

O visível, o legível e o indizível na patrimonialização da paisagem do Rio de Janeiro

Maria Inez Turazzi, Universidade Federal Fluminense

As representações da pobreza no mundo da arte, englobando as mediações objetivas e subjetivas que encarnam essa condição em diferentes contextos históricos, também revelam os conflitos e as ambiguidades entre “o palpável e o visível, o invisível e o dizível, o experimentado e o imaginado” na abordagem estética de um tema repleto de gradações e controvérsias. A pesquisa em curso questiona como a pobreza é dada a ver e ler em publicações comemorativas da paisagem monumental do Rio de Janeiro. A escolha do fotolivro como plataforma de observação e análise desse recorte objetiva aprofundar o conhecimento sobre um suporte ainda pouco explorado, discutindo as escolhas, os conteúdos e os sentidos estabilizados por essa forma de sistematização e difusão da fotografia e sua cultura. A comunicação se concentra em dois fotolivros lançados no aniversário de fundação da cidade, em 2015.

Palavras-chave: Fotografia. Fotolivros. Rio de Janeiro. Paisagem. Desigualdade

*

The representations of poverty in the world of art, encompassing the objective and subjective mediations that embody this condition in different historical contexts, also reveal the conflicts and ambiguities between "the palpable and the visible, the invisible and the stated, the experienced and the imagined" in the aesthetic approach of a theme full of gradations and controversies. The current research questions how commemorative publications of Rio de Janeiro's monumental landscape have seen and read the city's poverty. The choice of the photobook as a platform to observe and analyse this subject aims to deepen the knowledge on the medium, discussing the choices, contents and senses stabilized by this form of systematization and diffusion of photography and its culture. The communication focuses on two photo books released on the city's founding anniversary in 2015.

Keywords: Photography. Photobooks. Rio de Janeiro. Landscape. Inequality

Introdução

As sessões propostas para o 34º Congresso do Comitê Internacional de História da Arte, em Pequim (setembro de 2016) apontaram a importância de uma revisão dos “termos” da história da arte, a partir da introdução de novos parâmetros epistemológicos, oriundos de experiências e culturas diversas. Destacou-se ali a necessidade de remodelarmos conceitos que nos ajudem, por exemplo, a repensar e dissolver antigas oposições entre a cidade e a paisagem, sobretudo diante de imagens e imaginários originados pela visível ‘hiperurbanização’ do mundo contemporâneo.¹ Peter Krieger, estudando a cidade do México, lembra que “en el proceso permanente de confirmar y revisar las lecturas simbólicas de la escena urbana cresce nuestra autoconsciência”.²

As reflexões sobre as diversas formas de desigualdade entre os seres humanos têm uma longa tradição na cultura ocidental (desde Aristóteles, pasando por Jean-Jacques Rousseau, Karl Marx e tantos outros). Tradição que contempla “o palpável e o visível, o invisível e o dizível, o experimentado e o imaginado” em torno de uma condição humana tida como ontológica por uns e histórica por outros. A semântica de um conceito tão complexo e duradouro como este deve ser investigada na longa duração, observando-se não apenas as expressões verbais e textuais relacionadas às múltiplas formas de desigualdade, como também a construção visual dessa ideia na criação artística de todos os tempos e lugares. Neste sentido, os “termos” da história da arte e os aportes intelectuais da disciplina podem oferecer uma contribuição profícua para a apreensão da historicidade, polissemia e subjetividade de uma noção que, cada vez mais, tem inspirado propostas artísticas, arrebatado consciências e alterado sensibilidades no mundo contemporâneo.

Os conceitos de beleza e feiúra, por exemplo, foram contemplados com uma pesquisa inspiradora e abrangente, no tempo e no espaço, realizada por Umberto Eco, com a participação de outros pesquisadores, publicada em 2007. Ali, uma referência à desigualdade e à pobreza, em associação com a “feiura”, está presente nas imagens que representam os “monstros belos e horríveis” do mundo industrial e suas trágicas consequências humanas.³ Outras mediações objetivas e subjetivas que encarnam a noção de desigualdade em temporalidades e espacialidades distintas, assim como as gradações, controvérsias e ambiguidades de sua representação pelas artes visuais, ainda estão à espera de levantamentos mais extensos, a despeito da atualidade do tema no mundo contemporâneo e da abundância de imagens da pobreza, no passado ou no presente, que nos alcançam cotidianamente pelas mídias digitais.

Muito antes do aparecimento de fotografias e impressos fotográficos no decorrer do século XIX, gravuras, pinturas e outras imagens visuais já haviam criado as mais diversas representações da desigualdade material entre os homens, dadas a ver tanto no domínio privado como no espaço público, notadamente em ambientes urbanos. Desde então, uma ampla iconografia pré e pós-fotográfica tem contribuído a seu modo para a construção e a visualidade da ideia de pobreza, sensibilizando pelo olhar os que são confrontados com a

¹ Cf. <http://www.ciha2016.org/en> Ver, especialmente, a sessão 11 *Landscape and spetacle*, na qual tivemos a oportunidade de apresentar a comunicação ‘Favelas’ in Rio de Janeiro: new cultural approaches to a singular landscape, ainda não publicada pelos organizadores do congresso.

² KRIEGER, 2006, p. 145.

³ ECO, 2015, p. 332-349

sua existência real ou imaginária. A pintura de gênero, a gravura de reprodução, os álbuns de costumes, os periódicos ilustrados, as imagens fotográficas e muitas outras formas de criação artística do passado e do presente traduziram em imagens as mediações objetivas e subjetivas de uma dada condição social identificada com a pobreza, em diferentes contextos históricos. Essas imagens visuais, em conjunto com as expressões verbais, os tratados filosóficos, os textos literários, as normas jurídicas, as teorias socioeconômicas, e outras tantas manifestações culturais, nos ajudam a compreender a semântica de um conceito tão complexo quanto duradouro na tradição intelectual do Ocidente e sua imensa carga simbólica até os dias atuais.⁴

Fotolivros

Esta comunicação integra um projeto de pesquisa que procura articular o estudo da representação da desigualdade na paisagem do Rio de Janeiro com a patrimonialização dessa paisagem, considerada bem simbólico da nacionalidade brasileira desde o século XIX. As desigualdades que afetam drasticamente a vida de indivíduos e comunidades em todo o planeta voltaram a crescer na cidade do Rio de Janeiro, o recorte espacial definido para a pesquisa. Com seus contrastes monumentais, a cidade já ostentava o desonroso título de ser uma das metrópoles mais desiguais de um dos países mais desiguais do mundo, como apontam há tempos as instituições de pesquisa, os especialistas na matéria e a mídia em geral.

O projeto está concentrado nos modos de ver e ler a pobreza nas imagens da cidade publicadas em livros fotográficos ao longo do século XX. As fotografias que registraram as desigualdades sociais na história republicana do Rio de Janeiro e, ao mesmo tempo, incorporaram uma dada visualidade da pobreza à representação da chamada “paisagem carioca” são, portanto, o eixo principal desse estudo.⁵

Com essa pesquisa procuramos dar continuidade aos estudos sobre o papel da fotografia na construção do conceito de patrimônio e, ao mesmo tempo, trazer novos elementos para a compreensão de sua importância na afirmação do caráter monumental da paisagem de uma cidade como o Rio de Janeiro, considerada patrimônio da humanidade pela Unesco, no ano de 2012, na recém-criada categoria “paisagem cultural urbana”. Paisagem que evoca estranhamentos, contrastes, fronteiras, inquietações e arranjos em torno de uma cidade em transformação, cujas imagens são dadas a “ver” e “ler”, entre outros meios, pelos livros que lhe são dedicados.

A escolha do livro fotográfico como plataforma de observação do “espetáculo” da pobreza, no sentido que atribui Guy Debord à expressão de relações sociais que as imagens convertem em objeto de consumo, tem por objetivo aprofundar o conhecimento sobre a dimensão epistemológica da paisagem em um suporte ainda pouco explorado pela historiografia da área.⁶ Procuramos, assim, analisar a enunciação de um discurso sobre a

⁴ BEAUDOIN, 2007; MICHELL, 2015.

⁵ Este projeto se beneficia do acolhimento recebido na Universidade Federal Fluminense pelo Programa de Pós-Graduação em História e o Laboratório de História Oral e Imagem como professora colaboradora, bem como da parceria com os colegas do grupo de pesquisa *Paupertas* (perspectivas transdisciplinares sobre a desigualdade e a pobreza) que tem me permitido realizar cruzamentos de estudos anteriores sobre a cidade e seu patrimônio iconográfico com a historiografia sobre a desigualdade e a pobreza.

⁶ DEBORD, 1997; PAOLO, 2011.

cidade do Rio de Janeiro, sua paisagem e seus contrastes, discutindo as escolhas, os conteúdos e os sentidos estabilizados por essa forma singular de difusão da fotografia e sua cultura. Considerando os limites desta comunicação, trataremos tão somente de dois livros fotográficos lançados no ano de 2015.

A exemplo de outras belas cidades portuárias, como Salvador, por exemplo, a paisagem do Rio de Janeiro está representada em uma vasta iconografia pré-fotográfica, hoje reunida por colecionadores e instituições, públicas ou privadas, nacionais e estrangeiras. O álbum *Souvenirs do Rio de Janeiro*, de Johann Jacob Steinmann (1804-1844), aqui selecionado, é uma referência obrigatória, pois tem a peculiaridade de ter sido o primeiro álbum de gravuras (aquatintas) inteiramente dedicado a uma cidade brasileira. A publicação, muito bem sucedida, foi lançada em tiragens sucessivas, entre 1834 e 1836, tendo recebido, inclusive, uma impressão em litogravura. Ela é hoje uma das maiores raridades da Coleção Geyer, brasileira doada ao Museu Imperial, em 1999, a única a possuir todas as edições desse famoso álbum.⁷

A invenção da daguerreotipia e a rápida difusão da fotografia sobre papel, desde meados do século XIX, logo seguida pelo desenvolvimento dos processos gráficos de impressão de imagens por reprodução fotomecânica⁸, viabilizariam a enorme ampliação das publicações ilustradas e, já ao final do século XIX, a existência de livros fotográficos concebidos como documento e vitrine da paisagem urbana, fenômeno que contribuiria, em grande medida, para a patrimonialização, dessas paisagens. Com a invenção da fotografia, a concepção, a autoria, o ordenamento e a apresentação de imagens fotomecânicas em publicações especiais, incorporando-se assim a uma longa tradição visiva e suas formas de enunciação editorial, asseguraram à fotografia um lugar estratégico na construção de narrativas sobre a cidade e seus temas, bem como na afirmação de projetos artísticos e curatoriais que adotaram o livro como suporte.

As conexões entre a história das cidades e a história da fotografia fomentaram em todo o mundo, ao longo do século XX, a criação e consolidação de um amplo mercado editorial para a visualidade urbana em meio impresso, com a celebração de paisagens icônicas pela obra de grandes mestres da fotografia: George Brassai, em *Paris de Nuit* (com Peter Morand, 1933), Robert Doisneau, em *La Banlieue de Paris* (com Blaise Cendrars, 1949), Victor Palla, em *Lisboa: Cidade Triste e Alegre* (com Costa Martins, 1959); Mario Cravo Neto, com os livros *Bahia*, de 1980 (com texto Jorge Amado) e *Salvador*, de 1999, ou ainda Pierre Verger, com *Retratos da Bahia* (Salvador: Corrupio, 1990), entre muitos outros.

O processo de mediação entre a cidade existente e a cidade visualizada *a posteriori* concedeu a tais publicações uma elevada pregnância no imaginário coletivo, pelo menos até o advento da era digital. Dentro deste segmento, os fotolivros caracterizam-se por serem não apenas a expressão das escolhas e, quase sempre, das melhores fotos de seus autores,

⁷ FERREZ, 2000, p. 315-318.

⁸ Denomina-se reprodução fotomecânica qualquer processo de reprodução de imagens fotográficas (como também de desenhos e de pinturas) por impressão a tinta, obtida a partir do uso de uma imagem fotográfica na preparação da placa de impressão. Decompondo a imagem fotográfica em uma infinidade de pontos ou valores tonais, a impressão em meio-tom ou autotipia foi usada comercialmente a partir da década de 1880, como um recurso prático e econômico para a reprodução fotomecânica por meio de prensas tipográficas. Não necessitando de prensas especiais, o meio-tom viabilizou a produção em massa de livros e jornais fartamente ilustrados com reproduções fotográficas.

como também por uma desejável sintonia entre o conteúdo imagético e a qualidade gráfica da publicação. Como sistema organizado, com autoria individual ou, não raro, coletiva e, eventualmente, institucional, os livros fotográficos em geral e os fotolivros em particular passaram tematizar visões da cidade, projetando representações de sua paisagem em uma temporalidade estendida que ultrapassa em muito o contexto de lançamento de tais obras.⁹

Por isto mesmo, os fotolivros transformaram-se em meio privilegiado de expressão artística e visual, sendo extremamente valorizados por colecionadores e estudiosos dos processos de criação, curadoria e edição de imagens fotográficas. Exposições e seminários têm sido realizados sobre o tema e, mais recentemente, criou-se na Alemanha um museu dedicado aos fotolivros.¹⁰

Rio

Em 2015, o aniversário dos quatrocentos e cinquenta anos de fundação da cidade do Rio de Janeiro foi comemorado com o lançamento de diversas publicações, a exemplo do que ocorrera em 1965, no ano do IV Centenário.¹¹ Em edições bem cuidadas e, não raro, luxuosas, boa parte desses livros foi dedicada à natureza, à história, à arte, ao patrimônio e a outros atributos singulares da cidade, como a “paisagem carioca”, a “carioquice”, e assim por diante. O Instituto Moreira Salles, em parceria com a conceituada editora Steidl, da Alemanha, lançou o volume *Rio*, com fotografias de Marc Ferrez, pertencentes ao acervo da instituição, e também *Rio*, como fotografias de Robert Polidori, especialmente concebidas pelo fotógrafo canadense para serem reunidas em uma publicação sobre a cidade que tanto lhe “fascinava”.

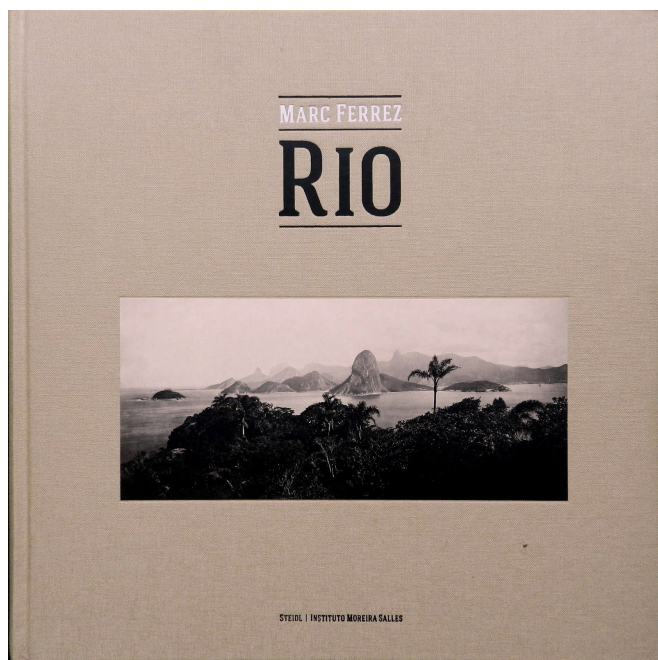


Figura 1

Marc Ferrez. *Rio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Göttingen: Steidl, 2015. Coleção particular

⁹ PARR e BADGER, 2004-2014; FERNANDEZ, 2011.

¹⁰ Cf. <http://www.thephotobookmuseum.com/de/home> e também <http://www.aperture.org/pbr/living-library-markus-schaden-opening-photobook-museum/>

¹¹ TURAZZI (org.), 2014; LUCCHESI, 2015; PERROTTA, 2015.

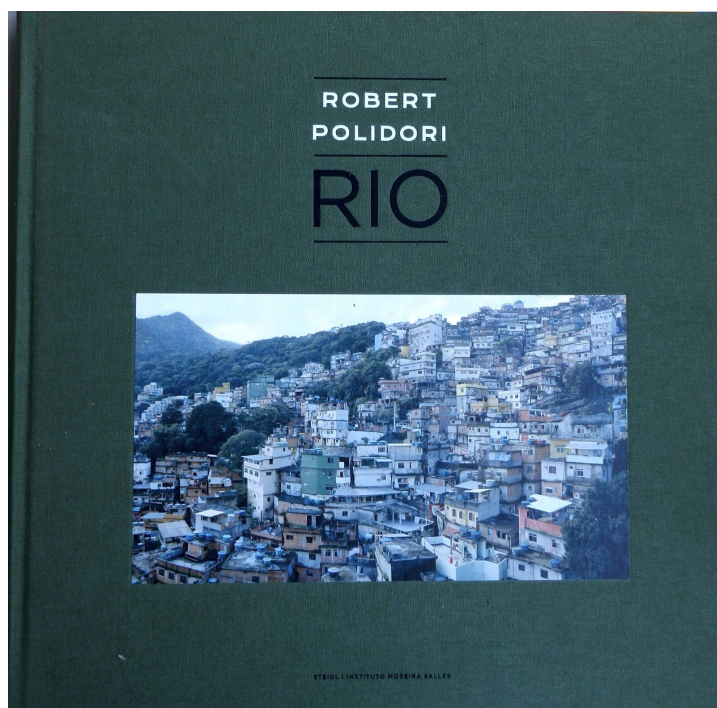


Figura 2
Robert Polidori. *Rio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Göttingen: Steidl, 2015.
Coleção particular

A coincidência nos títulos e a semelhança no formato das duas publicações não parece ter sido casual, mas antes uma estratégia destinada a reforçar as simetrias pretendidas no duplo projeto editorial: a afirmação da excepcionalidade de ambos os fotógrafos, a preferência comum pelo panorama de amplo formato, a perspectiva monumental da cidade e seu cenário natural, o confronto entre duas visualidades que materializariam uma paisagem “antes” e “depois”.

A obra fotográfica de Marc Ferrez, tema de estudos anteriores¹², contribuiu de modo significativo para uma dada construção material e simbólica da paisagem do Rio de Janeiro e, em especial, para o processo de patrimonialização da chamada “paisagem carioca”. Convertida em um dos lugares de memória da cidade, a expressão “paisagem carioca” abrange tanto as dimensões geográficas, arquitetônicas, urbanísticas e sociais do lugar, como as dimensões estéticas, individuais e subjetivas de apreensão e valoração dessa paisagem.

Nessa perspectiva, a patrimonialização da paisagem de uma cidade é sempre um processo sujeito às escolhas e vicissitudes do olhar, da memória e da história. Processo no qual a fotografia tem participado ativamente, associada à forma como representamos o tempo vivido e o espaço que habitamos, ao modo como tratamos os bens culturais herdados do passado, ou em construção, e ao papel que a memória e a história ocupam em nosso presente.

Modernidade urbana e natureza monumental são traços recorrentes na composição das paisagens fotográficas de Marc Ferrez, sendo ambas protagonistas de uma visão harmoniosa da cidade, fixada para a posteridade por um artista prolixo e longo, que fez da

¹² Cf. TURAZZI, 2000; TURAZZI, 2005.

natureza “luxuriante” e “risonha” do Rio de Janeiro um elemento constitutivo de sua vasta obra. As andanças de Ferrez pelos morros cariocas entrelaçaram definitivamente a experiência do fotógrafo à construção da paisagem singular do Rio de Janeiro, dada a ver em suas fotografias, álbuns e postais, assim como em publicações, exposições, filmes e outros meios que, há mais de um século, reproduzem aquelas imagens. Em tempos mais recentes, outros artistas e profissionais da imagem vem procurando, cada um a seu modo, experimentar as escolhas e formatos que fizeram de Ferrez um dos maiores fotógrafos de todos os tempos.

Robert Polidori, fotógrafo canadense nascido em 1951, visitou o Rio de Janeiro pela primeira vez em 1999 e, como incontáveis viajantes que lhe precederam, ficou deslumbrado com o “maior cenário natural de todas as grandes metrópoles do mundo”¹³. Mas, somente depois de apresentado à favela da Rocinha, “espécie de tapeçaria urbana”, “autoconstruída” e desafiadora em seu “processo orgânico de adaptação espacial”, é que ele afirma ter ficado “obcecado” pela perspectiva de fotografar o lugar. Interesse que resultou, ao longo de sucessivas viagens ao Rio de Janeiro, na parte mais original de um ambicioso projeto editorial, concretizado na onda do interesse mundial pela cidade olímpica.



Figura 3
Robert Polidori e sua câmara de amplo formato.
Imagem do site do fotógrafo. Disponível em www.robertpolidori.com

Polidori tem direcionado suas lentes para o habitat humano, com o olhar fisgado pela devastação ambiental e a degradação urbana. Como outros fotógrafos, ele costuma integrar a sua própria imagem e a memória de seu trabalho às obras que publica. Entre idas e vindas, escolhas e suposições, o livro *Rio* resultou no que define ser “a visão geral abreviada de uma pessoa”, estando o fotógrafo aparentemente consciente de que o retrato da cidade

¹³ POLIDORI, 2015, p. 233-236

construído em sua obra não é capaz de abarcar completamente a intimidade e fisionomia do lugar, ainda que tenha procurado captar, em uma síntese expressiva, toda a “agregação caótica de tempos, escalas e dimensões heterogêneas” do Rio de Janeiro, “onde tudo é precário e, ao mesmo tempo, incrivelmente resistente”.¹⁴

As andanças de Polidori pelos morros do Rio, tarefa possivelmente mais complexa nos dias atuais do que no século XIX, são a parte substancial de seu livro, como podemos aferir pelas dezenas de fotografias de favelas reunidas na publicação. A imagem da capa sintetiza escolhas realizadas no interior do volume: ela não emoldura qualquer marco geográfico conhecido (Corcovado, Pão de Açúcar, Praia de Copacabana, Pedra da Gávea, etc). Apenas casas e edifícios, em alvenaria destelhada, construídos morro acima, com a laje à mostra, em uma elevação qualquer, entre as muitas existentes na topografia característica do Rio de Janeiro.

Fixando assim a imagem contemporânea de uma favela carioca (neste caso, a maior delas, isto é, a Rocinha), o fotógrafo evoca uma paisagem urbana hoje já bastante distante do cenário pitoresco, com toscos barracos de madeira e telhados de zinco, saudado por pintores e sambistas de outrora. É a imagem emblemática da desigualdade experimentada na hiperurbanização das metrópoles brasileiras, latino-americanas e outras mais, o que o fotógrafo procurou inscrever na consagrada “paisagem carioca”, compondo assim um duplo panorama da cidade, no tempo e no espaço: aquele formado pela justaposição das imagens tomadas à distância, e um outro, apenas subentendido, formado pela comparação da paisagem carioca antes e depois, como o resultado inevitável do confronto sugerido entre os dois livros editados em conjunto.

Com o uso de uma câmera antiga de grande formato, montada sobre um tripé, o fotógrafo recorreu à visualidade totalizante que inspirou a construção de panoramas cenográficos desde o final do século XVIII para, já no século XXI, (re)criar panoramas fotográficos montados digitalmente, em camadas que se sobrepõem e se acomodam, tal como as edificações e ruelas da Rocinha e de outras favelas cariocas. As imagens de Polidori compõem assim uma paisagem caótica e, ao mesmo tempo, coesa em sua completa desobediência a qualquer tentativa de ordenação do espaço urbano e da sociabilidade carioca.

Povoadas pela multidão que ali vive, mas desprovidas de pessoas, essas paisagens potencializam a visão das desigualdades espaciais resultantes da lógica perversa de ocupação do território urbano, ao mesmo tempo que promovem a sua visualidade como um patrimônio imagético da cidade. Nas últimas décadas, as representações visuais *da* e *sobre* as favelas do Rio de Janeiro têm participado ativamente do processo de patrimonialização da “paisagem carioca”, deixando no ar, sem dizê-lo, as ambiguidades do processo de atribuição de valores a uma paisagem que também naturaliza as suas formas de exclusão.

A favela vista de dentro ou de fora, em perspectiva frontal, com ângulos ascendentes ou descendente, projeta a natureza para longe e acentua a hiperurbanização como elemento preponderante de sua visualidade. Essas imagens sugerem um equilíbrio duvidoso como metáfora de toda a tensão provocada na cidade do Rio de Janeiro, e na sociedade brasileira

¹⁴ NOBRE, 2015, p. 229-231.

em geral, diante da persistência de suas imensas desigualdades. Este me parece ser um dos paradoxos que podem ser analisados a partir das conexões entre o visível, o legível e o indizível nos fotolivros do Rio de Janeiro.

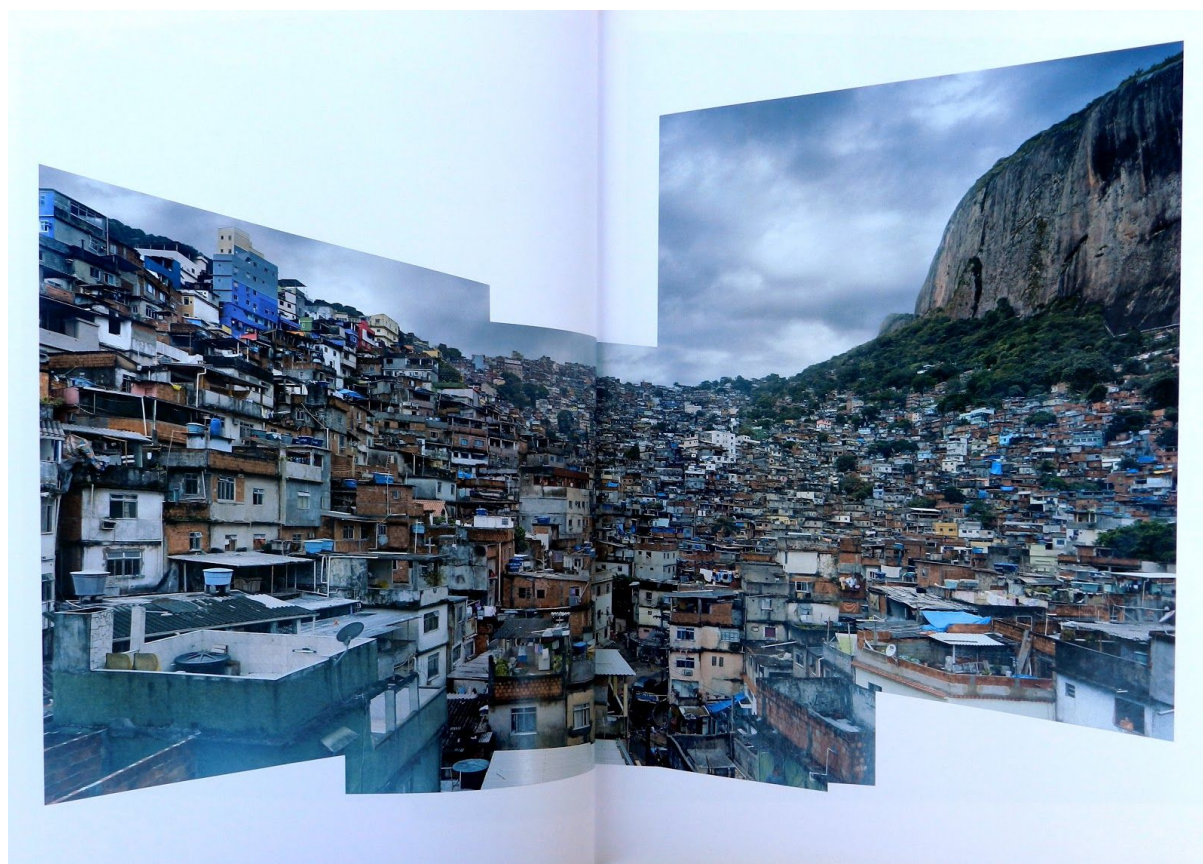


Figura 4

Robert Polidori. *Rocinha*. 2012.

In: POLIDORI, Robert. *Rio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Göttingen: Steidl, 2015. Coleção particular

Referências bibliográficas

BEAUDOIN, Steven. *Poverty in world history*. New York: Routledge, 2007.

D'ANGELO, Paolo. Os limites atuais das teorias da paisagem e a paisagem como identidade estética dos lugares. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). *Filosofia da paisagem; uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 419-439.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: ContraPonto Editora, 1997.

ECO, Umberto (org.). *História da feiura*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000.

FERREZ, Marc. *Rio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Göttingen: Steidl, 2015.

FERNANDEZ, Horacio et al. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

KRIEGER, Peter. *Paisajes urbanos; imagen y memoria*. Mexico City: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

LUCCHESI, Marco (org.). *Rio 450 anos: uma história do futuro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 165-189.

MORENO, E. et al. *Slums of the world; the face of poverty in the new millennium?* Nairobi, Kenya: United Nations Human Settlements Programme (UN-HABITAT), 2003.

NOBRE, Ana Luiza. Outras paisagens. In : POLIDORI, Robert. *Rio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Göttingen: Steidl, 2015, p. 229-231.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The photobook: a history*. 3v. London: Phaidon Press, 2004-2014.

PERROTA, Isabella. *Promenades do Rio; a turistificação da cidade pelos guias de viagem de 1873 a 1939*. Rio de Janeiro: Hybris Design, 2015.

POLIDORI, Robert. *Rio*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Göttingen: Steidl, 2015.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. Coleção Espaços da Arte Brasileira.

_____. A vontade panorâmica; Cronologia. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo, 2005. Catálogo da exposição.

TURAZZI, Maria Inez (org.). *Rio 400 + 50; comemorações e percursos de uma cidade*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.