

Entre Charles DeForest Fredricks e Benício Dias. Recife, uma cidade fotografada e os contraditórios do moderno

*Entre Charles DeForest Fredricks e Benício Días.
Recife, una Ciudad fotografiada en los contradictorios
modernos*

Between Charles DeForest Fredricks and Benício Dias.
Recife, a city photographed and the contradictions of
the modern

Fabiana BRUCE SILVA

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE, Brasil)

fabianabrucesilva@gmail.com

RESUMO: Repetir a tomada de uma fotografia é uma prática comum entre fotógrafos interessados na biografia de seus antecessores e nos trabalhos de «trazer de volta» o passado das cidades a evocar, reconstituindo as imagens a serem preservadas. Em 1943, o fotógrafo Benício Dias, nos traz uma dessas lições. Ele faz uma fotografia exemplar, se posicionando no mesmo lugar onde Charles DeForest Fredricks teria estado, no ano de 1850. A tomada é considerada histórica, porque aquela teria sido «a primeira fotografia de paisagem» feita em Pernambuco. Com isso, mas não necessariamente por causa disso, Benício é reconhecido em sua própria época como um dos fotógrafos que fazem o «caráter do Recife» aparecer. Mas em que mesmo as imagens se repetem ?

Palavras-chave: História da fotografia; Recife; Charles DeForest Fredricks; Benício Dias; empatia.

RESUMEN: Repetir la tomada de una fotografía es una práctica común entre fotógrafos interesados en biografías de sus antecesores en los trabajos de «traer de vuelta» un pasado de las ciudades a evocar, reconstituyendo las imágenes para ser preservadas. En 1943, el fotógrafo Benício Días, nos trae una de esas lecciones. Él hace una fotografía ejemplar, posicionándose en el mismo lugar donde Charles DeForest Fredricks habría estado, en el año de 1850. La tomada es considerada histórica, porque aquella habría sido «la primera fotografía de paisaje» hecha en Pernambuco. Con eso, aunque no necesariamente por causa de eso, Benício es reconocido en su propia época como uno

de los fotografías que hacen un «carácter de Recife» aparecer. Pero ¿en qué mismo las imágenes se repiten?

Palabras claves: Historia de la fotografía; Recife; Charles DeForest Fredricks; Benicio Días; Empatía.

ABSTRACT: To repeat the taking of a photograph is a common practice among photographers interested in the biography of their predecessors and the work of «bringing back» the past of cities, to evoke and reconstitute the images to be preserved. In 1943, the photographer Benicio Dias teaches us one of these lessons. He takes an exemplary photograph, positioning himself in the same place that Charles DeForest Fredricks had been in the year 1850. The photograph is considered historic as it was supposedly the «the first landscape photograph» taken in Pernambuco State, Brazil. With this, although not necessarily because of this, Benício gained recognition in his own time as one of the photographers that brought out «the character of Recife». But in what way do the images repeat themselves?

Keywords: History of photography; Recife; Charles DeForest Fredricks; Benício Dias; empathy.

A PARTIR DE DUAS FOTOGRAFIAS DO RECIFE, cidade portuária do Estado de Pernambuco no Nordeste do Brasil, tomadas do mesmo lugar de observação, mas em épocas distintas (1850 e 1943), por dois fotógrafos, com um hiato entre elas de noventa e três anos, o propósito deste artigo é o de refletir seu uso, em parte naturalizado, como imagem da cidade, em parte biográfico, em parte histórico-memorialista, que expõe visualmente práticas culturais locais. Pretendendo ainda explicitar como essas fotografias são legitimadas institucionalmente: ao serem postas lado a lado, em 2016 – setenta e três anos depois de seu último registro. Elas adquirem como imagem, força discursiva, visual e política: duas preciosas fotografias, cujos recortes parecem se repetir.

Seus contextos, distintos, podem ser parcialmente recompostos, ao nos separarmos um pouco da documentação (Meneses, 2012). Podemos transcrever e imaginar os circuitos percorridos por ambos fotógrafos, que se afirmam na sociedade, em suas próprias épocas. Suas atividades podem ser parcialmente biografadas, partindo da fotografia mais recente (1943), de Benício Dias, quando ele recompõe a imagem ancestral da cidade tomada por Charles DeForest Fredricks (1850), em meio a outras imagens. Acentuando que o fotógrafo teria feito um «gesto de historiador» (Le Goff, 1984), de «coleccionador de antiguidades» ou de professor de «belas artes», como de fato era.

Essa imagem é recontada entre pesquisadores da cidade (2016), e mesmo agora, quando olhamos alguns de seus aspectos, em Benício e em DeFredricks: quando o primeiro arrudéia o Cais da Aurora, no entorno do edifício da esquina, e quando o segundo seleciona o templo a fotografar, na mesma Rua – a igreja dos ingleses. Como metáfora, Dias eterniza recortes de demolições e a imagem em DeFredricks elege «o templo» como o lugar de sua própria arte. Assim é que, para pensar as experiências

expressivas desses «artistas fotógrafos», seus «gestos sagrados», e para aproximá-los, o trabalho visa recorrer às observações da historiografia sobre os mesmos, e dialogar.

Essas operações têm igualmente o propósito de problematizar os usos da fotografia na pesquisa em História, para além do relato descritivo que indexa o espaço, o tempo e a técnica, como trabalho iconográfico. Que separa o estudo da fotografia do século XX e do século XIX. Quando sabemos, muito há a compreender a respeito da visualidade entre as épocas, se relacionarmos os processos, ao tempo histórico de maior fôlego. Questionando, com isso, o que toma a história da fotografia como uma «história de província»: os valores aí embutidos. Desta forma, é também um exercício para o historiador que busca incorporar aos conteúdos identificados as experiências expressivas do fotógrafo.

1. O QUE APARECE NAS FOTOGRAFIAS EM QUESTÃO ?

Em artigo publicado recentemente, Márcia Hazin e Raquel Vianna Florêncio (2016), pesquisadoras do IPHAN, apresentam na mesma página duas fotografias tomadas de um mesmo ponto de observação, em datas distintas, evocando o gesto de dois fotógrafos, muito importantes para o Recife. Não se trata de uma reprodução, mas os motivos aparecem para o leitor como superposição. O lugar fotografado apresenta quase frontalmente o perfil do casario disposto horizontalmente, como numa linha de inventário de bens imóveis. A demonstração é condizente com a metodologia adotada para a proteção de bens públicos de valor artístico ou cultural. Aquí, no caso, os referidos bens já não existem concretamente, na vida real. Ficaram as fotografias.

Não é um procedimento incomum, quando o foco da pesquisa é a preocupação com a preservação das cidades, com o patrimônio instituído. Posicionar-se no lugar do outro, do passado é, por sinal, bem recorrente. Mas, neste caso, a área em questão foi preterida nos processos de transformação da cidade: estava em vias de desaparecer. Não deixando, contudo, de ser monitorada, antes do fim, pelo «fotógrafo sensível» (2016). Ambas fotografias mostram um arruado como linha de fachada de casario, tendo, na tomada, entre a posição do fotógrafo, do lado de cá, na Rua do Sol, e o trecho fotografado na Rua da Aurora – a vista ao largo – o Rio Capibaribe. Há uma leve distorção entre a posição dos fotógrafos, quase irrisória.

As autoras lembram a avaliação de um antigo Diretor do IPHAN-Recife, que reconheceu o valor de registro e, por conseguinte, da obra do «artista-fotógrafo» quando este trabalhou para a instituição, entre 1960 e 1970, sugerindo que suas fotografias até poderiam «ser utilizadas pelo arquiteto [modernista] Lúcio Costa em seu trabalho sobre arquitetura» (2016: 40). O «reconhecimento» possibilita situar a visão da fotografia no contexto e suas transformações (?) nas últimas décadas, após o «boom preservacionista» dos anos 1980, que coincidem com a abertura política no país pós-1964, mas principalmente na passagem para o século XXI.

ENTRE CHARLES DEFOREST FREDRICKS E BENÍCIO DIAS
FABIANA BRUCE SILVA

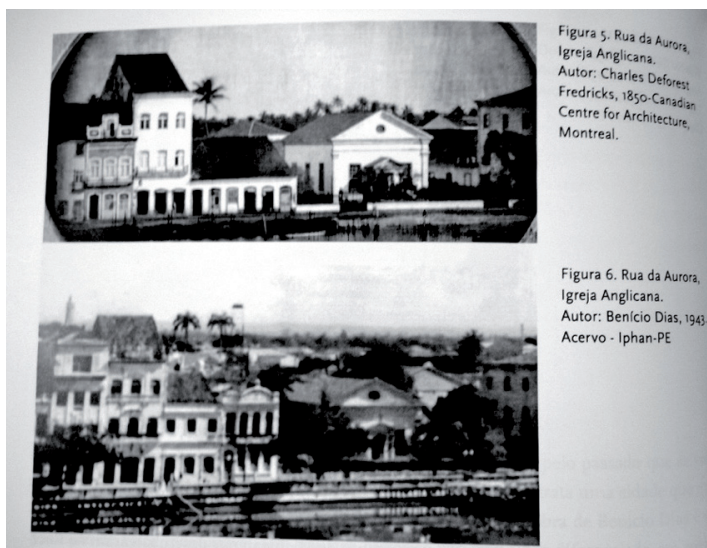


Imagem 1. O casario da Rua da Aurora e a «Igreja dos ingleses», Recife, entre Charles DeForest Fredricks e Benício Dias.

Fonte: Hazin & Florêncio (2016, p. 42).

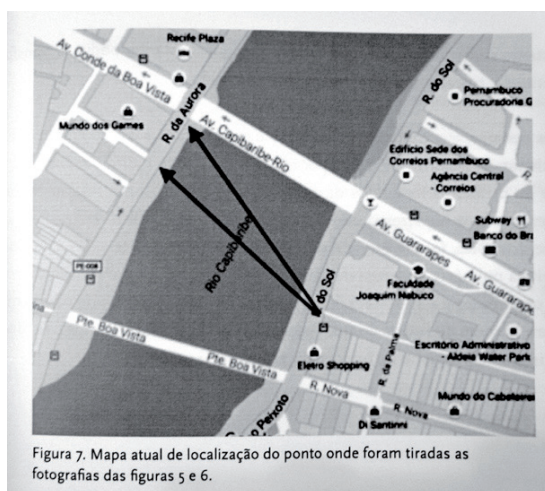


Imagem 2. Confirmando a posição dos fotógrafos, em 1943 e em 1850.

Fonte: Hazin & Florêncio (2016, p. 43).

O objetivo do contraponto (2016) é o de avaliar também a necessidade de precisão, de prova, decorrente do entendimento da história como «escola metódica», a identificar em sua escrita, a atestar, a existência dos bens no passado, dispostos cronológica e evolutivamente. Algo que, supõe-se, os fotógrafos também «reverenciam»,

para «presentear o futuro» (2016). Neste sentido, as ideias de uma «sagração da origem» e uma teleologia, parecem ainda estar presente nas práticas verbo-visuais, no entendimento do ato do fotógrafo. Ao trabalhar para a Superintendência do IPHAN, no Recife, entre 1960 e 1970, Dias teria se visto envolvido por essas percepções. Hoje, a instituição contém um pequeno arquivo com 90 fotografias de sua autoria, sendo que 33,3% destas referenciam o trecho da Aurora, demolido.

Gilberto Ferrez (1908 – 2000), «célebre pioneiro do estudo da história da fotografia» no Brasil, para quem «este meio de expressão não havia ainda obtido reconhecimento público nem institucional entre nós» (Vasquez, 1998), publicou «o primeiro estudo sobre a fotografia no Brasil», em 1946, na Revista de número dez do IPHAN. Ferrez, que também era conselheiro da instituição para os processos de tombamento a instituir as paisagens suscetíveis de proteção, utilizava, nos seus «álbuns fotográficos de províncias», o mesmo recurso de localização do fotógrafo na paisagem, como ferramenta gráfica prospectiva para demonstrar a posição correta da tomada.

Interessante anotar que se daria, no caso que relatamos, pelo menos uma dupla ausência: a que é própria à fotografia e a dos edifícios. A rua e o rio são os descritores principais da fotografia mais antiga, de 1850, um *électrotypo*, espécie de daguerreótipo, que se encontra nos arquivos digitais do Centre Canadian d'Architecture em Montréal, no Canadá (Hazin & Florêncio, 2016)¹. Semelhantes no enquadramento, alguns dos edifícios retratados, à esquerda, já não são os mesmos na fotografia de 1943, indicando que foram reformados e/ou reconstruídos no período até serem novamente fotografados. Somente o edifício principal, de destaque por seu valor monumental, à direita (a igreja), consta «o mesmo» em seus volumes coloniais, nas duas imagens.

Trata-se da «igreja dos ingleses» como era chamada pelos Recifenses na época, a «Igreja Anglicana», em releituras, situada na Rua da Aurora. A igreja vai desaparecer, junto com as casas contíguas – na época de Benício Dias –, para a abertura da Avenida Conde da Boa Vista, importante artéria do Bairro da Boa Vista que, vista de cá, do mesmo ponto de observação dos fotógrafos, ruma para oeste, marcando o desenvolvimento da cidade que se urbaniza rapidamente naquele sentido. Hoje, no entorno, para o sul, à esquerda, na mesma linha da Rua da Aurora, aparece o edifício do cinema São Luiz no n° 175 (inaugurado em 1952) e, para o norte, percorrendo a Aurora na direção de Olinda, saindo da imagem, é possível encontrar o Cemitério dos ingleses, no Bairro de Santo Amaro.

As ruas por detrás da Rua da Aurora também vão ter seu traçado modificado e desaparecer. A Rua Formosa que iria daquela esquina para dentro e acolhia a Maxambombas, tipo de bonde elétrico que passava naquele ponto por uma ponte de mesmo

¹ Architectural study of Recife, northern Brazil. Recuperado de [http://www.cca.qc.ca/fr/recherche?query=&filters=%7B%22people-collection%22%3A+%5B%22Charles+DeForest+Fredricks%22%5D%7D&lb_url=%2Ffr%2Flightbox%2Fsearch%2Fsummary%2Fcollection_321%2Fobject%2F1131]. Consultado [04/05/2017].

nome, de madeira e estrutura metálica, também vão desaparecer. Serão realizados aterramentos, prática comum no Recife, de áreas alagadiças e manguezais, ao redor (Pontual, 2001). Modificando definitivamente a parte continental do estuário talássico. Na altura da referida igreja, por sobre o rio, será construída uma Ponte de concreto e cimento armado, a atual Ponte Duarte Coelho, inaugurada em ca. 1943.



Imagem 3. Ponte da Maxambombas e Cais da Aurora.

Fotografia de Francisco Du Bocage, 1914.

Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Se o lugar era lembrado, antes, como o de encontro de ingleses e outros estrangeiros anglicanos e presbiterianos, vai passar a celebrar, depois dessa data, num «esforço memorialístico», o nome do donatário português dos Pernambucanos no período colonial, marcando um dos paradoxos do moderno, aos moldes do Recife². A cidade, no auge das modernizações promovidas pelo Estado, deveria adquirir um outro perfil. Antevia-se um «Novo Mundo» na direção do raiar do dia, homenageando o passado. Praiana, rural em vias de se urbanizar, o crescimento da cidade deveria acompanhar o desenvolvimento do Brasil, na década seguinte. As fotografias em questão mostram o que não mais existe, concretamente, na paisagem da cidade.

2. O CIRCUITO DE BENÍCIO DIAS

Com as fotografias de Benício Whatlhey Dias (1914-1976), vimos praticamente as últimas aparições daquela paisagem na Rua da Aurora³. Ele as fotografou entre ca. 1940 e 1944. Repetir a tomada de uma fotografia é uma prática comum entre fotógrafos interessados na biografia de seus antecessores e nos trabalhos de «trazer de volta» o passado das cidades a evocar, reconstituindo as imagens a serem preservadas.

² Como concebe Gilberto Freyre, no Manifesto Regionalista, de 1926, publicado em 1952. Recuperado de [http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf]. Consultado [04/05/2017].

³ Nos dias de hoje, o trecho em questão é o que faz cenário para a «Ponte do Galo da Madrugada», maior bloco de Carnaval da Terra, assim contemplado pelo Guinness Book, em 1995.

E Benício nos traz uma dessas lições. Ele faz uma fotografia exemplar, se posicionando no mesmo lugar onde Charles DeForest Fredricks teria estado, no ano de 1850.

A tomada é considerada histórica, porque teria sido «a primeira fotografia de paisagem» feita em Pernambuco. Com isso, mas não necessariamente por causa disso, Benício é reconhecido em sua própria época, nos anos quarenta e cinquenta, como um dos fotógrafos que fazem o «caráter do Recife» aparecer. Seu ato, seu gesto, inspira historiadores e outros produtores culturais que escolhem trabalhar a fotografia no Recife, que utilizam teorias, conceitos e intenções distintas, no acesso ao passado. Dos fragmentos de sua biografia e de seu exemplo, repetidos, é possível perguntar: em que mesmo essas imagens se repetem?

Dias era admirador de «antiguidades» – tradição local que remonta à 1885, como assinala Gilberto Ferrez, em 1946 -, e as colecionava. Com isso, vamos descobrindo que ele guardava fotografias de fotógrafos que viram o mesmo trecho do Cais da Aurora em outras épocas⁴. Em sua Coleção, na Fundação Joaquim Nabuco do Recife, nos surpreendemos confundindo as vistas. Benício demonstra ter admiração pelas panorâmicas (ca. 7,5 X 24cm) de Francisco Du Bocage e pelas fotografias de Manoel Tondella, feitas na década de 1910. Ele as usa como modelo para fotografar, talvez por viver um período onde as demolições, também fotografadas no passado, desde as reformas do porto, voltam a acontecer no cenário da cidade.



Imagem 4. Da Maxambombas, vista da Rua da Aurora e a Ponte da Boa Vista, com a Rua da Imperatriz, ao fundo. Fotógrafo não identificado, 1900.

Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Na década de 1950, Benício, já bacharel em Direito, possuía um studio de fotografia próximo da Aurora, na Rua da Imperatriz, nº 14, lugar onde Du Bocage, no passado, também havia se estabelecido. A Rua da Imperatriz, antigo Aterro da Boa

⁴ O *site* *Brasiliana*, da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, fez em 2016, uma apreciação interessante do Recife, seus fotógrafos, sua paisagem. Recuperado de [<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=francisco-du-bocage>]. Consultado [04/05/2017].

Vista, era, por sinal, Rua conhecida de casas fotográficas e ateliês de artes e artistas, desde o século XIX (Mello, 1985). O que vai se prolongar nas cercanias até, pelo menos, a década de 1950, com os estabelecimentos de fotógrafos profissionais e amadores do Foto Cine Clube do Recife (FCCR), de artistas criadores da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e da Associação de Cinegrafistas Amadores (ACA) (Silva, 2013)⁵.

Torna-se professor da Escola de Belas Artes do Recife, instituição que, a contrassenso, apoiaria «as inovações» das artes da cidade, como a «fotografia moderna». Era reconhecido amigo pessoal de Gilberto Freyre, que o considerava «um mestre». Em jornais da época, alguns de seus depoimentos indicam que em 1939 Dias trabalhava para a famosa DEPT, Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo, da Prefeitura do Recife, durante a Interventoria. É quando faz as fotografias para a Exposição de Arte Sacra, do 3º Congresso Eucarístico Nacional. Depois disso, passa a estudar fotografia, assinando revistas estrangeiras de «arte fotográfica» e praticando com o «pessoal de casa» (Silva, 2013: 140).

Na verdade, até ca. 1927, o fotógrafo anota que não tinha «nenhum conhecimento de fotografia» (Silva, 2013: 140). Seu interesse pela «arte fotográfica» acontece na década de 1930. Até então, era frequentador das cercanias da Rua da Aurora com a Rua Formosa, como muitos pernambucanos e outros estrangeiros, especialmente ingleses, pois era também nesta Rua, no número 265, onde ficava o Club Internacional de Regatas (antigo Ultramarino)⁶. Esporte ao qual Benício se dedicava⁷. No Remo, participou como voga vitorioso, num *raid* náutico até Salvador, na *yole* Moema (Silva, 2013; Malta, Araújo, 2015; Guimaraens, 2016).

Benício Dias é autor, além da fotografia comparada à de Charles DeForest Fredricks, de uma sequência de fotografias que mostram a «Igreja dos ingleses», o casarão ao lado, sede do jornal A Tribuna, e o seu entorno, antes deles entrarem no processo de demolição, entre os anos de 1941 e 1943, como constam na sua coleção da Fundaj. Estes, deixaram de existir para dar lugar à Avenida Conde da Boa Vista. A ação de intervenção pública foi comemorada em relatório da administração Novais Filho, em 1946. Relatório que encerra oficialmente, no Recife, o ciclo da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas.

⁵ Onde aparecem nomes como: Abelardo da Hora, Hélio Feijó, Ladjane Bandeira, Alexandre Berzin, Clodomir Bezerra, Lula Cardoso Ayres, os irmãos do Rego Monteiro, Rebelo, José Maria Caetano de Albuquerque, Manoel Bandeira, Luis Jardim, Joaquim Cardozo, Pelópidas da Silveira, Alcir e Alcedo Lacerda, Roberto Câmara, Juventino Gomes, Ivan Granville, José Césio Rgeueira Costa, Armando Laroche, Joel Pontes, Ariano Suassuna, entre outros.

⁶ O casarão de nº 265, da Rua da Aurora, abriga hoje o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM).

⁷ O Clube Internacional de Regatas vai permanecer no endereço até ca. de 1938, antes de passar à sede no Clube Internacional do Recife, na Benfica. Hoje, as referências se confundem com o Sport Clube do Recife, na Ilha do Leite.



Imagem 5. Remadores no Rio Capibaribe, na altura da «Igreja dos ingleses», à esquerda, na Rua da Aurora. Fotografia de Benício Dias, 1941.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Tendo estado em posição semelhante à de DeFredricks, sabendo que aquele ali estivera, ele fotografa. Mas temos a sensação também, diante de algumas sequências suas de fotografias, trazendo os motivos que integram o entorno do que vai ser demolido dali à pouco, que Benício atua com urgência, diante do irremediável. Frequentador das cercanias, ele marca sua volta ao mesmo lugar em 1940, 1941, 1943. Fotografa a paisagem ao largo, como DeFredricks, mas também se «mistura na paisagem». Ele «arrudéia», como dizem os pernambucanos. E «faz parte» do que fotografa, como «fotógrafo moderno»: no casarão da esquina da igreja, se aproxima e entra no prédio já vazio, registrando sua fantasmagoria – luz e sombras.



Imagem 6. Interior do casarão de nº 197, na Rua da Aurora.
Fotografia de Benício Dias, 1943. Fonte: Coleção Benício Dias,
Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).



Imagem 7. Rua da Aurora, esquina com a Rua Formosa.
Fotografia de Benício Dias, 1943. Fonte: Coleção Benício Dias,
Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).



Imagem 8. A Rua da Aurora, da janela do casarão, na esquina com a Rua Formosa. Fotografia de Benício Dias, 1943.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).



Imagem 9. Construção da Ponte Duarte Coelho e o «Novo Mundo»,
ao fundo. Fotografia de Benício Dias, 1941.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Atento aos detalhes, lhe interessa ver de perto janelas e portadas, onde se debruçou e onde passou, assim como a ponte recém-construída, ainda em obras, que entra de toda a forma, inevitavelmente, pela janela. De dentro do casarão, ao lado da «Igreja dos ingleses», Benício olha para o trecho da Rua da Aurora na direção sul, para mostrar como ainda era tranquila e bonita a esquina da Rua Formosa. E ao fundo, do outro lado do Rio Capibaribe, cresce o «Novo Mundo», em obras, na Rua do Sol. Recife que vai ter suas ruas alargadas, «pregada na cruz de grandes avenidas» (Silva *apud* Outtes, 2013). Não é um olhar somente pra fora. Na busca do motivo há um percurso, feito, muito possivelmente, várias vezes anteriormente.

3. A PRIMEIRA DATA

Então, teria sido Charles DeForest Fredricks (1823-1894) o fotógrafo que fez a primeira fotografia onde aparece o Recife, em 1850. Como marco da fotografia em Pernambuco, foi o historiador José Antonio Gonsalves de Mello (1985), quem primeiro fez referência ao fotógrafo estadunidense, que ele chama de «Carlos DeForest Fredericks». E o faz a partir da leitura das páginas do Diário de Pernambuco (DP), jornal mais antigo da região, «indispensável para quem quer reconstituir a história da fotografia em Pernambuco» (1985), já que os primeiros fotógrafos eram estrangeiros e atracavam no Porto. E o jornal publicava a chegada dos navios.

O DP anota que em 1851 DeFredricks estava em vias de terminar suas atividades de fotógrafo na Província e usava o «electrotypo», espécie de daguerreótipo, para fazer as tomadas de vistas da cidade. Teria feito outras tomadas antes da fotografia da «Igreja dos ingleses». Do porto, em especial, e para os lados de Olinda, ao norte⁸. Mas essas fotografias não teriam sido encontradas por José Antonio. Aparecendo como professor nos anúncios do jornal, certamente ensinava aos locais, e vendia seus equipamentos, antes de prosseguir viagem, costume entre os fotógrafos de então.

DeFredricks era presbiteriano e, como muitos viajantes, passava brevemente pela cidade do Recife antes de chegar ao Rio de Janeiro, destino principal e capital do Brasil Imperial, a Corte. Deve ter estado por mais de uma vez entre os pernambucanos. Fotografar recortes pitorescos da paisagem poderia ser muito mais uma distração sua, pois o costume era fazer os retratos dos endinheirados locais, de onde se tirava o «ganha-pão». Além de Recife e Rio de Janeiro, viajou pelo Norte do Brasil, entrando pelo Rio Amazonas adentro e também pelo Sul, no estuário do Rio da Prata (Levine, 1989).

⁸ No site da Enciclopédia Itaú Cultural são reproduzidas algumas dessas fotografias de DeFredricks, além da tomada aqui referenciada. Com atenção para a imagem anotada por Mello (1986), ao afirmar o pioneirismo de DeFredricks na fotografia de paisagens e de monumentos recifenses, tendo dedicado «aos arrecifes e ao porto da capital pernambucana a sua melhor habilidade», de uma vista do porto do Recife, tirada do Farol. Recuperado de [<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21621/charles-deforest-fredricks>]. Outras de suas fotografias aparecem no The Paul Getty Museum, principalmente as do período em que já havia se estabelecido na Broadway. Recuperado de [<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2026/charles-deforest-fredricks-american-1823-1894/>]. Consultado [04/05/2017].



Imagem 10. A «Igreja dos ingleses», por Charles DeForestFredricks.
Fonte: Recuperado de [https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_DeForest_Fredricks].
Onde está anotado: «Recife, 1851».

Segundo Gonsalves de Mello, DeFredricks teria vindo na sequência de dois outros fotógrafos do norte das Américas, os primeiros a se estabelecerem no Recife: José Evans, que teria vindo, na «contra-corrente atlântica», da Corte, o Rio de Janeiro, no início de 1843 e, dois anos depois, um tal de Mr. Roberto. De passagens breves, foi DeFredricks quem mais se demorou, somando períodos intermitentes de permanência. Carlos teria começado a trabalhar com «retratos coloridos de daguerreótipo» em meados de 1847, vindo do Maranhão, onde «tirou mais de três mil retratos» e, depois, em 1851, vindo dos Estados Unidos, onde aparece associado a Weeks a «anunciar retratos em eletrótipo» (Mello, 1985, p. 11).

Segundo anúncio, esse novo sistema tinha sobre o anterior a vantagem da ‘rapidez com que se tira’, o que permitia que o retratado conservasse a ‘expressão natural’. Vantagem também para retratos de crianças – coisa quase impossível com o daguerreótipo (Melo, 1985, p. 11).

Observando mais aproximadamente a imagem, encontrada correntemente na internet, refletimos a anotação do historiador sobre «o eletrotipo ser mais ligeiro», pois, no segundo casarão à beira do rio, contíguo à «Igreja dos ingleses», DeFredricks captura um homem, vestido de branco, encostado numa das portas. Teria estado tempo suficiente para ser daguerreotipado, vendo precisamente o fotógrafo do outro lado

do Rio Capibaribe? Interessado em técnicas mais rápidas, DeFredricks teria também se inteirado, e praticado, a calotipia, técnica de Talbot, que impregava o negativo-positivo e usava o papel salgado para impressão (Levine, 1989). Em região onde o daguerreótipo foi preponderante.



Imagem 11. Detalhe da portada de casarão contíguo à «Igreja dos ingleses».
Fonte: Recuperado de [https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_DeForest_Fredricks].
Onde está anotado: «Recife, 1851».

DeFredricks mantinha uma «galería», aberta à visitação dos locais, no Aterro da Boa Vista, nº 4, atual Rua da Imperatriz, famosa rua de circulação de bondes, que ligava o porto às várzeas e engenhos, e de estabelecimentos de fotografia no século seguinte. O fotógrafo acentuava que as pessoas deviam vir conhecê-lo, «particularmente as famílias que estão para retirar-se da cidade» (Mello *apud* DP, 1985). Comunicar-se em inglês no jornal garantia-lhe que os cidadãos estrangeiros o ajudassem a esvaziar sua galeria: os que admiravam as vistas da cidade e desejavam enviar uma «cópia» do lugar para os seus amigos de fora, dando-lhes a exata ideia da «formação deste admirado porto»⁹.

⁹ A galeria parece ter permanecido aberta no nº 4 do Aterro da Boa Vista (Rua da Imperatriz), mesmo depois da partida de DeFredricks. Lhe sucedem na técnica da eletrotipia, A. Letart (o «Sr. Letarte», por Mello) e J. J. Pacheco (Mello, 1985). Interessante anotar que esta parte da futura Rua da Imperatriz acolheu outras galerias de artes e fotografias. Em 1948, o artista plástico Abelardo da Hora, idealizador da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), faz sua primeira exposição individual na casa de nº 67.

Gilberto Ferrez (1946) não anota a passagem de DeFredricks pelo Recife, pois vai concentrar-se em August Stahl, alsaciano, atuante na cidade em 1856 (1946), que teria passado na capital de Pernambuco no «vapor da Mala Real Inglesa Thames», «entrado no porto» em 31 de dezembro de 1853 (Mello, 1985). Ferrez anota ter, de Stahl, «vistas preciosas do Recife», feitas em papel albuminado, entre 1855 e 1859. Vai acentuar o uso do eletrotipo em Salvador, Bahia, sem referenciar diretamente DeFredricks. Quando fala, porém, da Bahia, começa logo dizendo que ali «os primeiros daguerreotipistas chamavam-se retratistas a eletrotipo» (Ferrez, 1946: 207).

Teria DeFredricks fotografado Salvador, ou ele teria sido, pelo menos o «professor do método» ali também? A data anotada por Ferrez para a Bahia é 1857 (1946). Neste momento, DeFredricks já estava bem estabelecido na Broadway, associado ao seu antigo mestre, Gurney, não tendo mais voltado ao Brasil depois de 1856. Na Biblioteca Nacional da França, há um retrato de «vista de arquitetura» que mostra o Studio de fotografia de DeFredricks e Gurney, em 1853. Impresso em papel salgado, o «retrato» demonstra o interesse do fotógrafo por técnicas mais ligeiras que o daguerrotipo¹⁰.

Essa nota nos leva a pensar a necessidade de integrar os registros e os percursos dos fotógrafos no Brasil, nos anos iniciais, entre as «Províncias», outros Estados nações das Américas e «Ultramarinos», usando uma expressão do século XIX, e corroborando Robert Levine (1989). Neste sentido, importante acentuar que «o Carlos» também esteve em Cuba, onde fotografou as paisagens da ilha, quando de seus itinerários entre o Brasil e a América do Norte¹¹. Depois de 1856 já em Nova York, sua casa fotográfica era conhecida como «DeFredricks Temple of Arts». Famoso, fotografou «Tad», filho do Presidente Abraham Lincoln¹².

4. UMA MESMA IMAGEM ?

Sim e não. Ao fazer o registro de «sua igreja», em meio ao casario colonial da Rua da Aurora, DeFredricks faz aparecer, em 1850, «outro credo» na paisagem da cidade católica, aqui, *ao seu modo protestante*¹³. Mas a paisagem que faz aparecer não traz indicativo algum de que desaparecerá: Recife era ainda profundamente, e visualmente, rural – apesar de litorânea. Ele é que não permaneceria. Estrangeiro, a fotografia era, sem dúvida, um objeto que fazia parte das suas trocas sociais e simbólicas, através das

¹⁰ Disponível *on line* no site da BNF, Gallica [<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22charles%20deforest%20fredricks%22%29%20and%20dc.type%20all%20%22image%22&suggest=0#resultat-id-1>]. Consultado [04/05/2017].

¹¹ Observar também o estudo de Robert Levine sobre Cuba (1990).

¹² Library of Congress. Recuperado de [<https://www.loc.gov/photos/?q=Charles+DeForest+Fredricks>]. Consultado [04/05/2017].

¹³ Fazendo um trocadilho com a ideia de Gilberto Freyre (1900-1987), para quem Recife – e o Nordeste – viveu o modernismo de sua própria forma, regionalista, enfatizando seus próprios contraditórios.

quais faria fortuna, voltando, quando saciado, para sua própria terra, para Nova York, na América do Norte.



Imagem 12. A Ponte e a demolição que vai chegando. Fotografia de Benício Dias, 1943.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

No sentido de estudar o que chama de *Images of history*, Robert M. Levine introduziria na historiografia da fotografia o propósito da integração dos estudos, relacionadamente, cruzando mares, para além do escopo regional¹⁴. Em algumas de suas passagens, ele recupera DeFredricks acentuando um Recife que crescia católico e oligárquico, como parte de um circuito maior de instituição de visualidade. O século XX encontra essa oligarquia a demonstrar um certo tédio com a paisagem e empenhando-se em controlar as populações que «manchavam a vista ao largo», amocambados em lugares impróprios (Freyre, 1926). Estes, viviam às margens das decisões administrativas.

Para que pudesse emergir um *Caminho novo* e um *Mundo idem*, incrementam-se as modernizações, recuperando práticas importadas de uma *belle époque* tardia (Needell, 1993), carregada pelo Rio de Janeiro, cidade com a qual «o Recife se comparava», a acreditar ser «um Rio menor», não menos belo, ao seu modo. A relação entre a preponderância de uma determinada «paisagem da cidade» e as práticas religiosas que se apegam às instituições do Estado, a determinar o que deve permanecer, passaram a ser

¹⁴ Aproveito este artigo para agradecer ao Professor Marc Jay Hoffnagel, da UFPE, que me indicou a leitura de Robert Levine, quando soube de meu projeto de Doutorado sobre a fotografia, em 2001.

melhor discutidas depois da década de 1980, no Brasil¹⁵. A historiografia aponta para o Estado Novo, que repetiu, como eco, ações das primeiras duas décadas do século XX, «demolindo» partes de um mundo que poderia restar, principalmente na parte continental do estuário, por onde o Recife viria a crescer.

Quando comparamos as duas fotografias de um mesmo recorte de cidade, intentamos problematizar também seus comentadores e suas visões de história. Uma história que, talvez, se contente em provar, simplesmente, que algo foi construído, existiu e que não existe mais, e ter saudade do que se perdeu. Mas é mais complexo. As transformações urbanas carregam um propósito que indica os valores locais, as práticas sociais, possibilitando e não possibilitando a preservação, somente possível de ser visualizada de forma crítica na proporção em que são mobilizadas e reconhecidas as forças sociais presentes no «cenário» dessas transformações, as suas imagens. Enfim, pela disponibilidade para compreender, no presente, essas forças.

Na história da cidade do Recife, contextos intervencionistas de transformação dos espaços urbanos se repetem, quase como um «estilo» das administrações locais, em detrimento da consulta pública. Nas fotografias de Benício Whatlhey Dias, entendemos que o fotógrafo tinha consciência não somente desses lugares, mas também dessas tensões. Benício, à propósito, era reconhecido, nos idos de 1941, época em que fazia as fotografias da esquina da Rua da Aurora com a Rua Formosa, como um fotógrafo «camera conscious». Assim dizia o *Jornal do Commercio*:

O caráter do Recife só agora começa a surgir através da fotografia. Através dos fotógrafos que, ao contrário daqueles de antigamente, preocupados com a fidelidade do motivo e com o equilíbrio gráfico da composição, procuram sentir a poesia dos quadros e das paisagens, a emoção e o romance das cenas vulgares da cidade. Rebelo, Oscar Maia, Lula Cardoso, Ulisses Freire, Jujú, são alguns desses fotógrafos *camera conscious* que começaram a ver a cidade com o recurso da objetiva de uma máquina. Benício W. Dias e Alexandre Berzin, o primeiro amador e outro profissional – (...) – têm produzido a mais larga documentação da cidade. Documentação sem a forma rígida da reprodução, mas com um profundo sentido interpretativo¹⁶.

Esse «caráter da cidade» que começa a aparecer expressivamente coincide por um lado, com o advento do automóvel, que vem para promover a «integração nacional», nas décadas de 1940 e, com mais força na de 1950. Fundamentando a modernização e provocando, também, uma transformação significativa na imagem da cidade. No

¹⁵ Como quando se avalia, na década de 1980, o quantitativo dos bens imóveis que merecem a proteção patrimonial e observa-se que a maioria eram bens religiosos, seguidos por fortificações e bens imóveis isolados, de comprovada antiguidade, representativos do passado colonial do Brasil (Falcão, 1984). Mas, por este senso, a «Igreja dos ingleses», não preencheu os requisitos da época para a proteção, muito menos seu casario contíguo.

¹⁶ *Os fotógrafos do Recife*, comunicado da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo. *Jornal do Commercio*, Recife, sexta-feira, 03 de outubro de 1941, p. 3.

Recife, as demolições e os aterramentos passam a ser comuns, desde então (Pontual, 2001). Um arruinamento provocado. Não aquele que aparece como «vestígio de uma estrutura no tempo», resultado de algum infortúnio e que pode vir a ser reconstruído. Benício Dias sabia o que ia ser demolido, sabia do «novo», e agiu como fotógrafo: um vento lhe empurrou para o futuro onde ele via as ruínas do passado, a lembrar Walter Benjamin.

Sabemos também que Benício era sensível à experiência artística, além de ter um interesse real pela história da cidade. O que, talvez, o levava a considerar, por empatia, a disponibilidade para «olhar como o outro havia olhado». A considerar os valores do fotógrafo do passado, que ele persistia existir, e cujo lugar, talvez reconhecesse, deveria trazer um ritmo próprio de tempo, «ao largo». Ao fotografar a «Igreja dos ingleses» sua perspectiva de tempo era, contudo, outra, pois via tudo mudar rapidamente e sabia que podia mudar seu lugar de observação, no entorno do que via. Que podia ensaiar e se posicionar, como experiência, no mesmo lugar da tomada de DeFredricks, mas também mudar de posição, diversas vezes.

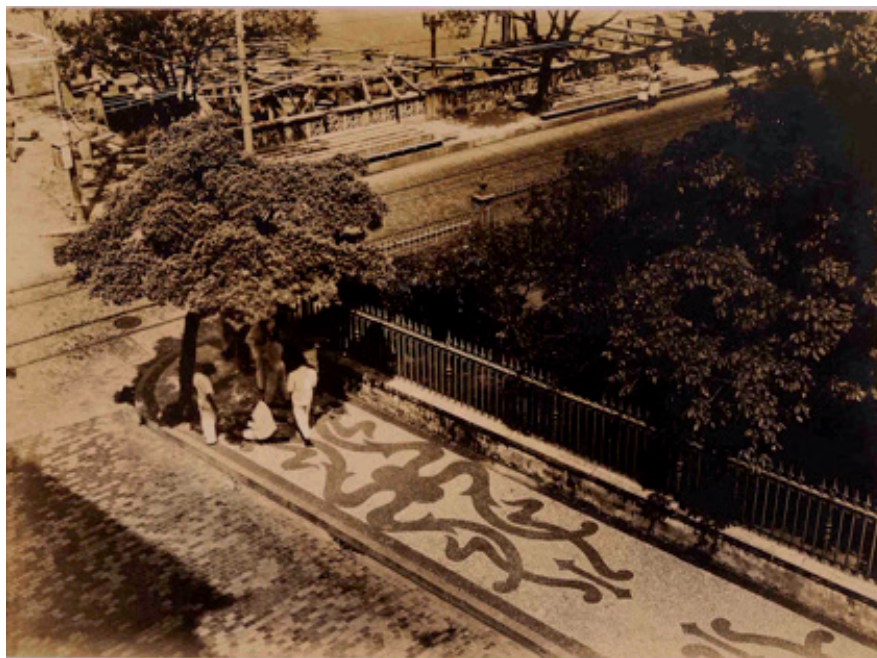


Imagem 13. Calçada de pedras portuguesas da «Igreja dos ingleses», na esquina da Rua Formosa com Rua da Aurora. Fotografia de Benício Dias, ca. 1940.
Fonte: Coleção Benício Dias, Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj).

Mas ele sabia que antevia ruínas, um vazio de destroços, e que, na sequência, veria um novo perfil da cidade. E, diante do imponderável, ele só podia acompanhar essa reconfiguração fotografando. Neste ensaio – Entre Charles DeForestFredricks e Benício

Dias. Recife, uma cidade fotografada e os contraditórios do moderno – pretendeu-se acompanhar o aparecer do «Recife como paisagem» e como «paisagem moderna» (Benjamin, 1987), mais como «fenômeno de expressão» do que como representação e significação, muito embora essa «trindade» da imagem tenha sido realizada em algumas passagens, incompletamente. «O Recife» apareceu também como «esquematisação do tempo» vinculado ao lugar fotografado em seus motivos e aspectos. Um tempo que a fotografia possibilita visualizar: não somente aquele do «nascer e do persistir», mas também o do «morrer e sobreviver à sua própria morte» (Didi-Huberman, 2013).

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1987). Doutrina das semelhanças. In *Obras Escolhidas. Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- BERNARDES, D. (1987). Para reler o Recife e suas origens. In A. P. REZENDE (Org.). *Recife: que história é essa?* (pp. 15 – 36). Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- FALCÃO, J. de A. (1984). Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In S. MICELI (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel.
- FERREZ, G. (1946). A fotografia no Brasil e um de seus mais destacados servidores: Marc Ferrez (1843 – 1923). *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, IPHAN, nº 10, pp. 169 – 305.
- FERREZ, G. (1952). *Álbum de Pernambuco e seus Arrabaldes*. Recife: Indústria Gráfica Brasileira.
- HAZIN, M., & FLORÊNCIO, R. V. (2016). A coleção de fotografias de Benício Whatley Dias no arquivo do IPHAN em Pernambuco. In C. GUIMARAENS. *Museografia e Arquitetura de Museus. Memória e Fotografia* (pp. 37 – 45). Rio de Janeiro: RioBooks.
- LE GOFF, J. (1984). Documento Monumento. In R. ROMANO. *Memória e História*. Enciclopédia EINAUDI. Edição Portuguesa – Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- LEVINE, R. (1989). *Images of history. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Londres: Duke University Press.
- LEVINE, R., & HOFFENBERG, H. L. (1990). *Cuba in the 1850's: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*. Tampa, FL: Univ of Southern Florida.
- LISOVSKY, M. (2011). A paisagem e a proveniência dos lugares. *Contemporânea | comunicação e cultura*, 09(02), 281 – 300.
- MALTA, A. O. L., & ARAÚJO, R. de C. B. de. (2015). *Benício Dias: fotografias*. Recife: Cepe: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- MAUAD, A. M. (2016). O passado em imagens. Artes visuais e história pública. In J. R. de ALMEIDA, A. M. MAUAD, & R. SANTHIAGO (Orgs.). *História pública no Brasil. Sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz.
- MENESES, U. B. de. (2012). História e imagem: iconografia/iconologia e além. In C. F. S CARDOSO, & R. VAINFAS (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro, Campus/ Elsevier.

- MELLO, J. A. G. de. (1985). A Fotografia. *Diário de Pernambuco. Arte e Natureza no 2º Reinado*. Recife: Fundaj/Massangana.
- NEEDEL, J. (1993). *Belle époque tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- OUTTES, J. (1991). *Recife pregado à cruz das grandes avenidas. Contribuição à história do urbanismo (1927 – 1945)*. Recife: UFPE/MDU.
- PONTUAL, V. (2001). *Uma cidade e dois Prefeitos. Narrativas do Recife nas décadas de 1930 a 1950*. Recife: Editora da UFPE.
- SILVA, F. B. (2013). *Caminbando numa cidade de luz e de sombras. A fotografia moderna no Recife, na década de 1950*. Recife: Fundaj/Massangana.
- VASQUEZ, P. K. (1998). Depoimentos. Gilberto Ferrez: «A Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores...». In M. I. TURAZZI. *Fotografia* (pp. 18 – 34). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN – nº 27*. Brasília: MEC.