeux, em outros grupos familiares fotografados ou, na sociedade imperial de maneira geral, como demonstrado em estudos anteriores que se debruçaram sobre o tema d a família no Brasil Império.[392] Com relação às fases da infância podemos assegurar um certo equilíbrio entre a primeira infância (0-3), a segunda infância (4-7) e fase da puerícia que ia (7-14) da série que estamos tratando.

A partir da década de 1880, as crianças passaram a ser fotografadas cada vez mais novas, a exemplo da imagem 114 produzida no ano de 1884, a única da série. Neste caso específico, sua inserção no espaço de figuração do retrato estava mais relacionada à representação da

[392] MUAZE, Mariana. Op, cit p.300

maternidade do que a sua expressão individualizada[393]. Em virtude do estado de deterioração no qual algumas imagens se encontram não será possível quantificarmos com exatidão cada etapa da infância, isto é, a quantidade de retratos exatos para cada fase.

Imagem 115: DUBEUX JR, Claudio Burle. "Casa Needham", Acervo/IAHGP.

[393] No entanto, há um retrato individualizado no formato carte de visite de Claudio Leão Dubeux presente na coleção Francisco Rodrigues, a qual pode ser visualizada no anexo 4.

Imagem 116: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe "Casa Needham", Acervo/IAHGP

Os detalhes das imagens apresentadas nessa página é um dos raros exemplos nos quais visualizamos casais com seus filhos. Os gestos tanto da mulher – da imagem 116, que posa à esquerda e que repousa sua cabeça sobre os ombros do modelo ao seu lado e a criança cujo braço envolve o braço do modelo, quanto os gestos do homem à direita, que apoia sua mão sobre os ombros da mulher ao seu lado, denotam proximidade entre os dois casais e as crianças que figuram ao lado dos mesmos. Certamente, tratavam-se de dois casais e seus respectivos filhos. Na imagem 117, produzida na casa dos pais do fotógrafo também observamos a presença de um casal e seus filhos.

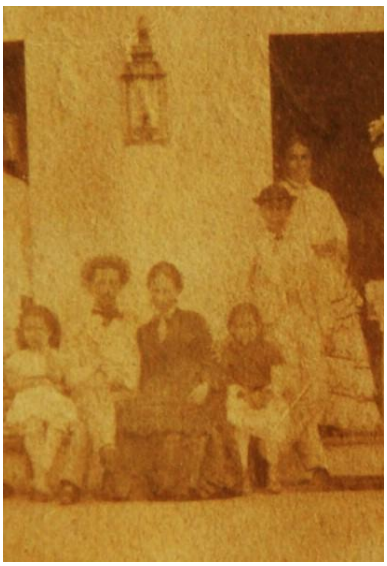


Imagem 117: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe. Casa do patriarca Claudio Cândido Dubeux, Apipucos, Acervo/IAHGP

Imagem 118: DUBEUX JR, Claudio Burle, "casa Needham", Acervo/IAHGP.

O comportamento dos sujeitos fotografados diante da objetiva fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr. descortina, entre outras coisas, a familiaridade das personagens com a câmera fotográfica. A composição das poses dos modelos apontam também para uma certa descontração dos sujeitos fotografados, se as compararmos com as poses sérias e rígidas dos retratos produzidos nos estúdios fotográficos. O cruzamento da correspondência trocada entre Claudio Leão Dubeux e Carmem Lemos Dubeux, no ano de 1908, com as fontes visuais, nos permitem perceber que a produção, consumo e troca de fotografias se constituiu em um *habitus* social, que os indivíduos da família Dubeux experimentaram desde a mais tenra infância. Na sequência reproduziremos um trecho da carta.

> Manguinho, 28-11-1908
>
> Meu querido Claudinho você está ficando um preguiçoso, só me escreveu um postalzinho de nada (...) Por desaforo só escrevo esta cartinha curtinha. Você é muito pouco justo. Ruth que nunca lhe escreve, você manda carte e retrato, e eu que lhe escrevo todas as semanas, você só me manda um postal. Só quero ver se você não me manda um retrato seu![394]

[394] Acervo/IAHGP, Fundo Paes Barreto, caixa 008.

Na imagem abaixo, vemos várias crianças sentadas no chão sob uma frondosa mangueira, outras dispostas sobre bancos acompanhadas dos pais e, no centro do retrato, duas meninas vestindo trajes idênticos. A ocasião, possivelmente, deveria se tratar de um importante evento na família. É importante observarmos que a imagem é um raro exemplo no qual algumas crianças figuram acompanhadas de suas mães. Essa imagem compõe uma série de três retratos produzidos pelo fotógrafo, certamente no mesmo dia em que ocorreu o evento. Neles há uma presença considerável de crianças.

Imagem 119: DUBEUX JR, Claudio Burle. "Apipucos casa de meo pai", Acervo/IAHGP.

Com relação à indumentária, ela era um marcador importante de diferença etária, em especial no que tange à representação da segunda infância e o final da puerícia. No que tange à fase que precede a vida adulta, as crianças do sexo feminino abandonavam as saias abaixo dos joelhos e ceroulas pelos vestidos que cobriam todo o corpo, complementando com joias e penteados; já as crianças do sexo masculino tão logo atingissem a puerícia, trocavam as calças curtas e casaquinhos pelas calças compridas, ternos, coletes, gravatas e chapéus, tornando-se, portanto, adultos em miniatura, assim como seus pais. No detalhe da imagem 119, visualizamos à direita duas crianças do sexo masculino envoltas pelo braço do pai, vestidas tal qual adultas.

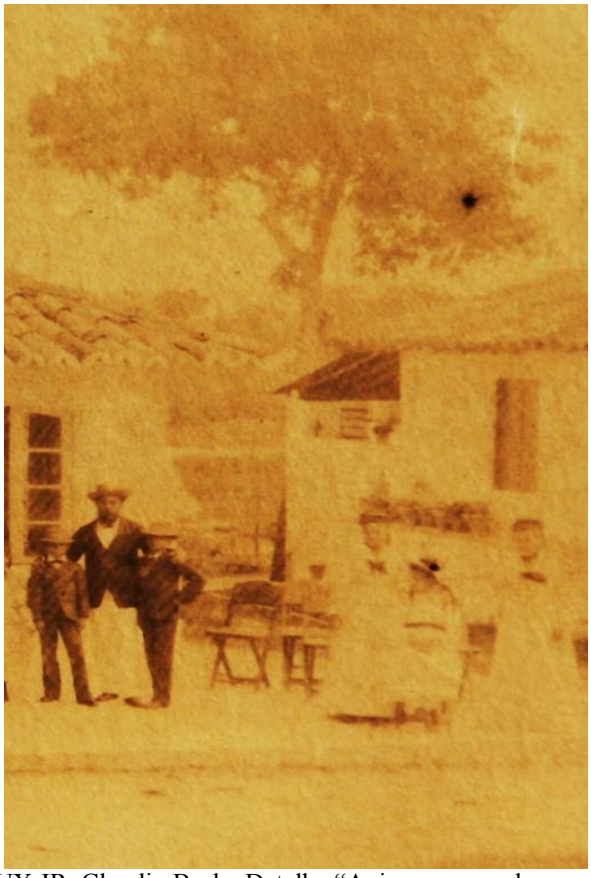


Imagem 120: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe “Apipucos casa de meo pai”, Acervo/IAHGP.

Imagem 121: DUBEUX JR, Claudio Burle. “Apipucos casa de meo pai”, Acervo/IAHGP.

Vimos no decorrer desse trabalho que os pais do fotógrafo constituíram uma família numerosa, composta por catorze filhos, os quais atingiram a fase adulta. O intervalo de um filho para outro variou entre um, dois e três anos. Por exemplo, o intervalo entre o nascimento do primeiro filho do casal e o segundo foi de apenas um ano. Joaquina Gertrudes Burle Dubeux, primeira filha do casal, nasceu no ano de 1844 e Claudio Burle Dubeux Jr, o fotógrafo, no ano de 1845.

Com uma prole numerosa Josephine Libanea Burle Dubeux certamente, como muitas mulheres abastadas do Brasil Império, recorreram aos serviços de mulheres negras escravizadas para executarem algumas funções portas adentro, dentre elas, amas de leite. Sabemos também que seu esposo, o comerciante Claudio Cândido Dubeux, dentre os negócios que mantivera na praça do comé rcio do Recife estava o aluguel, compra e venda de escravos, negócio mantido até o final da década de 1860, quando cessam os anúncios. Inclusive, no ano de 1845, nascimento de Dubeux Jr, ele anuncia no Diario de Pernambuco que estava precisando de uma ama de leite.

Os retratos de família produzidos e organizados pelo fotógrafo em seu álbum não apagou alguns índices da presença escrava no seio de sua família como também de outras famílias que fizeram parte da sua rede de sociabilidade, revelando-nos, portanto, as tensões presentes numa sociedade que, ao mesmo tempo em que tentava se inserir na modernidade industrial capitalista de alguns países europeus, baseada no trabalho livre e numa maior representatividade política, mantinha estruturas arcaicas de produção baseadas na exploração do trabalho escravo.

7.1 **Retratos de família**: as relações interétnicas no álbum do fotógrafo

Nest e último subtótipo, teremos como objetivo trazer à luz, através da relação entre fotografias de família e escravidão, as vivências interétnicas presentes na obra do fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr. Assim, pretendemos descortinar a face conservadora do processo de modernização empreendido por frações da classe senhorial pernambucana, na segunda metade do século XIX. Muito embora esses indivíduos se apresentem nas fontes consultadas como consumidores de novas tecnologias, investindo somas de capital em projetos de modernização da estrutura material e produtiva da província pernambucana, construindo uma autoimagem de classe "progressista" e "empreendedora", esta construção só fora possível, como tencionamos demonstrar, mediante a manutenção das estruturas socioeconômicas, que as legitimavam enquanto classe dominante durante o Segundo Império, principalmente a exploração da mão de obra escrava.

Ao contemplarmos texto e contexto, através do circuito social da fotografia na primeira parte desse trabalho, foi-nos possível identificar, entre outras coisas, que o monopólio dos meios de produção cultural[395], dentre eles a fotografia, estava restrito a uma classe dominante no Brasil Império. Esta ao empreender uma batalha pela memória, no decorrer da segunda metade do século XIX, investiu montantes de capital na produção de imagens,[396] que enalteceram o "progresso" e a "civilização" das principais capitais brasileiras, invisibilizando a face sombria, que caracterizou esse processo de expansão do capitalismo e da ideologia liberal nas regiões consideradas periféricas.

Há uma ideia equivocada, segunda a qual o liberalismo seria contrário à escravidão. No entanto, a experiência histórica demonstra que esse projeto teórico e político empreendido pela burguesia europeia em ascensão mantivera e ampliara a escravidão em vários espaços do globo. No Brasil, a relação entre liberalismo e escravidão não são antagônicas e, portanto, nosso exemplo não se constitui numa anomalia mundial[397]. A província pernambucana, por exemplo,

---

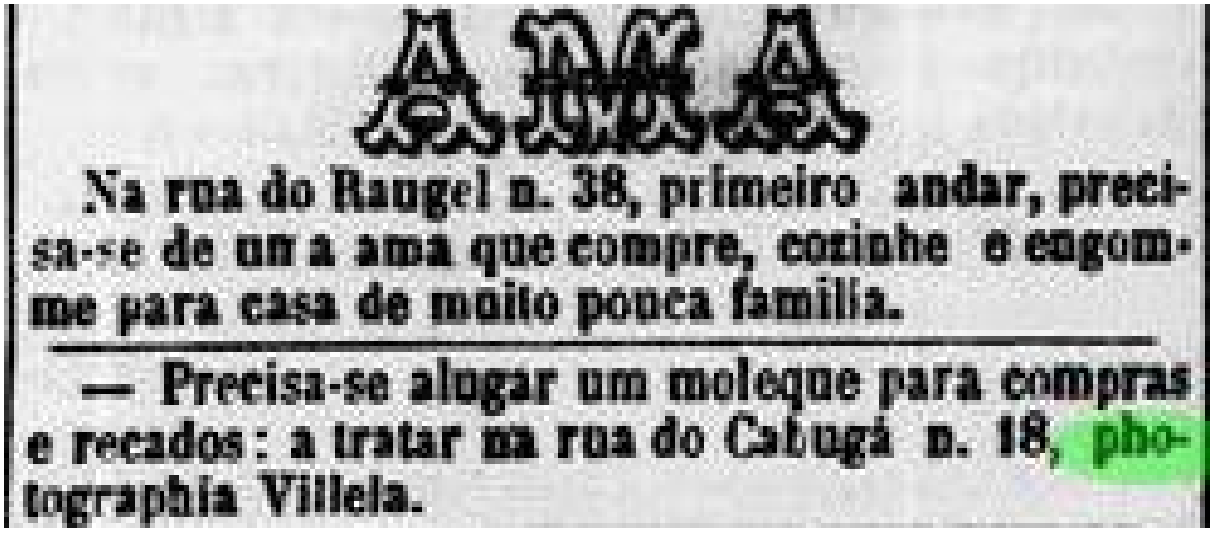
[395] Segundo Ana Maria Mauad, os meios de produção cultural, até a década de 1950, esteve sob o controle das classes dominantes. Cf. MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2006.

[396] O maior exemplo que temos fora a família imperial brasileira, cuja C oleção Thereza Maria Christina está estimada em aproximadamente 25.000 imagens, as quais se encontram sob a guarda da Fundação Biblioteca Nacional.

[397] O liberalismo enquanto programa histórico da burguesia esteve intrinsicamente ligado àquela instituição. As denominadas revoluções liberais, a exemplo da Revolução Gloriosa, ocorrida na Inglaterra, impulsionou o tráfico de pessoas escravizadas do continente africano, conferindo àquela potência naval e econômica, à época, um protagonismo mundial no comércio de pessoas escravizadas do continente africano. Segundo o filosofo italiano Domenico Losurdo, a história do liberalismo está organicamente vinculada à escravidão, ao processo do colonialismo, ao *aparthaid* como também ao racismo. A doutrina liberal só passou a ser majoritariamente contra

do século XVI ao XIX importou africanos escravizados ininterruptamente[398]. Segundo Marcus Carvalho, o comércio infame de pessoas independia de ser conservador ou liberal, tanto políticos liberais quanto conservadores traficavam, ser "contrário" a tal prática dependia de quem era hegemonia na regência do poder. Tanto os guabirus (conservadores) quanto os praieiros (liberais) estavam juntos no pacto pela escravidão, sendo omissos quanto à punição do tráfico ilegal.

Os escravos, os quais compunham a maioria da população urbana, movimentavam cotidianamente as ruas da cidade do Recife, desempenhando os mais diversos ofícios, como bem demonstram as fontes de época, ou seja, (diários de viagem, pinturas, desenhos, litogravuras, gravuras e fotografias). A dinâmica laborativa da capital pernambucana fora profundamente marcada pela presença de pessoas escravizadas, inclusive, os fotógrafos profissionais recém chegados e estabelecidos na cidade costumavam agenciá-los em seus estúdios, geralmente para desempenhar a função de moleque de recado como nos demonstram alguns anúncios veiculados no Diario de Pernambuco pelos estúdios do fotógrafo pernambucano João Ferreira Villela e do alemão Albert Henschel. Este último recém chegado ao Recife veicula um anúncio a procura de um moleque para desempenhar a função de criado em seu estabelecimento.



AMA

Na rua do Rangel n. 38, primeiro andar, precisa-se de uma ama que compre, cozinhe e engomme para casa de muito pouca familia.

— Precisa-se alugar um moleque para compras e recados: a tratar na rua do Cabugá n. 18, photographia Villela.

Imagem 122: Anúncio aluguel de moleque na Photographia Villela, Diario de Pernambuco, Recife, 1865, Acervo digital/Hemeroteca Fundação Biblioteca Nacional

a escravidão no final da primeira metade do século XIX e início da segunda, quando a mesma passa ser colocada em questão. LOSURDO, Domenico. A contra história do Liberalismo. Trad. Giovanni Semeraro. 2ªEd. Aparecida: Editora Ideias & Letras, 2006.

[398] Documentário caminhos da reportagem: Ecos da Escravidão, TV Brasil, acessado 12/06/2016, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xR549adx5Go

— Precisa-se de um moleque escravo
para criado : na photographia allemãa largo
da matriz de Santo Antonio n. 2.

Imagem 123: Anúncio de um moleque escravo, Diario de Pernambuco, Recife, Photographia Alemã, 1866.

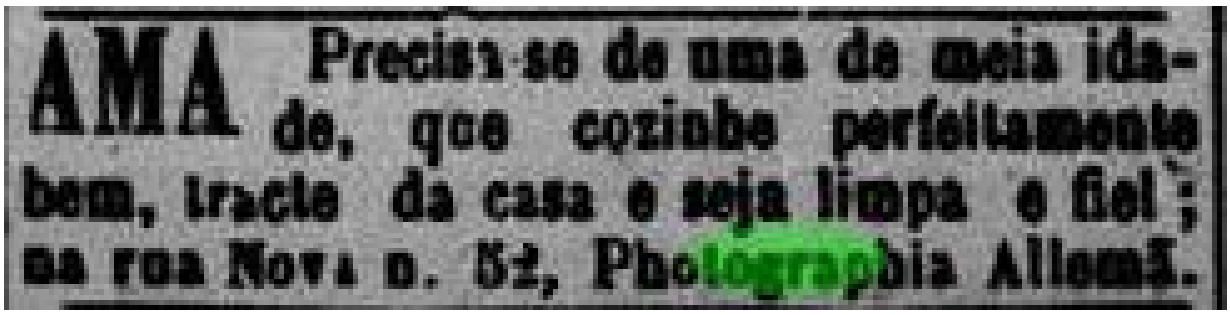

AMA Precisa-se de uma de meia ida-
de, que cozinhe perfeitamente
bem, tracte da casa e seja limpa e fiel;
na roa Nova n. 52, Photographia Allemã.

Imagem 124: Anúncio de ama, Diario de Pernambuco, Recife, Photographia Allemã, 1882.

Nos anúncios coletados no Diario de Pernambuco e supracitados, duas casas fotográficas figuram nos anúncios, isto é, a Photographia Allemã do fotógrafo berlinense Albert Henschel e a casa fotográfica do pernambucano João Ferreira Villela. Não sabemos ao certo se os estúdios fotográficos funcionavam como agências de mão de obra escrava na cidade ou se os mesmos tornar-se-iam mão de obra no próprio estabelecimento, mas decerto os fotógrafos faziam uso mão de obra escrava, em especial quando saiam à cata de imagens fora dos seus estúdios.[399]

Certamente, eram os escravos também os responsáveis pelo transporte do laboratório móvel dos fotógrafos, ou seja, (placas de vidro, soluções químicas, vidrarias, câmeras, tripés) quando os profissionais saiam em expedição à caça de imagens em lugares de difícil acesso, a exemplo das monumentais vistas obtidas, por uma geração de fotógrafos oitocentistas, da Cachoeira de Paulo Afonso: Augusto Stahl, João Ferreira Villela, Marc Ferrez e Claudio Burle Dubeux Jr.

Numa sociedade escravista não seria contraditório pensar que fotógrafos como também artistas fossem proprietários de escravos ou, como vimos acima, empregassem mão de obra escrava em seus estabelecimentos. Um exemplo dessa relação com a escravidão fora o artista e

[399] No detalhe da monumental imagem Cachoeira de Paulo Afonso, produzida pelo fotógrafo Augusto Sthal, o leitor poderá visualizar um escravo sobre as pedras, certamente fora ele quem auxiliou o fotógrafo no transporte do equipamento fotográfico (câmeras, tripés, placas, vidrarias, soluções), ver anexo 6

inventor da fotografia no Brasil[400] Antoine Romuald Florence (1804-1879). Ao analisar a trajetória desse artista, o historiador Rafael Marquese[401] examina os fundamentos de seu "sentimento de exílio" o qual marcou sua longa vivência no Oeste Paulista. No decorrer desta, Florence de observador das paisagens escravistas do açúcar e café, tornar-se-ia por contingência da vida proprietário de terras e escravos, não obstante seu desejo fosse viver da sua arte, isto é, da pintura. No entanto, a não valorização de expressões artísticas na sociedade na qual estava inserido aliado a extensa prole que tinha que prover o sustento fizera dele também um escravista. A escravidão, como vimos, através de alguns exemplos supramencionados esteve amplamente disseminada em todo tecido social brasileiro, fazendo de escravos, ex escravos e de pessoas livres e pobres também escravistas[402].

Como demonstramos na segunda parte desse trabalho, a história da família Dubeux está intrinsicamente associada à escravidão. Vimos exaustivamente que o pai do fotógrafo, o comerciante Claudio Cândido Dubeux fizera negócios, conforme os anúncios publicitários, mesmo que de modo esparso, com escravos domésticos nos escritórios que mantivera na cidade, como nos apontam alguns rastros deixados pelo comerciante no velho Diario de Pernambuco. Além dele, citamos outros exemplos da sua parentela que possuíam escravos como, por exemplo, suas irmãs Laura Burle Dubeux e Emilia Burle Dubeux, as quais também contraíram casamento com membros da família Leão, proprietários de terras e escravos na província de Alagoas.

Negociante de açúcar e fazendeiro, a produção do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr., não obstante enalteça o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, nos quais possuía investimentos como também tenha dedicado uma parte significativa de sua produção fotográfica ao tema da modernização da estrutura produtiva da província, nos retratos de família produzidos por ele, a escravidão se faz presente em algumas cenas registradas. São, portanto, sobre essas imagens que iremos nos debruçar de maneira mais detalhada nas páginas subsequentes.

Como vimos nos capítulos anteriores, nossa personagem no ano de 1883, converte-se em proprietário de terras e escravos, quando do seu enlace matrimonial com a alagoana Amália Leão. O matrimônio representou, concomitantemente, a ampliação do seu patrimônio como

---

[400] KOSSOY, Boris. A descoberta isolada da fotografia no Brasil. Op. cit

[401] MARQUESE, Rafael de Bivar. *Exílio escravista: Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e café no Oeste Paulista (1839-1879)*, Anais do Museu Paulista, v.24, n.2, pp 11-51, 2016.

[402] Aqui faço referência não tão somente às frações da classe senhorial como também às pessoas livres e pobres e ex escravos que possuíam cativos, Cf: COSTA, Robson Pedrosa. *Rufina: uma escrava senhora de escravos (1853-1862)*, Revista Brasileira de História, São Paulo, V.38, nº79, 2018.

também seu assentamento numa importante família pertencente à classe senhorial da província de Alagoas, a família Amorim Leão. Mas, seu trânsito pela classe senhorial também incluía importantes famílias pernambucanas.

Quando folheamos a imprensa pernambucana no século XIX, em especial o Diario de Pernambuco, podemos dimensionar o quanto a escravidão se fazia presente como também sua potência na dinâmica laborativa da cidade, confirmado pelo mar de anúncios publicitários que cotidianamente inundavam periódicos e folhetins que circulavam pela província e capital pernambucana[403]. Não só homens brancos de negócios trajados à moda europeia circulavam pelas ruas recifenses.

Imagem 125: RUGENDAS, Johann Moritz. Imagem de uma venda no Recife. Malerische Reise in Brasilien. Paris: Engelmann & Cia, 1835.

O espaço da rua era movimentado pelas elegantes mucamas acompanhantes de suas iaiás, pelo frenético vai e vem dos moleques de recados, pelos pregões das inúmeras vendedoras (...) O trabalho mais comum entre as mulheres era o de vendedora e elas andavam por toda cidade equilibrando[404] imensos tabuleiros e, sobre eles, uma enorme variedade de deliciosos

[403] FREYRE, Gilberto. *Os escravos nos anúncios de jornais do século XIX.* Op. Cit.
[404] GONÇALVES, Ana Maria. Um defeito de cor. 21ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019, p.242.

quitutes doce e salgados, dentre eles, doces, bolos, tapiocas, além de frutas, verduras, legumes, refrescos, água e aguardente[405]. Na gravura supra apresentada produzida pelo artista Johann Moritz Rugendas (1802-1858), visualizamos um cena que retrata o cotidiano da cidade do Recife durante o século XIX, período no qual o artista circulou pela cidade e nela algumas trabalhadoras negras exercendo o ofício de ganho portas afora . Sobre suas cabeças aquelas mulheres trabalhadoras de ganho visualizadas na gravura de Rugendas equilibram cestos nos quais continham, entre outros produtos, frutas. A ocupação do espaço público pelas mulheres negras – livres, forras e escravas fora um dos costumes observados pelos viajantes estrangeiros em suas crônicas de viagem.

Era também no espaço da rua que se localizavam as agências de compra/venda e aluguel de escravas para desempenhar os mais diversos trabalhos no interior dos casarios, sobrados e palacetes ajardinados. Dentre os trabalhos domésticos desempenhados por essas mulheres negras portas adentro, destacamos os de amas de leite e amas secas (babás). Negócio altamente rentável, em especial quando da promulgação da Lei Eusébio de Queiroz de 1850, possuir escravos domésticos era um luxo que só cabia no bolso das frações da classe dominante pernambucana, a qual delegava para as amas o papel de nutrir e cuidar dos seus futuros herdeiros.

Como vimos no quarto capítulo, as vivências registradas pelo fotógrafo tiveram como cenários os espaços intermediários dos casarios, sobrados e palacetes, composição bastante utilizada pelos fotógrafos amadores, tendo em vista uma melhor captação da luz. Nas suas legendas Claudio Burle Dubeux Jr. nominava esses espaços pelo sobrenome do chefe da família. Algumas das cenas fotografadas retratam as famílias em momentos de descontração, típicos da vida social das famílias abastadas que residiam nos entornos da cidade. Dentre as cenas registradas, destacam-se jogos de taco, a exemplo do bilhar e do críquete. Uma das residências fotografadas que serviram de cenário para a encenação do cotidiano fora a "Casa Lins Guimarães", assim legendada pelo fotógrafo, certamente uma família da sua rede de sociabilidade.

[405] GRILLO, Ângela. *Amas secas e amas de leite: o trabalho feminino no Recife (1870-1880)*, XXIV Simpósio Nacional de História, 2007.

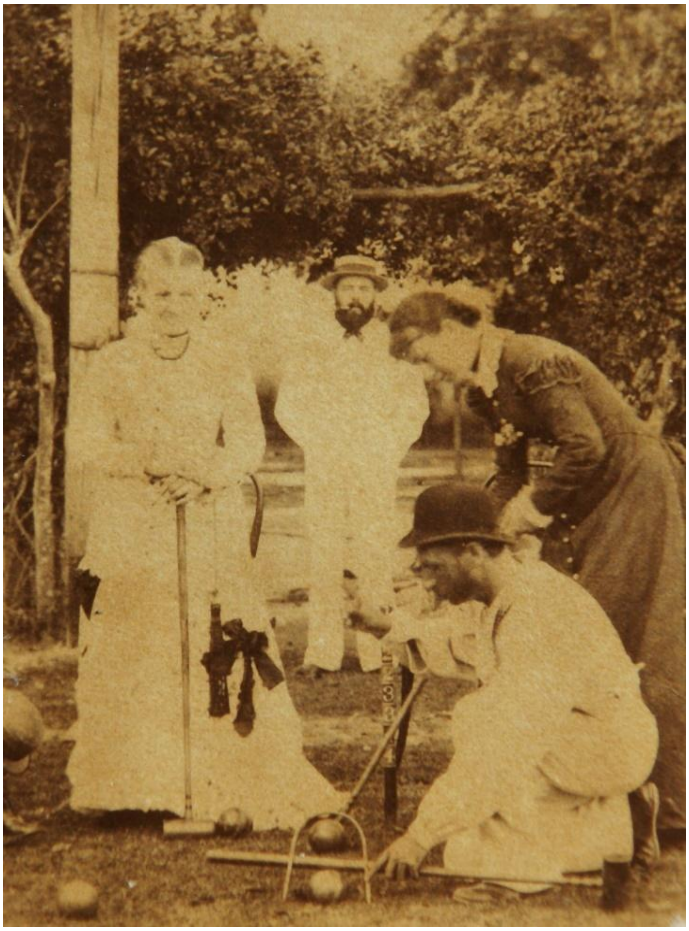


Imagem 126: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe “Casa Lins Guimarães”, Acervo/IAHGP

O cruzamento dos anúncios encontrados no Diario de Pernambuco com as fotografias produzidas pela nossa personagem são bastante contundentes ao testemunharem a relação da parentela do fotógrafo com a escravidão portas adentro, a exemplo do detalhe da imagem 133, produzida na casa de umas das famílias da rede de sociabilidade do fotógrafo. As imagens produzidas por Claudio Burle Dubeux Jr. nos revelam as sombras desse processo de modernização conservadora empreendida pela classe dominante pernambucana. Os retratos que serão apresentados mais adiante como também o anúncio abaixo nos revelam vivências interétnicas com aquela instituição desde a mais tenra infância, a exemplo do anúncio veiculado pela irmã do fotógrafo.

No ano de 1878, uma das irmãs de Claudio Burle Dubeux Jr., vai a público comunicar a alforria de sua escrava Laurentina, à época, com vinte e oito anos de idade, conforme informações do anunciante. Esse movimento/gesto aparentemente “benevolente” de Josephina Julia Burle Dubeux Brotherhood, à época, com vinte e nove anos nos revelam informações que vão muito além da singela libertação da sua escrava, que estava sendo alforriada “pelos bons

serviços prestados e amor que lhe tem por haver criado"[406]. Ora, ambas tinham praticamente a mesma idade, quando da alforria da escrava. Possivelmente, Julia assim que deixara o berço tenha sido presenteada pelo seu pai com a escrava Laurentina, prática bastante recorrente tanto na zona rural quanto urbana, como nos informam a literatura de viagem. Outra possibilidade é que a escrava Laurentina tenha exercido a função de dama de companhia de sua sinhazinha Júlia Dubeux.

Desde a mais tenra infância, meninos e meninas brancos, tão logo deixassem o berço ganhavam um escravo da mesma idade e sexo, como nos informam os relatos produzidos pelo viajante Henry Koster. Este chegou a comentar no seu "Viagem ao Nordeste do Brasil" que as crianças brancas e negras cresciam juntas e que o escravo se tornava um objeto com o qual a criança branca satisfazia seus mais ardilosos desejos e caprichos.

> (...) Mal a creança sáe do berço lhe dão um escravo de sua idade e sexo, para companheiro, ou melhor, para **brinquedo**. Crescem juntos, e o escravo é **o objeto** onde o jovem amo desabafa suas vontades, e o servo é empregado em todos os mandados e recebe a culpa de todos os acidentes imprevistos. O jovem branco é encoraiado na sua atitude despotica pela própria ternura prejudicial dos pais.[407]

Certamente, deveria ser o melhor brinquedo à disposição da criança branca. Pode até parecer insensível esse tipo de consideração, mas era o que definia objetivamente as relações entre negros e brancos na sociedade escravista brasileira de meados do século XIX, cuja grande marca era a violência perpetrada sobre os corpos dos negros escravizados. A despeito da convivência entre crianças brancas e os "negrinhos" e "negrinhas", a ação de presentear os pequenos senhores pode ser interpretada como uma prática pedagógica senhorial, ou seja, desde a mais tenra infância os filhos/filhas da classe senhorial já irem internalizando o *habitus* senhorial escravista.[408] Através do processo de socialização o jovem senhor/senhora iam assimilando noções tais como as de: hierarquia, classe, posse, entre outras, reproduzindo dessa forma em seus corpos a violência que caracterizava o cotidiano das relações entre os senhores e suas propriedades.

Não obstante, a literatura de viagem nos forneça informações quanto às experiências de crianças escravas no cotidiano da família senhorial, vistas muitas vezes compartilhando brincadeiras com seus ioiós e iaiás, sinhosinhos e sinhazinhas, estas relações não eram

---

[406] Grifo meu, Acervo digital Hemeroteca Biblioteca Nacional, Recife, Diario de Pernambuco, 1872.
[407] Grifo meu KOSTER, Henry. Op. Cit. p.477
[408] MUAZE, Mariana. Maternidade Silenciada. Op. Cit.

simétricas, como alguns historiadores e cientistas sociais que se dedicaram ao estudo da escravidão no Brasil, influenciados por tais relatos, a exemplo de Gilberto Freyre, supuseram tratar-se. Os laços de familiaridade que eram tecidos no cotidiano durante a infância, inevitavelmente teriam que ser abolidos, na medida em que o futuro senhor assumisse a condição de ter que dar ordens ao seu escravo. Esta poder ter sido tão somente uma estratégia de unir, durante a infância, o escravo ao seu senhor, mediante laços de fidelidade, lealdade e obediência ao seu amo.

No espaço da casa, onde a vigilância era bem maior que o espaço da rua, além da parceria existente entre as crianças brancas e as negras nas brincadeiras, de serem cúmplices e ouvintes, os "negrinhos" e "negrinhas", como assim eram nominados pelos seus senhores, também eram submetidos a todos os tipos de maus tratos e violências perpetradas pelos seus nhonhôs e iaiás como também o ônus da culpa por todos os incidentes cometidos pelos seus donos.[409]

Ao analisar as fotografias que compõem a Coleção Francisco Rodrigues, a antropóloga Geórgia Quintas[410] constatou a presença de registros de meninos brancos oriundos das classes abastadas com suas respectivas amas de leite e amas secas (babás). Segundo a pesquisadora, o que mais chamou sua atenção ao contemplar aquelas fotografias fora a afetividade mútua, que os gestos dos retratos sugerem, existente entre as crianças brancas e suas escravas. No entanto, por uma opção metodológica, não seguiremos nesse trabalho o viés interpretativo do afeto, o qual quiçá pudesse existir entre brancos e negros no cotidiano das relações interétnicas, mas sim o da violência invisibilizada por trás daqueles corpos fotografados e que, o fotógrafo, por intermédio da pose como também da composição estética silenciou.

O retrato no formato *carte cabinet* que exibiremos na página seguinte é um dos símbolos representativos desse contexto de violência ao qual pessoas negras escravas eram submetidas no cotidiano da relações entre brancos e negros e que o fotógrafo reproduziu na ambiência do estúdio. Essa fotografia produzida no contexto do pós abolição – 1899, pelo fotógrafo Jorge Henrique Papf[411] é bastante representativa da violência que caracterizava as vivências interétnicas. Não temos muitas informações quanto às personagens retratadas, mas

---

[409] QUINTAS, Geórgia. Op. Cit.

[410] QUINTAS, Geórgia. *Amas-de-leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica*. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 8, n. 22, pp. 11 a 44, abril de 2009.

[411] Jorge Henrique Papf (1863-1920) chega ao Recife com três anos de idade, acompanhado do pai o fotopintor berlinense Papf, o qual viera trabalhar no estúdio fotográfico do também berlinense Albert Henschel, desembarcado na capital pernambucana em 1866. Cf KOSSOY, Boris. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro. São Paulo: IMS, 2002.

possivelmente, essa imagem fora produzida no estúdio do fotógrafo Papf, localizado, à época, na cidade serrana de Petrópolis[412]. Sabemos também que o retrato fora produzido na ambiência do estúdio dez anos pós abolição[413]. Trata-se de uma criança branca e possivelmente sua babá. Sentada sobre as costas de sua serviçal, a garotinha encena diante da objetiva fotográfica uma possível "brincadeira" de cavalinho. Certamente, esse tipo de "divertimento" "brincadeira" tratava-se de algo recorrente no cotidiano das duas personagens tema do retrato. Sabemos, no entanto, que mesmo onze anos após a abolição da escravidão no Brasil, período no qual a imagem fora produzida, ela carrega as permanências históricas de estruturas sociais violentas e profundamente assimétricas, que conformaram aproximadamente três séculos de escravidão no Brasil.

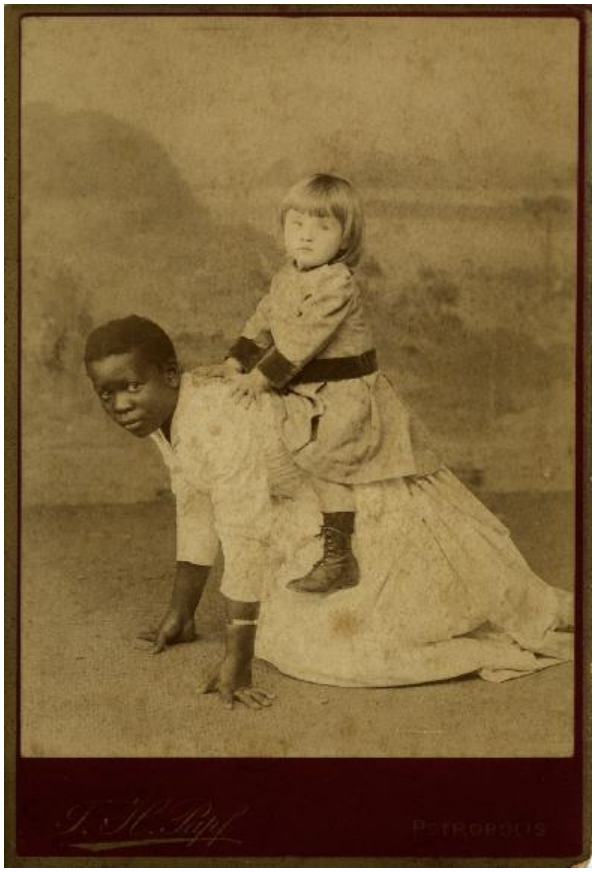


Imagem 127: PAPF, Jorge Henrique. Retrato de babá brincando com criança, carte de visiste, Petrópolis, 1899, domínio público.

Num dia qualquer, Claudio Burle Dubeux Jr. em visita a sua irmã Julia Dubeux Brotherhood e ao seu cunhado Ernest Brotherhood, no arrabalde de Apipucos, onde o casal

412 KOSSOY, Boris. Op. Cit.

413 ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

residia, acompanhado da sua câmera fotográfica produziu uma série de quatro fotografias, as quais serão exibidas nas páginas subsequentes, documentando o cotidiano de crianças brancas abastadas em seus respectivos palacetes ajardinados. Não eram muito comuns retratos de escravos nos álbuns das famílias brancas oitocentistas, quando aquelas personagens figuram naqueles artefatos, geralmente tratam-se de escravos oriundos do universo doméstico, notadamente amas – de leite ou secas. Segundo Ângela Grillo, durante o século XIX, estabeleceu-se uma rede de oferta e procura de amas tão lucrativa, que as agências responsáveis pelo recrutamento dessa mão de obra começam a se espraiar pelas ruas da capital pernambucana, como assim nos informam os inúmeros anúncios veiculados no Diario de Pernambuco:

Amas seccas

Arruma-se com toda a presteza : quem pretender, dirija-se á rua da Palma n. 19, que achará com quem tratar.

Imagem 128: Anúncio de amas secas, Diario de Pernambuco, Recife, 14 de agosto de 1880, Acervo/ Hemeroteca digital BN

Os registros aparentemente inocentes de um grupo de crianças entre a primeira e segunda infâncias nos revelam o dia a dia das relações interétnicas que se desdobravam no interior das luxuosas residências com seus elegantes jardins a moda inglesa e francesa. Muito embora a personagem que iremos apresentar e nos debruçar, encontre-se na periferia do retrato e não seja o tema central do mesmo, ela nos chama bastante a atenção, pelos seguintes motivos que apresentaremos: em primeiro lugar, porque esse tipo de registro se constitui numa raridade nos álbuns das famílias brancas abastadas oitocentistas, uma verdadeira preciosidade. Segundo, porque a personagem figura em duas imagens das quatro que compõem a série produzida pelo fotógrafo. Terceiro, porque esses retratos são raros exemplos nos quais o fotógrafo traz à tona as tensões sociais presentes em sua obra ao revelar o cotidiano doméstico das relações entre brancos e negros.

Possivelmente, esses quatro retratos aos quais fazemos referência foram produzidos no mesmo dia, levando em consideração a organização efetuada por Claudio Burle Dubeux Jr. das imagens nas mesmas páginas, indicando haver uma relação temporal e espacial[414] entre elas. Um das personagens que posa nas quatro fotografias como, por exemplo, o menino que posa com chapéu, este figura com as mesmas vestimentas em toda série, o que confirma nossa hipótese sobre o fato delas terem sido produzidas pelo fotógrafo Dubeux no mesmo e dia e lugar.

Ele intitulou a série de "casa Brotherhood" numa referência à residência do casal Julia e Ernest. O cenário escolhido por ele para retratar o grupo de crianças, tratou-se de um caramanchão, ou seja, uma estrutura leve de madeira, geralmente utilizada em parques e jardins e adornada com algum tipo de vegetação, no caso da imagem que exibiremos em seguida, o mesmo foi adornado com plantas da espécie begônias, devendo tratar-se da entrada do jardim da residência do casal.

O enquadramento horizontal da cena registrada proporciona um certo equilíbrio – centralidade, à composição do retrato. As crianças maiores figuram sentadas em cadeirinhas e as menores em pé. À margem direita do retrato visualizamos uma jovem negra, a qual possivelmente deveria tratar-se de uma ama seca (babá) da criança mais jovem do grupo, que se encontra em pé, possivelmente sobre um banco e apoiada em um cavalinho de madeira e envolta pelo braço de um garotinho que posa atrás dela. Na segunda imagem da série, vemos as mesmas crianças dispersas no pavilhão da mesma residência e no centro da imagem visualizamos a criança mais jovem no colo da mesma jovem negra que figura no retrato anterior, confirmando nossa hipótese acerca do lugar social daquela personagem naquele núcleo familiar.

Considerando o fato segundo o qual o fotógrafo não tinha por hábito datar suas fotografias, não sabemos se os retratos foram produzidos antes ou no pós abolição. Sabemos, no entanto, que a exploração do trabalho escravo pela família Dubeux, como já demonstrado em outros momentos, deu-se tanto na esfera pública quanto privada, como nos demonstram os anúncios de jornais veiculados no Diario de Pernambuco como também esses raríssimos retratos.

As crianças brancas retratadas e que posam nos quatro retratos que compõem a série pertenciam ao universo familiar do fotógrafo, possivelmente tratavam-se de sobrinhos. Indo

[414] Nas duas páginas nas quais o fotógrafo fixou os quatro retratos no primeiro ele legendou "casa Brotherrhood" e nos demais o termo "idem", indicando ambas tratarem-se do mesmo espaço no qual os registros foram feitos.

para além do referente, do fragmento do real fixado na superfície sensível do suporte fotográfico, os retratos aparentemente inocentes dessas crianças silenciam a violência que caracterizava o cotidiano das relações interétnicas. Como observado pelo viajante Henry Koster, tais escravos/escravas que vivenciaram o ambiente doméstico das famílias abastadas, seja no campo ou nas cidades, eram submetidos a todos os tipos de maus tratos e violências perpetradas pelas crianças brancas, as quais reproduziam em seus corpos as estruturas sociais de um sistema estritamente hierárquico, autoritário e violento que caracterizavam uma sociedade escravista e patriarcal.

Imagem 129: DUBEUX JR., Claudio Burle. "Casa Brotherhood", Apipucos, Acervo/IAHGP.

Cabe pontuar aqui que, nos retratos produzidos pelo fotógrafo sobre o tema da família, algo nos chama a atenção: as crianças que figuram nas fotografias, na maioria das vezes, posam sozinhas, quando não acompanhadas da figura masculina, no caso considerado ora pelo pai

ora pelo avô, raríssimas vezes com a figura da mãe, como já apresentado em outros momentos desse trabalho.

Os retratos que exibiremos nos abrem um janela para uma dimensão da intimidade da vida familiar, que transcorria nessas luxuosas residências do bucólico arrabalde de Apipucos e que o fotógrafo eternizou. Muito embora eles nos revelem as sombras de um sistema moralmente degradante e desumano ao qual indivíduos foram submetidos, fora no interior daquelas residências urbanas que se desenvolveram vínculos entre brancos e negros escravizados.

Na esfera das relações cotidianas da vida privada daquela sociedade surge a figura da ama de leite, ama seca e das crianças escravas, cujas atribuições incluía o contato direto com as crianças brancas seja no que concernia a sua alimentação (ama de leite) e, posteriores cuidados da ama seca (babá), mas também como damas de companhia[415]. Além das personagens citadas, o espaço doméstico também era movimentado por outros atores, tais como "negrinhos" e "negrinhas" - companheiros (as) de jogos e brincadeiras, a exemplo da escrava Laurentina mencionada anteriormente - pelas mucamas, cozinheiros (as), pelo "muleque" de recado, entre outros.

E ssas mulheres anônimas presentes nos anúncios e nas fotografias produzidas pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr., de vidas árduas, tendo em vista fazerem parte de uma da população marginalizada no Brasil, tinham no trabalho cotidiano que confrontar todos os tipos de discriminações, assédios e estupros em uma sociedade extremamente misógina, a exemplo da brasileira, a qual nutria um profundo desprezo pelas mulheres de modo geral e, em especial, pelas mulheres de cor. Essas trabalhadoras possuíam diversas habilidades - como nos confirmam a publicidade do Diario de Pernambuco - desempenhavam vários ofícios, vivências e trajetórias. Dentre os vários serviços desempenhados portas adentro um, em especial, acabava estreitando as relações tanto de classe quanto étnicas, isto é, os serviços de ama de leite e amas de criação

[415] Aqui faço referência ao romance histórico da escritora Ana Maria Gonçalves, Um defeito de cor, o qual narra a trajetória da personagem Kehinde (Luisa), que aos sete anos de idade é capturada na Costa do Benín, no continente africano, e vendida em um mercado de escravos na cidade de Salvador. Comprada por um fazendeiro da Ilha de Itaparica, Kehinde terá como função na casa grande ser dama de companhia da jovem sinhazinha Maria Clara.

Imagem 130: Acervo/IAHGP, “casa Brotherhood”, pavilhão do jardim, Apipucos, Acervo/IAHGP

Imagem 131: DUBEUX JR, Claudio Burle. Grupo de homens no terraço com jardim à francesa, Apipucos, Acervo/IAHGP.

Responsáveis inicialmente pela amamentação das crianças brancas e, posteriormente pelos cuidados das mesmas como se fossem seus filhos fez com que – as mães pretas – ocupassem um lugar de "destaque" nos núcleos familiares desde tempos coloniais, tradição instituída pelos costumes. Gilberto Freyre, no seu clássico Casa Grande e Senzala, pontua alguns tipos de tratamentos reservados a essas escravas, dentre eles, pedidos de benção e passeios de carro.

Ademais, elas eram simbolicamente apresentadas através de elegante e luxuosas vestimentas, num claro movimento de demonstração de distinção social e de poder da família que custeava a produção daquela imagem como, por exemplo, o icônico retrato no formato *carte de visite* da escrava ama de leite Mônica e do menino Augusto Gomes Leal, produzida no estúdio do fotógrafo pernambucano João Ferreira Villela e há muito difundida no imaginário social brasileiro. Decerto essa seja a chave de leitura para compreendermos a quantidade de imagens, dentre os escravos domésticos, dessas mulheres negras nos álbuns das famílias brancas.

Imagem 132: DUBEUX JR., Claudio Burle. Jardim dos Brotherhood, Apipucos, Acervo/IAHGP.

Na imagem acima, visualizamos no centro da imagem Claudio Cândido Dubeux, o velho e, ao seu lado, provavelmente sua filha, Josephina Julia Burle Dubeux Brotherhood, proprietária da residência na qual os retratados estavam a passeio. Atrás de chapéu e sobrecasaca preta sentado sobre o muro, o fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr. Essas quatro imagens supra apresentadas compõem a série a qual fazemos referência.

Imagem 133: DUBEUX JR, Claudio Burle. "Casa Netto" Parnamirim, Acervo/ IAHGP.

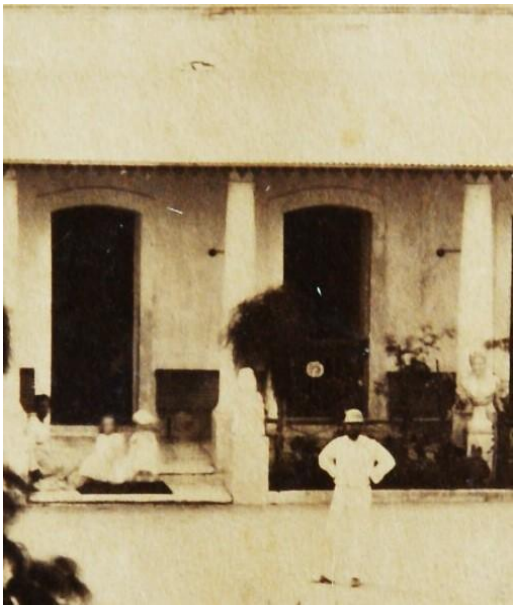


Imagem 134: DUBEUX JR, Claudio Burle. Detalhe "Casa Netto", Acervo/ IAHGP.

Na imagem acima, visualizamos outra cena registrada pelo fotógrafo, na qual figuram duas crianças e uma escrava doméstica, possivelmente sua ama seca (babá). Na legenda Claudio Burle Dubeux Jr. escreveu "Casa Netto", possivelmente tratava-se de alguma família pertencente à rede de sociabilidade do autor do registro. Se ampliarmos a imagem é possível visualizarmos duas crianças sentadas na entrada do palacete e ao lado delas uma escrava doméstica (babá). Se na imagem produzida na residência de sua irmã as modelos estão próximas da objetiva fotográfica de Claudio Dubeux, na imagem da "casa Netto" a tomada foi feita de uma perspectiva mais distanciada, na verdade, do alto de um sobrado localizado a frente do palacete.

A despeito do lugar "privilegiado" que tais escravas ocupavam nesses núcleos familiares abastados, as violências as quais eram submetidas pela sua condição é o que queremos trazer à luz. A escolha das futuras nutrizes e das babás que iriam cuidar das crianças brancas era feita conforme uma série de qualidades que aquelas mulheres deveriam ser portadoras. Dentre elas, a questão da limpeza é um dos critérios mais enfatizado nos anúncios de jornais, como podemos depreender do seguinte anúncio "quem precisar de uma ama com muito bom leite, **limpa** e cuidadosa, dirija-se ao escritório de Claudio Dubeux que achará com quem tratar"[416]. Uma outra qualidade é que elas fossem "desimpedidas", isso significava não ir acompanhada dos seus filhos.

No ano de 1845, como já citado, Claudio Cândido Dubeux, pai do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. vai a público à procura de uma escrava ama de leite. No anúncio breve e claro, veiculado pelo comerciante naquela mídia é ressaltado duas condições para o exercício da função de ama: que ela "tivesse **bom leite** e fosse **desimpedida**"[417]. Esta última exigência ressaltada no anúncio pode ser interpretado como o silenciamento de sua própria maternidade para que ela, a ama de leite, pudesse cuidar exclusivamente do aleitamento de uma outra criança que não a sua.[418]

No Recife, umas das maiores sociedades escravistas do Império do Brasil também visualizamos nos anúncios de jornais algumas agências tentando convencer o comprador da utilidade da escrava, para além da função de ama de leite. No ano de 1860, Claudio Cândido Dubeux aparece mais uma vez na imprensa negociando a venda de três escravas com idades entre 12, 18 e 20 anos. Uma delas, conforme o anunciante, "**tem muito bom leite e uma cria**

---

[416] Grifo meu, Acervo digital Biblioteca Nacional, Diario de Pernambuco, 22 de dezembro de 1860.

[417] Grifo meu, Acervo digital Biblioteca Nacional, Diario de Pernambuco, 1845.

[418] MUAZE, Mariana. *Maternidade silenciada: amas de leite no Brasil escravista, século XIX*. In: XAVIER, Regina Celia Lima; OSORIO, Helen. (Orgs). *Do tráfico ao pós abolição: trabalho compulsório e livre e as lutas sociais por direitos no Brasil*. São Leopoldo: Editora Oikos, 2018.

de 6 mezes muito linda e nutrida"[419]. Ademais do papel de ama de leite que uma das escravas poderia desempenhar no anúncio também é ressaltado outras habilidades que elas eram portadoras, ou seja, tratavam-se de "boas **cozinheiras** e peritas **engommadeiras** (...) todas essas escravas são próprias para qualquer casa de família, por serem de bons costumes e instruídas no serviço doméstico"[420].

O que levara, então, Claudio Burle Dubeux Jr. a eternizar aquelas personagens em sua obra fotográfica? Por que o fotógrafo não apagou dela a presença daqueles homens e mulheres em sua família como também de outras que estavam circunscritas no seu círculo de sociabilidade? Afora as imagens de escravas domésticas que figuram no conjunto de 54 imagens dedicadas ao tema da família, totalizando três imagens, há mais três registros nos quais a escravidão se faz presente com conjunto de sua obra. Na série que o fotógrafo produziu no Palacete do Barão de Beberibe visualizamos a presença de um escravo, certamente de propriedade de Frederico de Oliveira, deputado provincial e um dos filhos do famoso traficante de escravos.

Imagem 135: Acervo/IAHGP, "casa Frederico Oliveira", Claudio Burle Dubeux Jr.

[419] Grifo meu, Acervo digital Biblioteca Nacional, Diario de Pernambuco, 31 de janeiro de 1860.
[420] Grifo meu, Idem

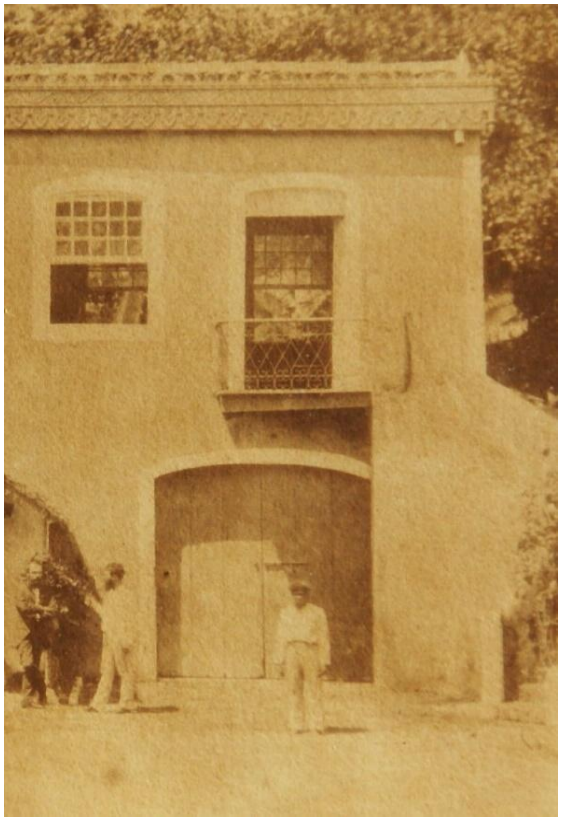


Imagem 136: DUBEUX JR, Claudio Burle. “casa Frederico Oliveira”, Acervo/ IAHGP.

Imagem 137: DUBEUX JR, Claudio Burle. “casa Leão”, Piranhas-AL, Acervo/IAHGP.

A figuração da escravaria doméstica, seja na família Dubeux seja em outras famílias de sua rede de sociabilidade e o não apagamento desses sujeitos na organização de seu álbum e da narrativa visual construída pelo fotógrafo, pode ser interpretado como um forma de projetar para posteridade a escravidão como um símbolo de poder das famílias Dubeux, Leão, Brotherhood e Oliveira.

Como já demonstramos na primeira parte desse trabalho, o retrato fotográfico foi o grande filão da produção fotográfica oitocentista. Sua produção e consumo se disseminou de maneira bastante significativa, em especial nos setores mais abastados da sociedade como também médios urbanos, sobretudo, quando da introdução de uma série de melhoramentos técnicos, os quais possibilitaram sua "democratização", notadamente com o advento da invenção e posterior introdução, na década de 1860, dos retratos no formato *carte de visite* no mercado brasileiro, os quais impulsionaram a troca seja entre familiares seja entre amigos mas também o colecionismo de fotografias. Estas últimas acondicionadas em álbuns fotográficos que iam dos mais simples aos rebuscados.

Se por um lado, Claudio Burle Dubeux Jr. fora impulsionado pelo desejo de perpetuar a memória de sua família através da produção de retratos e sua posterior organização em um álbum fotográfico, por outro, o não apagamento desses sujeitos históricos, ou seja, das amas secas (babás) de sua produção traz também à tona um desejo implícito de eternizar as relações interétnicas e de poder que se desdobravam na intimidade de alguns núcleos familiares, revelando dessa forma um *habitus* senhorial escravista[421] há mais três séculos difundido na sociedade brasileira.

Quanto à representação daquelas mulheres na iconografia fotográfica do século XIX, esta seguia um padrão quanto à representação do gênero feminino. Tanto a pose quanto à composição sugerem uma proximidade da ama com a criança, no entanto, na linguagem da escravidão as fronteiras da cor[422] delimitavam seu lugar naquele núcleo familiar: a de escravas e não de mães dos infantes. Eram elas sempre representadas ou ao lado das crianças das quais cuidavam ou segurando-as no colo, a exemplo das duas primeiras fotografias apresentadas e que compõem a série produzida pelo fotógrafo na residência dos Brotherhood. Na imagem 129, a jovem babá figura à margem direita do retrato ao lado da criança e na imagem 130 ela segura-a no colo, sugerindo uma proximidade entre a criança e escrava. Um outro símbolo de aproximação entre os escravos e o espaço doméstico está relacionado às suas vestimentas,

[421] MUAZE, Mariana. *Maternidade silenciada: amas de leite no Brasil escravista, século XIX*. Op. Cit p.377
[422] MAUAD, Ana Maria. Op. Cit.

quanto mais vestido um escravo se apresentava nas imagens, maior sua proximidade em relação a família senhorial.

Tendo em vista se tratar de um álbum de família, a circulação dessas imagens estava circunscrita ao ambiente privado. Se por um lado, esses retratos possam significar um certo "apreço" conquistado pelas escravas naquele clã, como ressaltado no anúncio de alforria da escrava Laurentina, que fora propriedade de Julia Burle Dubeux Brotherhood, irmã do fotógrafo, por outro lado, é importante ressaltar que esse mesmo "apreço" fora fomentado pelo direito de propriedade sobre a mesma[423], um *habitus* senhorial que ia sendo internalizado pelo indivíduo, através do processo de socialização, desde a mais tenra infância e que, paulatinamente, ia moldando sua estrutura de sentimento (hierarquia, posse) em relação a sua propriedade.

Na encenação das relações interétnicas eternizada na obra de Claudio Burle Dubeux Jr, para além do "afeto" que quiçá pudesse ter existido nesse encontro e na "positividade" do papel daquela jovem babá que figura nas imagens apresentadas, a violência envolvida, entre negros e brancos, tanto física quanto simbólica fora silenciada.[424] No caso das escravas que desempenharam a função de amas de leite, a grande maioria delas foram alijadas da convivência e do aleitamento dos seus próprios filhos em prol de uma outra criança para a qual seus serviços se destinavam. Se por um lado, nas fotografias das amas de leite e amas secas presentes tanto em coleções públicas quanto privadas - sua maternidade é silenciada, por outro, nos anúncios de jornais do século XIX ela é reiteradamente negada, tendo em vista atender, como visto, um dos pré requisitos dos clientes que as buscavam nas agências: a de não irem acompanhadas de seus filhos, como mencionado no anúncio veiculado pelo comerciante Claudio Cândido Dubeux.

Com sua maternidade silenciada, as maiores consequências recaíam, portanto, sobre as crianças negras escravas, as quais sofreram com um desmame precoce, alimentação precária e com a ausência da mãe, chegando muitas vezes a óbito, em especial quando levamos em consideração o alto índice de mortalidade infantil no Brasil do período em tela. Se havia um alto índice de mortalidade entre crianças brancas oriundas das famílias abastadas oitocentistas; Imaginemos como deveria ser o cenário para as crianças negras que tinham que ser abandonadas?

---

[423] MUAZE, Mariana. Op. Cit.
[424] Idem

Quando o aleitamento era feito nas propriedade rurais, mesmo sem os cuidados da mãe biológica que estava amamentando a criança senhorial, comumente as crianças negras escravas ficavam sob os cuidados e aleitamento de outras escravas que habitavam na senzala. Nas cidades, elas não tinham a mesma "sorte" e eram, n a maioria das vezes, destinadas às rodas dos expostos.

A despeito do silenciamento dessas trabalhadoras domésticas pelos detentores dos meios de produção cultural e discursos, temos muitos registros e informações sobre as crianças brancas para as quais elas trabalharam, mas quase nenhuma informação acerca dessas escravas domésticas. O que elas pensavam? Como viviam? Como administravam a dor da separação dos seus filhos biológicos? Como seria alimentar uma criança com o leite que faltaria para o seu próprio filho e que poderia levá-lo a óbito? Quais suas formas de resistências e que condições estavam submetidas?

Se por um lado, a fotografia enquanto uma técnica de observação e de produção de discursos fora amplamente utilizada pelas classes detentoras dos meios de produção cultural para construírem e tornarem visíveis identidades, por outro, através dela o fotógrafo invisibilizou mulheres as quais raramente conhecemos seus nomes e suas trajetórias. A ama de leite Mônica com o menino Augusto Gomes Leal[425] do famoso *carte de visite* produzido no estúdio do fotógrafo João Ferreira Villela na década de 1860, a que fizemos referência no início do capítulo, constitui-se numa rara exceção, mas dela também só conhecemos seu primeiro nome.

Quem seriam as amas secas (babás) que figuram nas três imagens produzidas pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr? O que sabemos sobre as personagens registradas diz respeito tão somente às crianças brancas e às famílias a que elas pertenciam, algumas das quais da parentela do fotógrafo amador. Nomear uns e não nomear outros, ou seja, fornecer identidades a uns, mas não a outros, são processos violentos de construção de discursos coloniais e invisibilidades.

As quatro imagens apresentadas anteriormente (129, 130, 131 e 132) produzidas pelo fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. na casa do seu cunhado, o engenheiro inglês Ernest Brothehood, revelam-nos as tensões/sombras desse processo de modernização conservadora empreendida por frações classe senhorial pernambucana, a qual ao mesmo tempo em que se projetava para a posteridade como investidora e consumidora de tecnologias, a exemplo das

[425] A imagem a que fazemos referência compõe a coleção Francisco Rodrigues, salvaguardada na Fundação Joaquim Nabuco.

imagens 138 e 139, e adeptas do urbanismo higienista, não abriu mão dos alicerces escravistas que a sustentavam como classe dominante.

As duas imagens que serão apresentadas a seguir compõem a série que o fotógrafo dedicou ao tema das expansão da malha ferroviária na província pernambucana. Como já mencionado, Claudio Dubeux Jr, dedicou parte de sua obra a documentação desses empreendimentos, tanto na zona da mata sul como na zona da mata norte, sub-regiões açucareiras, a exemplo da imagem abaixo na qual visualizamos o engenheiro Ernest Brotherhood e em terceiro plano a estação de Itamaracá, localizada na zona da mata norte de Alagoas.

Imagem 138: DUBEUX JR, Claudio Burle. "Ernesto Brotherhood à margem da linha, Acervo/IAHGP.

Imagem 139: DUBEUX JR, Claudio Burle. Ernest Brotherhood em frente a locomotiva em terceiro plano a estação de Itamaracá- AL, Acervo/IAHGP.

Como já pontuado na segunda parte desse trabalho, Claudio Burle Dubeux Jr, além de negociante/exportador de açúcar, investiu capital no setor de transportes, dedicando, pois, parte de seu tempo e de sua habilidade com fotografia para documentar as transformações operadas seja no núcleo central da sua cidade natal, endossadas pelo discurso médico do urbanismo higienista, seja na modernização dos meios de comunicação responsáveis pelo escoamento do açúcar produzido nos engenhos da zona da mata até o porto do Recife e deste para o mercado europeu.

Todavia, o conjunto de sua obra revela, mesmo que de maneira sutil, a face conservadora desse projeto empreendido por frações da classe senhorial pernambucana, durante meados do século XIX. Se por um lado a escravidão, mesmo que pontualmente, figura no cotidiano das vivências das famílias abastadas recifenses como um símbolo de poder e *status* daqueles núcleos familiares, por outro, ela descortina as tensões presentes na retórica civilizatória da sociedade imperial brasileira e, especificamente, na pernambucana. A elegância e o refinamento com os quais esses indivíduos são apresentados pelo fotógrafo, através das suas ricas indumentárias, poses e gestos fixados na emulsão do suporte fotográfico, e a projeção que

Claudio Dubeux Jr. faz para o futuro, colocando-se como agente e arauto dessa modernização, silencia sobre a violência perpetrada contra corpos escravizados responsáveis pela produção de suas riquezas, sem as quais esse projeto seria inviável.

Imagem 140: DUBEUX JR, Claudio Burle. Grupo de mulheres e crianças, Acervo/IAHGP.

Quem seriam aquelas mulheres e crianças que posaram diante da objetiva fotográfica de Claudio Dubeux Jr.? Sobre suas identidades nada sabemos. A simplicidade dos seus trajes demarcam claramente a classe social a que elas pertenciam. Mesmo não apagando aquelas personagens de sua obra fotográfica, elas foram invisibilizadas mediante a negação de suas identidades.

Por mais que a fotografia com a qual encerramos esse capítulo – possa sugerir ao leitor da mesma um tempo de pós abolição no qual a cor não seria mais uma fronteira que delimitaria

relações sociais e de poderes numa ordem escravista - as estruturas sociais e de poder, construídas durante séculos de escravidão, exploração do trabalho escravo de homens e mulheres negras e da violência perpetrada contra seus corpos - permanecerão as mesmas após a abolição da escravidão e o advento da República, revelando, portanto, a face conservadora das mudanças operadas tanto na paisagem da cidade do Recife que se alçava a "civilização" e modernidade quanto dos grupos sociais dominantes, os quais estavam a frente desse projeto político.

A imagem 140 foi certamente produzida por Claudio Burle Dubeux Jr. no pós abolição e retrata um grupo de mulheres e crianças sentadas no chão. No quadro, em segundo plano, visualizamos duas mulheres brancas elegantemente vestidas, tratam-se de Amália Leão Dubeux – esposa do fotógrafo – e certamente uma das irmãs deste. Quanto às outras personagens – mulheres e crianças – nada sabemos a respeito delas, exceto que se tratavam de serviçais domésticas da sua família.

Não obstante o fotógrafo tenha reunido todas as personagens no mesmo quadro, tentando, portanto, sugerir uma certa "harmonia" entre membros de sua parentela e seus ex escravos domésticos e, nesse momento, trabalhadoras livres ligadas a sua família, ligação que remonta à escravidão, a violência que caracterizava as relações entre brancos e negros na antiga ordem social escravista - seja ela física quanto simbólica – não desaparecerão com o abolição da escravidão.

Considerações finais

Terceiro maior centro populacional e comercial do Brasil Império[426], a capital pernambucana teve, no decorrer do século XIX, um dos mais importantes circuitos da fotografia do período considerado. A presença dessa nova técnica de observação coincidiu, portanto, com uma série de transformações operadas na paisagem urbana do Recife, cujas classes abastadas locais se esforçavam em alça-la a patamares de "modernidade" e "civilização", eclipsando sua antiga fisionomia que a remetia ao seu passado colonial, visto por aquelas como "bárbaro" e atrasado.

Ao longo de todo o século XIX, vários fotógrafos, locais e estrangeiros, os quais circularam pela cidade do Recife, ou que nela se fixaram, produziram registros que documentaram as mudanças operadas na paisagem citadina. Não obstante o carro chefe da produção fotográfica oitocentista tenha sido o retrato, houve na cidade um comércio considerável de vistas/paisagens urbanas, cujos repertórios visuais a imaginavam dentro dos parâmetros urbanísticos das principais capitais europeias, as quais os grupos dominantes locais tinham como referências.

Foi nesse cenário, palco de transformações, que nasceu e pelo qual circulou a personagem aqui estudada: o negociante, empresário e fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr. O "sinhozinho", como foi chamado por parentes, dedicou uma parte significativa de sua obra para documentar importantes monumentos e obras públicas da cidade e da província. O estudo de sua trajetória como negociante e empresário e a análise da sua coleção fotográfica, permitiu-nos visualizar as nuances do processo de modernização conservadora empreendida por aqueles grupos.

Se por um lado, o fotógrafo amador se apresenta nas fontes consultadas como um indivíduo adepto e consumidor de novas tecnologias, compartilhando uma visão entusiasta do "progresso" operado na paisagem da cidade e província pernambucana, materializado em importantes obras públicas, algumas das quais financiadas com dinheiro do tráfico ilegal de escravos. Por outro, as fontes visuais quando postas em diálogo com outros textos de caráter verbal, mas também com próprio contexto no qual foram produzidas, permitiu-nos perceber as tensões presentes na vida daquela personagem, isto é, o mundo que ele vivia e o mundo que ele imaginou construir com sua câmera fotográfica.

---

[426] ARRAIS, Raimundo. Op. Cit

A seleção das imagens pelo fotógrafo, sua organização em um álbum fotográfico, sua doação e posterior publicação nos dá a dimensão da visão de mundo que frações das classes dominantes gostariam que fosse compartilhada com as gerações vindouras: uma cidade com belos edifícios, praças, pontes reformadas, teatro, bondes, ferrovias, pessoas elegantemente vestidas à europeia, entre outros, uma cidade que ao ser documentada fotograficamente e contemplada por olhares contemporâneos e pouco treinados a ver para além da contiguidade física[427] entre o referente e o seu objeto de representação, podem ser induzidos a pensar que a cidade era, de fato, limpa, ordeira, sem desigualdades – sejam elas sociais, econômicas e de gênero – não violenta, que a maioria da população que habitava na cidade do Recife ou nos seus entornos, durante a segunda metade do século XIX, tinha acesso aos serviços de saneamento básico, a água potável e condições dignas de moradia e higiene, enfim, que todos e todas viviam numa cidade "moderna" e "civilizada".

No entanto, a reconstrução da trajetória do negociante, empresário e fotógrafo amador Claudio Burle Dubeux Jr., representante de frações da classe senhorial pernambucana, possibilitou-nos trazer à luz as tensões presentes em uma sociedade fundada sob tradições seculares do mundo agrário e do patriarcalismo escravista que, sob o verniz da civilização, ancorados na retórica do progresso e do urbanismo higienista difundido pelas sociedades e escolas de medicina, não romperam com as velhas estruturas sociais e de poder há muito cristalizadas.

A vida e a obra fotográfica de Claudio Burle Dubeux Jr é bastante representativa dos novos valores, da ideologia burguesa capitalista europeia, que estavam sendo disseminados e assimilados por frações das classes dominantes no Recife do Segundo Império, as quais tinham como horizonte de expectativa[428] o progresso material das cidades – com ruas mais largas, casas de banhos, iluminação, espaços culturais, pontes reformadas, estradas, ferrovias, casa de dentenção, companhia de saneamento, ou seja, uma infraestrutura material que pudesse equipará-la em termos desenvolvimento urbano à corte do Rio de Janeiro e as principais capitais europeias, nas quais os grupos dominantes locais, a frente desse projeto de futuro para a capital, irão se espelhar.

Como vimos, a relação da família Dubeux com a escravidão, seja portas adentro, seja portas afora, deu-se por décadas. As ações do fotógrafo Claudio Burle Dubeux Jr. enquanto investidor e consumidor de novas tecnologias, se coaduna com sua produção fotográfica, que

[427] DUBOIS, Phillipe. Op. Cit.
[428] KOSSELECK, Heihardt. Op. cit

possui um discurso narrativo pautado na retórica visual do progresso. As imagens por ele produzidas apresentam um sujeito com um olhar atento às inovações tecnológicas, fazendo uso da fotografia documental para registrar os avanços da ciência da engenharia em sua cidade, ao documentar as etapas de construção de alguns empreendimentos no setor de comunicações. Contudo, sua produção fotográfica não silencia, como vimos, sobre o espaço de experiência vivenciado por ele, espaços marcados por tensões latentes na estrutura social do Segundo Império. Assim, se por um lado, o mundo imaginado por Dubeux apresenta em suas fotografias um horizonte de expectativa[429] que tinha a modernização e o progresso como futuro almejado pelas classes dominantes pernambucanas. Por outro lado, seu espaço de experiência cotidiana era caracterizado por estruturas de produção escravistas, que embasavam a sustentação social e econômica de sua classe.

Como tentamos demonstrar no decorrer dessa tese, a exploração do trabalho escravo fizera parte do seu cotidiano, seja nos espaços públicos, seja nos espaços mais íntimos. "Civilização" e barbárie parecem ser, portanto, o paradigma de modernidade da sociedade imperial.

Suas ações enquanto comerciante, empresário e fotógrafo, revelam-nos um indivíduo imerso em tensões próprias do seu tempo. Claudio Burle Dubeux Jr. nasce durante o Segundo Império, numa das maiores sociedades escravistas do Brasil, sendo ele próprio proprietário de terras e escravos na província de Alagoas . Muito embora seus investimentos em tecnologia, a exemplo do capital alocado para a modernização dos transportes, projete uma imagem de um sujeito progressista no campo econômico, ele era na verdade um indivíduo de transição, carregando consigo todas as contradições entre uma sociedade hierarquizada, fundada sobre tradições secularizadas do mundo agrário, que vivenciava a desintegração paulatina do escravismo e seu sistema político e modo de produção, o qual durante séculos foi sua base de sustentação e a paulatina ascensão de uma sociedade burguesa capitalista, baseada no trabalho livre.

[429] KOSSELECK, Heihardt. Op. Cit.

Instituições pesquisadas:

Arquivos:

Arquivo Nacional

Arquivo Público Jordão Emereciano (APEJE)

Memorial de Justiça de Pernambuco (MJPE)

Fundação Biblioteca Nacional (FBN)

Instituto Moreira Salles (IMS)

Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambucano (IAHGP)

Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB)

Bibliotecas:

Fundação Biblioteca Nacional

Biblioteca de Obras raras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco

Biblioteca Nacional da França

Biblioteca do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano

Biblioteca Blanche Knopf (Fundação Joaquim Nabuco)

Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da UFPE

Biblioteca Instituto Ricardo Brennand

Museus:

Museu Histórico Nacional

Museu do Homem do Nordeste

Museu da Abolição

Museu da cidade do Recife

Museu Cais do Sertão

Fontes e bibliografia:

Periódicos:

Diario de Pernambuco/Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

1840, 1843, 1845, 1847, 1848, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1862, 1863, 1864, 1866, 1868, 1869, 1870, 1873, 1875, 1880, 1883, 1885, 1887, 1892, 1919, 1953, 1954, 1955.

Jornal do Commercio, 1994, Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano /APEJE

O mercantil da Bahia, 16 de julho de 1848, Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional

Coleções fotográficas:

Coleção Francisco Rodrigues/ Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ)

Coleção Gilberto Ferrez/ Instituto Moreira Salles (IMS)

Coleção Mestres do século XIX/ Instituto Moreira Salles (IMS)

Coleção Claudio Burle Dubeux/ Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano (IAHGP)

Portais:

Portal Brasiliana Fotográfica

Fundos Documentais:

Fundo Paes Barreto/ Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano

Entrevistas:

Reinaldo Carneiro Leão (Advogado e secretário do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano).

Filmes, documentários e vídeos:

Mississipe em chamas, Alan Parker, 1988.

Amistad, Steven Spielberg, 1997.

Quanto vale ou é por quilo? Sérgio Bianchi, 2005.

Cronicamente inviável, Sérgio Bianchi, 2000.

Django livre, Quentin Tarantino, 2012.

Raça, Stephen Hopkins, 2016

Selma: uma luta por igualdade, Ava Duvernay, 2014.

12 anos de escravidão, Steve Mcqueen, 2013.

Infiltrados na Klan, Spike Lee, 2018.

Entre cantos e chibatas, entrevista Lilian Moritz Shwartz para o blog do IMS, acessado em 15/10/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oJ-oWxKDhW0

Cursos livres Univesp TV – História do Brasil – Demografia histórica, entrevista com o historiador Carlos Bacellar, acessado em 28/06/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JP268YdRSFQ&t=580s

Entrevista com João José Reis na TVE Bahia, acessado no dia 14/06/2020, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5iU_CG8nyMw&t=1858s

Seminário Cebrap 2019: Ganhadores: a greve negra em 1857 na Bahia com o historiador João José Reis, acessado em 15/06/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2CyF6x7VKzE&t=26s

Documentários guerras do Brasil, Episódio II Guerra de Palmares, acessado em 12/05/2019, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ABO5XI4GZhM

Ecos da escravidão: caminhos da reportagem, TV Brasil, acessado em: 12/05/2017, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xR549adx5Go&t=265s

Cursos Livres Univesp TV, História do Brasil abolição, entrevista Sidney Chalhoub, acessado em 11/06/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s5JouX1pQME

TV Univesp, História e Literatura, entrevista Sidney Chalhoub, acessado em:11/06/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e5jnTFQg6as&t=628s

TV Univesp, História da Escravidão nas Américas, entrevista com Rafael Marquese, acessado em: 11/06/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IWqDwUm-k1A

Entrevista com Ângela Alonso, História: Movimento abolicionista – Ângela Alonso, UNIVESP TV, acessado em 23/03/2017, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6iVIw3pqP3M&t=226s

Manifestações sociais na história brasileira – Ângela Alonso, Fecomércio SP, acessado em 20/03/2019, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_d5fJRzT3dY&t=622s

Ailton Silva: experiências com colódio, acessado em 02/04/2020, disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=placas+de+virdro+colodio+umido

Série cultura do açúcar - a arte do açúcar, episódio III, acessado em 10/04/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H9JuUOpbIko&t=666s

Série cultura do açúcar – sociedade do açúcar, episódio II, acessado em 10/04/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y-ZOESPh1AM&t=582s

Série cultura do açúcar, cultura do açúcar, episódio I, acessado em 10/04/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z2uJPkWBm9U&t=220s

Curso de extensão Emancipação e Pós abolição: Por uma outra História do Brasil (1808-2020), Aula 2: A proibição do tráfico atlântico e o pacto pela escravidão, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sHAJXSiZ7HU&t=294s, acessado em 31/03/2021; Aula 3: Cidades escravistas e a diáspora negra no Atlântico, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wLS5HtnAm2w&t=1757s, acessado em 31/03/2021.

Referências bibliográficas:

Livros:

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1982.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. MOTTA, Teresa Alexandrina. (Orgs). *O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 2014.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org). *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e terra, 2002.

_____. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

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

BENJAMIN, Walter. *"Uma pequena história da fotografia"*. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BOAS, Sergio *Vilas. Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: editora Unesp, 2008.

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a História*. São Paulo: Editora 34, 2013.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem.* Bauru: EDUSC, 2004.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRUCE, Fabiana. (Org). *O álbum de Berzin nas coleções do Museu da cidade do Recife e Fundação Joaquim Nabuco*. Recife: CEPE, 2012.

BRIZUELA, Natália. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras/ Instituto Moreira Salles, 2012.

CARVALHO, Marcus J. M. de. *Liberdade: Rotinas e rupturas do escravismo no Recife, 1822-1850*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1988.

CASTILHO, Celso Thomas. *Slave emancipation and transformations in Brazilian political citizenship*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016.

CAVALCANTI, Carlos Bezerra. *O Recife e suas ruas*. Recife: Edições edificantes, 2002.

_____. *O Recife e seus bairros*. Recife: Câmara municipal do Recife, 2002.

CRARY, Jonh. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUBEUX, Claudio Burle. *O fotógrafo Claudio Dubeux (1845-1919)*. (Org) Bruno A. Dornelas Câmara; [et. al.]; apresentação George F. Cabral de Souza. Recife: CEPE, 2011.

EISEMBERG, Peter. *Modernização sem mudança: a indústria do açúcar em Pernambuco*. São Paulo: Paz e Terra. 1989.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

FABRIS, Annateresa. (Org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: UNICAMP, 2004.

FERREZ, Gilberto. *Velhas fotografias pernambucanas (1840-1900)*. Recife: Campo Visual Edição e Comunicação ltda, 1988.

_____. *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*. Recife: DDC, 1955.

FREUND, Gisèle. *Fotogrfia e sociedade*. 2 Edª. Mafra: Vega, 1995.

GUERRA, Flávio. *O Conde da Boa Vista e o Recife*. Recife: Fundação Guararapes, 1973.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 14 ed. revisada. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal.* 51ed. revisada. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. *Ingleses no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

_____. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX.* 4 Edª revista. São Paulo: Global, 2008.

_____. *Nordeste: aspectos sobre a influência da cana sobre a vida e paisagem do Nordeste do Brasil.* São Paulo: Global, 2013.

FIGUEIREDO, Antônio Pedro de. O Recife em 1857. In: SOUTO MAIOR, Mário.; SILVA, Leonardo Dantas. (orgs). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Massangana, 1992.

FRAGOSO, João; FLORENTINO, Manolo. *O Arcaísmo como Projeto: mercado atlântico, sociedade agrária e elite mercantil em uma sociedade colonial tardia*. Rio de Janeiro, c. 1790 - c. 1840. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HONORATO, Manoel da Costa. *Diccionario topographico, estatístico e histórico da província de Pernambuco.* Recife: Typographia Universal, 1863.

GALVÃO, Sebastião de Vasconcellos. *Diccionario chrographico, histórico e estatístico de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HADFIELD, Willian. In: SOUTO MAIOR, Mário.; SILVA, Leonardo Dantas. (orgs). *A paisagem pernambucana*. Recife: Massangana, 1993.

LAGO, Bia Correa do. *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Editora da USP, 2001.

LEON, Fernando Ponce de. In: *O retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920.* Rio de Janeiro: FUNARTE/ Núcleo de Fotografia, Fundação Joaquim Nabuco/ Departamento de Iconografia, 1983.

LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Campinas, 1996.

LISSOVSKY, Maurício. "Guia prático das fotografias sem pressa", IN: Heynemann, Claudia Beatriz; Rainho, Maria do Carmo Teixeira. *Retratos Modernos*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

LIMA, Solange; CARVALHO, Vânia. *Fotografia e cidade da razão urbana à lógica de consumo*: álbuns de São Paulo (1887-1954). São Paulo: Mercado de Letras, 1997.

LOSURDO, Domenico. *Contra História do liberalismo*. Trad. Giovanni Semeraro. Aparecida: Ed. Ideias e Letras, 2006.

_____. Liberalismo: *entre a civilização e a barbárie*. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2006.

MATTOS, Ilmar. *O tempo saquarema: a formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro: São Paulo: Huicitec, 2004.

MALTA, Albertina; ARAÚJO, Rita de Cássia. *Benício Dias Fotografias*. Recife: CEPE, 2015.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.

_____. Resgate de memórias. In: CASTRO, Hebe Maria Mattos de; SCHNOOR, Eduardo (Org). *Resgate: Uma janela para o Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. "Imagem e auto-imagem do Brasil Império". In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1997, V. II.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diario de Pernambuco: Economia e sociedade no 2º reinado*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1996.

_____. *O Diário de Pernambuco e a História social do Nordeste (1840-1889)*. Recife: Diário de Pernambuco, Vol. II,1975.

_____. *Diário de Pernambuco: Arte e Natureza no Segundo Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1988.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MELLO, Evaldo Cabral de. *O Norte agrário e o Império (1871-1889)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *A ferida de Narciso: ensaio de História Regional*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

_____. *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. O fim das casas grandes. In: ALENCASTRO, Felipe. (Org) História da vida privada no Brasil Império: a corte e modernidade nacional. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. O nome e o sangue: uma fraude genealógica no Pernambuco colonial. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

MENEZES, José Luiz Mota. Atlas histórico Cartográfico do Recife. Recife: Massangana, 1988.

_____. Palacetes e solares dos arredores do Recife: passagem da Madalena, ponte d'Uchoa, Poço da Panela e Apipucos. Recife: Bureau de cultura, 2019.

_____. Águas do Prata: história do saneamento em Pernambuco (1838-1912). Recife: COMPESA, 1991.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. (org). Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel, 1983.

MUAZE, Mariana. Os guardados da Viscondessa: família e poder no Brasil Império. Rio Janeiro: Zahar, 2008.

NASCIMENTO, Luiz. História da imprensa em Pernambuco (1824-1954). Recife: UFPE, 1970.

PARAÍSO, Rostand. *A velha rua Nova e outras histórias*. Recife: Bagaço, 2011.

PINTO, Estevão. *História de uma estrada-de-ferro do Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

PEREIRA DA COSTA, Augusto. *Arredores do Recife (álbum iconográfico)*. Recife: Fundação de Cultura da cidade do Recife, 1981.

PONCIONI, Claúdia. *Ponts et idées: Louis Léger Vauthier un ingénier fouriériste au Brésil Pernambouc (1840 – 1846)*. Paris: Michel Houdiard Éditeur, 2009.

PRADO, Caio. Formação econômica do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2004.

QUINTAS, Geórgia. *Jogos de Aparência: Os retratos da aristocracia do açúcar: a representação cultural dos álbuns de família em Pernambuco nos séculos XIX e XX*. Recife: Olhavê, 2016.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico fotográfico brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Fotografia e História*. 3 Edª. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

KOSELECK, Heihardt. *Futuro passado: uma contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora Puc-Rio, 2014.

ROCHA, Tadeu. *Roteiros do Recife*. Recife: composto e impresso na oficina Mousinho artefatos e papel Ltda, 1959.

REZENDE, Antônio Paulo. *(Des) Encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX*. Recife: FUNDARPE, 1997.

_____. *O Recife: histórias de uma cidade*. Recife: Fundação de Cultura da cidade do Recife, 2002.

SALLES, Ricardo; MUAZE, Mariana. (Orgs). *O Vale do Paraíba e o Império do Brasil nos quadros da segunda escravidão*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

SETTE, Mário. *Arruar: História pitoresca do Recife antigo*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

SOUSA, Alberto. *O classicismo arquitetônico no Recife imperial*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2000.

SOUZA, Alcindo de. *Antologia ferroviária do Nordeste*. Recife: Bagaço, 1988.

SCHWARTZ, Stuart. B. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial (1550-1835)*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SCHWARTZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

TOLLENARE, L. F. Notas dominicais. *Tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos anos de 1816,1817 e 1818*. Trad. Alfredo de Carvalho. Recife: Empreza do Jornal do Recife, 1905.

TOMICH, Dale W. *Pelo prisma da escravidão: trabalho, capital e economia mundial*. São Paulo: EDUSP, 2004.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *A oriental Hydrographe e a fotografia: a primeira expedição ao redor do mundo com uma "arte ao alcance de todos" (1839-1840)*. Montevideo: CdF/IMS, 2019.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

VILELA, Joaquim Maria Carneiro. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: 1984.

Teses e dissertações

ALBUQUARQUE NETO, Flávio de Sá Cavalcanti de. *A Reforma Prisional no Recife oitocentista: da cadeia à casa de detenção (1830-1874)*. Mestrado UFPE-CFCH, Recife, 2008.

ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. *A Companhia Pernambucana de Navegação*. Recife, 1989, Mestrado em História, UFPE-CFCH.

ARRAIS, Isabel Concessa Pinheiro de Alencar. *Teatro de Santa Isabel: biografia de uma casa de espetáculos*. Recife, 1995, Mestrado em História UFPE-CFCH.

BRITO, Ney. *Entre coquetes e Chicos machos: uma leitura da paisagem urbana do Recife na primeira metade do século XIX*, dissertação de mestrado em História, UFPE, 2003.

BRITTO, Aurélio de Moura. *Fissuras no ordenamento: sociabilidades, fluxos e percalços na Casa de Detenção do Recife*, dissertação de mestrado em História, UFPE, 2014.

CÂMARA, Bruno Dornellas. *O "RETALHO" DO COMÉRCIO: a política partidária, a comunidade portuguesa e a nacionalização do comércio a retalho, Pernambuco (1830-1870)*, Doutorado em História, UFPE, 2012.

_____. *Trabalho Live no Brasil Imperial: o caso dos caixeiros de comércio na época da insurreição praieira*. Mestrado, UFPE, Recife, 2005.

CARVALHO, Maurício Rocha de. *Ecletismo Arquitetônico na Cultura Pernambucana*. Recife, Mestrado em História UFPE-CFCH, 1992.

CARVALHO, Gisele de Melo. *Interiores residenciais recifenses: a cultura francesa na casa burguesa do Recife no século XIX*, Mestrado em História, UFPE-CFCH, 2002.

CAVALCANTI, Bartolomeu. *A Família em Pernambuco: mudanças na Família da Elite Açucareira*. Recife, Mestrado em História UFPE-CFCH, 1991.

CAVALCANTI, Vânia Christina Silva. *Pegadas de um aterro: uma investigação sobre permanências na Boa Vista*, Mestrado em Desenvolvimento Urbano, 2007.

COUCEIRO, Sylvia. *Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920*, Tese de doutorado em História, UFPE, 2003.

DUARTE, José Lins. *Recife no tempo da maxabomba (1867-1889): o primeiro trem urbano do Brasil,* dissertação de mestrado em História, UFPE, 2005.

FERRAZ, Roseane Carmanini. *A Coleção de fotografias do Museu Mariano Procópio e as sociabilidades no Brasil oitocentista*, Tese de doutorado em História, UFJF, 2016.

GOMES, Amanda Barlavento. *A trajetória de vida do barão de Beberibe: um traficante de escravos no Império do Brasil (1820-1855),* Dissertação de mestrado em História, CFCH-UFPE, 2016.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. *O cotidiano da escravidão em Pernambuco (1850-1888)*, dissertação de mestrado em História, CFCH-UFPE, 1989.

LIMA, Tatiana Silva de. *Os nós que alforriam: relações sociais na construção da liberdade no Recife nas décadas de 1840-1850*, Dissertação de mestrado em História, UFPE, 2004.

LOPES, Maria Aparecida Vasconcelos. *CIDADE SÃ CORPO SÃO: urbanização e saber médico no Recife, (Final do Século XIX, Início do Século XX).* Recife, 1996, Mestrado em História UFPE-CFCH.

MAIA, Clarissa Nunes. *Sambas, batuques, vozerias e farsas públicas: o controle social sobre os escravos em Pernambuco no Século XIX (1850-1888.)* Recife, 1995, Mestrado em História UFPE.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o Signo da imagem: A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante*, no Rio de Janeiro, da primeira metade do século XX, Tese de doutorado em História, UFF, 1990.

MAPEOU, Manuela Carvalheira de. *Louis-Lèger Vauthier: un engènieur fouriériste entre France et Brésil histoire et memoire*. Thèse du doctarat, Université de Toulouse, 2015.

MELLO, Josemir Camilo de. *Modernização e Mudanças: O Trem Inglês nos Canaviais do Nordeste (1852-1902)*. Recife, 2000, Doutorado em História UFPE-CFCH.

MELO, Maria Carneiro Lacerda de. *A relação dos mercados públicos de São José e Boa Vista com a cidade do Recife*, Mestrado em Desenvolvimento Urbano, UFPE, 2011.

MILFONT, Magna. *Caminhos das águas: o transporte fluvial no Recife, 1835-1860*. Mestrado em Desenvolvimento Urbano, UFPE, 2003.

MUAZE, Mariana Aguiar Ferreira. *O Império do retrato: Família, riqueza e representação social no Brasil Oitocentista (1840-1889)*. Tese de doutorado em História, UFF, 2006.

PEREIRA, Adriana. *Cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petrópolis/ Rio de Janeiro 1888-1914)*. Tese de doutorado em História, USP, 2010.

RODRIGUES, Ester. *Os significados das pontes na paisagem do Recife*, Mestrado em Desenvolvimento Urbano, UFPE, 2007.

SILVA, Aline de Figueroa. *O projeto paisagístico dos jardins públicos do Recife de 1872 a 1937*, Mestrado em Desenvolvimento Urbano, CFCH-UFPE, 2007.

SILVA, Fabiana de Fátima Bruce. Caminhando numa cidade de luzes e sombras: A fotografia moderna no Recife na década de 1950, Tese de doutorado em História, CFCH-UFPE, 2005.

SANTIAGO, Roberval S. *O Recife e a Medusa da Modernidade: A Cidade à Luz da Fotografia 1860-1930*. Recife, Doutorado em História UFPE, 2001.

SANTOS, Maria Isabela. *A mirada estereoscópica de Guilherme dos Santos: cultura visual no Rio de Janeiro séculos XIX e XX*, Tese de doutorado em História, UFF, 2019.

SOUZA, Felipe Azevedo e. *Direitos políticos em depuração: a lei Saraiva e o eleitorado do Recife de 1870-1880*. Dissertação de mestrado em História, UFPE, 2012.

SOUZA, Maria Ângela de Almeida. *Posturas do Recife Imperial*, Tese de doutorado em História, UFPE, 2002.

TELES, Wanessa de Lima. *Sob o império do retrato: a difusão social da fotografia e a construção das identidades e alteridades sociais no Recife na década de 1860*, dissertação de mestrado em História, CFCH-UFPE, 2013.

SILVA, Sandro Vasconcelos da. *O costume da casa vai à praça: as transformações urbanas e suas influências sobre os costumes da classe burguesa do Recife oitocentista (1830-1880)*, dissertação de mestrado em História, UFRPE, 2011.

SILVA, Maciel Henrique. *Pretas de honra: trabalho, cotidiano, representações de vendeiras e criadas no Recife do século XIX (1850-1870)*, dissertação de mestrado em História. CFCH-UFPE, 2004.

ZAIDAN, Noemia Maria. *O Recife nos Trilhos dos Bondes de Burro-1871-1914*. Recife, 1991, Mestrado em História UFPE-CFCH.

ZANCHETI, Sílvio. *O Estado e a cidade do Recife (1836-1889)*, Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, USP, 1989.

Revistas, artigos e ensaios:

ARAGÃO, Solange de. SANDEVILLE JR, Euler. *A paisagem brasileira nos álbuns fotográficos da Colleção D. Thereza Christina Maria*. In: MONTEIRO, Charles; GARCÍA, Pablo Rey. (Orgs). Fotografía brasilena. Salamanca: Ediciones Univerdidad Salamanca, 2020.

BRANDÃO, Tânya. *Um pouco da História da História da família no Nordeste*. Clio Revista de pesquisa histórica, n.25, 2007.

CARVALHO, Marcus Joaquim. *De portas adentro e de portas afora: Trabalho doméstico e escravidão no Recife (1822-1850)*, AfroÁsia, 2003, 41-78.

CARVALHO, Vânia; LIMA, Solange Ferraz. *Fotografia como objeto de coleção e conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental*. Anais do Museu Histórico Nacional, V.32, 2000.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores. Marc Ferrez (1843-1923)*. Revista do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v.100, n.10, p.169-304, 1946.

LIMA, Solange. CARVALHO, Vânia. CARVALHO, Maria Cristina. RODRIGUES, Tânia. *Fotografia e História: ensaio bibliográfico*. Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material, 2(1), 253-300, 1994.

QUINTAS, Georgia. *Amas-de-leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica*. *RBSE* – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 8, n. 22, pp. 11 a 44, abril de 2009.

MARQUESE, Rafael Bivar. *Exílio escravista: Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e café no Oeste paulista (1830-1879)*, anais do Museu Paulista, n.2, v.24, pp 11-51, 201

MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Tempo, Rio de Janeiro, vol I, nº2, 1996, p.73-98.

_____. *Imagens de um outro Brasil: O patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista*. Juiz de Fora: Revista locus de História, v. 16, nº2, p.131- 153, 2010.

_____. *Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica*. Revista brasileira de História da Mídia, V.2, n.2, pp. 11-20, 2013.

MELLO, Evaldo Cabral. *Canoas do Recife: um estudo da microhistória urbana*. In: Revista do Instituto Arquelógico, Histórico e Geográfico Pernambucano, v. 50, Recife, MEC, 1958.

MENEZES, Ulpiano. *Morfologia das cidades brasileiras: uma introdução ao estudo da iconografia urbana*. Revista da USP, São Paulo, nº30, pp 144-155, jun/agos, 1996.

_____. *Fontes visuais, cultural visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista brasileira de História, São Paulo, V.23, nº45, pp. 11-36, 2003.

MIRANDA, Carlos Alberto. *O urbanismo higienista e a implantação da companhia do Beberibe e da Draynage Company Limited da cidade do Recife*, Revista de gestão pública: práticas e desafios, Recife, v.3, n.5, 2012.

MORAIS, Grasiela. *"Cidade civilizada", "Cidade vigiada": impressões sobre a difícil convivência entre pobreza e progresso no Recife imperial (1830-1850)*, Revista Clio, nº34.2, 2016.

MUAZE, Mariana. *O império do retrato: Fotografia e poder na sociedade oitocentista*, Projeto História, São Paulo, n. 34, p. 169-188, jun. 2007.

_____. *Violência apaziguada: escravidão e cultivo de café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885)*, Revista brasileira de História, vol.37, n.74, pp. 33-62, 2017.

_____. *Maternidade silenciada: amas de leite no Brasil escravista, século XIX*, In: XAVIER, Regina. OSORIO, Helen. (Orgs). *Do tráfico ao pós abolição: trabalho compulsório e livre e a luta por direitos sociais no Brasil*. São Leopoldo: Editora Oikos, 2018.

SCHWARTZ, Joan M. *The geography lesson: photographs and the construction of imaginative geographies*. Journal of historical geography, 22, 1, pp. 16-45, 1996.

SILVA, Fabiana. *Entre Charles de Forrest Fredericks e Benício Dias. Recife, um cidade fotografada e os contraditórios do moderno*. In: MONTEIRO, Charles; GARCÍA, Pablo Rey. (Orgs). Fotografía brasilena. Salamanca:Ediciones Univerdidad Salamanca, 2020.

TURAZZI, Maria Inez. *A viagem do Oriental- Hydrographe (1839-1840)*. Acervo, Rio de Janeiro, v.23, pp. 45-62, 2010.

_____. *Uma viagem sem volta: Máquina Viajante*. Revista de História da Biblioteca Nacional, nº52, jan, 2010.

GLOSSÁRIO

ALBUMINA

Substância orgânica encontrada em plantas e animais. A clara do ovo, uma albumina quase pura, foi amplamente utilizada em fotografia entre 1851 e 1890. Solúvel em água e transparente, o álbumen constitui uma camada adesiva que mantém em suspensão os sais de prata sobre o papel – ou outro suporte – no qual se forma a imagem.

AMBROTIPIA

Processo fotográfico que empregava negativo de vidro de colódio úmido subexposto, pintado de preto na parte de trás ou montado sobre fundo negro para produzir o efeito visual de imagem positiva. Concebido pelo próprio inventor do processo de colódio úmido Frederick Scott Archer (1813-1857), em 1851, em parceria com Peter W. Fry. No ano de 1854, o processo foi aperfeiçoado e patenteado por James Ambrose Cutting (1817-1867) nos Estados Unidos, onde teve ampla difusão nas décadas de 1850/1860. Com um custo menor se comparado ao daguerreotipo (que empregava placa de metal), o ambrotipo também era apresentado em estojos luxuosos e decorativos.

CARTE CABINET

Formato de apresentação de fotografias sobre papel, que surgiu na Inglaterra em 1866, como uma evolução do *carte de visite*, tendo, portanto, o mesmo tipo de apresentação, todavia em um tamanho maior, razão pela qual era denominado de *cabinet*, isto é, de gabinete. Muito utilizado até os fins do século XIX, esse formato apresentava fotografias de cerca de 9,5 x 14cm montados sobre cartões suporte rígidos de cerca de 11 x 16,5cm.

CARTE DE VISITE

Formato de apresentação de fotografias inventado em 1854 pelo francês André Aldolphe Eugène- Disdéri (1819-1889) e assim denominado em virtude do seu tamanho reduzido, pois apresentava uma fotografia de cerca de 9,5 x 6cm, montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5cm. O grande sucesso do carte de visite aconteceu na década de 1860, quando tornou-se um modismo em escala mundial, sendo produzido aos milhões, inclusive, no Brasil. O declínio do formato teve início a partir da década de 1870, quando começou a ser superada, em termos de consumo, pela carte cabinet, muito embora esse formato tenha sido empregado por muitos fotógrafos até o final do século XIX.

COLÓDIO ÚMIDO

Solução de nitrato de celulose em partes iguais de éter e álcool, transparente e viscosa, utilizada como veículo para suspensão de sais de prata sensíveis à luz, formando uma camada adesiva sobre negativos de vidro e papéis fotográficos.

CARTÃO ESTEREOSCÓPIO

Formato extremamente popular no século XIX, sobretudo para vistas e paisagem. Consistia na montagem de um cartão (medindo 9x18cm, aproximadamente) com duas fotografias ligeiramente diferenciadas (a cena vista pelo olho direito e a cena vista pelo olho esquerdo). Observadas ao mesmo tempo por um visor especial, as duas imagens do cartão formavam uma imagem única, vistam em três dimensões, isto é, possuindo relevo e profundidade. As fotografias estereoscópicas eram feitas com o emprego de duas objetivas e foram produzidas nos vários processos fotográficos da época.

DAGUERREÓTIPO

Criado por Jacques Louis Mandé Daguerre (1787-1851), anunciado em janeiro de 1839 e divulgado solenemente no dia 19 de agosto do mesmo ano, na França, foi o primeiro processo fotográfico a cair em domínio público. Tratava-se de uma imagem única e positiva, diretamente formada em uma placa de cobre revestida por uma camada de prata cuidadosamente polida e sensibilizada por vapores de iodo, que lhe conferem um tom levemente dourado. Após a exposição na câmara escura, a imagem formada nessa placa, mas ainda invisível, é revelada por vapores de mercúrio e fixada com uma solução salina. Os daguerreótipos, montados em estojos de couro trabalhado, com molduras douradas e forração em veludo, têm uma superfície espelhada, apresentando-se como imagem positiva e refletem um fundo escuro, ou como imagem negativa se refletem um fundo. Bastante popular na década de 1840, o daguerreotipo entrou em desuso com o surgimento do negativo de vidro de colódio úmido e do papel albuminado na década de 1850.

EMULSÃO FOTOGRÁFICA

Camada adesiva transparente existente em papéis fotográficos, negativos de vidro e filmes flexíveis para manter em suspensão as substâncias formadoras da imagem (sais de prata sensíveis à ação da luz). A gelatina, usada até hoje, substituiu o álbumen, o colódio e outros veículos anteriormente empregados na emulsão fotográfica.

ESTEREOSCÓPIO

Visor utilizado para produzir o efeito tridimensional nos cartões estereoscópicos, durante sua observação. Fabricados em diversos modelos (de pé, de mesa, de mão, etc.), os visores estereoscópicos mais comuns tinham forma de uma caixa ou de um binóculo de madeira, com duas lentes por onde podiam ser vistas, ao mesmo tempo, as imagens fotográficas esteroscópicas que, aparecendo superpostas, pareciam ter relevo e profundidade.

FERRÓTIPO

Processo fotográfico direto semelhante ao ambrótipo, pelo qual se obtém uma imagem única, vista em positivo, usando-se uma camada de colódio úmido sobre uma fina placa de ferro, revestida de esmalte preto ou marrom para que a imagem seja vista em positivo. Introduzido na década de 1850, o ferrótipo tornou-se muito popular nas décadas seguintes, sobretudo nos Estados Unidos, devido ao baixo custo e rapidez de preparação das fotografias obtidas por esse processo. Por suas características, o ferrótipo era bastante empregado por fotógrafo ambulantes.

Anexo 1 – Tabela de fotógrafos atuantes no mercado recifense, segunda metade do século XIX

NOME	LOCAL	DATA	ALGUMAS NOTAS SOBRE OS FOTÓGRAFOS
A. Piloux	Aterro da Boa Vista, bairro da Boa Vista, Recife	**1840**	Primeiro anúncio de venda de uma máquina de daguerreotipo na casa de A. Piloux.
J. Evans	Rua Nova, nº14, bairro de Santo Antônio, Recife	**1843**	Primeiro daguerreotipista, que se tem registros a publicar no diário de Pernambuco, a explorar comercialmente a fotografia na cidade
Mr. Robert	Rua da cadeia Nova, nº26, bairro de Santo Antônio	**1845**	Apresentava-se como retratista
C. Fredericks	Travessa do Carmo, nº1, bairro de Santo Antônio	**1847**	Dos fotógrafos itinerantes é o que mais passa tempo na cidade (Agosto de 1847 a junho de 1848)
Luisin Fredericks	Travessa do Carmo, nº1, bairro de Santo Antônio	**1847**	Chega ao Recife na companhia de Carlos Fredericks e é apresentado no Diário como professor de daguerreotipia.
George W. Fredericks		**1848**	Atuava na companhia de seu provável parente Carlos D. Fredericks, o qual anuncia "professores do daguerreotypo"
Friman Cervano	Rua do Collegio, n°25, bairro de Santo Antônio	**1848**	De origem italiana, apresentava-se como retratista e professor ao daguerreótypo colorido

Cincinato Mavignier	Aterro da Boa Vista, nº4, bairro da Boa Vista	**1850**	Retratista, apresentava-se como pensionista do SMM o imperador. No ano de 1854, muda-se para o nº82.
Augustin Lettarte	Rua do Collegio, n°25, bairro de Santo Antônio	**1850**	Ofertava no mercado retratos e paisagens. Muda-se para outro endereço posteriormente (rua da cadeia de Santo Antônio, nº26). Em 1854, muda para o bairro da Boa Vista no antigo endereço de Fredericks, Aterro da Boa Vista, nº4
Anônimo	Rua da Cadeia de Santo Antônio, nº26.	**1850**	Retratista ao daguerreótipo
Carlos Fredericks & Weeks	Aterro da Boa Vista, nº4, bairro da Boa Vista	**1851**	Retorna a Recife depois de três anos, agora com um sócio. Oferta ao público retratos sob o processo de eletrotypo e vistas da cidade
Alexander Weeks	Aterro da Boa Vista, nº4, bairro da Boa Vista	**1851**	Retratista chega ao Recife acompanhado do seu sócio Carlos Fredericks
Joaquim José Pacheco	Rua Nova, nº61, bairro de Santo Antônio	**1851**	Retorna ao Recife em 1854, vindo dos Estados Unidos, e introduz o processo Crystalotipo, agora no antigo endereço de Augustin Lettarte, Aterro da Boa Vista, nº4

Anônimo	Aterro da Boa Vista, nº10, bairro da Boa Vista	**1852**	Retratista
Anônimo	Aterro da Boa Vista, nº3, bairro da Boa Vista	**1853**	Retratista
Anônimo	Rua do Aragão, nº2, bairro da Boa Vista	**1853**	Retratista
Anônimo	Rua do Queimado, nº14	**1854**	Retratista
Augusto Stahl	Rua Nova, nº21, bairro de Santo Antônio, posteriormente muda de endereço para a rua da Imperatriz, nº15, bairro da Boa Vista.	**1854**	Começa a carreira no Recife, passando na capital pernambucana cerca de 10 anos. Atuou em sociedade com Adolf Schmidt e Germano Wahnschaffe. Introdutor do retrato no formato carte de visite. Além de retratos, produziu vistas da cidade e seus arrabaldes, cachoeira de Paulo Afonso e da segunda estrada de ferro do Brasil São Francisco Railway. Atuou em sociedade com químicos e pintores, em 1862 se despede do público pernambucano, oferecendo seus préstimos na corte.

Anônimo	Rua do Crespo, nº19, bairro de Santo Antônio	**1855**	Retratista
Anônimo	Aterro da Boa Vista, nº4, bairro da Boa Vista	**1855**	Retratista
João Ferreira Villela	Começa sua carreira no antigo endereço de J. José Pacheco, no Aterro da Boa Vista, nº4, posteriormente muda-se para a Rua Nova, nº18. Na década de 1860 vai atuar na rua do Cabugá, nº18, bairro de Santo Antônio.	**1856**	Fotógrafo pernambucano, apresentava-se no Diário de Pernambuco como discípulo do fotógrafo Joaquim José Pacheco. Depois da passagem do casal imperial pela província recebe a mercê régia de Ambrotypista da Augusta Casa Imperial do Brasil. Trabalhou com todos processos fotográficos e formatos de imagens. Produziu retratos e vistas do Recife. Atuou em sociedade na década de 1870 com o pintor alemão Jorge Roth.
João B. Thoma	Aterro da Boa Vista, nº12	**1856**	Retratista

João Thomaz	Rua Nova, nº23, Bairro de Santo Antônio.	**1857**	Retratista atuava na galeria de Ansênio e Gadault
A.W. Osborne	Rua do Colegio, n°4, bairro de Santo Antônio, muda-se depois para o endereço rua do Imperador, nº38.	**1859**	Retratista americano. Ofertava ao público da cidade ambrótipos de pérola, assegurava que era o único estabelecimento da cidade onde eram feitos e que já tinha produzido mais de 13.000 nos Estados Unidos.
Leopoldo Gadault	Rua Nova	**1860**	Retratista
Anônimo	Rua do Queimado, nº26	**1860**	Retratista
Joaquim José de Carvalho varejão	Rua da Penha	**1861**	Retratista
Leon Chapelain	Rua da Imperatriz, nº12, bairro da Boa Vista	**1862**	Sucessor de Augusto Stahl no mesmo estabelecimento. Segundo o Stahl, Chapelain era um fotógrafo bastante habilidoso

Auguste Boureau	Rua da Imperatriz, nº6	**1862**	Retratista
Eduardo Gadault	Rua Nova, n°23	**1863**	Retratista
Agio Rio Pedro da Fonseca	Rua do Imperador, nº38, bairro de Santo Antônio	**1864**	Fotógrafo pernambucano, apresentava-se na imprensa como discípulo de Stahl, estabelecimento no qual passou três anos. Com a ida do seu mestre à Corte, ele passa a trabalhar no estúdio do norte americano W. Osborne, onde executava retratos sob os processos de ambrótipo e melanótipo
Firmino & Lins	Rua Nova, nº15, bairro de Santo Antônio	**1865**	Retratistas
Anônimo	Rua Estreita do Rosário, nº11	**1865**	Photographia Cruzeiro do Norte

Júlio Pereira dos Santos	Rua do Imperador, nº38, bairro de Santo Antônio	**1866**	Produção de retratos e paisagens. Associa-se aos fotógrafos alemães Albert Henschel e Carlos Gutzlaff, recém chegados a cidade.
Albert Henschel e Carlos Henrique Gutzlaff	Rua do Imperador, nº38, bairro de Santo Antônio. Muda-se para o Largo da Matriz de Santo Antônio, nº2, bairro de Santo Antônio.	**1866**	Recém chegados à cidade, associam-se ao fotógrafo Júlio Pereira dos Santos. Posteriormente mudam-se para outro endereço chamado de Fotografia Alemã Albert Henschel & Cia. Em 1867 em viagem à Europa associa-se ao pintor Carlos Ernest Papf
Eugênio & Maurício	Rua Nova, º25, bairro de Santo Antônio	**1866**	Além da produção de retratos comercializavam vistas de Pernambuco
João Firpo	Photographia Italiana, rua da Imperatriz, n. 14, bairro da Boa Vista	**1867**	Retratista italiano, atuando também na Parahyba do Norte a partir de 1876, na rua da Viração, n. 17. Atuou naquela província até o ano de 1885. Os serviços prestados por ele não se resumiam apenas a produção de retratos mas também das vistas urbanas e das obras da estrada de ferro Conde d'Eu.
Goodrich & Hough	Rua Nova, n°52. Bairro de Santo Antônio	**1866**	Retratistas americanos
Carlos Gutzlaff	Rua do Imperador, nº38, bairro de Santo Antônio	**1868**	Depois de dois anos em sociedade com seu compatriota Albert Henschel, abre seu próprio estabelecimento: Fotografia Internacional.

Francisco Labadie	Rua Barão de Victoria, nº10, bairro de Santo Antônio	**1870/80**	Retratista. Photographie Française. Vistas da província de Pernambuco.
Claudio Burle Dubeux Jr.		**1870/1910**	Negociante, empresário e fotógrafo amador pernambucano. Fotografou diversos temas: família, cidade, obras públicas, paisagens naturais, engenhos, eventos sociais e estradas de ferro. Sua coleção de fotografias foi doada no ano 2000 ao IAHGP
Lopes & C.	Rua Barão de Victoria, nº14, bairro de Santo Antônio	**1875**	Retratistas
Alfredo Duscable	Rua da Imperatriz, nº48, bairro da Boa Vista	**1873/80**	Fotografia Parisiense (foi sucessor de Ludgero Jardim da Costa), produziu retratos e vistas da província de Pernambuco. Participa de exposições provinciais, nacionais e internacionais. Premiado com medalha de prata em Antuérpia (1885) e em Paris (1889).
Mena da Costa	Rua Barão de Victoria (atual rua Nova), nº65, bairro de Santo Antônio	**1875**	Retratista e possivelmente possuía algum grau de parentesco do a fotógrafa Hermina Costa.
Constantino Barza	Rua Barão de Victoria, nº52, bairro de Santo Antônio	**1880**	Retratista. Sócio e gerente do estabelecimento de Albert Henschel & C.

Maurício Lamberg	Rua Barão de Victoria, nº52, bairro de Santo Antônio	**1880**	Retratista e paisagista. Compunha a equipe técnica e artística do estabelecimento de Albert Henschel & C. É apresentado na imprensa local como celebridade europeia, premiado nas exposições
Eugene Laurent	Rua da Imperatriz, nº18	**1882**	Photographia franco amercicana
Manoel Bezerra de Mello		**1881**	Fotógrafo itinerante

Hermina Costa & C.	Rua Barão de Victoria, n°14, bairro de Santo Antônio. Abertura de um segundo estabelecimento, Photografia Moderna, na rua Primeiro de Março.	**1883**	Única fotógrafa mulher em atividade no Recife. Começa a atuar em sociedade com Flósculo de Magalhães. Posteriormente se desfaz da sociedade e assume sozinha o estabelecimento Hermina & C. Além de empresária, coordenava uma equipe de fotógrafos, que trabalhavam nos seus dois estabelecimentos. Produziu retratos e vistas do Recife.
Flósculo de Magalhães	rua Barão da Victoria n° 12. Muda-se depois para rua da Imperatriz, nº54, bairro da Boa Vista	**1883**	Retratista. Compunha a equipe técnica de fotógrafos que auxiliavam Hermina Costa. Na década de 1890 aparece atuando no Photographia Brazil.

Inocêncio Mena da Costa	Rua Primeiro de Março, bairro de Santo Antônio	**1887**	Retratista. Compunha a equipe técnica de fotógrafos que auxiliavam Hermina Costa no Photographia Moderna.
D. Joaquim canelas de Castro	Rua Primeiro de Março, bairro de Santo Antônio	**1887**	Retratista. Compunha a equipe técnica de fotógrafos que auxiliavam Hermina Costa no Photographia Moderna.
Francisco Du Bocage		**1890**	Fotógrafo paisagista, conhecido pela documentação da remodelação do porto e por panoramas do Recife.

Fonte: Diário de Pernambuco (**1840-1890**) Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional; MELLO, José Antônio Gonsalves de. Diário de Pernambuco: Arte e natureza no Segundo Reinado. Recife: Massangana, 1985; KOSSOY, Boris. Origens e expansão da fotografia no Brasil no século XIX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988. KOSSOY, Boris. Dicionário Histórico Fotográfico brasileiro: fotógrafos e oficio da fotografia no Brasil (1883-1910). São Paulo: IMS, 2002

Anexo 2 – Representação da árvore genealógica das famílias Burle/Dubeux

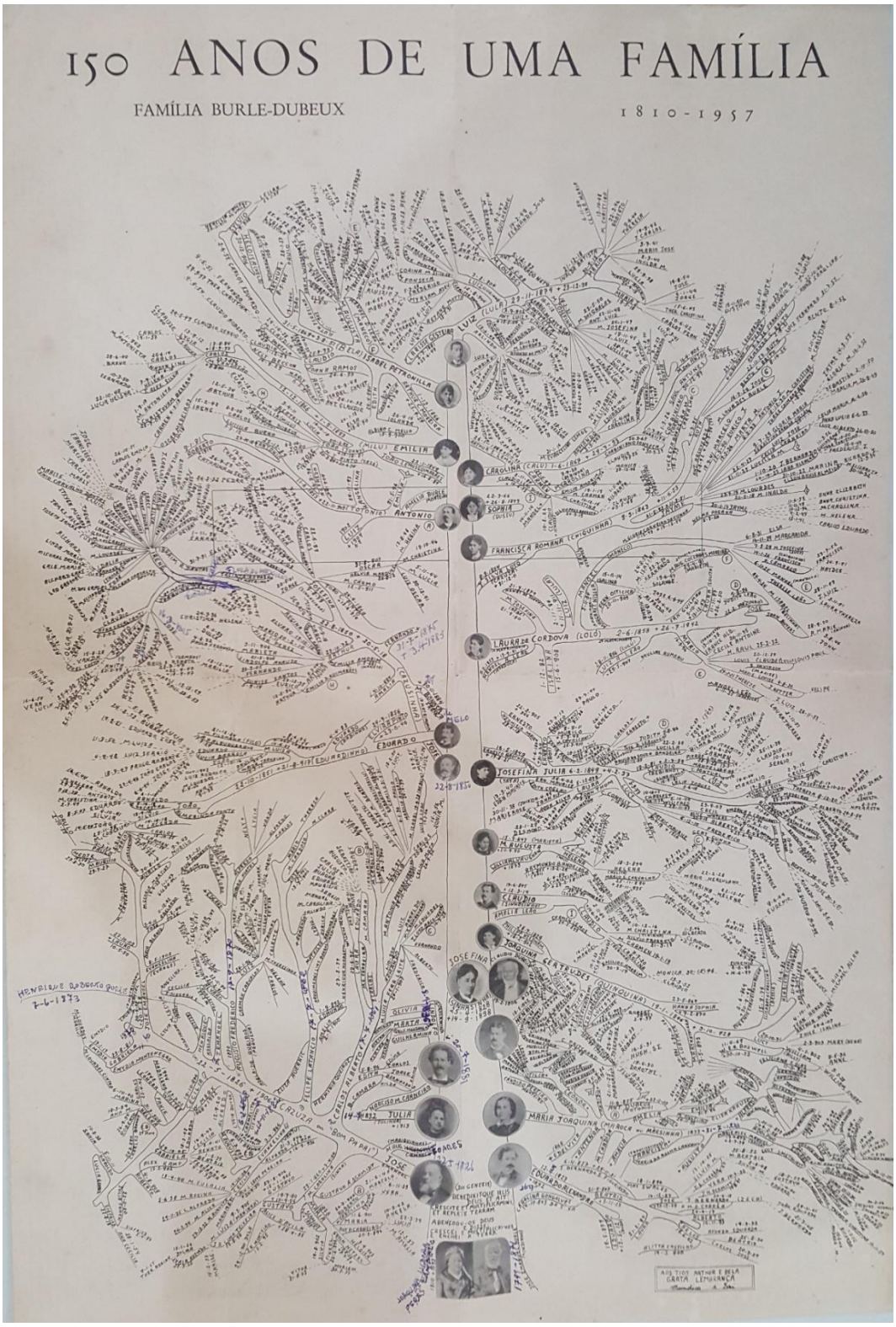


Imagem 141: Fonte: Acervo/ IAHGP, Fundo Paes Barreto, caixa 008.

Anexo 3

O INÍCIO

No ponto onde o mar se extingue e as areias se levantam cavaram seus alicerces na surda sombra da terra e levantaram seus muros do frio sono das pedras. Depois armaram seus flancos: trinta bandeiras azuis plantadas no litoral. Hoje, serena, flutua, metade roubada ao mar, metade á imaginação, pois é do sonho dos homens que uma cidade se inventa.

O NAVEGADOR HOLANDÊS

Outrora o tempo era intacto em seus braços prolongados e em suas línguas de areia, virgens de pés e barcaças, virgens de olhos e lunetas, (até de imaginação) chegou, tranqüilo e exato, o argonauta do improviso, trazendo o sol na cabeça e o mar no fundo dos olhos, um gosto de azul na boca sob a audácia dos bigodes flamengos e retorcidos. Mas, depois de algumas bulhas com o português cristão e alguns segredos de amor com as donzelas de então, escorraçado voltou deixando-nos essas coisas que a sua presença atestam: algumas mulheres prenhas destes Wanderleys que restam. Esse tempo, há muito gasto, resiste, apenas, agora em feriados de escola e em frias e sonolentas ordens do dia, em quartéis 115 onde fofos capitães, esverdeados por fora, ganham a vida e as estrelas, o dia, o mês, o ano a custa do amarelinho e alegre "porque me ufano".

MANOEL, JOÃO E JOAQUIM

Desse tempo, é o que resta para um discreto dizer, pois quem cantou esse tempo já não é do meu saber. Hoje a cidade possui os seus cantores que podem ser resumidos assim: Manoel, João e Joaquim. No jardim Treze de Maio, Manoel vai ficar plantado, para sempre e mais um dia, sereno, bustificado, pois quem da terra se ausenta deve assim ser castigado. Dali não poderá ver a casa do seu avô e nem a rua da Aurora, nem o que o tempo acabou, nem o mar nem a sereia e nem o boi morto na cheia desse rio escuro e triste, de lama podre no fundo e baronezas na face, que vem, modorra e preguiça, desde o lugar onde nasce parando pelas campinas e escorregando nos montes, até este sítio claro, onde cobriram seu leito de pedra, ferro e cimento organizados em pontes. Desde a Velha, carcomida, passagem para detentos, que é por onde sempre passa esse povo marginal, escuro e anfíbio que habita o cais dito do Areal, até a ponte mais nova que tem o nome mais velho: a ponte de Duarte Coelho. Mas tudo

o que for do rio, água, lama, caranguejos, 116 os peixes e as baronezas e qualquer embarcação, está sempre e a todo instante lembrando o poeta João que leva o rio consigo como um cego leva um cão. Mas vieram de longe as águas que aqui no Recife estão, já comeram areia e pedra lá bem perto do sertão e é por isso, talvez, que escuras e tristes são. Porém não foi só tristeza sua peregrinação, em seu trajeto tiveram a farta satisfação de dar de beber a secos homens, cavalos e bois e em seu incerto caminho ainda viram depois os sítios cheios de sombra, onde dorme a sonho espesso o poeta Joaquim que foi fazer uma estação de águas nos olhos do seu amor e trouxe, nos seus, acesos, os cajueiros em flor.

A PRAIA

Mas não é só junto ao rio que o Recife está plantado, hoje a cidade se estende por sítios nunca pensados, dos subúrbios coloridos aos horizontes molhados. Horizontes onde habitam homens de pouco falar noturnos como convém à fúria grave do mar. Que comem fel de crustáceos e que vivem do precário desequilíbrio dos peixes. Nesse lugar, as mulheres cultivam brancos silêncios e nas ausências mais longas, pousam os olhos no chão, saem do fundo da noite, tiram a angústia do bolso e a contemplam na mão. Só os velhos adormecem, lembrando o tempo que foi, 117 vazios como o vazio e fácil sono de um boi.

SUBÚRBIOS

Nos subúrbios coloridos em que a cidade se estende, em seus longos arredores, onde, a cada instante nasce uma rosa de papel, caminham as tecelãs. Restos de amor nos cabelos que ocultam por ocultar, levam a noite no ventre e a madrugada no olhar e em esqueletos da sombra, onde a luz chega filtrada, as tecelãs vão parar. Adeus lembrança de amores, adeus leve caminhar. Agora resta somente um desencanto sereno: o gerente e as botinas, magoando o silêncio pleno. Mas, nos domingos mais claros, as tecelãs se transformam em puras rosas de sal e oferecem os seus braços a curva do litoral. nem se lembram mais do mangue, podre, virgem vegetal, onde os homens são sem sonhos, como qualquer mineral.

A LUA

Mas, enquanto tudo é fome, por todo o reino animal, existe ainda fartura na “terceira capital”, pois os que forem passear no cais da rua da Aurora, em certa noite do mês, poderão sair

dizendo, todos juntos, de uma vez: Era uma lua tão grande, de tão vermelha amplidão que mesmo Ascenso Ferreira, comendo só a metade, morria de indigestão.

118 IGREJAS

Não é que somente em luas, o Recife farto seja; é farto, também de igrejas. Pois tem a de São Francisco na rua do Imperador, com rezas pra Santo Antônio e promessas por amor; tem a Igreja de São Pedro, no pátio do mesmo nome que se fosse gente, há muito tinha morrido de fome, mas, com é, firme, resiste, sozinha, em seu abandono e em seu destino bem triste de igreja quase sem dono. É como se fosse pouco seu exílio obrigatório, ainda está condenada a ver o bar de Gregório, onde os nossos literatos, criados a uva e maçãs, levam os amigos de fora para comer sarapatel, depois transformado em obra com tinta escura e papel. Mas não é só, o Recife ainda tem muitas igrejas lavando os pecados seus; tem lá bem perto do mar, a sua concatedral chamada Madre de Deus, que é onde essas menininhas de Maria Madalena vão à missa e à novena.

O BAIRRO DO RECIFE

Ali é que é o Recife mais propriamente chamado, com seu pecado diurno e o seu noturno pecado, mas tudo muito tranqüilo, sereno e equilibrado. no andar térreo, moram os bancos (capitais da Capital) no primeiro, a ex-austera Associação Comercial, no segundo, a sempre fútil, Câmara Municipal e, no terceiro, afinal, esta a alegre pensão da redonda Alzira, a viga 119 mestra da prostituição. Mas como vivem tão bem, em tão segura união, qualquer dia, todos juntos, vão fundar a Associação dos Múltiplos Pecadores, com banqueiros, comerciantes, prostitutas, vereadores, ingleses do British Club, homens doentes e sãos, pois o camelô já disse que somos todos irmãos. Esse é o bairro do Recife que tem um cais debruçado nas verdes águas do Atlântico e ainda tem o cais do Apolo, apodrecido e romântico, beleza que ainda resiste lá nos desvãos da memória desse bairro que se escoa pela Ponte Giratória, que é uma estranha armação que agüenta em seu férreo dorso automóvel, caminhão e trem de carga bem cheio, mas não resiste às barcaças que a fendem do meio a meio.

SÃO JOSÉ

É por ela que se chega ao bairro de São José, de ruas de casas juntas, cariadas, mas de pé. De classe média arruinada, mas de gravata e até missa ao domingo, pois sempre é bom ter alguma fé. Bairro português que outrora foi de viver e poupar, nascer, crescer e casar naquela igreja chamada São José do Ribamar.

CHOPP

Na avenida Guararapes, o Recife vai marchando. O bairro de Santo Antônio, tanto se foi transformando que, agora às cinco da tarde mais se assemelha a um festim, nas mesas do bar Savoy, 120 o refrão tem sido assim: São trinta copos de chopp, são trinta homens sentados, trezentos desejos presos, trinta mil sonhos frustrados. Ah mas se a gente pudesse fazer o que tem vontade: espiar o banho de uma, a outra amar pela metade e daquela que é mais linda quebrar a rija vaidade. Mas como a gente não pode fazer o que tem vontade, o jeito é mudar a vida num diabólico festim. Por isso no bar Savoy, o refrão é sempre assim: São trinta copos de chopp, são trinta homens sentados, trezentos desejos presos, trinta mil sonhos frustrados. ORADORES Este ponto verde aqui, feito de folhas e flores, é o Jardim Treze de Maio, onde os nossos oradores vão um ao outro contar como foi que conseguiram a vida inteira passar nas trevas da ignorância sem nunca desconfiar. Pois, cada qual sente um gênio dentro de si borbulhar e, coitadinhos, nem sabem que o que borbulha é a ameba que não puderam tratar.

SECOS E MOLHADOS

Ainda existe muita coisa de bom e ruim pra contar, mas como sou conhecido por discreto no falar, irei, agora, evitar. Mas não sem antes passar pelos armazéns de estiva, mar dos nossos tubarões, de brasileiros sabidos, portugueses sabidões que na vida leram menos que o olho cego de Camões, mas que em patacas possuem 121 muito mais que Ali Babá e os seus quarenta ladrões. É por isso que aos domingos, cada qual na sua Igreja reza, assim, as orações: -“Sobe, sobe, meu gajeiro, naquele mastro real, vê se descobres um meio de aumentar meu capital,” - “Vendendo carne de charque importando bacalhau, dizendo que prata é ouro e latão é bom metal. É assim que vivemos desde Pedro Alvarez Cabral, pois o Papa já nos pôs, no Tratado das Tordesilhas, além do bem e do mal.” O FIM Recife, cruel cidade, águia sangrenta, leão. ingrata para os da terra, boa para os que não são. Amiga dos que a maltratam, inimiga dos que não, este é o teu retrato feito com tintas do teu verão e desmaiadas lembranças do tempo em que também eras noiva da revolução.

Anexo 4:

Imagem 142: HENCHEL, Albert. Retrato de Claudio Leão Dubeux, Recife, 1884, Coleção Francisco Rodrigues, Acervo/Fundaj.

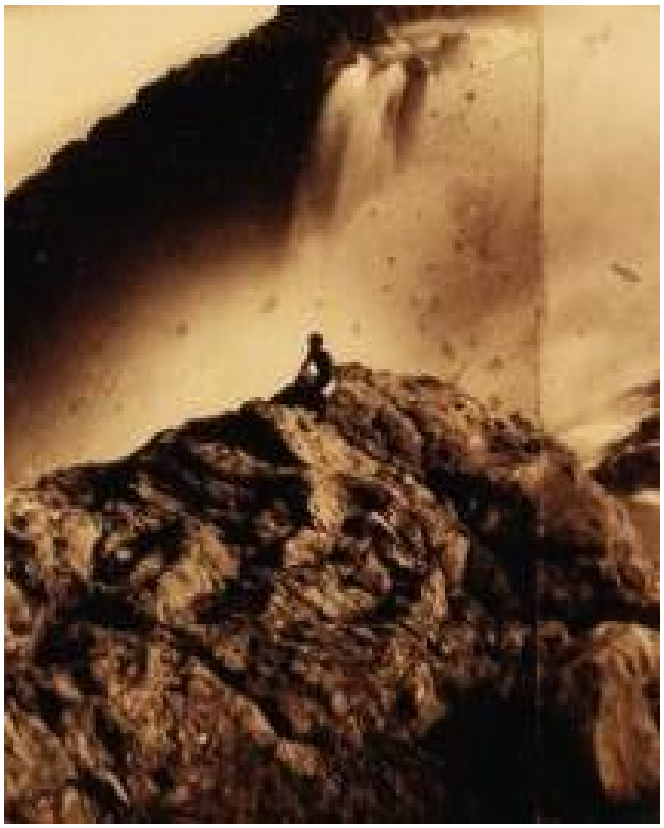
ANEXO 5

POST, Frans. Igreja de São Cosme e Damião, Igarassu, 1660-1680

POST, Frans. Vista da igreja jesuíta de Olinda, Olinda, 1665.

Anexo 6

STHAL, Augusto. Cachoeira de Paulo Afonso, Paulo Afonso-BA, 1858, Acervo/Portal Brasiliana Fotográfica



Detalhe do anexo 5