

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

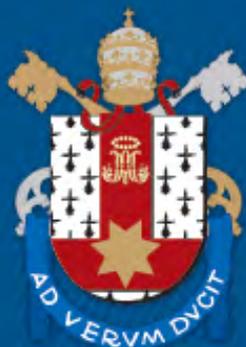
JOSÉ OLIVEIRA DA SILVA FILHO

**A CONSTRUÇÃO DE UMA VISUALIDADE SOBRE O MARANHÃO A PARTIR DE  
ÁLBUNS DE VISTAS (1899 -1913)**

Porto Alegre

2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

JOSÉ OLIVEIRA DA SILVA FILHO

**A CONSTRUÇÃO DE UMA VISUALIDADE SOBRE O MARANHÃO A  
PARTIR DE ÁLBUNS DE VISTAS (1899-1913)**

PORTO ALEGRE  
2018

JOSÉ OLIVEIRA DA SILVA FILHO

**A CONSTRUÇÃO DE UMA VISUALIDADE SOBRE O MARANHÃO A  
PARTIR DE ÁLBUNS DE VISTAS (1899-1913)**

Tese apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

PORTO ALEGRE  
2018

## Ficha Catalográfica

S586c Silva Filho, José Oliveira da

A construção de uma visualidade sobre o Maranhão a partir de  
álbuns de vistas / José Oliveira da Silva Filho . – 2018.  
272 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História,  
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. História. 2. Fotografia. 3. Visualidade. 4. Maranhão. I.  
Monteiro, Charles. II. Título.

JOSÉ OLIVEIRA DA SILVA FILHO

**A CONSTRUÇÃO DE UMA VISUALIDADE SOBRE O MARANHÃO A  
PARTIR DE ÁLBUNS DE VISTAS (1899-1913)**

Tese apresentada como requisito parcial e final à obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 26 de março de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS-Orientador)

---

Profª. Dra. Solange Ferraz de Lima (USP)

---

Prof. Dr. Ivo dos Santos Canabarro (UNIJUI)

---

Profª. Dra. Zita Rosane Possamai (UFRGS)

---

Profª. Dra. Carolina Martins Etheverry (PUCRS)

PORTO ALEGRE  
2018

## AGRADECIMENTOS

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Ensino Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos;

Ao Professor Dr. Charles Monteiro pela orientação dedicada;

Às professoras Carolina Etcheverry e Zita Possamai pelas contribuições na qualificação;

Ao Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão por permitir o meu afastamento para que pudesse me dedicar a esta pesquisa;

À minha querida Andréia Aguiar pela sua dedicação incansável no cuidado comigo e com nossa família obrigado por ter me escolhido como companheiro pra toda vida;

A minha mãe Anilda Oliveira por apoiar todas as minhas empreitadas, exemplo de amor e respeito às escolhas dos filhos;

Aos meus filhos, Heitor e Sofia que mesmo sem entender ainda o verdadeiro significado de tudo isso, souberam à sua maneira respeitar as minhas ausências.

Ao meu pai José Oliveira (em memória);

À minha família por me apoiar durante toda a minha trajetória;

Aos amigos fiéis de sempre Dani e Diego pelo suporte incansável durante os quatro anos que estive dedicado a esta pesquisa. Sou muito grato a Daniele Segadilha pesquisadora pelas leituras, sugestões em todas as etapas deste trabalho;

Ao amigo que esta pesquisa me deu: Edgar Rocha (fotógrafo) por todo o suporte oferecido nos últimos dois anos desta tese, obrigado pela acolhida em seu estúdio e por todo o incentivo.

Ao Pesquisador Luiz de Mello por toda a sua colaboração a esta pesquisa e por dividir comigo o amor pela pesquisa e pelas artes plásticas.

À professora Maria de Lourdes Lauande Lacroix pela leituras dos capítulos e pelas sugestões ao trabalho. Ao professor Henrique Borrallho pelas indicações de leituras.

Ao Rodrigo Burkowski pela leitura do projeto e pelas sugestões dada a esta pesquisa;

À Professora Claudete pela leitura do projeto lá no início dessa empreitada.

Ao pesquisador João Carlos Pimentel pela interlocução durante a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Helder da Silveira pela parceria na elaboração do software Meta visualidade

Em Porto Alegre sou grato aos colegas do Prog. de Pós-Graduação em História da PUCRS: Camila Comerlato; Rafael Saraiva Lapuente; Carmem Ribeiro, Cláudio Reimão e Waldemar Dalenogare.

Ao Nazareno Almeida pela diagramação do trabalho; Ao meu revisor Alberico Carneiro;

Ao Marcus pelo Caderno Iconográfico Digital;

Aos arquitetos José Moraes e Thaís Zenkner pelas sugestões de leitura.

Ao Museu do Audiovisual do Maranhão e ao Museu Histórico e Artístico do Maranhão pela cessão de imagens que fazem parte dessa pesquisa.

Às instituições: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Biblioteca Nacional, Museu Hipólito da Costa pelo acesso à consulta em seus acervos.

O álbum fotográfico não é um receptáculo passivo. Ele não reúne (...) sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real.

André Rouillé

## RESUMO

A presente tese trata do processo de construção de uma visualidade sobre o Maranhão a partir de álbuns de vistas elaborados na passagem do século XIX ao XX. Selecionou-se como foco do nosso estudo uma série formada por 316 imagens, de quatro álbuns de vistas, utilizando-se de uma aplicação denominada de meta visualidade elaborada com base na metodologia proposta por Vania Carvalho e Solange Lima (1997). A partir da composição de um circuito social das imagens, destacou-se o contexto de produção das mesmas, objetivando-se demonstrar os sentidos e significados presentes nas fotografias, com base na definição de padrões temático-visuais, assim como da análise da narrativa visual presente nos álbuns. Concluiu-se que o conjunto dos álbuns elaboraram uma visualidade sobre o Maranhão, que denota o pensamento progressista e saudosista de um grupo de intelectuais, fotógrafos e editores que, desejosos de manterem-se num lugar de destaque no cenário nacional, evocam imagens do “progresso” e de um passado faustoso de modo a compor uma representação sobre o Estado.

Palavras-chave: História-Fotografia-Visualidade- Maranhão.

## **ABSTRACT**

This thesis deals with the process of constructing a visuality about the state of Maranhão from albums of views elaborated between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. We selected as the focus of our study a series formed by 316 images, from four albums of views, using an application called meta-visibility elaborated based on the methodology proposed by Vania Carvalho and Solange Lima (1997). From the elaboration of a social circuit of the images, the context of their production was highlighted, aiming to demonstrate the senses and meanings present in the photographs, based on the definition of thematic-visual patterns, as well as the analysis of the visual narrative present in the albums. We concluded that the whole of albums produced a visuality about the state of Maranhão, which denotes the progressive and nostalgic thinking of a group of intellectuals, photographers and editors, who wish to remain in a prominent place on the national scene, evoke images of the "progress" and of a fortunate past in order to compose a representation about the State.

Keywords: History-Photography-Visibility- Maranhão.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Avenida Maranhense.....	17
Fig. 2	Aba inicial do aplicativo Meta Visualidade.....	19
Fig. 3	Aba de cadastro de descritores.....	19
Fig. 4	Aba de Cadastro de imagem do aplicativo (MV).....	20
Fig. 5	Aba de consulta do aplicativo (MV).....	21
Fig. 6	Anúncio Vistas.....	62
Fig. 7	Maranhão: Place du Palais. - [1856].....	62
Fig. 8	Anúncio Jornal A Coalisão, 20 de jun. de 1862.....	63
Fig. 9	Jornal Treze de maio, 10 de maio de 1845.....	67
Fig. 10	Vista de S. Luís-MA, 1863.....	74
Fig. 11	São Luís às margens do Maranhão, 1863.....	75
Fig. 12	Anúncio.....	80
Fig. 13	Notícia.....	79
Fig. 14	Sociedade 11 de Agosto, negativo de segunda geração.....	82
Fig. 15	Sociedade 11 de Agosto, Revista O Novo Mundo.....	82
Fig. 16	Carte de Visite.....	86
Fig. 17	Anúncio.....	88
Fig. 18	Anúncio.....	89
Fig. 19	Anúncio.....	89
Fig. 20	Carte de Visite.....	90
Fig. 21	Anúncio.....	91
Fig. 22	Notícia.....	96
Fig. 23	Anúncio.....	96
Fig. 24	Mapa do Maranhão, 1912.....	98
Fig. 25	Anúncio.....	100
Fig. 26	Edifício onde funcionou o Armazém e Typogravura Teixeira.....	104

Fig. 27	Notícia.....	107
Fig. 28	Notícia.....	107
Fig. 29	Revista Industrial, capa da edição de 1900.....	109
Fig. 30	Anúncio.....	110
Fig. 31	Notícia.....	112
Fig. 32	Anúncio.....	114
Fig. 33	Verso de uma Carte de visite.....	115
Fig. 34	Instituto Musical São José de Riba-mar.....	118
Fig. 35	Anúncio.....	121
Fig. 36	Capa do Álbum Maranhão Ilustrado.....	125
Fig. 37	Costumes, Maranhão Ilustrado, 1899.....	127
Fig. 38	Costumes, Maranhão Ilustrado, 1899.....	128
Fig. 39	Anúncio.....	130
Fig. 40	Margens do Anil.....	131
Fig. 41	Capa do Álbum Recordação do Maranhão.....	131
Fig. 42	Capa do Álbum do Tricentenário.....	133
Fig. 43	Fábrica de Fiação de Tecidos do Rio Anil.....	134
Fig. 44	Notícia.....	135
Fig. 45	Gov. Luiz Domingues da Silva.....	136
Fig. 46	Intend. Cel. Mariano Martins Lisboa.....	136
Fig. 47	Capa do Álbum do Maranhão em 1908.....	140
Fig. 48	Postal emitido pela Typog. Teixeira por volta de 1906.....	148
Fig. 49	Avenida Maranhense.....	153
Fig. 50	Implantação da Cruz por ocasião da Fundação da cidade de São Luís em 8 de setembro de 1612.....	154
Fig. 51	Igreja de Santo Antônio, Maranhão Ilustrado, 1899.....	156
Fig. 52	Igreja de Santo Antônio, Recordação do Maranhão, 1908.....	156
Fig. 53	Praça Gonçalves Dias, Álbum do Tricentenário, 1913.....	157

Fig. 54	Praça Gonçalves Dias, Maranhão Ilustrado, 1899. ....	158
Fig. 55	Praça Gonçalves Dias, Recordação do Maranhão, 1908. ....	158
Fig. 56	Teatro São Luís, Álbum do Maranhão em 1908. ....	159
Fig. 57	Liceu Maranhense, Álbum do Maranhão em 1908. ....	160
Fig. 58	Biblioteca Pública, Recordação do Maranhão, 1908. ....	161
Fig. 59	Quito à vista, 1911. ....	164
Fig. 60	Pontilhão de 5m de vão sobre o riacho Lajes. ....	166
Fig. 61	Nota jornalística. ....	169
Fig. 62	Nota jornalística. ....	170
Fig. 63	Nota jornalística. ....	170
Fig. 64	Vocabulário Pictórico. ....	175
Fig. 65	Um trecho da Praça João Lisboa. ....	178
Fig. 66	Rua Afonso Penna - Alcântara. ....	179
Fig. 67	Praça João Lisboa. ....	183
Fig. 68	Uma parte da Cachoeira do Rio Itapecuru. ....	185
Fig. 69	Anúncio. ....	189
Fig. 70	Avenida Maranhense vista tirada do Palácio Episcopal. ....	190
Fig. 71	Largo dos Remédios. ....	193
Fig. 72	Thezouro Publico do Estado. ....	196
Fig. 73	Congresso do Estado. ....	198
Fig. 74	Fábrica de Tecidos Santa Izabel - São Luiz. ....	202
Fig. 75	Aula de Desenho da Escola Normal. ....	204
Fig. 76	Bibliotheca – Sala de Leitura. ....	206
Fig. 77	Ponte de Cutim. ....	209
Fig. 78	Um Canavial - Engenho Central. ....	212

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1 - A PESQUISA ACADÊMICA SOBRE ÁLBUNS DE VISTAS NO BRASIL .....</b>	<b>28</b>
1.1 - Análise do quadro enunciativo das pesquisas em estudo .....	51
<b>2 - ARQUITETOS DO OLHAR: A CONTRUÇÃO VISUAL DO MARANHÃO..</b>	<b>56</b>
2.1 - Galerias Ópticas .....	56
2.2 - A máquina de fazer retratos: o daguerreotipo chega ao norte do Império .....	65
2.3 - Jesephe Leone Righini: a construção de um olhar.....	72
2.4 - O pioneirismo de Jacques Vigier como fotógrafo de vistas. ....	79
2.5 - Rodolpho Vasconcellos e as imagens desaparecidas da jovem República .....	86
2.6 - Gaudêncio Cunha e a invenção do Maranhão .....	97
2.7 - Propagandear é preciso: estratégias de divulgação e afirmação .....	110
<b>3 - A PRODUÇÃO DOS ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS E AS NARRATIVAS VISUAIS CONSTRUÍDAS NELES SOBRE O MARANHÃO .....</b>	<b>120</b>
3.1 - Organização temática e sentido .....	124
3.2 - Maranhão Ilustrado .....	125
3.3 - Recordação do Maranhão .....	129
3.4 - Álbum do Tricentenário.....	133
3.5 - Álbum do Maranhão em 1908 .....	137
3.6 - Cartografia da saudade: uma explicação possível das escolhas temáticas: ...	142

<b>4. ÁLBUNS DO MARANHÃO: UMA PEDAGOGIA DO “PROGRESSO” E DA SAUDADE.</b> .....	<b>166</b>
4.1 - Conformação visual do lugar.....	166
4.2 - Análise dos padrões.....	174
4.2.1 - Padrão Infraestrutura Urbana. ....	175
4.2.2 - Padrão Paisagístico.....	180
4.2.3 - Logradouros públicos.....	186
4.2.4- Padrão Edificações Urbanas.....	193
4.2.5 - Padrão Edificações Públicas/internas.....	202
4.2.6 - Padrão Infraestrutura Interiorana. ....	207
4.3- Síntese das tendências.....	212
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>216</b>
<b>FONTES</b> .....	<b>224</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>232</b>
<b>APÊNDICE</b> .....	<b>241</b>

## INTRODUÇÃO

Entre os rumores das selvas seculares  
 Ouviste um dia no espaço azul vibrando  
 O troar das bombardas nos combates  
     Após um hino festival soando  
 O troar das bombardas nos combates  
     Após um hino festival soando (...)

**E na estrada esplendente do futuro  
 Fitas o olhar altiva e sobranceira  
 Dê-te o porvir as glórias do passado  
 Seja de glória tua existência inteira  
 Dê-te o porvir as glórias do passado  
 Seja de glória tua existência inteira**

Salve pátria, pátria amada,  
 Maranhão, Maranhão, berços de heróis,  
     Por divisa tens a glória  
     Por numes, nossos avós  
     Por divisa tens a glória  
     Por numes, nossos avós.

Em março de 1911, a letra composta por Antônio Batista Barbosa de Godóis<sup>1</sup> foi oficialmente adotada como Hino do Maranhão anteriormente escrita em partitura pelo famoso músico e tenor maranhense Antonio Rayol<sup>2</sup>.

A penúltima estrofe, acima reproduzida, expressa bem o sentimento que povoava as mentes de um grupo formado por intelectuais, fotógrafos e editores que, naquele início de século, expunham seus desejos, sonhos e ideias, a fim de forjarem uma identidade para o Maranhão que expressasse o pensamento ufanista compartilhado pelo seletor grupo através da literatura, fotografia, história e até mesmo na letra do hino do estado.

Um dos propósitos desta tese foi investigar como as ideias compartilha-

<sup>1</sup> Um dos 12 fundadores da Academia Maranhense de Letras, em 1908, autor de História do Maranhão: para uso dos alunos da Escola Normal. São Luís: Ramos de Almeida, 1904.

<sup>2</sup> Antônio dos Reis Rayol (1855-1904) foi um músico e tenor de maior expressão, no Maranhão, no final do século XIX. Foi compositor, regente e cantor lírico. Em 1879, vence um concurso, no Rio de Janeiro, que teve como prêmio uma bolsa para estudar na Itália, permanecendo lá por dois anos. De volta a São Luís adquire grande notoriedade.

das por esses intelectuais foram absorvidas pelo circuito social da fotografia no Maranhão, de modo a contribuir para a construção de uma visualidade sobre o estado.

O interesse pela temática surgiu nos idos de 2006, quando concluí um curso de especialização em História do Maranhão oferecido pela Universidade Estadual do Maranhão, que teve como trabalho de conclusão uma pequena monografia<sup>3</sup> escrita com base na interpretação de algumas imagens do álbum do Maranhão em 1908.

Em 2009<sup>4</sup>, a temática seria retomada na dissertação defendida na Universidade Estadual do Ceará, que analisou um conjunto maior de imagens no álbum acima mencionado. Em 2014, ao ingressar no Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, aprofundou-se ainda mais na temática, dando origem à presente pesquisa.

O trabalho aqui apresentado trata especificamente de um conjunto de imagens, colecionadas em quatro álbuns, elaborados em diferentes processos de impressão, que serão colocados à venda, sendo o caso dos Álbuns Maranhão Ilustrado (1899) e Recordação do Maranhão (1908), ou como memória, Álbum do Tricentenário de Fundação da Cidade de São Luís (1913) ou ainda para ser exposto como o Álbum do Maranhão em 1908.

Os três primeiros álbuns foram confeccionados na seção tipográfica dos Armazéns Teixeira de propriedade de Gaspar Teixeira e Irmãos. Os irmãos Teixeira, na passagem do século XIX ao XX, abrigaram em seu estabelecimento a mais famosa casa do ramo tipográfico existente na cidade de São Luís do Maranhão, numa época em que a cidade possuía pouco mais de 30 mil habitantes.

Já o Álbum do Maranhão em 1908 foi elaborado pela casa fotográfica de propriedade do fotógrafo paraense, radicado no Maranhão, Gaudêncio Cunha que, durante mais de 20 anos, morando no estado, montou uma vasta coleção de

---

3 SILVA FILHO. José Oliveira da. **Olhos de ver: a cidade entre as retóricas do visual e do escrito.** (monografia) - Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. São Luís, 2006.

4 \_\_\_\_\_ . **Tramas do olhar: a arte de inventar a cidade de São Luís do Maranhão pela lente do fotógrafo Gaudêncio Cunha.** Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Humanidade da Universidade Estadual do Ceará- UECE, Fortaleza, 2009.

fotografias de diferentes cidades maranhenses que, em 1908, irão fazer parte do álbum do Maranhão em 1908. Elaborado para ser exposto na Exposição Nacional de 1908, ocorrida no Rio de Janeiro em alusão ao centenário de abertura dos portos.

Pioneiros no domínio das modernas técnicas de impressão, os irmãos Teixeira irão inovar, ao introduzirem a fotografia em periódicos de divulgação dos produtos vendidos em sua loja, sendo o caso da Revista Elegante, publicada a partir dos anos de 1890 ou da Revista do Norte, importante periódico literário publicado no Maranhão, entre 1901-1906 e também comercializada nas principais capitais da região Norte.

A narrativa que se propõe aqui parte desse contexto de vaidade e esperança para buscar um entendimento acerca de como se construiu uma narrativa visual sobre o Maranhão, a partir de álbuns de vistas, publicados e exibidos, entre 1899 e 1913.

A investigação pretende demonstrar como as pedagogias do **progresso**<sup>5</sup> e do **passado** foram expressas nos álbuns de vistas do Maranhão, elaborados na passagem do século XIX ao XX. Denomino de **Pedagogia do passado** o empenho de um grupo de intelectuais maranhenses em valorizar uma época considerada áurea na História do estado e sempre se reportar às “glórias do passado” como um fator de diferenciação e singularidade.

A expressão Pedagogia do passado encontra-se relacionada ao espírito compartilhado por este círculo de intelectuais interessados em elaborar uma narrativa sobre o Maranhão que, ao mesmo tempo, embora desejosos de adentrarem nos trilhos do progresso, fixaram seu pensamento nas “glórias do passado” presos a esse tempo, que deveria se fazer sempre presente.

A hipótese inicial que se tinha era de que as imagens existentes nos álbuns do Maranhão seguissem a mesma lógica das publicações do gênero, no Brasil e nas demais partes do mundo, imagens urbanas das principais ruas e edificações conside-

---

<sup>5</sup> Segala (1998) denominou de Pedagogia do progresso o espírito cientificista compartilhado e enaltecido pela ciência positivista do século XIX.

radas modernas para o período, geralmente captadas em perspectiva ou ponto de vista diagonal, ou até mesmo centralizadas. (ETCHEVERRY, 2007, p. 14).

Figura 1- Avenida Maranhense.



Fonte: Álbum do Maranhão em 1908.

Porém, ao se atentar para o conteúdo das imagens, e relacioná-las às ideias e representações alimentadas no período em estudo, pôde-se constatar que a lógica representacional das imagens do Maranhão iria além das aspirações de progresso e civilização, compartilhada pelas regiões economicamente mais prósperas do Brasil.

Com o desenvolvimento da pesquisa, descobriu-se que certas imagens, como a **figura 1**, impressa acima, não apontam unicamente para os padrões estéticos então vigentes, na época em que a imagem foi capturada.

São escolhas muito mais complexas que vão além da valorização dos trilhos do bonde como símbolos do progresso, assim como dos padrões estéticos compartilhados. São imagens que, após serem confrontadas com outras referências, passam a agregar outros significados. A representação do local comporta em si toda uma carga simbólica que se pretende demonstrar neste estudo.

Nos relatos de viajantes que estiveram no Maranhão mais ou menos no período em que os álbuns foram confeccionados, algumas ideias apareciam como uma constante, repetidamente reproduzidas aos visitantes, que passaram pelo estado no início do século XX.

Inicialmente a pesquisa foi pensada tomando por base unicamente as 212 imagens preservadas no Álbum do Maranhão em 1908, que compõem a reserva técnica do Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Contudo, após consultar o acervo iconográfico de importantes instituições de pesquisa no Rio de Janeiro, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a seção de iconografia da Biblioteca Nacional, teve-se contato pela primeira vez com dois álbuns impressos a partir de processos fotomecânicos. Sendo localizado no acervo do IHGB, o Álbum Maranhão Ilustrado de 1899 e, na Biblioteca Nacional, o Álbum do tricentenário de Fundação da Cidade de São Luís (1913), sendo posteriormente localizado uma cópia deste último, no Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Por último, foi encontrado no acervo pessoal do escritor Josué Montello, sob a guarda da Casa de Cultura que leva o nome do escritor, uma cópia do Álbum Recordação do Maranhão (1908) impresso em cópia colorida.

O conjunto de imagens, que inicialmente era formado somente pelas imagens do Álbum elaborado por Gaudêncio Cunha, passa a ser composto por mais três álbuns que juntos formam um arquivo com 316 imagens, posteriormente inseridas num banco de dados, e classificadas na aplicação denominada de **Meta visualidade**.

A intenção foi aprimorar a metodologia pensada por Carvalho e Lima (1997) tendo em vista facilitar o trabalho de análise formal das fotografias colecionadas nos álbuns.

O aplicativo **Meta Visualidade** consiste num banco de dados onde foram cadastradas unitariamente as 316 imagens que compõem a série, assim como os descritores icônicos e formais, e seus respectivos atributos e subatributos.

O aplicativo é formado por duas abas principais, uma de cadastro e a outra de consulta:

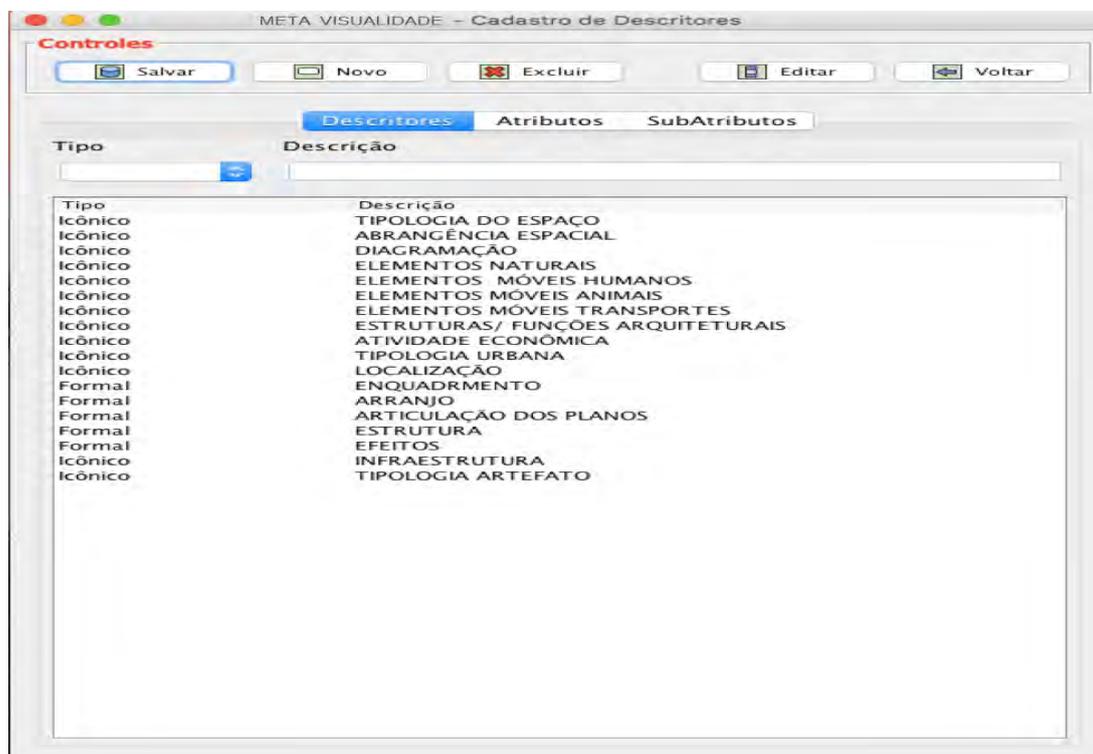
Figura 2 - Aba inicial do aplicativo Meta Visualidade.



Fonte: Autor.

A aba de cadastro encontra-se subdividida em duas abas secundárias. A primeira reservada para o cadastro de descritores icônicos e formais:

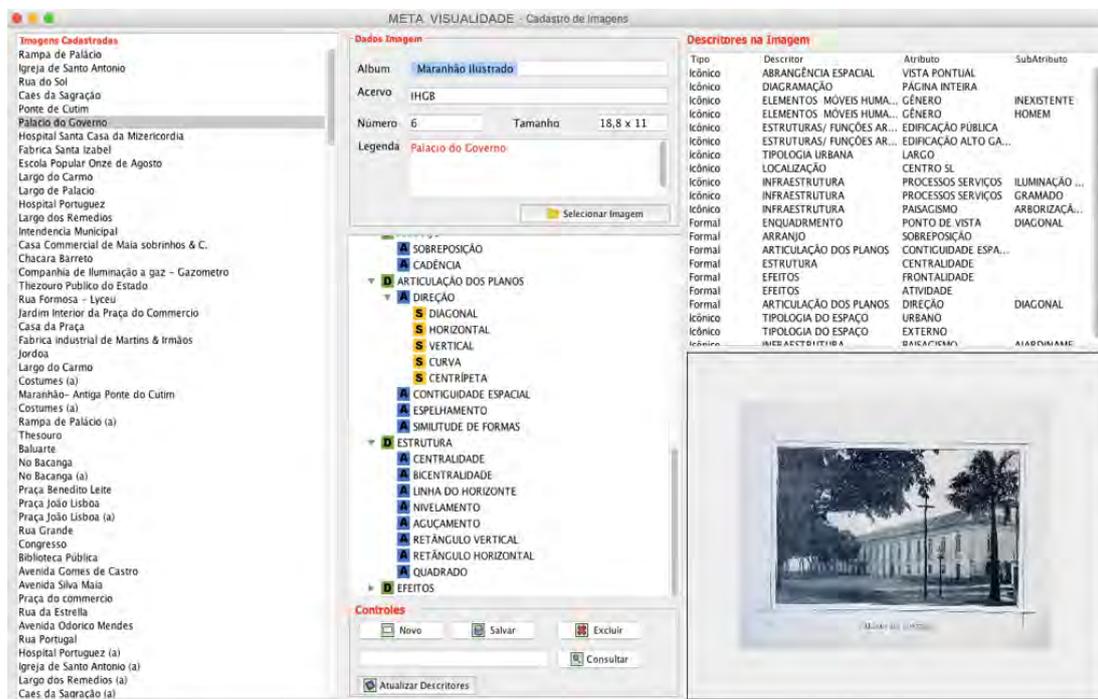
Figura 3 -Aba de cadastro de descritores.



Fonte: Autor.

E a segunda aba foi concebida para realizar a associação dos atributos e subatributos ligados a uma imagem, conforme as informações cadastradas na aplicação demonstrada abaixo:

Figura 4 - Aba de Cadastro de imagem do aplicativo (MV).

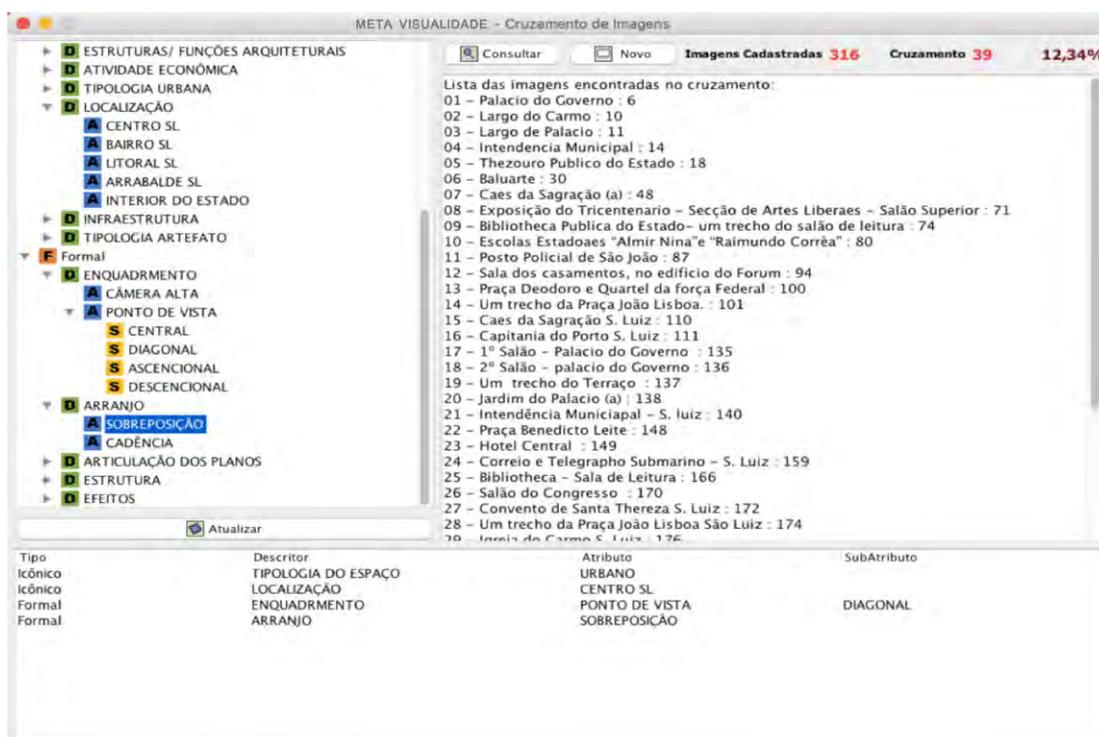


Fonte: Autor.

A **aba de cadastro** de imagem é subdividida em quatro repositórios informacionais: um, que reúne dados que identificam a imagem, tais como: tamanho, legenda; e outro, que dispõe os descritores já previamente cadastrados, assim como dispõe de um espaço onde a imagem é anexada além de repositórios onde armazenaram-se os descritores icônicos e formais que estariam associados à imagem anexada.

No que se refere à **aba de consulta**, esta se encontra dividida basicamente em três janelas: uma, onde são exibidos os descritores icônicos e formais cadastrados; outra, onde é possível selecionar os descritores de modo a possibilitar o cruzamento de informações, e uma terceira onde é exibido o resultado das informações selecionadas, conforme se pode conferir abaixo:

Figura 5 - Aba de consulta do aplicativo (MV)



Fonte: Autor.

No que se refere ao processo de análise das imagens do acervo, os álbuns foram classificados, tanto numa macro série, composta pelos quatro álbuns, como em séries individuais por álbum.

Com base no Software **Meta visualidade**, foi possível alimentar, manipular e quantificar variáveis, a fim de subsidiar o cruzamento de dados, de modo a possibilitar a identificação dos **Padrões Visuais** existentes nas fotografias do Maranhão colecionadas em álbuns.

O vocabulário controlado, estabelecido a partir da avaliação prévia da documentação, encontra-se formado por uma lista de descritores composta por 13 categorias, sendo 8 Icônicos e 5 descritores Formais. O conjunto dos *descritores Icônicos* é formado pelos motivos figurativos presentes em cada imagem e foram previamente identificados no acervo. São eles: *Tipologia do espaço; Abrangência visual; Diagramação; Elementos Naturais; Elementos Móveis humanos; Elementos móveis Transportes; Estrutura/Funções arquiteturas; Atividade Econômica; Tipologia Urbana; Localização; Infraestrutura e Tipologia Artefato.*

Já os descritores denominados de **formais**, foram apropriados, conforme a metodologia previamente desenvolvida por Carvalho & Lima (1997), onde se tomou de empréstimo o uso das nomenclaturas dos descritores acrescidos de terminologias adotadas por Possamai (2005) *Descritor/atributo/subatributo* para as duas tipologias de descritores.

A categorização dos **descritores formais** identificada nas imagens que compõem o acervo é a seguinte: *Enquadramento; Arranjo; Articulação dos planos, Estrutura; Efeito; Ponto de vista; Direção.*

A complexidade da disciplina histórica tem demonstrado que os experimentos científicos, embora utilizem uma metodologia similar, jamais serão capazes de reproduzir resultados iguais, pois cada documentação possui as suas especificidades, exigindo uma dinâmica própria de abordagem, sendo perfeitamente possível apoiar-se na solidez de bases já anteriormente erguidas que serão acrescidas por novos elementos, conforme as demandas individuais de cada pesquisa.

Neste sentido, adotou-se como procedimento de análise o uso de um vocabulário controlado, a fim de proceder com a interpretação das imagens que fazem parte da série aqui em estudo, de modo a identificar suas recorrências temáticas e formais com o intuito de compreender como se deu a construção de uma visualidade acerca do espaço que se convencionou denominar de Maranhão, na passagem do século XIX ao XX.

Em experiências anteriores, como a pesquisa desenvolvida por Possamai (2005), o trabalho de quantificação das variáveis foi realizado pelo software **Statistical Package for Social Sciences**, aplicativo de alto custo e de difícil manipulação, requerendo ao pesquisador o auxílio de profissional habilitado e acostumado ao seu uso para a extração dos dados necessários. Nesta pesquisa, optou-se pela elaboração de um banco de dados exclusivo, desenvolvido em linguagem acessível, de modo a permitir o cruzamento de dados ao relacionar diferentes variáveis, a fim de identificar a formação de conjuntos denominados de **padrões**, de modo a identificar as incidências temáticas e formais de maiores recorrências.

A partir de uma varredura prévia no arquivo, chegou-se aos termos que, reunidos, passaram a compor o vocabulário utilizado na base de dados. Como já dito anteriormente, o autor desta tese apropriou-se de algumas terminologias que foram incorporadas com o mesmo sentido e propósito já utilizados por outros pesquisadores.

Dessa forma, o vocabulário fora estruturado previamente no aplicativo desenvolvido em regime de colaboração com o Professor Dr. Helder da Silveira, professor do Departamento de Informática do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão.

Conforme demonstrado no segundo capítulo desta tese, há grande probabilidade de praticamente todo o acervo, que compõe o conjunto aqui reunido, ter sido concebido basicamente por três casas fotográficas existentes em São Luís, entre 1899 e 1913, a Fotografia União, de Propriedade de Gaudêncio Cunha; a fotografia Vasconcellos, de Rodolpho Vasconcellos e a fotografia Popular, de Abdon Coelho, onde as evidências, encontradas no noticiário do período, apontam notória inserção e diálogo destes fotógrafos com os proprietários da Typografia Teixeira, responsável por publicar os três álbuns impressos que foram arrolados nesta pesquisa.

Embora se considere distintas as finalidades das obras ao se considerar o contexto de produção de cada uma delas, é importante que seja observado que a maioria dessas imagens foram sendo gestadas sem uma finalidade pré-existente. Os temas indicados nas legendas, na maioria das vezes, levam a crê que alguns motivos não foram exclusivamente recortados com a intenção de destacar um motivo em específico, cabendo à legenda realizar tal apontamento.

Acredita-se que boa parte das imagens, que compõem o acervo em análise, tenha sido gestada ao longo da atividade profissional dos fotógrafos, e seus negativos tenham sido colecionados e arquivados nas casas fotográficas e, em momento oportuno, tenham sido colecionadas em álbuns, refiro-me mais precisamente às imagens do acervo da casa fotográfica comandada por Gaudêncio Cunha.

Nesse sentido, há de se relativizar a ideia do absoluto controle do que e de como os motivos figurativos foram retratados, já que a decisão do que deveria ser enquadrado e como deveria ser colocado em quadro esteve a cargo do fotógrafo, durante o ato fotográfico. Deste modo, o uso de legendas fora a estratégia encontrada pelos editores para direcionar o olhar do leitor consumidor dessas imagens.

Deste modo, a primeira etapa desta análise, foi precedida da alimentação do banco pelos termos que compõem o vocabulário. Em seguida, cada imagem recebeu uma numeração unitária ou peculiar que passou a estar associada a esta. Na sequência, procedeu-se à anexação das imagens. Posteriormente, iniciou-se a descrição unitária e controlada destas, associando-se aos atributos e subatributos, conforme a necessidade peculiar a cada uma, considerando os usos e sentidos próprios das artes visuais que, de acordo com Carneiro & Lima (1997), também estariam presentes nas fotografias.

A última etapa de modo a identificar as tendências se deu com o cruzamento das variáveis, possibilitado pela utilização do aplicativo meta visualidade. Nesta etapa, foi realizada a tabulação dos dados gerados a partir do cruzamento de no mínimo 4 variáveis, sempre buscando equilibrar as diferentes tipologias de descritores de forma equitativa. Os dados foram organizados em macro tabelas concernentes a cada padrão identificado no conjunto.

Uma observação que merece ser feita, refere-se à natureza específica desta análise, que irá distinguir-se das demais até então realizadas no que se refere à **tipologia do espaço**. Enquanto as pesquisas citadas no capítulo 1 desta tese dão conta de representações fotográficas referentes a uma única cidade, as imagens arroladas nesta pesquisa, em sua maioria, pretendem abarcar um conjunto de pequenas cidades que juntas compreenderão o estado do Maranhão.

É oportuno lembrar que, durante o período correspondente ao recorte temporal em que as imagens aqui analisadas foram produzidas, o processo de interiorização das várias regiões do país ainda não havia se consolidado totalmente, pois a ocupação de diversas áreas foi aos poucos sendo formadas por pequenos núcleos urbanos remanescentes ainda das antigas províncias do nosso vasto Império.

Interessa, nesse momento, entender como a série aqui recortada foi classificada a partir dos conceitos apropriados da metodologia anteriormente mencionada e da introdução de outras categorias pensadas a partir da necessidade proeminente da documentação aqui arrolada. Deste modo é importante assinalar que a predominância e recorrência de certos atributos comuns a determinadas imagens foi o que possibilitou a identificação dos **padrões**.

Apesar das imagens do Álbum Recordação do Maranhão (1908) já se fazerem conhecidas através de uma cópia digital compartilhada por um grupo de pesquisadores, ainda não havia sido identificado o seu verdadeiro título até o início desta pesquisa, sendo suas imagens associadas ao título que vinha na folha de rosto da publicação,

fazendo com que alguns pesquisadores a denominassem de Álbum do Maranhão (Brasil). Da mesma forma, havia um desconhecimento quanto ao processo de impressão pelo qual o álbum havia sido editado.

Somente mais recentemente, com a descoberta da cópia pertencente ao escritor Josué Montello, preservada em capa de pecalíne<sup>6</sup>, e da pesquisa realizada nos periódicos que circulavam no Maranhão relativa ao contexto histórico em que os álbuns foram produzidos, foi possível associar o corpo das imagens ao título da capa, anunciado na imprensa periódica local. Além da descoberta do nome verdadeiro do álbum, também se localizou o seu ano preciso de publicação, 1908.

Após examinar a cópia do álbum sob a guarda da Casa de Cultura Josué Montello, pôde-se constatar ainda que duas imagens das 24, que compõem o álbum, são ainda desconhecidas do grande público, já que o arquivo circulante no meio intelectual interessado nas imagens, encontrava-se incompleto contendo 22 de um total de 24 imagens.

Além da pesquisa realizada em periódicos como o Diário do Maranhão e a Pacotilha, entre 1888 e 1920, consultaram-se ainda revistas e almanaques, assim como dicionários especializados em artes gráficas, com o propósito de compreender as tecnologias de impressão disponíveis no contexto histórico em estudo.

A fim de melhor compreender os processo de impressão fotográfica utilizado pelo fotógrafo Gaudêncio Cunha, buscou-se consultoria na reserva técnica do Museu Hipólito da Costa, em Porto Alegre; na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, assim como dos Museus Paranaense e da fotografia em Curitiba.

De modo a atingir a problemática em estudo, elaboraram-se os seguintes questionamentos: Quais as escolhas temáticas e formais realizadas por fotógrafos e editores? Quais as estratégias de elaboração das imagens de modo a corroborarem com o imaginário vivenciado no período? Qual o instrumental técnico e intelectual utilizado? Qual o circuito social da fotografia, assim como sua contribuição para construção de uma narrativa visual sobre o Maranhão?

Outra linha investigativa voltou-se para o entendimento de como se estruturaram as narrativas fotográficas elaboradas nos Álbuns. Neste caso, consideraram-se as estratégias

---

<sup>6</sup> Tecido utilizado para a encadernação de publicações do gênero.

de análise proposta por Zita Possamai. Esta, ao refletir acerca da lógica intrínseca às coleções, afirmou:

(...) o imaginário social interfere tanto na criação das imagens fotográficas, como na concepção da coleção que resultou no álbum fotográfico. Sendo uma das práticas mais remotas do ato de colecionar, o álbum fotográfico funciona como uma das faces da memória, que estabelece o que deve ser lembrado, assim como o que deve ser esquecido, jogando com o que deve ser visto e o que deve continuar invisível (...). POSSAMAI (2015. p. 138)

Também sobre o entendimento que devemos ter acerca das coleções fotográficas, Monteiro (2008, p.37) afirma que devemos considerar em suas produções “(...) concepções técnicas, políticas, sociais, culturais e estéticas do fotógrafo e da sociedade à qual pertence”.

Sobre o imaginário maranhense, Borralho (2009), Martins (2002), Lacroix (2008) e Amaral (1912) nos forneceram as linhas mestras no que se refere às representações acerca do imaginário em que o Maranhão se encontrava imerso na passagem do século XIX ao XX.

Como balizas teóricas úteis, o entendimento de Knauss (2006), acerca do processo de análise da imagem, sendo esta, representação visual, deve-se partir do compreensão de que o sentido existente nesta, deve fundamentalmente considerar o contexto cultural em que a mesma se encontrava inserida.

Outra contribuição importante foi fornecida por Fabris (2008) ao propor a construção de um circuito social da fotografia, assim como a identificação dos produtores: fotógrafos, perfil biográfico e instituições de produção.

Foi ainda relevante o triângulo interpretativo proposto por Menezes (2005) ao pensar **o visual**, condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação e consumo dos produtos visuais; **o visível como** domínio do poder e do controle de produção do que deve ser visto; e a **visão**, condições de recepção das imagens/instrumentos e técnicas de observação.

Já o conceito de visualidade empregado aqui, toma por base o entendimento de MITCHELL, (2010) que a define como sendo a construção visual do social e não o contrário.

O artefato álbum foi pensado aqui com base em Rouillé (2005) ao entendê-lo como um inventário do mundo, exercendo a função de ordenar simbolicamente o real, classificando e produzindo sentido ao propor uma determinada forma de visão a partir de um conjunto de imagens. É justamente neste contexto que os álbuns são organizados como lugar de monumentalização de um passado, que contribuirá para a cristalização de uma visualidade, alicerçada em padrões estéticos em sintonia com a experiência social que a produziu.

Para fins de estruturação, este trabalho foi dividido em quatro capítulos, que juntos buscam responder à problemática inicial a respeito de como se construiu uma visualidade sobre o Maranhão a partir de Álbuns de vistas, com base no instrumental teórico e metodológico disponível no campo da história e fotografia, contribuindo para a aprimoramento deste.

O primeiro capítulo constrói um quadro teórico das pesquisas desenvolvidas no espaço acadêmico brasileiro, analisando suas contribuições para as investigações centradas na relação entre fotografia e história, de modo a servir de base para o desenvolvimento desta pesquisa.

O segundo capítulo dedica-se a compreender a trajetória dos atores sociais envolvidos no processo de construção de uma visualidade acerca do Maranhão, de modo a elaborarem uma pedagogia da visão através de instrumentos e técnicas empregados com o intento de construir uma representação do estado.

No terceiro capítulo, elaborou-se uma apresentação dos álbuns oferecendo uma explicação acerca das escolhas temáticas, suas principais características, processos de composição e edição, relacionando-os ao imaginário maranhense alicerçado numa narrativa visual, pautada na valorização de uma época áurea vivida pelo Maranhão.

Já o quarto e último capítulo realiza uma leitura formal das imagens, com base no instrumental teórico-metodológico alicerçado em conceitos de história da arte adaptados pelas historiadoras Vania Carvalho e Solange Lima (1997). Busca-se fundamentalmente neste capítulo, a partir do uso de um vocabulário controlado, entender as escolhas técnicas e estéticas utilizadas no processo de elaboração das imagens, de modo a culminar na definição de **padrões formais** existentes nas fotografias.

## 1. A PESQUISA ACADÊMICA SOBRE ÁLBUNS DE VISTAS NO BRASIL.

No Brasil, há pelo menos duas décadas, assistimos um crescente interesse por parte dos historiadores por construir um instrumental teórico e metodológico de modo a possibilitar uma melhor compressão de novos objetos situados nos campos da História, fotografia e visualidade urbana. Neste sentido, o objetivo deste capítulo é compor um quadro que sirva de referência para a pesquisa em foco, tomando por base estudos acadêmicos.

O critério de seleção dos trabalhos levou em consideração o fato de versarem sobre análise de álbuns fotográficos produzidos no espaço acadêmico brasileiro, situados no campo da história ou em áreas afins, independente do recorte temporal que neles se identifiquem. Para tanto, foram mapeadas 2 teses, 10 dissertações, incluindo as pesquisas de Solange Lima e Vania Carvalho (1997), publicadas em uma única obra<sup>7</sup>. A sequência das pesquisas aqui analisadas segue uma ordem cronológica relacionada ao ano de defesa dos trabalhos.

A proposta inicial é justamente realizar um trabalho de descrição densa das mesmas de modo a identificar as linhas de força que convergiram para a elaboração de cada uma destas. Posteriormente, será realizada uma classificação que permitiu visualizar semelhanças e diferenças entre estas, de modo a compreender a contribuição trazida por cada uma delas, para reforçar o desenvolvimento de uma prática de pesquisa preocupada com a análise interpretativa de séries fotográficas no campo da pesquisa histórica.

Com base no levantamento realizado, observou-se que muitos trabalhos enfocaram a relação da História, Fotografia e Cultura Visual, merecendo destaque o trabalho das historiadoras paulistas Vânia Carvalho e Solange Lima, **Fotografia e Cidade** (1997), o qual julgo importante esmiuçar suas principais contribuições para o campo da Cultura visual.

Derivada das respectivas pesquisas de mestrado desenvolvidas pelas pes-

---

<sup>7</sup> As pesquisas foram localizadas em sua maioria em repositório eletrônico, onde apenas duas, encontram-se disponibilizadas somente em cópia física, além da publicação que reúne as dissertações de Carvalho e Lima na obra **Fotografia e Cidade** (1997).

quisadoras supracitadas, este trabalho pretendia afastar-se de ênfases alicerçadas apenas num tratamento descritivo e contextualizador, assim como de estudos focados em processos técnicos, documentais, e publicações de cunho biográfico. Desse modo a contribuição de Carvalho e Lima (1997) foi justamente trazer novas proposições investigativas pautadas em vocabulários controlados para descrição e análise do conteúdos das imagens.

O “ponto de partida seria a consideração da imagem visual como parte integrante do processo simbólico, que reformula e dá sentido aos elementos presentes nas relações sociais” (CARVALHO & LIMA, 1997, p.15). Com isso pretendiam evitar análises estritamente morfológicas. Assim, a análise proposta dá ênfase à natureza, estrutura, dinâmica e às funções das imagens no universo da sociedade que as produziu e delas fez-se uso.

A pesquisa realizada em álbuns fotográficos urbanos de São Paulo, produzidos entre 1887 e 1919, concluiu que as imagens reunidas pretendiam construir uma nova identidade visual para a cidade, a partir de modelos racionalizantes do espaço urbano. A segunda parte da obra está dedicada à produção de álbuns da década de 1950, que tinha a intenção de revelar as construções abstratas, metonímicas e tipológicas da sociedade de consumo de massa legitimada a partir de valores do sistema capitalista que traziam associada às suas formas de representação a noção de mercadoria.

A partir dos objetivos destas pesquisas, algumas lições puderam ser extraídas dos estudos cotejados. A primeira ideia diz respeito à tentativa dos álbuns apresentarem uma “síntese, um conjunto articulado daquilo que foi selecionado como representativo de grupos e lugares urbanos” (CARVALHO & LIMA, 1997, p.19-20).

Na definição do corpus documental, foi definida previamente a tipologia dos álbuns, criando classificações que os identificassem, a partir de uma perspectiva comparativa ou dos motivos retratados nos álbuns.

Outro ponto a ser observado diz respeito às características temáticas e editoriais das obras, que permitiram uma compreensão dos modos de circulação. Já com relação ao suporte, foi levado em consideração legendas, formato das imagens, ausência ou presença de textos.

Mesmo focada no uso de um vocabulário controlado<sup>8</sup>, a pesquisa também dedicou-se às fontes como jornais e almanaques, que permitiram identificar autoria e datas, como também as características de produção e circulação, assim como seu público alvo e as estratégias de comercialização e recepção das obras, embora a esfera de consumo não seja objeto de análise na obra. (CARVALHO E LIMA, 1997, p.21).

A estratégia metodológica utilizada estava voltada para definição dos atributos formais e icônicos das imagens em detrimento de um exercício pontual de interpretação de imagens ou ao estudo da obra de um único fotógrafo. Para tal, desenvolveram uma grade de tratamento alinhada com os problemas históricos definidos no contato inicial com a documentação, o que permitiu definir os atributos figurativos e formais das imagens. Neste sentido, foram definidas duas frentes de problemas históricos, uma pautada sobre o que as imagens evidenciam, no início do século XX, e a outra voltada para os sentidos presentes nas imagens fotográficas da década de 1950.

Dentre os objetivos buscados pela obra, pode-se elencar ainda: os modos de hierarquização da estrutura urbana; a caracterização e qualificação do elemento humano; os recursos de dinamização e estabilização da imagem; as abordagens descontextualizantes e monumentalizantes, assim como as opções de arranjo. Todos pensados no intuito de identificar os recursos da linguagem fotográfica.

Desse modo, para dar conta dos objetivos, Carvalho e Lima (1997) adotaram um conjunto de procedimentos pautados em descritores icônicos que seriam responsáveis por registrar os elementos figurativos e espaciais da imagem e os descritores formais destinados a desvendar o tratamento plástico direcionado aos motivos selecionados no contexto urbano.

Além do uso de descritores, a proposta investigativa buscou ainda identificar os padrões temático-visuais que funcionariam com vetores na organização visual das imagens. Segundo as autoras, tais padrões “(...) constituíam-se como grupos de imagens que expressam a maneira pela qual esses atributos visuais arti-

---

<sup>8</sup> Descritores icônicos formados por diferentes tipologias que estão relacionados ao espaço, localização, infraestrutura, serviços etc.

culam-se em torno de certos temas” (CARVALHO E LIMA, 1997, p.57).

Ao estabelecerem que os padrões temáticos-visuais atuavam como vetores na organização das imagens, foram organizados distintos conjuntos de imagens. A importância desse controle quantitativo, se dar principalmente quando se está diante da ausência de documentação necessária para auxiliar no exame da recepção da informação visual. A fim de dar conta das problemáticas, foram definidos alguns padrões que seguiram critérios estatísticos, sendo eles: retrato, circulação urbana, figurinista, diversidade, coexistência, intensidade, mudança e paisagístico. Dessa forma, puderam identificar o conjunto de tendências visuais existentes no interior da produção fotográfica.

Após a definição dos padrões, a análise recai sobre as narrativas e tendências visuais presentes nas imagens. Algumas constatações na análise da documentação referentes às imagens do início do século apontam: uma tendência das imagens seguirem um modelo europeu instituído na segunda metade do século XIX, que aproximava-se do desenho arquitetônico de fachadas e perspectivas, sendo estas voltadas para um circuito comercial, já que se caracterizavam como fotografia documental. Em seguida, foi possível observar que a organização sequencial das fotografias nos álbuns reforçava as qualidades espaciais da cidade, à medida que algumas imagens pontuavam a narrativa.

De acordo como Carvalho e Lima (1997), a tensão do binômio totalidade/exclusão caracterizaria os álbuns de cidade à medida que buscava uma síntese, procurava ocultar alguns elementos que comprometessem as premissas que ancoravam as imagens. Outra observação se deu através da análise das legendas que serviram, segundo a qual, para reforçar determinado sentido nas imagens, funcionando como um recurso pedagógico, sendo de função relevante em se tratando de álbuns. (CARVALHO E LIMA, 1997, p. 109-110).

Mereceu atenção ainda o estudo da racionalidade urbana, demonstrado pela valorização de novos signos em oposição aos que estavam ligados à cidade colonial. A negação de tais valores estéticos se dava pela eleição de novos símbolos que corresponderiam à modernidade, de modo a garantir a institucionalização de um desenvolvimento nacional pautado num plano econômico e político de cunho burguês.

Dessa forma, foi estabelecida uma nova semântica para a cidade oficial, de modo a garantir a substituição de antigos marcos urbanos responsáveis por simbolizarem as forças que regiam a cidade colonial. Neste sentido, a ideia de uma cidade projetada serviria como uma estratégia para a construção de uma identidade urbana (CARVALHO E LIMA, 1997, p.123).

A fim de compreender o discurso da racionalidade urbana, presente nas imagens, confrontaram a documentação fotográfica com outros tipos de fontes no âmbito oficial como: relatórios, atas da câmara, assim como de relatórios oficiais. Os jornais seriam utilizados para se verificar a recepção dos álbuns comparativos em seu período de produção, embora este não fosse o foco da análise. Para as autoras:

“Os álbuns fotográficos podem ser inseridos no sistema de representações visuais, envolvendo processos específicos de conhecimento projeção do espaço urbano, referenciado por uma matriz técnica: plantas, mapas, projetos e desenhos arquitetônicos e paisagísticos e até mesmo maquetes.” (CARVALHO E LIMA, 1997, p. 126).

A última parte da obra está preocupada em descrever a tipificação na década de 1950, quando estaria sustentada num tripé, pensado levando em conta a exploração singular dos edifícios, a apresentação isolada de tipos humanos e o centro, sendo a identidade individualizada substituída pelo tipo urbano. Neste sentido, o estudo procura entender o conjunto das imagens emblemáticas da cidade; o grande poder sintético; a percepção da transitoriedade como valor positivo metropolitano; as visões de uma sociedade de massa; a negação de uma antiga identidade. Também considerou-se o diálogo com as legendas existentes nos álbuns como algo imprescindível para análise.

Por conseguinte, a análise supracitada recai na identificação de alguns padrões estéticos que aparecerão de forma majoritária. A partir do estudo foi concluído que a modernidade urbana nesse período se identificaria com o concreto armado, com padrões estéticos geométricos e decompostos, com a mercantilização da cidade, com a presença da multidão, com a forte utilização de recursos formais de valorização da figura humana e monumentalização.

A contribuição advinda com os trabalhos de Solange Lima e Vania Car-

valho sobre a obra do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, consolidou-se como uma referência para a análise de álbuns de fotografias que trazem como temática principal a fotografia urbana, mais tarde, passando a ser utilizada por diversos pesquisadores em diferentes regiões do país.

No campo da antropologia social, a tese de Lygia Segala (1998) **Ensaio das luzes sobre o Brasil pitoresco: o projeto fotográfico de Vitor Frond (1857-1861)**<sup>9</sup> oferece também uma contribuição para se pensar os estudos envolvendo álbuns fotográficos, com uma abordagem que prima por uma interpretação das imagens centrada numa proposta investigativa que esboçou uma panorâmica sobre a história da fotografia no Rio de Janeiro. Procurando mapear os principais pontos e endereços fotográficos da cidade, nos idos de 1850, fez uso dos anúncios de jornais em circulação, no período, para descrever os serviços oferecidos pelas principais casas fotográficas existentes na corte, de modo a perceber o processo de notabilização dos profissionais e o perfil da clientela atendida pelos profissionais que atuaram no Rio de Janeiro, no século XIX.

A investigação de Segala buscou compreender o processo de imersão do fotógrafo Vitor Frond, no Brasil, e sua aproximação com o imperador Dom Pedro II, abordando os sentidos e concepções que envolveram a elaboração do projeto de Frond. O *Álbum Brasil Pitoresco* seria analisado de acordo com a justificativa presente no roteiro iconográfico elaborado por Frond para a concepção do álbum, inserindo tal projeto num conjunto amplo de coletâneas de imagens elaboradas nos oitocentos.

A categoria *pitoresco* fora bastante evidenciada na análise do álbum, relacionando-a com as práticas editoriais de álbuns bastante difundidas na Europa. Outro aspecto arrolado diz respeito à *economia interna do álbum*, tomada como principal chave de leitura e desconstrução temática do álbum, centrada na lógica de produção e sua circulação, pontuando ainda o tempo das fontes e a interpretação dos retratos iniciais presentes na obra, incluindo o retrato do imperador D. Pedro II.

---

<sup>9</sup> Uma cópia desta tese pode ser encontrada na biblioteca setorial do Museu Nacional situado à quinta da Boa Vista bairro São Cristóvão, no Rio de Janeiro.

A preocupação inicial da autora foi esmiuçar os pressupostos históricos com os quais Ribeirrolles concebe a parte escrita da obra, a partir de uma visão iluminista da história, além de explicitar a ideia de inventário presente no projeto de Frond, que, de acordo com a sua análise, pretendia mapear tudo que havia de mais notável no Brasil (SEGALA, 1998, p.194).

No que se refere ao trabalho de leitura das vistas panorâmicas de Frond foi concluído que elas privilegiaram a paisagem urbana e a natureza ocupada, quando o assunto retratado é a cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Segala, “reinventar a imagem da capital é axial na cunhagem do progresso brasileiro”. (SEGALA, 1998, p.204).

Dois princípios na pesquisa definiriam as apropriações totalizantes dos lugares retratados: *a visibilidade panorâmica* e a *visualidade cartográfica* que seriam enaltecidos pelo espírito romântico e pela ciência positiva do século XIX. Outra observação importante acerca do álbum de Vitor Frond seria a *pedagogia do progresso* pensada a partir de uma ação educativa alicerçada através dos monumentos. De acordo com a autora:

“(...) as fotografias do álbum atizam sua função pedagógica, reunindo e inventando monumentos públicos dos registros solenes da cidade, preparando o Rio como miragem de uma Europa possível.” (SEGALA, 1998, p. 215)

Para Segala, as fotografias do autor do *Brasil Pitoresco* apresentam como novidade o registro documental, possibilitado pela tecnologia do progresso, estando em consonância com uma longa discussão europeia preocupada em descortinar novos horizontes fotográficos. Nesse sentido, esses registros fotográficos foram classificados como: *fotografia monumental, familiar e estereoscópica*. O primeiro gênero parece permear a maioria das coleções fotográficas de cidades produzidas para serem classificadas em álbuns até a segunda década do século XX, em nosso país. Essa lógica da fotografia monumental faria parte do que se denominou de *olhar positivo*, que “quadricula a natureza e os serviços, a lógica dos monumentos e a dinâmica do trabalho”. (SEGALA, 1998, p. 234).

Por conseguinte, a pesquisa de Zita Possamai (2005), intitulada **Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto**

**Alegre, décadas de 1920 e 1930**, também traz uma contribuição importante. A pesquisa foi estruturada a partir de dois eixos de análise. O primeiro, que gira em torno da compreensão da relação entre fotografia e cidade, a partir dos álbuns produzidos entre 1922 e 1935 e o segundo, que buscou entender em que medida as imagens fotográficas da cidade contribuem para a formação de uma nova visualidade urbana, a partir de uma configuração moderna de cidade em vigor, no período estudado (POSSAMAI, 2005, p.12).

Um dos objetivos da autora é analisar as operações de construção da memória e do esquecimento em torno da cidade de Porto Alegre. (POSSAMAI, 2005, p. 13). Sua análise estrutura-se segundo uma investigação que abarcaria o extra-quadro, segundo a autora “aquilo que transborda os limites da fotografia” (POSSAMAI, 2005, p.14). Existe ainda o entendimento de que o estudo das imagens encontra-se inserido necessariamente nos estudos ligados ao imaginário.

A fim de delimitar o circuito social da fotografia, em Porto Alegre, entre 1822 e 1895, a autora realiza um denso levantamento dos anúncios dos periódicos de maior circulação na cidade, buscando encontrar referências acerca dos fotógrafos, estúdios e estabelecimentos que comercializaram produtos fotográficos. (POSSAMAI, 2005, p.41).

Na última etapa da montagem do quadro contextual, a autora realiza um estudo dos processos de produção, circulação e consumo de fotografias, nas décadas de 1920 e 1930, através dos valores anunciados no comércio de vistas avulsas e álbuns de vistas urbanas. (POSSAMAI, 2005, p.91-102).

Diferentemente das demais pesquisas aqui em análise, a autora opta por explicar o caminho teórico e metodológico utilizado na pesquisa, somente após a elaboração do circuito social da fotografia, em Porto Alegre, realizando ainda uma descrição densa das fontes visuais utilizadas.

O estudo feito em torno do referencial teórico fornece uma explicação de como as séries fotográficas até então vinham sendo utilizadas pela historiografia. Neste sentido oferece uma descrição do processo de delimitação das séries, descrevendo todas as etapas de seu processo investigativo. (POSSAMAI, 2005, p.107).

Em sua pesquisa, opta pela adoção de duas abordagens no que se refere à delimitação das séries. A primeira, encontra-se relacionada à identificação dos padrões temático-visuais, após o tratamento individualizado de cada fotografia. Em seguida, busca entender as narrativas comportadas nos álbuns de Porto Alegre. (POSSAMAI, 2005, p.108-114).

No que se refere à grade de tratamento interpretativa explicou como foi feita a definição dos atributos icônicos e formais com base na metodologia elaborada por Vania Carvalho e Solange Lima. (POSSAMAI, 2005, p. 114-115).

Posteriormente foi realizado uma descrição detalhada dos três álbuns selecionados pela autora a partir das séries levantadas. Deste modo os álbuns selecionados foram: O Álbum Obras Públicas (1922); Porto Alegre Álbum (1931) e Recordações de Porto Alegre (1935). Em seguida, a autora descreveu as dimensões de cada um destes, suas formas de diagramação e disposição das fotografias, formas de distribuição e autoria das imagens, realizando ainda uma dedução acerca das possíveis datas em que as fotografias foram produzidas, segundo as suas condições materiais. (POSSAMAI, 2005, p.116-134).

A análise quantitativa das imagens fotográficas teve a intenção de identificar os padrões de recorrência temática e formal. A partir da aplicação de uma grade interpretativa, a autora procedeu com a análise icônica, centrada no uso de um vocabulário que evidenciou os aspectos figurativos e uma análise formal voltada para identificação de atributos responsáveis pela atribuição de sentidos na imagem fotográfica.

A autora esclarece que a opção por este viés metodológico, se origina de estudos voltados para o tratamento formal da imagem, estando de acordo com a metodologia utilizada inicialmente pelas historiadoras Solange Lima e Vania Carvalho (1997). (POSSAMAI, 2005, p. 207-2019).

O trabalho de quantificação se deu com a utilização de Software voltado para a apresentação de resultados estatísticos. Sobre os resultados obtidos a autora inicialmente observou que a maioria dos motivos fotografados estavam concentrados na área central da cidade.

Após a identificação dos atributos icônicos e formais de maior recorrência no conjunto, definiu-se os padrões temático-visuais encontrados na série. Des-

te modo chegou-se à seguinte definição: monumentalidade, circulação urbana, paisagem, infra-estrutura. (POSSAMAI, 2005, p. 219-251). A preocupação inicial foi verificar em quais dos álbuns analisados estes padrões foram mais recorrentes, sendo analisado cada padrão individualmente, posteriormente verificaram-se as escolhas formais utilizadas pelo fotógrafo com vistas a perceber os atributos que contribuíram para a atribuição de sentido nas imagens.

Ao identificar as escolhas temáticas, a autora conclui que a seleção de imagens revelou a intenção dos editores em alinhar as representações selecionadas nos álbuns a determinadas ideias filosóficas e políticas em evidência no período em que os registros foram realizados.

No caso da documentação analisada, foi constatado forte alusão às concepções positivistas esboçadas a partir da valorização de edificações que se transformaram em referências simbólicas ligadas a preceitos positivistas. (POSSAMAI, 2005, p. 230).

Por fim, a autora concluiu que a trama discursiva, elaborada pelos editores e fotógrafos responsáveis pela elaboração dos álbuns, pretendia propagar as noções de ordem política e controle social, o que remeteria aos preceitos da doutrina positivista, disseminado pelo grupo político que exercia o poder na esfera estadual e municipal. (POSSAMAI, 2005, p. 261).

Em continuidade ao estudo da produção acadêmica, que versa sobre a análise de álbuns, julgou-se também significativo o trabalho de Rosa Claudia Cerqueira Pereira (2006) que desenvolveu a pesquisa: **Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)**, pela possibilidade de averiguar uma possível influência considerando a suspeita de um provável convívio entre o fotógrafo Gaudêncio Cunha, que atuou no Maranhão, e o fotógrafo Luís Augusto Fidanza, um dos grandes nomes da fotografia amazônica de origem portuguesa, que desenvolveu intensa produção nos estados do Pará e Amazonas, sendo considerado pelo estudioso Gilberto Ferrez como um dos grandes mestres da fotografia, no Brasil.

A análise é subsidiada por periódicos e outras fontes de pesquisa não imagéticas. No processo de leitura das imagens, considerou a subjetividade do fotógrafo, do fotografado, assim como do observador. Ao estudar o circuito de

produção e consumo da fotografia em Belém, resgata parte da trajetória profissional dos fotógrafos que circularam e se instalaram na cidade, a partir da década de 40, do século XIX, utilizando-se bastante dos anúncios de jornais.

A pesquisa descreve a trajetória de Fidanza tanto como retratista, como de sua atuação com fotógrafo de paisagens urbanas. Acompanhou, dentre outros aspectos, o período de itinerância do fotógrafo pelo interior do Estado do Pará, assim como identificou, a partir dos anúncios em jornais locais, os endereços comerciais utilizados pelo fotógrafo durante a sua carreira.

De modo a compreender melhor o conjunto fotográfico, a análise dos álbuns e relatórios oficiais apontaram para a função exercida por essas fontes, no que se refere à construção de uma imagem para a cidade de Belém. Neste sentido, os álbuns foram classificados, segundo suas iniciativas de produção, como particulares e os de caráter oficial. Dessa forma, os realizados, a partir de uma iniciativa particular, foram listados em três títulos: Álbum Descritivo do Pará de 1898; Álbum descritivo amazônico e o álbum O Pará comercial na Exposição de Paris de 1900.

Já os de caráter oficial realizados a partir de encomendas por parte do Governo do Estado, foram listados em número de quatro: Álbum do Pará; Álbum do Estado do Pará (1908); Álbum de Belém do Pará, de 15 de novembro de 1902 e o Álbum da Festa das Crianças, de 7 de setembro de 1905, este último não fora analisado por conta da temática distinta da problemática proposta. Outro recorte feito na pesquisa, se deu com a opção de se analisar apenas as fotografias referentes à cidade de Belém.

O trabalho investigativo acompanha na imprensa local a repercussão da produção fotográfica sobre Belém, descreve brevemente as principais temáticas que estariam relacionadas aos ideais republicanos, além de apontar a destinação precisa dos álbuns de caráter particulares. Nesse contínuo, consegue identificar a maioria dos autores das imagens nos álbuns, assim como os locais de impressão das obras, em sua maioria impressas na Europa. Em sua pesquisa aponta ainda a circulação de algumas imagens do álbum do Pará (1908) na *Revista da Semana*, também de 1908.

O trabalho ainda se propõe a realizar uma leitura de algumas fotografias escolhidas nos álbuns e relatórios de forma aleatória, não apresentando uma jus-

tificativa clara de suas opções. Neste sentido, a análise visa compreender o significado dos espaços representados nos álbuns e relatórios. Foi possível concluir que esse exercício recaiu fundamentalmente sobre a composição das fotografias realizadas por diferentes fotógrafos.

Na pesquisa<sup>10</sup> chegou-se à conclusão de que as fotografias nesses suportes foram adaptadas ao ideário republicano, ao realizarem registros fotográficos de prédios públicos voltados à saúde ao ensino.

O trabalho de Carolina Etcheverry (2007), intitulado **Visões de Porto Alegre na fotografia dos irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)**, procura pensar a produção dos álbuns confeccionados pelo ateliê dos irmãos Ferrari e do fotógrafo de origem italiana, Virgílio Calegari, e se centra na construção de uma estética de representação do espaço urbano da cidade de Porto Alegre. Neste sentido, busca entender como a fotografia destes profissionais representou a cidade, na passagem do século XIX para o século XX, buscando identificar os padrões de representação existentes na documentação fotográfica em análise.

Na proposta investigativa, a autora utiliza-se da contribuição de Augusto Pieroni (2005) que discorre sobre o que denominou de operação fotográfica centrada em cinco fases: o modo de fotografar determinada cena, os trabalhos de elaboração, aquisição e edição. De Erwin Panofsky toma de empréstimo os conceitos de Iconologia e Iconografia, a fim de ajudar na sua interpretação das vistas urbanas. Por último, a maior contribuição seguida vem das proposições metodológicas de Carvalho e Lima (1997), que definem a orientação metodológica utilizada na maior parte da análise.

O estudo de Etcheverry (2007) traça um panorama da história da fotografia no Brasil com o intuito de compreender como se deu o desenvolvimento desta prática na cidade de Porto Alegre. Neste intervalo trava uma discussão teórica acerca do valor que se atribui à fotografia no campo da história da arte, principalmente no que diz respeito a sua natureza e funcionalidade.

---

<sup>10</sup> Embora não seja mencionado, acredita-se que a descrição das imagens pela riqueza de detalhamento tenha se dado com a utilização do zoom presente em softwares especializados.

Outra proposição da pesquisa foi a elaboração de um ensaio iconológico procurando contextualizar o surgimento das chamadas vistas urbanas juntamente com a elaboração dos álbuns de cidade. A intenção é situar a produção dos fotógrafos em análise, de modo a construir um panorama histórico que parte da pintura até a produção de vistas urbanas ligadas à fotografia.

Seguindo as definições de paisagem de Kennet Clark, Etcheverry (2007, p.49) procura demonstrar como a paisagem de cidade aparece na pintura holandesa do século XVII, vindo a se tornar um gênero pictórico independente, sendo esse o modelo de representação mais tarde apropriado pelas fotografias de cidade, o que viria a se consolidar como tradição pictórica.

No que concerne à produção dos irmãos Ferrari, foram identificadas suas escolhas formais e seus modos de composição e distribuição dos planos. Já no trabalho de Virgílio Calegari apontou os padrões formais existentes em sua obra, também estabelece comparações entre a produção destes profissionais, assim como se detém no processo de edição dos álbuns.

Etcheverry (2007) conclui seu trabalho ao analisar a produção de diferentes fotógrafos em diversas regiões, no Brasil, afirmando que existiria um padrão temático na fotografia de cidade no período estudado, sendo difundido pelas diversas regiões do país.

Outra pesquisa também desenvolvida no Rio Grande do Sul, trata-se do trabalho de Sinara Bonamigo Sandri (2007) intitulada **Um fotógrafo na mira do tempo: Porto Alegre, por Virgílio Calegari**, que também utilizou a série fotográfica organizada pelo fotógrafo italiano Virgílio Calegari. A dissertação foi desenvolvida tendo como objetos de análise dois álbuns elaborados pelo referido fotógrafo. O primeiro conjunto avaliado refere-se ao *Álbum Vistas do novo abastecimento de água* contratado pela administração municipal, em 1904, motivado pela Hidráulica Guaibense. O segundo conjunto analisado, refere-se ao *Álbum de Porto Alegre*, organizado por iniciativa própria do fotógrafo conjuntamente com Luiz Coimbra Junior, sendo sua datação atribuída ao ano de 1912. Além dos álbuns, também foram arroladas pela pesquisadora 227 imagens avulsas atribuídas ao fotógrafo Calegari, que está sob a guarda de museus, na cidade de Porto Alegre.

A pesquisa considera que as fotografias de Calegari foram utilizadas para a construção de uma nova visualidade urbana sobre a cidade de Porto Alegre feita a partir de uma representação simbólica ligada à incorporação de símbolos da modernidade no período.

Ao cruzar os dois principais conjuntos de imagens analisados juntamente com o acervo de fotografias avulsas, são apontados pontos conflitantes entre o álbum elaborado por iniciativa própria, e o realizado sob encomenda. A busca por elementos denominados pela autora de intrigantes, pretende ir de encontro aos significados imortalizados nas memórias fotográficas da velha cidade, assim como da exaltação da cidade moderna. Neste sentido, a pesquisadora questiona sobre a permanência de registros fotográficos mais antigos numa obra de caráter mais recente como o Álbum de Porto Alegre que comporta, além de registros contemporâneos ao seu ano de publicação, fotografias que remontam ao período imperial.

A base teórica e metodológica utilizada no trabalho aponta para a necessidade de se “identificar através das imagens a pretensão presente no momento em que a rápida construção de uma ideia de futuro provocou o apagamento de referências ao passado” (p.15). Pretende ainda perceber as distintas temporalidades existentes na experiência fotográfica de Calegari.

A análise da obra de Virgilio Calegari e do momento histórico vivido pelo fotógrafo, na Porto Alegre da virada do Século XIX para XX, funciona como pedra de toque à pesquisa. As primeiras hipóteses lançadas pela pesquisadora apontam para a permanência das ideias de progresso e decadência na obra de Calegari, onde será proposto um exercício de análise que tem a intenção de localizar e analisar os elementos que demonstram a existência de uma tensão durante o processo de remodelação urbana de Porto Alegre. O enfoque volta-se para a constatação da existência de um grau de ambiguidade temporal que comportaria os registros fotográficos de Calegari. Esta ambiguidade situar-se-ia entre a projeção de uma cidade que se modernizava, e o registro de uma cidade em vias de desaparecer.

A cidade analisada por Sandri (2007), a partir dos registros fotográficos de Calegari, comportaria uma narrativa que oferece uma possibilidade de leitura,

onde a base conceitual utilizada para se pensar o objeto situou-se primeiramente no conceito de “regime de historicidade”, utilizado por François Hartog, que o entendia como “expressão de uma experiência temporal” (Hartog apud Sandri 2007, p.21). Partindo dos questionamentos sobre estes regimes de historicidade, seria possível pensar o problema proposto em seu trabalho.

Outro conceito utilizado seria o de “horizonte de expectativa,” ligado a Koselleck que teria por objetivo pensar a superposição dos muitos tempos históricos comportados nos testemunhos de modo a dar conta das múltiplas temporalidades. (Sandri, 2007, p.22).

O trabalho de pesquisa aponta ainda uma conexão entre prática fotográfica e dimensão de temporalidade, partindo da noção de trama tridimensional do tempo nas obras fotográficas, questionando como as fotografias foram utilizadas como suporte e projeção da memória.

Em outra frente, busca compreender as vertentes do fenômeno urbano, utilizando um instrumental teórico advindo da História Cultural, onde procurou entender os discursos sobre o urbano, apontando o papel da fotografia para a construção de uma visualidade urbana. A intenção seria recuperar o imaginário da cidade a partir do olhar do fotógrafo, tentando encontrar semelhanças e contrastes na fotografia, enquanto suporte de memória, tomando a imagem fotográfica como portadora de um sentido. Desse modo, visa compreender a lógica de formação das coleções, a fim de identificar o que denominou de elementos perturbadores da lógica de construção das imagens de progresso e cidade moderna.

A análise encaminha-se para identificação dos temas que despertaram o maior interesse do fotógrafo e seu estranhamento diante daquilo que foi retratado. Neste sentido, a ênfase volta-se para a identificação dos elementos transgressores de um pretense processo de modernização. Para isso, identifica temas e conjuntos de imagens onde é possível visualizar os chamados elementos de contrastes na obra de Calegari. (SANDRI, 2007, p.68).

A pesquisa conclui que os álbuns analisados são resultado de um jogo de opção e ocultamento de elementos que buscam determinada visualidade. Nesse sentido o trabalho de leitura de imagem proposto, parte de uma descrição dos locais

retratados, assim como do entendimento do trabalho de composição do fotógrafo com o objetivo de se identificar os elementos perturbadores nas imagens.

No que diz respeito à pesquisa acadêmica que envolve estudos focados na relação entre História e fotografia, no Maranhão, foram encontradas três dissertações que pretendem discutir a história da cidade de São Luís, utilizando-se de imagens para construção de uma interpretação sobre a cidade. Todas partem do conjunto de imagens elaboradas pelo fotógrafo Gaudêncio Cunha que realizou sua produção a partir da sua chegada na cidade, em 1895. As três pesquisas realizadas, com base no *Álbum do Maranhão em 1908* apresentam perspectivas diferenciadas, porém com muitos pontos coincidentes, resguardando as devidas especificidades de seus respectivos campos de interesse e estudo.

O primeiro trabalho de pesquisa dentre os três que fizeram uso da série fotográfica elaborada pelo fotógrafo Gaudencio Cunha, intitulado ***Passado e Modernidade no Maranhão pelas lentes de Gaudêncio Cunha*** é de autoria do jornalista José Reinaldo de Castro Martins defendido, em 2008, na Escola de Comunicação e Artes da USP, sob a orientação de Boris Kossoy. O trabalho tem por objetivo principal lançar um olhar interpretativo sobre o *Álbum do Maranhão de 1908*. Para alcançar tal objetivo, inicialmente, realizou um trabalho de contextualização de produção da obra, procurando assim traçar a trajetória de produção da mesma, assim como do autor das imagens reunidas no álbum, nesse caso o fotógrafo paraense Gaudêncio Cunha.

A metodologia utilizada baseou-se nas proposições elaboradas por Boris Kossoy, denominada de análise técnico-iconográfica. Esse tipo de análise, segundo Martins (2008), leva em consideração basicamente dois procedimentos: levantamento bibliográfico e das fontes, assim como identificação do espaço e tempo em que o objeto fotográfico foi elaborado, subsidiados por uma espécie de sistematização da procedência, conservação e identificação do documento; levantamento dos temas retratados nas imagens, assim como da coleta de informações sobre os atores envolvidos na concepção do álbum.

Posteriormente a etapa supracitada também fez uso de uma interpretação iconológica, onde, segundo este, ocorreria um diálogo entre o que foi registrado nas imagens e as referências bibliográficas (leitura de conteúdo fotográfico). Esses

procedimentos são denominados por Kossoy (apud Martins, 2008) de **primeira realidade** (acontecimentos anteriores à produção da imagem) e a **segunda realidade** (análise da imagem a partir de sua dimensão simbólica, realizando um diálogo entre o receptor e a fotografia).

O trabalho realiza uma panorâmica da história da fotografia brasileira sem, no entanto, estabelecer grandes relações com o contexto da fotografia no Maranhão. A problemática de Martins (2008), que atravessa todo o seu trabalho de pesquisa, seria a ideia de que haveria uma tensão nas imagens elaboradas por Gaudêncio Cunha que de algum modo contradizem as ideias de civilização e progresso existentes no imaginário nacional naquele período histórico.

A pesquisa pretende ainda analisar algumas fotografias do álbum selecionando, alguns recortes temáticos, a fim de realizar um exercício interpretativo condizente com a sua problemática principal, voltada para identificação de paradoxos relacionados a ícones do binômio antigo/moderno que, segundo a pesquisa, perpassariam as representações fotográficas existentes no álbum. Desse modo, as imagens foram elencadas, tomando como ponto de partida a existência dessas recorrências que chamaram a atenção do autor, a partir de seu referencial teórico alicerçado nos conceitos de **primeira e segunda realidade**, elaborados por Kossoy, como explicitado anteriormente.

Desse modo, foram listadas as seguintes recorrências temáticas: Gente na paisagem; Trilhos em ruas estreitas; Os postes diferenciados; Avenida maranhense; Ambientes internos; Fachadas; Praça Benedito Leite; Companhia de Bombeiros; Igreja dos Remédios; O lugar do saber; O interior maranhense; O toque do artista; A influência da pintura na fotografia.

O segundo estudo realizado acerca do *Álbum do Maranhão em 1908*, diz respeito ao trabalho que defendi na Universidade Estadual do Ceará, em 2009, intitulado **Tramas do Olhar: a arte de inventar a cidade de São Luís do Maranhão pela lente de Gaudêncio Cunha**. Nesse trabalho, analisei 60 imagens de um total de 220 imagens que compunham o Álbum do Maranhão de 1908, elaborado para participar da Exposição Nacional de 1908, no Rio de Janeiro. A opção metodológica tomou por base o trabalho das historiadoras Vania Carvalho e Solange Lima (1997) a partir da adaptação de alguns padrões temáticos desenvolvidos por estas.

A abordagem que se propôs na realização do trabalho, inicia-se com a intenção de situar o leitor em relação ao contexto de produção da obra realizada pelo fotógrafo. Partindo da metodologia de Lima e Carvalho (1997), buscou-se identificar os padrões temático-visuais utilizados no álbum.

Naquele momento, a pesquisa teve como objetivo verificar de que forma a cidade foi representada no álbum, atentando para as escolhas técnicas e estéticas recortadas pelo fotógrafo, a partir de seu interesse, assim como a necessidade do fotógrafo em atender ao interesse de seu contratante.

O terceiro e mais recente trabalho, voltado para a análise do *Álbum do Maranhão de 1908*, diz respeito à dissertação de mestrado, de Luciana Villela Dourado Matos, defendida no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, em 2010, denominada de **Imagens Legadas: São Luís nas fotografias de Gaudêncio Cunha**. O trabalho também se propõe a entender como a cidade de São Luís foi representada através do olhar do fotógrafo Gaudêncio Cunha.

Em seu trabalho, Villela toma as imagens como um texto discursivo sobre a cidade. No exercício interpretativo, também procura pensar as imagens como documento/monumento. Para dar conta de sua problemática, as imagens são estudadas em momentos distintos, de modo que a análise recaia sobre o período em que a obra foi reproduzida pela primeira vez, em 1987, considerando que em seu original não fora pensada para ser reproduzida, sendo o álbum original concebido como exemplar único, no ano de 1908. Logo em seguida, deteve-se sobre a nova reprodução da obra, realizada em 2008, quando uma segunda edição foi elaborada.

Outra preocupação importante do trabalho foi explicar porque o álbum foi reeditado num contexto posterior a sua criação. Para responder à questão inicial utiliza-se das seguintes estratégias investigativas: verificou a participação das instituições e agentes responsáveis pelas reedições, para isso fez uso de entrevistas orais, buscando esclarecer os usos e funções do álbum nos diferentes contextos de produção e reedição, considerando os três marcos, de 1908, 1987 e 2008.

Em se tratando da reedição ocorrida em 2008, a motivação primeira seria a comemoração do centenário da Academia Maranhense de Letras-AML que te-

ria sido criada no mesmo ano da elaboração do álbum. A ideia seria celebrar um passado compartilhado entre os fundadores da Academia e o fotógrafo produtor da obra.

A pesquisa realiza ainda uma espécie de histórico da produção fotográfica no Maranhão, no entanto sem acrescentar muitas informações além daquilo que já se sabia em pesquisas desenvolvidas anteriormente. Desse modo, sua pesquisa recorre a anúncios de jornais apresentando dados acerca da produção de outros fotógrafos que atuaram no Maranhão anterior à chegada de Gaudêncio Cunha. A autora, além de descrever morfológicamente o Álbum do Maranhão de 1908, dá ênfase ao seu estado de conservação.

A investigação de Villela também reafirma que a função do álbum, em seu contexto de produção, visava construir uma representação do progresso do Maranhão, indo além de sua utilidade artística, tendo um caráter político e ideológico, à medida que pretendia solidificar um sistema político republicano pautado pela lógica do progresso e da modernidade.

Também no trabalho em questão, foram interpretadas livremente algumas fotografias do álbum, escolhidas a partir da organização de quatro conjuntos temáticos eleitos para se estudar a obra. No primeiro deles, denominado *São Luís através das ruas, avenidas e praças*, descrevem-se os espaços existentes nos recortes fotográficos comparando as representações das imagens em alguns casos com representações literárias, embora de contextos diferentes ao suposto período em que as fotografias foram elaboradas.

A autora conclui que as imagens produzidas por Gaudêncio Cunha, embora pretendam sugerir um estágio de progresso e desenvolvimento, também comportam um caráter denunciativo, à medida que apresenta cenas de homens negros descalços ocupando espaços na cidade representados nas fotografias, assim como quando do registro de algumas fábricas que, na opinião da autora, parecem encontrarem-se abandonadas. Dessa forma, estas imagens apresentariam uma representação dissonante com relação à intencionalidade do contratante da obra.

Outra proposição de pesquisa, que também versa sobre a análise de séries fotográficas, é a pesquisa de Rafael Dall'Olio (2012), intitulado **Representações da paisagem Brasileira por lentes francesas: um estudo de caso**. O trabalho

dissertativo tem como propósito analisar o *Álbum Brasil*, a partir de duas variáveis analíticas: uma qualitativa, que gira em torno da rede cultural que possibilitou a criação da obra e a outra, morfológica, preocupada com a recorrência temática e a identificação do tratamento formal utilizado na mesma.

No que se refere às diretrizes teórico-metodológicas, o autor aponta alguns pressupostos como o método iconológico de Erwin Panofsky (2005, p.10) e os instrumentos conceituais suscitados por Ulpiano Meneses, apontado como uma alternativa para a construção de uma história da visualidade. Deste modo, destaca o estudo da materialidade da imagem como sendo fundamental para a compreensão visual da sociedade. (DALL'OLIO, 2012, p.11).

Dall'Olio (2012) justifica sua escolha metodológica optando pelo estudo pautado na produção, circulação e consumo das imagens, indo ao encontro de estudos que se aproximariam de sua proposta investigativa.

Neste sentido, sua proposição metodológica foi definida a partir das seguintes estratégias: análise morfológica, onde destacou as propriedades figurativas e formais das fotografias, a fim de identificar as imagens representativas da nação; e a análise estatística das fotografias do álbum a partir da definição de descritores icônicos e formais. Deste modo foram elencados 12 descritores icônicos com vistas a apontar os aspectos mais representativos da nação e identificar as recorrências temáticas e padrões imagéticos. (DALL'OLIO, 2012, p. 24-28).

A pesquisa de Dall'Olio (2012) trata da trajetória dos protagonistas do álbum, caracterizando o tipo de suporte material das imagens, realizando um breve histórico das representações da paisagem brasileira, apontando a contribuição de importantes fotógrafos estrangeiros, pioneiros como Revert Klumb, Victor Frond, Augusto Stahl, no século XIX; e Jean Mazon, e Pierre Verger, no século XX. Para, em seguida, tratar do conceito de paisagem e estabelecer uma distinção entre fotografia documental e pictórica.

A análise realizou uma caracterização sucinta do *Álbum Brasil* em que foram levantados quatro aspectos considerados: notas explicativas, fotografias na obra, principais registros retratados e os que receberam maior destaque, no que se refere a um maior quantitativo de imagens, elaborando em seguida dois gráficos, um estabelecendo uma divisão das fotografias por autor; e o outro, sobre os

estados brasileiros retratados. Em seguida, fora elaborado uma pequena biografia de cada fotógrafo que teria participado da obra, enfatizando as escolhas estéticas de cada um, com relação ao tipo de enquadramento mais utilizado por Pierre Verger, Marcel Goutherot e Antonie Bon, contando ainda com a biografia não menos importante do editor do álbum, Amoroso Lima. ((DALL'OLIO, 2012, p.57-70).

A etapa seguinte foi dedicada à análise imagética e textual do Álbum Brasil. Inicialmente procedeu-se à análise icônica dividindo a obra em dois grupos temáticos: Aspectos espaciais, naturais, figurativos, econômicos e culturais, a fim de observar o número de recorrências desses descritores. (DALL'OLIO, 2012, p.71-108).

No que diz respeito à análise formal, considerou apenas 3 descritores formais: tipo de enquadramento, articulação dos planos e efeitos. Neste sentido, observou a narrativa visual da obra *Brasil*, a partir do quantitativo de fotos em cada sequência, assim como as representações contidas nos estereótipos das regiões brasileiras apontadas pelos estrangeiros. (DALL'OLIO, 2012, p.86).

Em seguida, foi realizada a análise do discurso do texto introdutório elaborado por Amoroso Lima, de modo a discutir suas ideias e filiações teóricas. Como conclusão parcial da análise icônica, elencou os seguintes pontos: maior recorrência no álbum foram de paisagens urbanas, as tomadas foram realizadas a partir de vistas parciais, com atributos de arborização e infraestrutura variada com acentuação de arquitetura religiosa. (DALL'OLIO, 2012, p.112-118).

Ao realizar uma análise comparativa entre o discurso das fotografias e do texto introdutório do álbum Brasil, concluiu que a narrativa fotográfica fora ratificada pelo discurso de Amoroso Lima. Outro esforço comparativo se deu entre o Álbum Brasil e outros álbuns produzidos no século XIX e início do século XX, destacando os temas recorrentes, o público alvo e as principais diferenças entre os álbuns. No que diz respeito à análise formal, considerou apenas 3 descritores formais: tipo de enquadramento, articulação dos planos e efeitos.

A última etapa da pesquisa de Rafael Dall'Olio (2012) se dedicou a compreender como se deu o processo de iconização de algumas imagens recorrentes na representação da nação brasileira na primeira metade do século XX. A eleição de algumas imagens, como sendo imagens-ícone, se deu a partir dos padrões imagéticos

citados pelo autor, no segundo capítulo de sua dissertação, onde foi verificado se essas imagens-ícones estiveram presentes em outros espaços discursivos. Portanto buscou-se compará-las com outras fontes iconográficas relativas ao mesmo período, como por exemplo, as imagens usadas nos livros didáticos que circularam na mesma época de publicação do álbum Brasil. (DALL'OLIO, 2012, p.156).

A última pesquisa aqui analisada diz respeito ao trabalho de Juçara de Souza (2014) intitulada Álbum de Montes Claros. *Estudo crítico a partir das fotografias de Serafim Facella (1927-1939) (2014)*. O trabalho pretende desenvolver um estudo crítico do Álbum de Montes Claros, produzido em 1927 pelo jornalista Hugo Leal de Netto dos Reis a convite do governo municipal. O álbum foi elaborado a partir das fotografias de Serafim Facella (1893-1980), fotógrafo de origem italiana que se instalou na cidade de Montes Claros, em 1926, e inaugurou o primeiro estúdio fotográfico, em 1927.

A proposição investigativa fora estruturada de modo a refletir sobre o processo de elaboração dos primeiros álbuns, pensados como suporte de uma prática colecionista. A partir daí, discorreu-se sobre a evolução técnica dos processos que possibilitaram a lógica do colecionismo existente no trabalho de organização dos álbuns, explicando a funcionalidade dos mesmos em seus primórdios. (NASSAU, 2014, p. 21-27).

O viés metodológico adotado pela autora fora realizado a partir de três operações denominadas por ela de: *montagem, desmontagem e remontagem* do álbum de Montes Claros. Partindo da análise do processo de composição do Álbum, percebeu-se que fora estruturado a partir de 250 fotografias distribuídas em 66 páginas, reunindo registros dos estabelecimentos comerciais, fazendas, principais logradouros urbanos, além de contar com uma estratégia editorial pautada em fotomontagens que envolveram os retratos dos proprietários dos estabelecimentos comerciais e fazendeiros locais.

O procedimento de *montagem* pretendeu dar conta da construção narrativa com base nas estratégias de ordenamento das imagens, assim como da maneira como o álbum foi montado, segundo os procedimentos de sobreposição de imagens (fotomontagens) e composição formados a partir do seu agrupamento emoldurado. (NASSAU, 2014, p. 51-53).

Por tais indícios, deduz-se que, a estrutura composicional do álbum fora estruturada da seguinte forma: apresentação da cidade (panorâmicas); apresentação dos espaços públicos (mosaico) e apresentação dos espaços privados (justapostos ou so-

brepostos). A análise da organização interna do álbum pretendeu identificar a sua construção visual de modo a identificar a narrativa elaborada nas seguintes divisões: *panorâmicas*, pretenderam apresentar a cidade como um todo; *composições* elaboradas em forma de *mosaico*, sendo agrupadas por temáticas. No que se refere à justaposição das imagens, as *fotomontagens* foram organizadas de modo a dividir espaço entre imagens e pequenos textos. (NASSAU, 2014, p. 55-82).

A operação de *desmontagem* do álbum foi pautada no ato de se desfazer a montagem anteriormente identificada. Com este procedimento a autora foi estabelecendo tipologias para as imagens, dividindo-as em retratos e paisagens.

Com relação a *retratos*, fora identificada a existência de formas de hierarquização e exclusão social, assim como tipos de enquadramento (busto ou corpo inteiro). Por último, foi constatada a identificação de padrões estéticos de composição nas fotografias de família. Utilizando-se de critérios de seleção, como a quantificação temática, a observação das sequências das imagens, assim como as convenções sociais existentes no período, a autora percebeu que o álbum encontra-se dividido em espaços urbanos e rurais, sendo a maior parte composta por imagens urbanas. (NASSAU, 2014, p. 82-98).

A operação de *remontagem* encontra-se estruturada no reordenamento e combinação das imagens de Serafim Facella, segundo o seu modo particular de ver, considerando as suas estratégias de seleção, ao decidir pela inclusão ou exclusão de algumas fotografias no álbum de Montes Claros, sendo as imagens organizadas a partir de seu modo de ser e pensar. (NASSAU, 2014, p.100).

Ao fazer uso da operação de *remontagem* Nassau (2014) foi observando como se estabeleceram as hierarquias sociais, ao perceber que o álbum comporta a presença de pessoas comuns.

Após a realização das etapas que compreenderam os procedimentos de análise, a autora chegou às seguintes conclusões: a operação de *montagem* foi realizada com o intuito de identificar os elementos que compõem os sentidos possíveis das imagens; na operação de *desmontagem* buscou-se descobrir as relações entre texto e imagem, assim como as relações hierarquizantes e as exclusões sociais. A partir da operação de *remontagem* do álbum foi possível realizar uma nova apresentação da cidade, no que se refere ao período estudado (1927-1939) (NASSAU, 2014, p. 150-152).

## 1.1 Análise do quadro enunciativo das pesquisas em estudo

Para proceder com a análise enunciativa das produções supracitadas, propõe-se um estudo em seus planos discursivos. Neste sentido, conceberam-se, como estratégia de avaliação das pesquisas, os seguintes ordenamentos discursivos: *singularidade; limites; condições de existência; correlação com outros enunciados; e exclusão de outros enunciados*.

Estabeleceram-se como critério de *singularidade* os aspectos originais de cada pesquisa. No que se refere aos *limites* considerou-se a abrangência dos recortes temático e cronológico, observando principalmente o desenho de sua arquitetura textual. Em se tratando da *correlação com outros enunciados*, levou-se em consideração as influências dentre os estudos, assim como outros autores. Com relação às *condições de existência* elencaram-se as opções de base conceitual, teórica e metodológica das pesquisas. Por último, no que concerne à *exclusão de outros enunciados* verificaram-se as propostas teóricas e conceituais rejeitadas nos diferentes estudos.

Ao avaliar o parâmetro *singularidade* constatou-se que todos os trabalhos apresentaram algum tipo de inovação, seja na escolha do objeto ou nas estratégias de abordagem.

O maior potencial inventivo encontra-se na elaboração da metodologia pensada por Lima e Carvalho (1997), em razão dos parâmetros para uma análise icônica e formal com vistas à definição de padrões temático-visuais.

Embora os trabalhos de Martins (2008), Silva Filho (2009) e Matos (2010) versem sobre o mesmo objeto, (no caso o álbum do Maranhão de 1908) as abordagens teóricas e metodológicas utilizadas se constituem de diferentes modos. Enquanto Martins (2008), faz uso do método iconológico desenvolvido por Panofsky (1986) e adaptado por Boris Kossoy (2002) para se pensar a fotografia; Silva Filho (2009) faz uso da metodologia desenvolvida por Vania Carvalho e Solange Lima (1997), ao fazer uso de um vocabulário controlado, a fim de perceber os padrões temáticos de maior recorrência. Já Matos (2010) adota um viés metodológico preocupado apenas com os usos e funções da obra.

Com relação ao trabalho de pesquisa elaborado por Perreira (2006), seu potencial distintivo encontra-se no esforço investigativo centrado nos usos e funções da fotografia, à medida que concluiu os registros fotográficos elaborados sobre Belém, que funcionaram como instrumentos de propaganda da Intendência Municipal.

O diferencial proposto por Sandri (2009) encontra-se na escolha das concepções teóricas focadas na autoria, principalmente no que se refere à apropriação de alguns conceitos como o de “regime de historicidade” utilizado por François Hartog, e o conceito de “horizonte de expectativa,” ligado a Koselleck.

No que se refere à contribuição de Echeverry (2007) a singularidade de seu trabalho de pesquisa encontra-se na ideia de pensar a construção de uma estética de representação do espaço urbano, que teria origem na pintura de paisagem de tradição holandesa.

A originalidade no trabalho de Possamai (2005) se expressa através da combinação de diferentes estratégias metodológicas para o estudo da série fotográfica. No que se refere à pesquisa de Nassau (2014) o diferencial está na compreensão das estratégia de montagem e desmontagem da série utilizada na sua pesquisa.

Na pesquisa de Dall’Olio (2012) a inovação se delimita na proposição de uma definição acerca das chamadas imagens-ícones.

Já com relação à investigação proposta por Segala (1998) acredita-se que sua principal contribuição se dê a partir do entendimento de que existia uma chave de leitura e desconstrução temática do álbum que seria revelada a partir da lógica de produção e circulação da obra analisada.

Com exceção da pesquisa de Carvalho e Lima (1997), **os limites** das pesquisas são estruturados da seguinte maneira, no que concerne à organização textual: discorre inicialmente acerca do contexto nacional ou internacional das séries fotográficas encaminhando-se em seguida para uma análise do contexto de produção das séries num contexto específico. Em seguida, é costurada uma bibliografia dos autores das imagens e, na sequência, realiza-se uma interpretação das imagens, considerando diferentes estratégias metodológicas.

As diferenciações são melhor verificadas quando se estabelece as **condições de existência** das pesquisas. De modo geral pode-se constatar a existência de pelo menos três tipos de arranjos metodológicos. Faz-se referência ao arranjo

metodológico, considerando que os autores não pretenderam formular um método geral de abordagem iconográfica, tendo os estudos de história da arte sido norteadores, à medida que forneceram categorias e nomenclaturas.

Um dos principais modos ou arranjo metodológico leva em consideração a construção de uma análise formal que parte da identificação de padrões temático-visuais, considerando os atributos figurativos e formais tomados por base autores do campo da história da arte, como Donis (1991) Villafañe (1988) que servirão de referencial para formatação do percurso metodológico elaborado por Carvalho e Lima (1997). Mais tarde, tal metodologia seria apropriada por boa parte dos pesquisadores que trabalham com séries fotográficas dispostas em álbuns.

Outra possibilidade metodológica gira em torno da ideia de desconstrução temática, revelando os interesses estéticos e políticos do objeto, sendo esta a proposição metodológica escolhida por Segala (1998), Nassau (2014) e Sandri (2007). A proposta de análise em questão baseia-se fundamentalmente numa leitura da imagem que, embora parta da mesma, admite, no entanto, um intenso diálogo com textos que acompanham a obra, assim como outros textos contemporâneos ao contexto de produção desta. No caso em pauta a explicação da imagem será construída no extraquadro.

Por conseguinte, outro arranjo identificado nas pesquisas pode ser pensado, considerando interpretações de cunhos *iconográficas e iconológicas*, apoiadas nas proposições de Panofsky (1986) que compreendem a leitura de imagem organizada em três níveis: Pré-iconográfico, Iconográfico e Iconológico. O primeiro nível compreenderia a identificação e enumeração dos motivos artísticos; o segundo estaria preocupado em desvendar a mensagem das obras em contraposição à forma e o terceiro entendido como interpretativo e analítico, em que seriam examinados os valores simbólicos, que seriam, no entanto, indivisíveis numa aplicação prática dos diferentes níveis de interpretação. Cite-se como exemplo as pesquisas de Echevery (2007) e Martins (2008), este último apoiado nas adaptações feitas, no Brasil, por Boris Kossoy. Identificou-se também o uso do mesmo arranjo em um dos capítulos da tese de Zita Possamai (2005).

De acordo com Rose (2007), o método iconográfico construído por Panofsky tem em comum com um certo tipo de análise do discurso o fato de empregar

de modo recorrente um método intertextual tendo por finalidade interpretar os significados da imagem.

Nas pesquisas analisadas aqui, constatou-se que uma abordagem intertextual será preocupação recorrente em todos os estudos. O método intertextual compreende o campo visual também como um texto. Neste sentido, deve relacionar-se com os demais textos escritos, a fim de se compreender os significados intrínsecos da imagem. De acordo com Mitchell (2009), que defende uma não separação do verbal com o visual, Foucault pensou a relação do visível com o legível de modo infinito, onde palavras e imagens seriam simplesmente nomes insatisfatórios para referir-se à dialética instável que compreende as práticas de representação.

En resumen, todas las artes son artes “compuestas” (...) tanto el texto como la imagen; todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales e modos sensoriales y cognitivos. (MITCHELL, 2009, p. 88).

Já, se considerada a *correlação entre os enunciados*, verifica-se que os trabalhos de Carvalho e Lima (1997) e Segala (1998) fornecem um caminho metodológico que será adotado, em parte, nos estudos subsequentes referentes a álbuns de cidade, no campo da História no Brasil. Sendo as proposições metodológicas de Carvalho e Lima consideradas em maior grau nas pesquisas de Possamai (2005) Echevery (2007), Martins (2008), Silva Filho (2008) e Dall’Olio (2012), com exceção de Sandri (2007) que, apesar de mencionar o arranjo metodológico de Carvalho e Lima, sofrerá maior influência metodológica do trabalho de Segalla (1998).

Em se tratando da *exclusão de outros enunciados*, a pesquisa de Martins (2008), por adotar uma estratégia metodológica fechada em sua especificidade, aponta mais claramente para a exclusão das demais abordagens. Nela também se constatou que Sandri (2007) e Nassau (2014), ao fazerem opção metodológica de desconstrução temática, acabam por excluir uma abordagem pautada na análise de padrões temático-visuais. Considerando os trabalhos de Possamai (2005), Echevery (2007), Silva Filho (2008) e Dall’Olio (2012), por adotarem uma metodologia mais diversificada, apontam um índice menor de exclusão entre as proposições enunciativas acima listadas no que tange ao estatuto metodológico.

A partir deste balanço das propostas teórico-metodológicas acima mencionadas é possível mensurar que as pesquisas arroladas nesta análise, situam-se em diversos aspectos no repertório de proposições apontadas por Gillian Rose (2001) que considera três lugares ou pontos de vista: o lugar de produção da imagem, o lugar próprio da imagem e o lugar do espectador.

De modo semelhante, Mauad e Lopes (2012) apontam quatro pontos considerados como essenciais para se pensar a imagem fotográfica: a produção compreendendo os dispositivos tecnológicos, o produto, nesse caso a imagem materializada, o agenciamento responsável pelo processo de circulação da imagem e a recepção, considerando o valor atribuído à imagem pela sociedade.

Os mesmos pressupostos acima mencionados também vão estar presentes no quadro referencial para a elaboração de uma história visual descrita por Menezes (2005), que envolveria três feixes: o visual, o visível e a visão. O visual, situado a partir das condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação e consumo. O visível que seria responsável pelos critérios de visibilidade e invisibilidade, e a visão que compreenderia as diversas modalidades do olhar, incluindo os instrumentos e técnicas de observação.

Por essa linha de argumentação é possível apontar três grandes eixos comuns de abordagem contemplados nas pesquisas. O primeiro diz respeito à questão da autoria das imagens, considerando as preocupações dos autores em elaborar uma biografia dos fotógrafos na maioria das pesquisas, no caso onde as fontes consultadas possibilitaram tal abordagem. O segundo encontrar-se-ia nos contextos de produção, circulação e consumo das imagens e o terceiro, na busca do sentido das imagens considerando diferentes estratégias de leitura da imagem. Com base no pressuposto, é possível concluir concordando com Mauad e Lopes (2012, p. 267) que “No Brasil, as reflexões sobre fotografia tem um caráter interdisciplinar”. Para Mitchell (2010) os estudos visuais devem partir exatamente de uma perspectiva interdisciplinar, para a construção dos objetos de pesquisa.

Com base no quadro enunciativo apresentado, buscou-se nos capítulos subsequentes desenvolver uma análise subsidiada por alguns dos pressupostos teórico-metodológicos aqui apresentados elegendo aqueles que melhor atendam às necessidades desta pesquisa.

## 2-ARQUITETOS DO OLHAR: A CONTRUÇÃO VISUAL DO MARANHÃO

O exercício que se propõe a realizar no presente capítulo é identificar aqueles que seriam os responsáveis pela construção de uma narrativa visual sobre o Maranhão. A intenção é apresentar o circuito social da fotografia no estado entre o século XIX e princípios do século XX.

Buscou-se elencar as mais primitivas experiências ópticas de que se tem notícia, a partir do registro na imprensa, de maneira a acompanhar as incidências destas pelo Maranhão. Assim a pesquisa realizada em jornais, almanaques e bibliografia especializada, pretendeu identificar o repertório visual responsável pelas *imagens guia* e que contribuiriam para formação de uma dada iconosfera, na definição de Meneses (2005).

Com base no exposto, a primeira janela de aproximação deu-se com o registro da experiência dos habitantes da cidade do Maranhão<sup>11</sup>, com a passagem de divertimentos do ramo dos panoramas, cosmoramas e demais seguimentos de princípio idêntico.

A segunda janela de observação foi aberta com a passagem dos primeiros estrangeiros que contribuíram para a educação do olhar autóctone. Assim, concorreram para tal, daguerretipistas e pintores, como o pintor italiano Leon Righine que se radicou na capital da província do Maranhão e elaborou o registro de sua paisagem. Outro importante registro fora realizado pelo fotógrafo alemão Jacques Vigier. O interesse reside no mapeamento da atividade dos atores sociais responsáveis pelo comércio de vistas no Maranhão até ir de encontro à elaboração dos álbuns, objeto principal da pesquisa.

### 2.1 Galerias Ópticas:

Desde as primeiras décadas do século XIX, as principais cidades brasileiras tiveram a oportunidade de desfrutar da possibilidade de conhecer outros lugares e tomar conhecimento de importantes acontecimentos históricos e ao mesmo tempo se divertiam com a passagem de diversos divertimentos itinerantes ligados

---

<sup>11</sup> Também como era conhecida São Luís do Maranhão entre o final do século XIX e início do século XX.

ao seguimento de RAMAS<sup>12</sup> (do grego Vistas) que passaram a percorrer o país em busca de um público ávido por novidades. A cidade do Maranhão, como era conhecida a capital da província do estado, na época em que os entretenimentos começaram a circular pelo Brasil, foi bastante visitada por este tipo de empresa.

Jonathan Crary (2012) ao se debruçar sobre o conjunto de técnicas disponíveis pelo observador moderno, no século XIX, afirma que estes aparelhos ou instalações óticas, foram criados com outra finalidade, no bojo das pesquisas referentes ao estudo das chamadas pós-imagens, não tardando a ganharem outra finalidade ao serem incorporados à lógica de consumo.

Tendo começado em meados da década de 1820, o estudo experimental das pós imagens levou à invenção de uma variedade de técnicas e aparelhos óticos. Inicialmente, eles tiveram como propósito a observação científica, mais logo se transformaram em formas de entretenimento popular. Todos se baseavam nas noções de que a percepção não era instantânea e de que havia uma separação entre olho e objeto. (CRARY, 2012, p. 105)

Assim como a capital da corte, São Luís registrou, através da imprensa, os locais, horários, valores e o conteúdo do que seria exibido em cada uma das sessões durante o período de permanência na cidade da galeria ótica. Em 1844, noticiavam o jornal Publicador Maranhense acerca dos empreendimentos que antecipavam ao público o que poderia desfrutar:

AVISO PRELIMINAR

CONCERNENTE

A GRANDE GALERIA OPTICA

Que se há de manifestar na rua do Giz casa de três andares  
n.30.

Desde de alguns annos hão sido enfastiados os públicos de quase todas as cidades da Europa e D'America com Representações Opticas, apresentadas debaixo de nomes variados de COSMORAMA, FUSIORAMA, CICLORAMA, AUTEORAMA, DIORAMA, NEO-RAMA, PANORAMA, POLIORAMA, GEORAMA, URANORAMA,

---

12 Segundo Truz (2008) o sufixo “rama” foi muitas vezes utilizado como nome de fantasia para discriminar o gênero lanterna mágica podendo ainda denominar as vistas fixas com representação de lugares ou eventos históricos.

NAVARARAMA, ou outra qualquer denominação desta tão numerosa família de RAMAS, anunciando-as, para mais attrair a publica curiosidade com avisos pomposos, não tem sido a maior parte destas representações ainda que diversamente anunciadas, mais que a mesma couza constado mormente na representação d'algumas laminas gravadas iluminadas, sumamente insignificantes, e que podiam produzir pouco ou nenhuma iluzão.

Por conseguinte não seria estranho que o publico se admirasse do presente annuncio aclamando: ! outra vez um indivíduo desta família de RAMAS, mais debaixo do aviso trocado de Galeria optica! E isto depois de ter assistido a muitas representações opticas coprehendidas nas ditas denominações. Não sendo sua intenção detrahir o mérito das que se presenciaram, julga o diretor da presente Galeria optica que annuncia, por assegurar sem exageração que o publico illustrado achará um diferencial notável nas suas representações, e um gênero absolutamente novo na denominação NEORAMA, e que certamente não se lhe negará aquelle mérito que há grangeado pelo espaço de dez annos na Itália, paiz das Artes, e pátria da pintura.

A respeito das representações que se darão, se refere ao aviso que terá a hora de publicar dentro de poucos dias: prevenido, que só se exporão algumas sessões de vistas, cada uma delas de 8 em 8 dias, com inteira novidade em cada exposição.

N.B- As vistas apresentadas em uma exposição não se repetirão nas outras. (PUBLICADOR MARANHENSE, 23 DE OUT. DE 1844).

Os diversos aparelhos de projeção de imagens, assim como as vistas fixas exibidas nos grandes centros urbanos do Império adotaram os mais diversos nomes de fantasia o que, segundo Alice Truz (2008), trouxe grandes dificuldades para a sua pesquisa. As diferentes denominações contribuem de fato para dificultar um entendimento mais preciso dos aparelhos ópticos. De acordo com a autora em pauta, entre 1841 e 1873, vários exibidores de vistas ópticas<sup>13</sup> estiveram de passagem por Porto Alegre, apresentando aos expectadores aparelhos que foram rebatizados de cosmoramas e cicloramas. (TRUZ, 2008, p. 33).

No comunicado seguinte, o responsável pela sessão de anúncios do Publicador Maranhense transcreve um artigo publicado no Jornal do Comércio, em que o autor escreve com o mais absoluto regozijo, acerca do que foi apresentado pelo proprietário da Galeria Ótica, Sr. Andorffer, na capital do Império que, em

---

<sup>13</sup> De acordo com Truz (2008, p. 32-33) “As vistas ópticas ou de perspectiva eram um tipo especial de gravura impressa representando panoramas de logradouros e eventos desenhados em profundidade de campo”.

sua opinião, jamais havia se apresentado na corte exposição de vistas tão realistas, chegando o jornalista a narrar que, durante a apresentação da sessão chegou a se sentir como se estivesse sido transportado para os locais exibidos (PUBLICADOR MARANHENSE, 06 DE NOV. 1844).

De acordo com Santos; Ribeiro & Lyra (2010, p.205) ao abordarem a história de tais distrações públicas na capital do Império, afirmam que foram tais veículos de informação visual que possibilitaram o exercício da imaginação aos seus expectadores, “educando os visitantes por intermédio de técnicas de apresentação consideradas, na época, as mais avançadas e que são as antecessoras dos nossos modernos recursos audiovisuais”.

Em São Luís, a primeira exibição só ocorreria efetivamente a 03 de novembro de 1844, sendo exibidas 7 vistas, 3 pertencentes ao gênero Neorama e 4 ao de cosmorama. Com entrada ao custo de 500 réis, o público poderia assistir à exibição de vistas como a que representava os sepulcros dos reis de França, nos arredores de Paris (Neorama), assim como conhecer as praças do Popolo, em Roma, e das Armas em Milão, exibidas a partir do gênero Cosmorama. (PUBLICADOR MARANHENSE, 06 DE NOV. DE 1844).

Curiosamente, logo após as primeiras exibições não tardou para que o proprietário da empresa de entretenimento, Sr. Andolffer, recebesse as primeiras reclamações. Tais queixas não diziam respeito à qualidade das vistas apresentadas e, sim, tratava-se de uma preocupação de ordem moral, em que o proprietário na nota se compromete a adequar melhor o ambiente onde as vistas eram exibidas, no que diz respeito à iluminação, já que o reclame da população se referia a grande escuridão que pairava sobre o espaço de exibição, o que inviabilizaria a participação do belo sexo (mulheres) durante as sessões. (PUBLICADOR MARANHENSE, 09 DE NOV. DE 1844).

Durante a passagem da Galeria Óptica por São Luís, chama atenção um anúncio onde o proprietário da empresa, desejoso de atender diferentes extratos sociais, informa que tomaria a seguinte medida:

Tendo chegado ao conhecimento do Diretor da Galeria Óptica exposta na rua do Giz, que muitos indivíduos das classes menos abastadas, como gente de côr, e descalços tem desejosos de vizitar a dita galeria, e com tudo se esquivam de faze-lo, pelo constrangimento

em que se acham no meio das classes superiores, tem resolvido o diretor que a noite de segunda-feira de cada semana, que he a ultima de cada expozição ficará excluzivamente rezervada para a referida classe da gente de côr e menos a abastada, pero que para conhecimento de todos, e por que resta só duas expozições previne aos que dellas quizerem gozar. (PUBLICADOR MARANHENSE, 18 DE DEZ. DE 1844).

Não se sabe ao certo se a demanda tenha partido da gente descrita como de “cor” na matéria, ou se a solicitação tenha partido das elites senhoriais, que talvez incomodada em dividir o mesmo espaço com os seguimentos sociais tidos como inferiores, tenham requisitado ao empresário a realização de sessões em separado.

A exibição de vistas a partir das mais diversas denominações que se juntam ao sufixo “RAMA” perdurou praticamente durante todo o século XIX. Após a partida dos responsáveis pela galeria Ótica, vários empreendimentos do mesmo ramo continuaram a transitar por São Luís.

Após a passagem da Galeria Ótica pela cidade, outros entretenimentos do gênero tiveram passagem por São Luís, ao longo do século XIX. Contudo, passados mais de 10 anos do primeiro registro, chega à cidade um novo empreendimento que, pelas características do anúncio vinculado à imprensa, teria uma estrutura bem menor, já que divulgava a exibição das telas em um único modo, no gênero panorama.

A passagem deste último divertimento pelo Maranhão é de substancial importância para a composição de uma história visual sobre o lugar, fundamentalmente por possibilitar a vinda de um importante pintor e gravurista alemão que havia chegado ao Brasil, em 1850, e se estabelecido no Rio de Janeiro. Friedrich Hagedorn acompanhou o panorama do empresário Frederico Lembke, em 1855, durante sua passagem por São Luís, e nos legou talvez o mais antigo registro do cotidiano urbano da cidade, de que se tem notícia.

O primeiro anúncio do panorama do Sr. Lembke data de 05 de novembro de 1855 e faz questão de divulgar o nome do artista responsável pela produção das obras:

## GRANDE PANORAMA

### 1ª Exposição.

**FREDERICO** Lembke tem a honra de avizar ao respeitável público, que o panorama do Sr. Hagedorn estará a vista hoje 5 do corrente, e durante as noites seguintes, desde as 7 até as 10 horas, e que de 4 em quatro dias se mudarão as vistas, as quaes, serão inteiramente novas nesta Província.

A exposição é no Salão do Theatro de S. Luis e os quadros da primeira, são os seguintes:

A cidade de Rio de Janeiro, vista de Santa Tereza.

Sebastopol e a Fortaleza.

Krostadt e a Fortaleza.

Peterhof, Palácio do Imperador da Russia.

Bombadeamento de Sebastopol.

Balaclava.

Kertsch no mar d'Azof.

Tivoly, em Roma.

Preço da entrada de 500 rs. Para cada pessoa; crianças menores de 10 annos tem entrada franca. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 05 DE NOV. DE 1855).

Os panoramas elaborados pelo Sr. Hagedorn permaneceram na cidade durante menos de um mês, no que pesem todos os esforços do empresário em divulgar seu empreendimento, talvez por não agradar muito ao público.

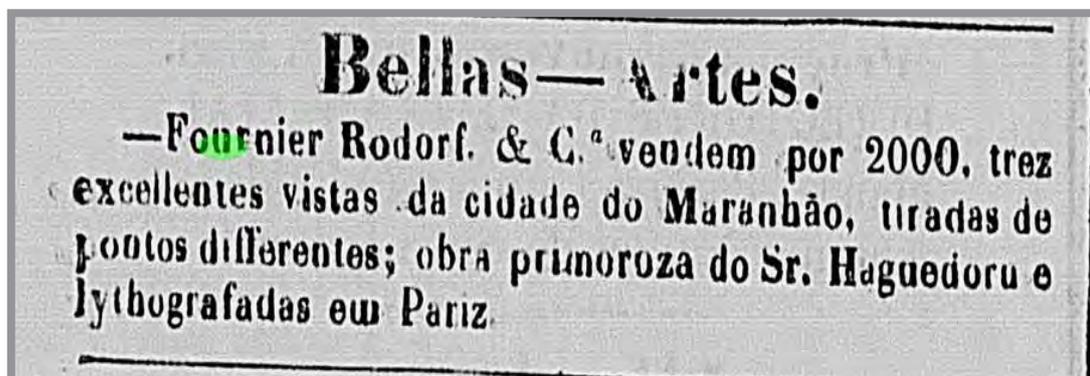
A fim de dar maior visibilidade ao negócio do Sr. Lumbek, a divulgação da exposição fora vinculada dentro da fala de um personagem de um folhetim publicado pelo mesmo jornal escolhido junto ao anunciante. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 07 DE NOV. DE 1855). A estratégia mais uma vez parece não ter obtido êxito. Em nota divulgada após a primeira semana de exibição da exposição, um dos redatores do jornal Diário do Maranhão parece fazer um apelo ao público para que prestigiasse a apresentação. (DIÁRIO DO MARANHÃO 16 DE NOV. DE 1855).

O grande Panorama realizara na cidade apenas 4 exposições, sendo as vistas trocadas a cada semana. O jornal Diário do Maranhão noticiou a última exposição do evento no dia 26 de novembro de 1855, não sendo divulgado mais após esta data, nenhum anúncio.

Somente no ano seguinte foi possível verificar o legado da passagem do pintor Hagedorn pela cidade, um anúncio da casa Fournier Rodorf & Cia vinculado no

Jornal Publicador Maranhense, em 31 de outubro de 1856, que divulgava a comercialização de 3 vistas elaboradas pelo artista e litografadas em Paris, como atesta o seguinte anúncio:

Figura 6 - Anúncio vistas



Fonte: Jornal Publicador Maranhense, 31 de outubro de 1856.

De maneira mais detalhada, outro anúncio, de 28 de novembro de 1856, do jornal Diário do Maranhão, especificava se tratarem de três vistas correspondentes à Sé, Largo do Palácio e da entrada da Barra.

Figura 7 - HAGEDORN, Friedrich, Maranhão: Place du Palais. - [1856].  
Paris: Lemercier, gravura: litografia, p&b.

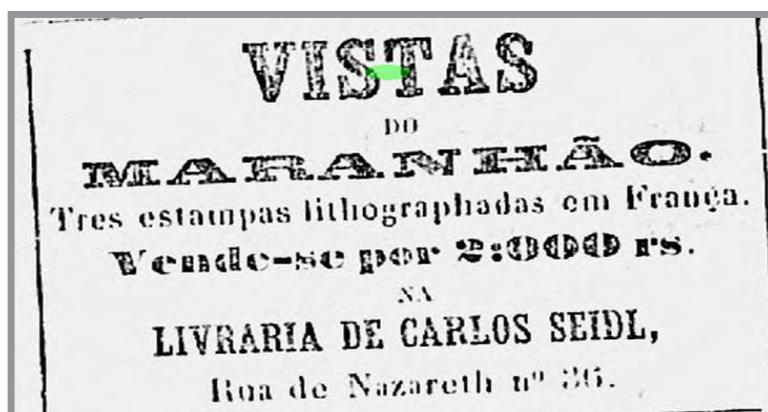


Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Apesar de não se ter encontrado notícias da presença de profissionais litógrafos exercendo suas atividades na cidade do Maranhão, na época da passagem de Hagedorn, verifica-se que o gênero foi posto em circulação no estado por impressões realizadas em países como a França.

Noutro anúncio veiculado no jornal A coalição, de 20 de junho de 1862, é possível visualizar novamente a comercialização de imagens do Maranhão à venda na livraria de Carlos Seidl, sem contudo mencionar a autoria:

Figura 8 - Anúncio vistas



Fonte: jornal A Coalição, 20 de jun. de 1862.

Em 2003, o pesquisador Luiz de Mello identifica duas das três imagens de Hagedorn ilustrando um artigo de Francisco Marialva Mont'Alverne Frota, na Revista Maranhense de Cultura, nº 2, junho de 1978. As vistas fizeram parte da coleção do escritor e folclorista Domingos Vieira Filho. Restava ainda ser localizada a última imagem do conjunto, sendo encontrada pelo pesquisador João Carlos Pimentel nos arquivos digitalizados da Biblioteca Nacional de Portugal. Com a localização desta última imagem, o conjunto estaria agora completo. (ESTADO DO MARANHÃO, 25 DE JAN. DE 2011).

Causou surpresa o fato de que, em todas as citações sobre o pintor alemão, encontradas na bibliografia especializada consultada, não consta o registro da passagem de Hagedorn pelo Maranhão. Os registros geralmente mencionam sua passagem por cidades da província do Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais. (CAVALCANTI, 1973; VALE, 2002, p.37; VASQUEZ, 2000, p.188) “mesmo tendo permanecido no Brasil por um período de 20 anos e tendo comercializado de forma expressiva a sua

produção, a presença de Hagedorn foi pouco notada pelos círculos de arte da época.” (O ESTADO DO MARANHÃO, 25 DE JAN. DE 2011).

No entanto, a afirmativa supracitada pode ser repensada se se considerar, como afirma Vasquez (2000) que Hagedorn teve entre seus clientes o Imperador Dom Pedro II, que se tornou proprietário de uma de suas mais famosas vistas, a da baía da Guanabara, que teve como ponto de vista o morro de Santa Teresa, talvez a mesma pintura anunciada pela primeira exposição do Panorama que estivera em São Luís, em 1855.

Maria Inez Turazzi (2010) considera que a elaboração das imagens panorâmicas funcionou como uma espécie de síntese visual que caracterizou a cultura visual do oitocentos, a partir do intercâmbio e fusão de múltiplas linguagens que dinamizaram a produção e o comércio de imagens, no século XIX. Por esse argumento, a presença das galerias óticas exerce papel fundamental para a apropriação e difusão de um novo olhar, ao documentar graficamente o campo visual.

Após algum tempo aprendendo a ver os registros de diferentes lugares e acontecimentos universais, as galerias óticas com suas exposições, contribuíram para a formação da iconoteca da memória maranhense, ao possibilitar a divulgação de espaços como o largo do Palácio, local tido como uma espécie de marco zero da capital São Luís. A exemplo do Cosmorama do Sr. Gregório da Rocha Pereira que, em 1862, instalou-se na cidade, com a Galeria Óptica, localizada na rua de São João, nº 45. A galeria permaneceu em funcionamento durante 3 meses, realizando 10 exposições entre janeiro e março. Em sua última apresentação, a galeria lista, entre as vistas a serem exibidas, uma vista da Praça do Palácio da capital da província do Maranhão. (PUBLICADOR MARANHENSE, 08 DE MARÇO DE 1862).

Juntamente com as gravuras realizadas pelo pintor Fredrich Hagedon o cosmorama do Sr. Gregório contribuiu para a difusão dos primeiros registros da vida urbana da província do Maranhão. No mesmo ano da passagem deste último cosmorama por São Luís, o jornal Estrella do Amazonas, com circulação em Manaus, também anuncia num cosmorama a exibição de duas vistas do Maranhão entre as que seriam exibidas na capital amazonense, uma representando a Praça do Palácio, e a outra, o Porto do Maranhão. (ESTRELLA DO AMAZONAS, 19 DE DEZ. DE 1862). Aos poucos íamos adquirindo conhecimento de diversas localidades e de nós mesmos, nas palavras de Lima (1991, p. 71): “A familiaridade com as imagens educa o olhar para o novo padrão de visualidade que dominará os meios de comunicação de massa.”

## 2.2 A máquina de fazer retratos: o daguerreotipo chega ao norte do Império

Já havia iniciado a estiagem em pleno meado de agosto, quando o jovem daguerreotipista Charles Fredricks chega a São Luís, com apenas 23 anos. Apesar da pouca idade, não lhe faltava ousadia e espírito empreendedor. A primeira incursão de Fredricks rumo ao sul do continente americano se inicia, em 1843, quando resolve deixar os Estados Unidos rumo à Venezuela, na intenção de encontrar o irmão, um comerciante da Cildad Bolivar. Antes de partir para Venezuela, ainda em Nova York, adquire um daguerreotipo e aprende a manuseá-lo com Jeremiah Gurney, um dos daguerreotipistas pioneiros, na América, chegando ao Brasil, percorrendo os rios Orenoco e Amazonas. Durante a jornada, fora abandonado por seus guias indígenas em meio à selva, perdendo suas provisões e material de trabalho. Sobreviveu durante dias se alimentando de mandioca, quando fora encontrado por militares e funcionários do governo que garantiram seu retorno a Nova York. (NEWHALL, 1961).

Boris Kossoy (1980, p.29) e Pedro Vasquez (2002, p.48) afirmam que Fredricks iniciara suas atividades em Belém, em 1844, mais tarde o próprio Kossoy (2002, p.147) se contradiz e afirma que a data talvez não seja precisa. O primeiro registro sobre a presença do daguerreotipista, em Belém, aparece no Jornal Treze de Maio, no dia 05 de maio de 1846, quando este anuncia na imprensa paraense a divulgação de seus serviços. O anúncio parece ser um dos primeiros divulgados por Fredricks e seu possível sócio ou assistente, quando da sua instalação na cidade, onde pelo teor da mensagem é possível perceber a preocupação imediata do daguerreotipista em desfazer possíveis boatos quanto à qualidade do retrato feito em pelo sistema do daguerreotipo:

### RETRATOS A DAGUERREOTIPO

Não só de originais vivos como de falecidos de recente, copeia d'outros retratos, e vistas pitorescas. (...)

Os abaixo assinados com respeito annunção ao publico, que se propõem a tirar retratos a daguerreotypo coloridos em superior grau pelos últimos melhoramentos,(...)

Algumas pessoas laborão n'uma opinião errônea, de que estes retratos tirados por este methodo se somem depois de algum tempo, porem para distrahirem esta ilusão, os annunciantes convidão a qualquer pessoa para verificarem algumas experiências tiradas por esta forma a alguns annos passados, e atravessado o oceano sem que o tempo e climas os tenham deteriorados.

São as inteções dos abaixo assinados demorarem-se nesta Cidade por vinte dias depois da publicação deste annuncio; (...)

A. & C. D. Frederick (JORNAL TREZE DE MAIO 05 DE MAIO DE 1846).

Apesar de se utilizar de uma estratégia de propaganda, afirmando que permaneceriam na cidade, durante 20 dias, a partir da publicação do anúncio, a promessa não se confirmou. Esse artifício, fazia parte de uma prática muito comum entre os profissionais itinerantes que percorreram as diversas províncias brasileiras. Os anúncios de partida, vinculados na imprensa paraense, informam que o deslocamento dos aventureiros para o Maranhão se daria no mês de julho. (JORNAL TREZE DE MAIO, 04 DE JULHO, 1846).

Sobre o motivo da curta permanência de Fredricks, em Belém, Orlando Maneschy (2002) especula que a pouca demora daquele tenha se dado devido ao medo de algumas pessoas em serem retratadas, fazendo com que houvesse pouca procura pelo trabalho dos daguerreotipistas, em suas palavras:

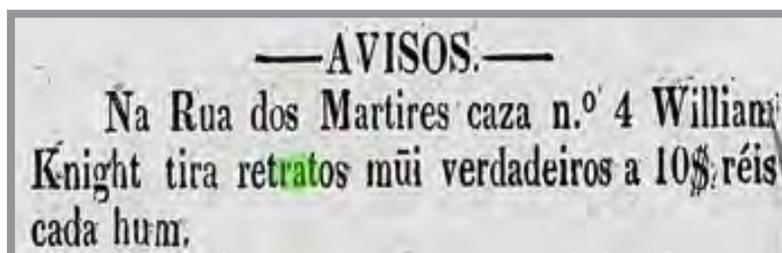
É historicamente notória a dificuldade desses profissionais, nos primórdios da fotografia, em convencerem as pessoas a se submeterem a uma sessão fotográfica. O medo de perder a alma, ao ser captados na película fotossensível foi um dificultador para vários fotógrafos. É possível que para Fredricks tivesse encontrado esse tipo de empecilho em Belém. (MANESCHY, 2002, P. 198)

A colocação e Maneschy baseou-se na afirmação de Leal (1998), pioneiro nos estudos da história da fotografia, no Pará, onde, segundo o mesmo “Fredricks, permaneceu na cidade por três meses (...), em Belém, ao que consta, o daguerreotipista não conseguiu convencer muita gente de que seu invento não era diabólico” (LEAL, 1998, p. 15/35 apud MANESCHY, 2003, p.01 ). Já para Perreira (2006) questões como o preço elevado, o espírito aventureiro, e a falta de mercado consumidor, seriam determinantes para a permanência dos profissionais numa localidade. Contudo, para a autora, a segunda motivação parece ser a mais convincente, em suas palavras “As primeiras fotografias importantes dos países latino-americanos surgiram por necessidade dos fotógrafos de viajar e descobrir novos horizontes” (PEREIRA, 2006, p. 11).

A despeito do tempo de permanência dos fotógrafos itinerantes nas localidades que exerceram suas atividades nos primórdios da fotografia, Kossoy (1980, p.31) de modo mais coerente, afirma que a expansão da fotografia, nos mercados europeu e americano, levou à procura de novos mercados consumidores ainda inexplorados. Logo, como negociantes, os daguerreotipistas certamente permaneciam onde encontrassem melhores condições de negociar seus produtos, principalmente a venda de vistas.

De outro modo, o que de fato teria contribuído para o pouco tempo de permanência de Fredricks, em Belém, talvez encontrasse explicação no descrédito que a população local tinha no novo sistema de confecção de imagem, justificado pela insistência do retratista em divulgar, na imprensa, a qualidade de seu produto. Ao que parece a cidade já tinha conhecimento do invento de Daguerre antes da chegada de Fredricks, em 1845. Na pesquisa realizada nos anúncios do Jornal Paraense Treze de Maio, na sessão de avisos, entre os anos de 1845 e 1846, identificou-se, em 1845, a presença de um profissional oferecendo seus serviços de retratista, ainda que o mesmo não especificasse o sistema utilizado, é possível supor que o registro se fazia de forma mecânica. O anúncio, do dia 10 de maio de 1845, informa que William Knight oferecia seus serviços à Rua dos Mártires, em Belém.

Figura 9 - Aviso



Fonte: Jornal Treze de Maio, 10 de maio de 1845.

Trata-se do gravador, litógrafo e daguerreotipista inglês William Knigth, que, na década de 1850, atuaria como fotógrafo do estúdio do conceituado litógrafo Thomas Ham, situado em Brisbane, região colonial britânica. (LYNDON, 2014)

De acordo com Brizuela (2012, p. 53), no Brasil, a primeira década da fotografia fora marcada pela produção de retratos, fenômeno, segundo a autora, de maior intensidade até mesmo do que na Europa e América do Norte. Já em 1842, o país estava sendo percorrido por daguerrotipistas franceses e americanos que, de passagem pelas províncias, montavam ateliês temporários e anunciavam seus trabalhos pela imprensa

jornalística. O Imperador, ele próprio um entusiasta do novo invento, foi um incentivador da prática, adquirindo um daguerreotipo, em princípios de 1840, um ano após a divulgação do invento. Durante a passagem do Navio Oriental Hydrographe pelo Rio de Janeiro, o Brasil tomara conhecimento do novo invento. (TURAZZI, 2010).

Após, apenas três meses de sua estadia na capital paraense, Fredricks e seu sócio, rumam para São Luís do Maranhão onde, em 17 de agosto, passam a anunciar na imprensa local seus serviços como retratista. Não há como afirmar com precisão se Fredricks foi o primeiro daguerreotipista a aportar no Maranhão, o seu primeiro anúncio no mais importante Jornal do Maranhão, na década de 1840, aparentemente não nos leva a crer que se trate com ineditismo a chegada do moderno invento, na província. No caso de Minas Gerais as pesquisas na imprensa local realizadas por Arruda (2014, p. 242) dão conta do exato momento da chegada do invento em terras mineiras. No que se evidencia, a partir da pesquisa realizada no principal periódico da imprensa maranhense, o daguerreotipista norte americano seria o primeiro profissional a anunciar seus serviços na referida localidade.

O interesse da tese em questão, no entanto, reside na atuação dos profissionais que, além de retratistas, produziram ou realizaram o comércio de vistas, no Maranhão. Por esta razão, optou-se por selecionar, dentre os profissionais listados pela bibliografia específica acerca da história da fotografia no Maranhão, os profissionais responsáveis pela confecção e comercialização de vistas sobre o Estado. Apesar de não se ter notícia de que o norte americano Fredricks tenha realizado registros do espaço urbano de São Luís, durante a passagem pela cidade, e viesse, contudo comercializar esses registros, interessa sua trajetória de atuação, considerando o seu pioneirismo nesse tipo de comércio, no Brasil. Segundo Kossoy (1980)

Foi Charles De Forest Fredericks, entretanto, quem esteve entre os primeiros a dar um caráter prático e comercial a este tipo de atividade. Já em 1850, Fredricks anunciava em inglês, pelo Correio Mercantil, a venda de vistas do Porto do Recife (...) (KOSSOY, 1980, p. 33).

A partir dos registros da passagem de Fredericks pelo Maranhão, na imprensa, não foi possível encontrar qualquer anúncio da comercialização de vistas fotográficas de São Luís entre os produtos e serviços oferecidos por ele. Contudo, há registro do seu pioneirismo ao praticar o comércio de vistas, como é possível verificar no anúncio do jornal Publicador Maranhense, de 12 de setembro 1846:

### **Retratos Coloridos Daguerryotipo, por 8\$ reis cada um**

Os abaixo assignados avizão respeitosaente ao publico, que eles mudarão sua residência no 1º do corrente da rua das Violas para o Largo do Palácio para casa onde morou o Sr. Francisco Diogo Ribeiro, onde podem em mui poucos minutos tirar qualquer retratos, por isso as pessoas que se quiserem utilizar de seus préstimos podem dirigir-se a sua residência, aonde serão servidos com brevidade e prontidão por que os annunciantes pretendem retirar-se brevemente para os Estados Unidos, visto que o sortimento que trouxerão está quazi acabado. Muitas pessoas estão na preocupação de que estes retratos desmerecem por espaço de algum tempo. Os abaixo assinados aproveitarão esta ocasião para asseverá ao respeitável público que tal nao acontece com seus retratos, e eles de boa vontade mostram por seu novo methodo de preparar e colorir, que eles nao desmerecem. Retratos tirados e arranjados em alfinetes de peito, ou em medalhas de qualquer tamanho, medalhas d'ouro arranjado de proposito para retratos vendem por preços razoável. **Tambem tirão vistas e pinturas de uma maneira agradável.**

Retratos tirados já por artistas antigos e conhecidos aqui por retratos de fumaça se colorem a 2\$000 cada um.

Elles tão bem se oferecem a tirar qualquer retractos de pessoas que tenham morrido, por preço razoável. Maranhão 2 de Setembro de 1846- A. &C. D. Fredricks.

Um aspecto que também chama atenção neste anúncio é o preço cobrado por cada retrato no sistema oferecido por Fredricks. Evidencia-se o alto valor cobrado pelo produto. Para se ter uma ideia do alto custo de um retrato no período, Vasquez (2002, p. 29) afirma que Fredricks chega a cobrar para estanceiros da província do Rio Grande do Sul, desprovidos de moeda, no mesmo período, o equivalente a um cavalo por cada retrato tirado. Existe ainda aí, uma preocupação em reafirmar a qualidade do produto oferecido, já que como se pôde constatar, a mesma desconfiança acerca da durabilidade do daguerreotipo, como suporte de fixação da imagem, parecia também suscitar a desconfiança do público consumidor maranhense, a exemplo do que também ocorreu no Pará.

Em um estudo recente, acerca da propaganda realizada por fotógrafos que estiveram em Minas Gerais, entre 1845 e 1889, a partir da análise de periódicos, Arruda (2014) aponta várias estratégias de anúncios adotadas pelos profissionais que por lá passaram, as mesmas também foram possível visualizar nos anúncios dos fotógrafos que atuaram no Maranhão. Outras características comuns enunciadas por este autor, e que também puderam ser verificadas nos anúncios que circularam nos periódicos maranhenses, no que se refere à formatação dos escritos na 3ª pessoa do singular, o uso de

uma linguagem mais informativa e noticiosa do que persuasiva seria uma característica marcante típica de divulgação das modalidades de serviços oferecidos. Havia ainda nas descrições o direcionamento da mensagem a um determinado público, assim como a divulgação do tipo de sistema empregado no processo de elaboração da imagem.

A presença de fotógrafos itinerantes no Brasil dava conta da expansão da fotografia no país, na década de 1840. E as notícias vinculadas nos periódicos de época parecem ser a melhor forma de acompanhar a atuação dos profissionais nas diferentes regiões do país. De acordo com Arruda (2014), a prática de anunciar em almanaques indicaria uma segunda fase de atuação dos profissionais que passaram a se fixar nos locais onde existiam condições materiais.

Na trajetória de atuação dos diversos profissionais que exerceram atividades ao longo do século XIX, no Brasil, observam-se características comuns de atuação nas diferentes regiões do país. Alguns autores, como Lima (1991), que realizaram suas propostas investigativas, utilizando-se dos registros da imprensa periodística, entre o final do século XIX e a primeira década do século XX, apontam traços genéricos, no que se refere às estratégias discursivas presentes nos anúncios de jornais em diferentes localidades.

No que tange à oferta de produtos e serviços disponibilizados pelos fotógrafos itinerantes, observa-se uma estratégia de mobilização da clientela, através da divulgação do período curto na localidade. O daguerreotipista Fredricks utilizou tais artifícios nos diferentes estados por onde passou. Em Belém, Fredricks afirmou num primeiro anúncio que passaria apenas 20 dias na cidade, quando na verdade permaneceu por um período de 3 meses. Em São Luís, o profissional se dirige a sua clientela no dia 05 de dezembro de 1846, afirmando que deixaria a cidade no final daquele mês.

O abaixo assignado informa ao respeitável público que, por pedido de algumas famílias ele determinou a sua partida para o fim do corrente mez, e aquelas pessoas que rogarão a ele demorar-se para que se dignem comparecer o mais breve possível. Maranhão 2 de dezembro de 1846.

Carlos D. Fredricks

Retratista de Daguerreotypo

Largo do Palacio

(PUBLICADOR MARANHENSE 05/12/1846)

Contudo, o seu último anúncio no principal jornal da cidade dava conta que ele, só deixara São Luís, em fevereiro de 1847. (PUBLICADOR MARANHENSE, 02/02/1847). Após a sua permanência no Maranhão, Fredricks, durante nove anos, continuará sua itinerância por várias províncias do império, com passagens por Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

No que se refere ao comércio de vistas, a presença de estrangeiros, como Fredricks, contribuiu para a divulgação de padrões estéticos ditados por um mercado internacional. De acordo com Celeste Zenha (2004, p.32-33), o trabalho de composição das vistas respeitava padrões do pitoresco que agradavam ao gosto europeu, e foram se difundido pelo Brasil a partir da década de 1840. Sobre a estética do pitoresco, Segala (1998) afirma que esta categoria seria permeada por uma estética romântica, expressando uma linha particular da produção editorial até meados do século XIX. Em suas palavras “(...) a categoria do pitoresco é amplamente utilizada pelo artista viajante, pelo pintor ou fotógrafo interessado no costumbrismo, no registro emocionado da paisagem.” (SEGALA, 1998, p. 154)

Nos anúncios que circularam na imprensa periodística do Maranhão, foi possível verificar a divulgação da tipicidade do padrão com relação ao comércio de vistas:

#### **Archivo Pitoresco**

Os dois primeiros volumes do arquivo contém numerosos artigos, e grande numero de gravuras representando personagens célebres e estrangeiros, quadros de composição, costumes, estatuas, monumentos, **vistas de cidades**, edifícios, paisagens, caminhos de ferro, moedas, enigmas pitorescos etc. (...) no largo do Palácio na Livraria de Antônio Pereira Ramos de Almeida (PUBLICADOR MARANHENSE, 28 DE FEV. DE 1861).

É interessante notar como anúncios dessa natureza nos possibilita compreender previamente os temas de interesse da cultura visual do período, algo que no capítulo seguinte se discute de forma mais incisiva ao realizarmos a análise dos padrões temáticos.

Segundo Lima (1991, p. 75) os 50 anos que antecederam o período da febre dos cartões postais e afins, por volta de 1890, funcionaram como um período de educação do olhar e redefinição dos valores estéticos sob a ótica fotográfica.

### 2.3 Jesepe Leone Righini: a construção de um olhar

No Maranhão, assim como em outras províncias, a atividade de retratista pelo processo do daguerreotipo será, em alguns casos, exercida conjuntamente com o ofício de pintor. Em São Luís, um profissional que adotou essa prática foi o pintor italiano Leon Righini. Ele chegou ao Maranhão, em 1856, juntamente com uma companhia lírica italiana que realizava uma turnê pelo Brasil, vindo de Recife para uma temporada de apresentações no Teatro São Luís.

Em pouco tempo, Righini tornou-se conhecido no Maranhão como um talentoso cenógrafo. Durante o período que fez parte da companhia italiana, sendo responsável pela cenografia, foi bastante elogiado nas páginas do jornal *Diário do Maranhão*. Veja-se o que disse um redator após uma apresentação realizada pela companhia na província:

#### CORRESPONDENCIAS

##### Da Redação

(...) O Senhor Sr. Righini, cenógrafo de reconhecido mérito, concorreu grandemente para o brilhantismo da representação da *Gema* de Verdi - com as vistas que apresentou, as quais são tão perfeitamente executadas que se ne afiguram realidades. (...) (DIÁRIO DO MARANHÃO, 02 DE MAIO DE 1856).

Devido a desentendimentos com o dono da companhia, o pintor resolve deixá-la, passando a residir no Maranhão por 10 anos. (NETA & CANTANHEDE, p.35, 2012). Em setembro de 1857, J. L. Righini anuncia, na sessão de anúncios das páginas do jornal *Diário do Maranhão*, juntamente com o também pintor Joseph Dumas, os serviços de retratos fotográficos, em papel, em vidro e a fumo, na mesma casa, localizada a rua da Paz, nº 7, onde ofereciam o serviço de retratos a óleo. Contudo, o serviço de retratos feitos a partir do daguerretipo ficaria restrito apenas a dois dias da semana, nas quintas e domingos. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 7 DE SET. DE 1857).

De nacionalidade desconhecida, Joseph Dumas, ao anunciar sua chegada ao Maranhão, adota um nome em português, passando a ser chamado de José. A mesma estratégia adotada por Fredricks que, ao chegar ao Brasil, adota como primeiro nome, Carlos. Sabe-se, através da imprensa, que este chega a São Luís vindo do Pará. Seu primeiro anúncio foi divulgado em periódico local em francês. (DIÁRIO DO MARANHÃO 27 E 29 DE ABRIL DE 1857).

Não se sabe ao certo por quanto tempo durou a sociedade entre os dois pintores e retratistas. Passado pouco mais de um ano, Mr. Dumas divulga na imprensa o seu interesse de vender sua máquina fotográfica, assim como dois tratados sobre fotografia, pois pretendia deixar o Império o mais breve possível. Em 28 de julho de 1858, o pintor deixa o Maranhão dirigindo-se a Nova York (A IMPRENSA, 22 DE JUL. 1858).

Dois meses depois da partida de Dumas, Righini continuará exercendo a profissão de retratista e divulgando seus serviços no Jornal do Comércio. Informava o novo endereço. Localizado na Praça da Alegria, onde tirava retratos de 9 às 3 da tarde, em todos os dias da semana pelo processo de cristalofia. (JORNAL DO COMÉRCIO EM 15 DE SET. DE 1858).

Natural de Turim, na Itália, Joseph León Righini (1820-1884) fora um artista bastante versátil, além de cenógrafo, ofício que lhe rendeu maior notoriedade no meio artístico de São Luís. O pintor também tinha formação em Belas Artes, dominando as mais variadas técnicas plásticas, da pintura a óleo a aquarela, assim como no ofício da fotografia. A sua permanência na capital da província do Maranhão significou um período de intensa produção.

É relativamente recente a descoberta e reconhecimento do valor de sua obra, principalmente como registro da paisagem urbana de cidades como São Luís, Belém e Salvador. O colecionador de arte e estudioso da iconografia brasileira do século XIX, Erico João Siriuba Stickel (1920-2004), se ressentiu de que “apesar da importância artística que se lhe atribui atualmente, não consta dos dicionários nacionais e tão pouco em Laudelino Freire, Acquarone e Reis Júnior.” (STICKEL, p. 480, 2004).

Na composição deste quadro de construtores de uma visualidade sobre o Maranhão, reuniram-se, além do noticiário jornalístico, três obras que relacionam o trabalho de Righini como importante para a história das artes plásticas no Brasil. Editado pela editora Sociarte, em 1982, o livro *Pintores Italianos no Brasil* traz, além da reprodução de algumas telas, uma pequena biografia dos pintores de origem italiana que estiveram, no Brasil, durante o século XIX. A obra selecionada para retratar a arte de Righini foi uma pintura a óleo que representa a exuberância da floresta amazônica no Pará.

Duas décadas depois, em 2004, Luiz de Mello, escritor maranhense e pesquisador, lança a obra *Cronologia das Artes Plásticas no Maranhão*, um denso compêndio que reuniu em série, notícias de jornais sobre artes plásticas no Maranhão, incluindo a fotografia. O trabalho organiza os recortes de jornais de forma cronológica, através de uma vasta e variada seleção de notícias recolhidas nos principais jornais de São Luís, publicadas entre 1842 e 1930, sendo possível encontrar um significativo número de notícias relativas à Righini.

Foi mais precisamente no ano 2000, com as comemorações relativas aos 500 anos do Brasil, que finalmente o grande público pôde ter o primeiro contato com a obra de Leon Righini. A mostra, que percorreu as capitais do país e reuniu mais de 15 mil obras de arte, pretendia realizar um grande panorama do Brasil em cinco séculos de contato com os europeus. Na época da mostra, foram organizadas algumas publicações que reproduziram parte das coleções exibidas, dentre elas a obra *O olhar distante*, organizada por Nelson Aguilar. Na obra, foram reproduzidas 10 telas de um total de 14 adquiridas pela Fundação Estudar da Coleção Francesa Kugel, como afirma a nota que acompanha a reprodução das telas “Até menos de 10 anos atrás a sua obra era quase desconhecida, antes de serem expostas dois quadros da coleção Geyer, de 1994” (AGUILAR, 2000, p. 208). A nota ressalta ainda o pioneirismo de Righini em registrar a região norte de nosso país, numa época em que a maioria dos artistas estrangeiros costumava se demorar mais na capital do Império.

Figura 10 - Leon Righini, Vista de S. Luís-MA, 1863, óleo sobre tela.



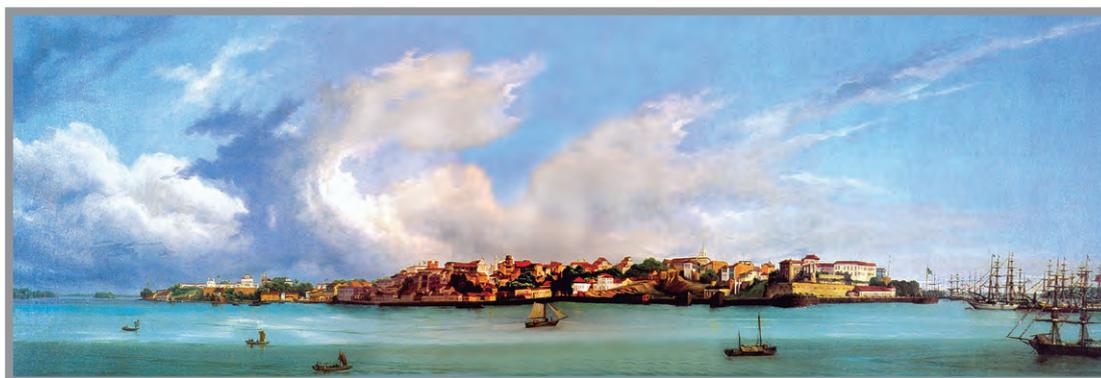
Fonte: Coleção Brasileira/ Fundação Estudar.

De São Luís, o catálogo traz as seguintes obras: Residência às margens do Anil (Óleo sobre tela, 49 x 99,5 cm, 1862); São Luís às margens do Maranhão (Óleo sobre tela, 53 x 147 cm, 1863); Vista de São Luís do Maranhão (Óleo sobre tela, 63 x 196 cm, s/d); Arredores de cidade no Maranhão (Óleo sobre tela, 63 x 110,2, 1862), onde, além da pequena biografia, terço o seguinte comentário sobre estas:

Nas Páginas seguintes são mostradas as quatro grandes vistas reunidas para esta exposição: panoramas de São Luís, Salvador e Belém do Pará, as três cidades entre as quais se desenvolveu grande parte da carreira de Righini. Nessas composições ambiciosas e detalhadas, o artista apresenta novo aspecto de seu talento em retratos urbanos preciosos e de grande virtuosíssimo, que devem ter sido muito apreciados em seu tempo e constituem para nós hoje não apenas um documento precioso mais o fascinante reflexo do artista diante o descortinar da paisagem brasileira. (AGUILAR, 2000, p. 214).

A riqueza de detalhes na seleção presente em suas telas, expressam um tipo de enquadramento característico da pintura de paisagem do século XVII de tradição holandesa.

Figura 11 - Leon Righini, São Luís às margens do Maranhão (Óleo sobre tela, 53 x 147 cm, 1863).



Fonte: Acervo Edgar Rocha

Mais recentemente, a obra de Righini volta a suscitar interesse de estudiosos do campo da história das artes visuais, no Maranhão. Em 2012, João Carlos Cantanhede e Raimunda Fortes, lançam a obra *A cidade e a memória: as representações artísticas formando a identidade ludovicense*, em que seus autores traçam um panorama das artes visuais, no Maranhão, com longa duração, mapeando uma vasta iconografia e organizando-a em ordem cronológica. O trabalho reúne gravuras, pinturas e fotografias que retrataram a cidade de São Luís desde o século XVI até a produção artística contemporânea do século XX.

A análise feita das obras reunidas inclui a leitura formal de três obras de Righini, *Residência às margens do Rio Anil (1862)*; *Margem direita do Rio Anil (1863)* e a tela mais divulgada do artista, *Vista panorâmica de São Luís (1863)*. Na descrição formal da obra do artista, os autores supramencionados destacam aspectos da formação acadêmica do pintor, observando as convenções estéticas valorizadas por ele, assim como a predileção que tinha pela natureza em detrimento da paisagem urbana, apontando o que denominaram de uma hierarquia estética adotada por Righini.

Até o presente momento, não foram localizados registros da paisagem urbana de São Luís por meio fotográfico elaborado pelo profissional. Todavia, localizou-se um anúncio veiculado na imprensa referente à comercialização de uma vista da paisagem da capital da província pintada por Righini. Um anúncio da livraria do Sr. Carlos Seidl, em 1864, dá conta da exposição para a venda de um de seus quadros, tendo como tema a paisagem de São Luís:

#### BELAS- ARTES

Na livraria de Carlos Seidl está exposto à venda um quadro do Sr. Righini, representando uma bela paisagem de um regato cercado de frondosas arvores e entre essas dois paus-d'arco em roxo e amarelo floridos. É um quadro muito pitoresco e desenhado com muita perfeição. (O PAIZ, 16 DE FEV. DE 1864)

A Livraria do Sr. Seidl funcionava como um importante local para comercialização de vistas, na cidade de São Luís do Maranhão. Localizada na Rua de Nazaré, nº 36, a casa comercializava, além de quadros, álbuns para retratos e coleções de vistas estereoscópicas. (PUBLICADOR MARANHENSE, 11/04/1863 E 08/03/1864).

Além da Livraria de Carlos Seidl, outras duas livrarias praticavam o comércio de vistas na capital da província, durante a década de 1860. São elas a Livraria Popular, de propriedade de Magalhães e Cia., localizada no Largo do Palácio nº 21, e a Livraria de Antônio Pereira Ramos de Almeida, localizada também no Largo do Palácio nº 20. A última, além de comercializar coleções de vistas de diferentes localidades do Brasil e do mundo, dispunha de um completo sortimento de produtos químicos para fotógrafos, papel albuminado e prensas para copiar retratos. (PUBLICADOR MARANHENSE, 28/12/1866; 09/03/1866; 10/01/1868; 09/10/1874).

Seidl também aparece listado por Kossoy (2002), não por ser fotógrafo, mas por seu estabelecimento comercializar material fotográfico. No seu levantamento o autor destaca os profissionais que atuaram no campo da fotografia no Brasil, especificando aqueles que exerceram suas atividades no Maranhão por décadas.

Tabela 1

<b>DÉCADA</b>	<b>FOTÓGRAFOS</b>
<b>1833 – 1849:</b>	Charles DeForest Fredericks.
<b>1850 – 1859</b>	José Dumas, C. P. da Fonseca Neves, G. A. da Rocha Pereira, José Leon Righini.
<b>1860 – 1869</b>	João Evangelista Belfor, João Luiz de Cerqueira, Antônio José de Araújo Lima, Theodoro Nadler, Henrique Elias Neves, Justino Norá, Fortunato Ory, Justino Rocha Pereira, José dos Reis Rayol, Antônio de Freitas Ribeiro, José Leon Righini.
<b>1870 – 1879</b>	João Luiz de Cerqueira, Henrique Elias Neves, José dos Reis Rayol, Hygino Soares, Jacques Vigier.
<b>1880 – 1889</b>	Baubrier, Filomeno G. de La Torre, Henrique Elias Neves, Hygino Soares.
<b>1890 – 1899</b>	Gaudêncio R. da Cunha, Rodolpho Vasconcellos.

Fonte: Kossoy, 2002.

As evidências materiais da atuação desses profissionais, colhidas nos periódicos da imprensa maranhense, davam conta de que em quase totalidade, eles atuaram apenas como fotógrafos retratistas ou pintores retratistas. Dentre os profissionais que estiveram no Maranhão, a partir da relação feita por Kossoy, foi possível identificar apenas 4 fotógrafos que, além da atividade de retratista, também se dedicaram ao comércio de vistas: o itinerante Charles Fredricks, em 1844; Jacques Vigier, na década de 1870; Rodolpho Vasconcelos, na década de 1890 e Gaudêncio Cunha, exerce sua atividade de fotógrafo no Maranhão, entre 1895 e 1920. Para além da relação de Kossoy, identificaram-se dois outros profissionais que atuaram na Revista do Norte, periódico que circulou, em São Luís, entre 1901 e 1906, Malçal Billio e Cândido Cunha.

Arruda (2014, p.235) afirma que, a partir da pesquisa em almanaques, seria possível identificar os profissionais de atuação estável numa dada localidade. No levantamento que se realizou acerca dos almanaques produzidos no Maranhão,

durante o século XIX, identificaram-se os profissionais que se fixaram em São Luís do Maranhão, com atuação tanto no campo da fotografia, como na pintura de retratos e paisagens, assim como de cenografia, onde foi possível mapear, além dos endereços, os serviços oferecidos individualmente.

Celeste Zenha (2004), ao realizar um estudo dividido por décadas, em jornais e almanaques acerca da produção de imagens, na cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX, aponta que havia uma concorrência na produção de imagens na capital do Império entre pintores, fotógrafos e litógrafos. Nesta pesquisa, foi identificada, no acervo da Biblioteca Benedito Leite, 4 almanaques, em 15 edições publicadas entre 1858 e 1881.

O primeiro, denominado de *Almanak do Maranhão (1858)*, é de autoria de Belarmino de Matos, editado na tipografia de mesmo nome. O segundo, intitulado *Almanak Administrativo do Maranhão (1861)* não teve a autoria identificada devido ao esmaecimento da impressão das primeiras páginas. O terceiro, sob a denominação de *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão (1863;1868;1869,1870)* também foi publicado por Belarmino de Matos. Já o quarto e último teve o maior número de edições e com maior regularidade, o *Almanak Administrativo da Província do Maranhão (1870; 1871;1872;1873,1874;1875)*, que foi assinado por João Candido de Moraes Rego, chefe da sessão da Secretaria de Governo da Província do Maranhão.

Entre 1858 e 1873, todos os profissionais que anunciaram nos almanaques foram listados numa sessão conjunta, comum entre pintores de paisagens e retratistas. Somente a partir de 1874, os fotógrafos passarão a anunciar numa sessão separada dos pintores. Dentre todos os profissionais que anunciaram seus serviços nos almanaques, apenas dois ofereciam mais de um tipo de serviço, Righini (paisagista e retratista fotográfico) e Dumas (retratista “a nico”<sup>14</sup> e fotógrafo). Nos almanaques pesquisados, não foi identificada a presença de profissionais litógrafos atuando no mercado de vistas na capital maranhense. Ao contrário do que ocorreu no Rio de Janeiro, as evidências da propaganda realizada nos jornais e almanaques levam a crer que Righini teve pouca concorrência na comercialização de seus quadros.

---

<sup>14</sup> Na pesquisa realizada nos periódicos do Maranhão, o emprego deste termo não mais foi encontrado. Acredita-se que poderia ser uma técnica ou processo empregado para captura de uma imagem.

Infelizmente, não se tem notícia da existência das imagens realizadas por Righini, enquanto fotógrafo retratista. Contudo, a sua produção como pintor e desenhista nos foi legada em significativa produção realizada durante a sua estadia em São Luís (1856-1866) e Belém (1867-1884). A partida de Righini para Belém, a partir de dezembro de 1866 promove um grande hiato na continuidade da realização de pinturas de paisagem, no Maranhão, lacuna que será compensada pelos primeiros registros de fotografia de vistas que se tem notícia no Estado, com a fixação por quase 10 anos do alemão de origem prussiana, Jacques Vigier que se instala, em São Luís por volta de 1870.

#### **2.4 - O pioneirismo de Jacques Vigier como fotógrafo de vistas.**

Ao estudar a atuação de Jacques Vigier, no Brasil, é possível compreender a sua importância, enquanto pioneiro na elaboração de vistas fotográficas na província do Maranhão.

Vigier chega ao Brasil em 1861, com apenas 22 anos. Os dados existentes sobre a vida deste profissional não revelam maiores informações do primeiro momento de sua chegada em nosso país, não sendo possível identificar a primeira cidade ou província em que o fotógrafo situou-se nos primeiros nove anos de estadia por aqui. A trajetória do fotógrafo só pôde ser acompanhada a partir dos anúncios publicados na imprensa, no ano de 1873, onde divulgou a sua fotografia Allemã, situada a Rua Grande, nº50, entre 1873-1878. (KOSSOY, 2002, p.320).

Pela publicação de seus anúncios no Almanak Administrativo da Província do Maranhão do ano de 1874 e no jornal Diário do Maranhão, Kossoy (2002) identifica a presença de Vigier, somente a partir de 1873, chegando a divulgar, inclusive, o número de edições em que o fotógrafo veiculou o mesmo anúncio. No entanto, a pesquisa que se realizou acerca da fixação do profissional em São Luís, dá conta de sua presença, a partir do ano de 1870, quando identificou-se o primeiro anúncio da fotografia Allemã, no Jornal Publicador Maranhense, datado de 23 de dezembro de 1870:

Figura 12 - Anúncio



Fonte: Jornal Publicador Maranhense, 23 de dezembro de 1870.

Como se pode constatar, o anúncio sugere que o fotógrafo já se encontrava a um certo tempo na cidade. Nos oito anos em que permaneceu no Maranhão, Vigier envolveu-se ativamente na vida cultural da capital da Província, chegando a participar de três exposições realizadas pela Sociedade Festa Popular do Trabalho. Esta sociedade, criada em 1871, tinha por finalidade a fomentação de eventos voltados para exposição de produtos agrícolas, artes e indústria. O primeiro evento realizado por esta organização se deu entre os dias 10, 11 e 12 de dezembro de 1871, no salão da Câmara Municipal de São Luís, inclusive, com a presença do então presidente da província Augusto Olympio Gomes de Castro. No primeiro evento, a exposição foi dividida em 3 sessões, não havendo contudo a concessão de prêmios, limitando-se somente à distribuição de menção honrosa. (DIÁRIO DO MARANHÃO. SÃO LUÍS, 23 DE JUN., 1906). Neste primeiro certame, Vigier chegou a participar, porém não encontrou-se registro ou menção sobre seus trabalhos expostos. Contudo, na segunda exposição realizada entre os dias 15 e 17 de dezembro de 1872, no estabelecimento dos Educandos Artífices, o trabalho do fotógrafo fora elogiado por um colunista do jornal Publicador Maranhense, sendo exibido na sessão de Belas-Artes, rivalizava com o do Sr. Cerqueira, que também expôs no evento. (PUBLICADOR MARANHENSE, 17/12/1872, P. 02).

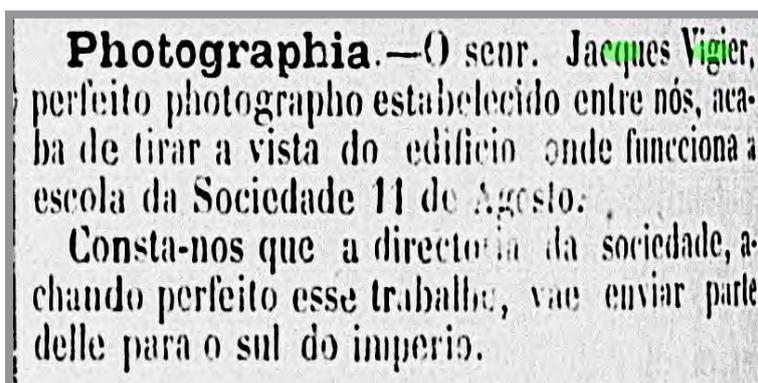
Já no início do ano de 1873, uma matéria divulgada pelo Publicador Maranhense comentava o trabalho dos fotógrafos Henrique Elias Neves e Jacques Vigier. Com relação ao primeiro, o colunista não poupou elogios ao seu trabalho como retratista, enfatizando uma técnica de aplicação de verniz desenvolvida por este. No que se refere ao segundo, o colunista assim se reportou:

A exposição do Sr. Vigier, que foi expositor em 1871, compunha-se de dois quadros contendo fotografias de diversas tomadas e duas paisagens que foi tirar perto do Apicum. As fotografias do Sr. Jacques Vigier são muito boas e muito apreciadas nesta cidade. (PUBLICADOR MARANHENSE, 01/02/1873).

No dia 07 de fevereiro de 1873, a Comissão da Festa Popular do Trabalho resolve premiar os expositores que se destacaram no certame, conferindo 71 prêmios divididos em três classes: à primeira fora concedida medalha de prata, ofertando-se 21 medalhas; à segunda, 23 medalhas ditas de bronze e à terceira, 20 menções honrosas. Por suas paisagens fotográficas, pela primeira vez trabalhadas na província, enfatizara o colunista, Jaques Vigier seria um dos contemplados na primeira classe de premiação. (PUBLICADOR MARANHENSE, 13/02/1873).

A participação de Vigier nas exposições organizadas pela Festa Popular do Trabalho, certamente acabou por contribuir para o seu reconhecimento como fotógrafo de vistas, onde o seu pioneirismo com relação a esse gênero, lhe renderia a contratação em alguns trabalhos da mesma espécie, como as vistas tiradas da Escola 11 de Agosto sob encomenda da diretoria da sociedade de mesmo nome, como aludiu o noticiário do jornal Diário do Maranhão:

Figura 13 - Notícia



**Photographia.**—O senr. Jacques Vigier, perfeito photographo estabelecido entre nós, acaba de tirar a vista do edificio onde funciona a escola da Sociedade 11 de Agosto: .  
Consta-nos que a directoria da sociedade, achando perfeito esse trabalho, vae enviar parte delle para o sul do imperio.

Fonte: Diário do Maranhão, 12 de Agosto de 1874.

Esta vista da Escola 11 de Agosto seria a única fotografia encontrada até hoje atribuída a Vigier, apesar da própria notícia sugerir que existiriam outras imagens relativas ao mesmo trabalho. A vista fotográfica referida, faz parte da coleção D. Teresa Cristina Maria e compõe parte do acervo da Biblioteca Nacional. A imagem retrata a fachada principal da escola fundada pela Sociedade 11 de Agosto em 1870.

Figura 14 - Soc. 11 de Agosto, negativo de segunda geração, triacetato de celulose, cartão suporte 32x41 cm.



Fonte: Coleção D. Teresa Cristina Maria, Biblioteca Nacional.

Um ano depois, a imagem é posta em circulação em formato de gravura e seria publicada no periódico *O novo mundo*, revista brasileira editada em Nova York. A ilustração fez parte de um artigo assinado por Astolfo Marques em alusão à história da Sociedade 11 de Agosto.

Figura15 - Sociedade 11 de Agosto



Fonte: Revista O Novo Mundo, 22 de fev. de 1875, p. 128

A trajetória de atuação profissional de Jacques Vigier, durante os oito anos em que permaneceu no Maranhão, pode ser acompanhada nos três principais jornais em circulação na província nesse período, O Publicador Maranhense, o Diário do Maranhão e pelo jornal O Paiz. Porém, o mais utilizado pelo fotógrafo para divulgar seus serviços fora o Diário do Maranhão, escolhido por Vigier para comunicar aos seus clientes as últimas novidades do mercado que envolvia a fotografia. Num dos anúncios de maior divulgação veiculado pelo fotógrafo, o mesmo informava que havia recebido um novo sortimento de petrechos para sua arte de fotógrafo. No mesmo anúncio também referiu-se à aquisição de uma magnífica máquina própria para tirar retratos grandes. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 12 DE ABRIL DE 174).

Arruda (2014, p.255), a partir do material de pesquisa coletado na imprensa mineira sobre a atuação dos fotógrafos, estabeleceu uma interessante tipologia sobre os profissionais que por lá atuaram. O primeiro seria o profissional que não objetivava se estabelecer numa dada localidade, pois faria da itinerância o seu modo principal de atuação. O segundo tipo de profissional seria aquele que estaria somente de passagem pela província (Minas Gerais), mas que já havia se estabelecido no Rio de Janeiro e São Paulo, realizando uma inerência intraprovincial, porém mantendo um local de fixação. O terceiro caso seria o de fotógrafos que se dividiam entre duas cidades, com ateliê em ambas. Já o quarto e último tipo diz respeito ao profissional que se estabeleceu em uma importante cidade da província e realizaria uma itinerância intraprovincial, a fim de manter o seu negócio.

No caso dos profissionais em análise, que atuaram no Maranhão, é possível afirmar com relação a Vigier, tomando por base a tipologia criada por Arruda (2014), que este se enquadraria de modo análogo ao quarto tipo de profissional, pois manteve seu estabelecimento a Photographia Allemã, na capital da província (São Luís) e, eventualmente, se deslocava ao interior do estado em busca de novos clientes, ao visitar cidades como Caxias, um dos poucos núcleos urbanos com atividade comercial significativa nos idos do século XIX e com potencial de consumo dos serviços oferecidos pelo fotógrafo.

Num anúncio do jornal Diário do Maranhão, de 22 de junho de 1875, o fotógrafo previne a sua clientela que, no mês seguinte que haveria de ausentar-se. Porém, o anúncio não informa para qual localidade o profissional se desloca. Este também lan-

çava mão de um expediente já muito comum utilizado pela maioria dos fotógrafos, a fim de mobilizar o interesse da clientela, ao informar sua retirada ou ausência de modo a estimular os fregueses em apressarem-se para serem retratados.

Dois anos depois, Jacques Vigier aparece numa lista de passageiros que retornavam de Caxias no vapor Pindaré, no dia 28 de novembro de 1877. (Diário do Maranhão 30 de Nov. de 1877). Em outro comunicado divulgado na imprensa, o fotógrafo informa que retornava do interior da província, e se colocava à disposição de seus fregueses, divulgando ainda que havia recebido um novo sortimento de produtos vindos da Europa. (DIÁRIO DO MARANHÃO 16 DE DEZ. DE 1877).

Porém, seis anos depois de ter se fixado na província, o negócio de Vigier já dava sinais de malogro. Num anúncio de meados de 1876, o alemão colocava seu estabelecimento à venda com todos os produtos, afirmando aceitar qualquer negócio, se comprometendo, inclusive, a ensinar a pessoa que viesse a adquirir o estúdio. Numa outra nota logo abaixo do anúncio em que se disponibilizaria a vender sua casa fotográfica, aproveita para realizar mais um lembrete ao público que ainda desejasse ser retratado. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 09 DE JUN. 1876).

A tentativa da venda do estúdio de Jacques Vigier parece não ter obtido êxito pois, no ano seguinte, o alemão já voltava a noticiar na imprensa que havia recebido os melhores preparos para retratos, informando ainda que se encontrava disposto a servir seus fregueses em todos os dias da semana. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 06 DE ABRIL DE 1877).

No dia 05 de Junho de 1878, três dias depois de ter retornado do Pará, no vapor Pard, anunciava no jornal O Paiz que pretendia mudar-se para o Pará rogando aos seus fregueses mais uma vez que antecipassem a ida ao seu estúdio, pois estaria de muda até o fim do mês, o mesmo comunicado também que fora divulgado no jornal Diário do Maranhão. (O PAIZ, 04 E 05 DE 1878).

Pelo que informa o noticiário veiculado no Jornal Diário do Maranhão, no princípio do mês de agosto de 1878, o fotógrafo já haveria encaixotado seus produtos e estava de mudança programada, pois um aviso, datado do dia 10 de agosto, informa que na casa n. 50, onde funcionara seu estúdio, passaria a funcionar um tabelionato de protesto de letras, de propriedade de Faria de Mattos. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 10 DE AGOSTO DE 1878).

A 12 de agosto, Vigier, contrariando o que havia anunciado com relação a sua mudança com destino ao Pará, sobe a bordo do vapor Bahia em direção ao Rio de Janeiro. (Diário do Maranhão, 14 de Ago. De 1878). No mesmo dia de sua partida, o registro de exportação no Porto do Maranhão, informava que havia, dentre as mercadorias transportadas no navio, 7 ditas com produtos fotográficos pertencentes ao Sr. Jacques Vigier. (O PAIZ, 14 DE AGOSTO DE 1878).

Dois anos depois da partida do distinto fotógrafo, a imprensa noticiaria o real motivo de sua partida, o fotógrafo havia mergulhado em uma imensa dívida que forçaria a sua retirada em direção a outra praça. Em duas letras divulgadas pelo tabelião João de Moraes Martins, Jacques Vigier aparece como protestado por falta de pagamento referente à quantia de 340\$000 e, na segunda, o valor de 150\$000 (PUBLICADOR MARANHENSE, 14 E 15 DE ABRIL DE 1880).

O fotógrafo, apesar de ter como destino a capital imperial, não se fixou lá. Em 1879, o Alemão aparece estabelecido na cidade de Campinas, interior paulista, com casa fotográfica já montada, tendo como sócio Henrique Rosen. No ano seguinte, a sociedade se encontrava desfeita, tendo contraído uma nova associação com Shopian Niebler, que já era proprietário de uma oficina fotográfica na cidade. (Kossov, 2002, p. 320-321). Miguel Alves Feitosa, em 1886, afirmou que o aparelho que detinha, encontrava-se entre os mais modernos para retratos e paisagens, tendo como fabricante Dalmayer, Voigtlander, Steinheil, entre outros (LAPA, 1996, p. 118).

A partir de Campinas, o fotógrafo costumava também realizar incursões em cidades circunvizinhas em ocasiões especiais, como o período carnavalesco, como forma de aferir maiores lucros. (LIMA, 2014).

A partir dos registros encontrados em fontes jornalísticas, supõe-se que o motivo da inviabilidade de sua permanência no Maranhão se dera por dois motivos. O primeiro diz respeito à crise econômica que já se manifestava no estado com o fim das exportações de algodão.<sup>15</sup> Já o segundo, e talvez o mais importante,

---

15 Sobre a crise na economia algodoeira no Maranhão ver: ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. A ideologia da decadência: leitura antropológica a uma história da agricultura do Maranhão, São Luís, IPES, 1983; Ribeiro, Jalila Ayoub Jorge. A desagregação do sistema escravista no Maranhão, 1850-1888, São Luís, SIOGE, 1990.

fora a forte concorrência sofrida por seu estúdio, pois já existiam na cidade, pelo menos duas outras importantes casas, como a de Higino Soares e a do fotógrafo da casa Imperial Henrique Helias Neves, além da visita constante de fotógrafos itinerantes de passagem pela cidade oferecem forte concorrência.

## 2.5 Rodolpho Vasconcellos e as imagens desaparecidas da jovem República

Quando ainda morava na Vila de Guimarães, localidade situada no litoral ocidental do Maranhão, o jovem Rodolpho, interessou-se muito cedo pelo aprendizado do ofício da fotografia, com apenas 16 anos. Em 1884, deslocou-se até a capital da província com o intuito de aprender a arte, com o já consagrado Henrique Elias Neves, fotógrafo da casa Imperial que mantinha, desde a década de 1860, um afamado ateliê denominado de Photographia Imperial. Abaixo um registro do trabalho de Elias Neves, no qual o fotógrafo exhibe o brasão Imperial no verso de uma carte de visite, durante o período no qual atuou na capital maranhense:

Figura 16 - Carte de Visite, 9,5 x 6.



Fonte: Coleção Nagib Haickel, MAVAM, dec. 1870.

Por uma nota divulgada no jornal Diário do Maranhão, sabe-se que o jovem aprendiz obteve êxito durante o tempo em que permaneceu praticando com o sr. Henrique Neves. Seu redator assim se referiu ao moço:

(...) Vimos a resposta que este sr. (Elias Neves) deu à carta a ele dirigida pelo sr. Vasconcellos e na qual diz lhe que o acha habilitado a poder trabalhar pela arte, a que se dedica, atentos, os bons resultados que obteve de seu estudo, aplicação e bom comportamento. (Diário do Maranhão, 06 de nov. de 1884).

Após o tempo de aprendizado com Henrique Neves, Rodolpho Vasconcellos retorna à Vila de Guimarães e se dedica a outras atividades para além da fotografia, como a elaboração de conservas de camarão, muito elogiadas por um jornalista do jornal O Paiz em 14 de fev. de 1887.

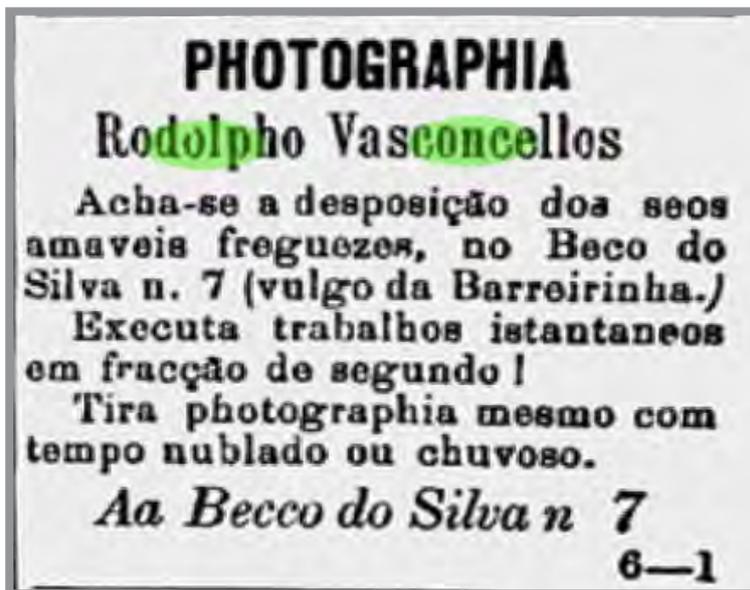
Apesar de residir fora da capital, o rapaz parecia nutrir boas relações com os círculos republicanos na antiga Província, tendo a edição de *A República*, de 26 de Dez. de 1889, publicado sua nomeação por intermédio da junta governista provisória sediada na capital, ao cargo de administrador dos correios na Vila de Guimarães.

Somente em 1891, já em São Luís, juntou-se ao pintor paraense Manuel Amaral que, após uma temporada na Itália, onde concluiu seus estudos de pintura, resolve estabelecer-se no Maranhão e abrir a Photographia Amaral, localizada no Beco da Barreira ou Rua do Silva, nº 7. A casa entra em funcionamento em agosto daquele ano. No mês seguinte, já constava o sobrenome de Vasconcellos no anúncio na qualidade de sócio. Dias depois a sociedade já havia sido desfeita e Vasconcellos então comunica ao público da capital que havia ficado com todo o ativo e passivo do ateliê anteriormente dividido com o sócio, isentando Amaral de toda e qualquer responsabilidade (PACOTILHA, 12 E 16 DE SET. DE 1891).

O empreendimento de Vasconcellos oferecia, além de retratos, outros produtos e serviços, como o concerto de realejos, assim como a venda de máquinas de costura de todas as marcas e pianos. O fotógrafo desde o princípio já oferecia ao seu público consumidor algumas novidades como a impressão de retratos em lenços de linho para festas aceitando, perante ajuste prévio, a realização de qualquer serviço fora do ateliê, atendia seus fregueses de 8:30 às 3 da tarde. (PACOTILHA, 29 DE DEZ. DE 1891).

No ano seguinte, o fotógrafo fazia constar em um anúncio que tirava retratos em fração de segundos, independente das condições:

Figura 17 - Anúncio



Fonte: A Cruzada, 13 de fev. 1892.

Em abril de 1892, comunica aos seus fregueses que havia adquirido todos os preparos fotográficos do ateliê de seu antigo mestre Helias Neves, tendo o jornal Pacotilha não economizado elogios ao empenho do moço em melhorar seu empreendimento, felicitando o incansável artista (PACOTILHA, 28 DE ABRIL DE 1892). Em agosto do mesmo ano, Vasconcellos comunica à imprensa a mudança de endereço de seu ateliê da Rua do Silva, para a Rua de Santana, onde outrora funcionara a Fotografia Imperial de Elias Neves.

Quase 20 anos depois do alemão Jaques Vigier explorar o comércio de vistas fotográficas da cidade de São Luís, o seguimento será retomado por Vasconcellos, que passa a anunciar a venda de fotografias de algumas ruas da cidade. Num anúncio de 02 de agosto, no jornal A Pacotilha, o fotógrafo oferece ao público da capital vários panoramas da cidade.

Figura 18 - Anúncio.



Fonte: Pacotilha 02 de ago. de 1892.

Figura 19 - Anúncio.



Fonte: Pacotilha, 18 de out. de 1892.

Além do comércio de vistas este profissional também especializou-se na elaboração de retratos de crianças, tendo obtido notoriedade e reconhecimento em sua prática voltada especificamente para esse tipo de clientela. Reconhecimento que fora registrado por um redator do jornal a pacotilha que a respeito do trabalho de Vasconcellos, voltado para este seguimento de mercado, teceu o seguinte comentário:

Vimos hoje diversos retratos de meninos tirados recentemente pelo hábil Photographo Rodolpho Vasconcellos são uns trabalhos perfeitíssimos. O modesto e estudioso artista que ha mais de um anno se esmera na arte que abraçou e cultivou com gosto revela continuamente apreciáveis progressos nos seus trabalhos.

Esses a que nos referimos, mostrarão que o sr. Vasconcellos conseguiu por fim apossar-se de todos os segredos da fotografia. (PACOTILHA, 08 DE OUT. 1892).

Além do registro de sua produção acerca da prática do comércio de vistas existente na imprensa periodística, a única imagem atribuída com exatidão a este profissional localizada até a atualidade, é justamente de sua atuação com retratista de crianças, seguimento que se especializou e nos legou este único registro abaixo em formato de cartão de visita:

Figura 20 - Carte de Visite, 9,5 x 6 cm, s/d.



Fonte: Coleção Nagib Haickel, MAVAM.

Ao tempo de Vasconcellos, a prática amadora da fotografia já era realidade no Maranhão. A fim de arrebatrar esse público amante da arte, o profissional comercializou em seu estabelecimento um aparelho denominado de Photo-Gravata Bloch, onde segundo este, possibilitava a todos a tirar seis fotografias instantâneas em diferentes posições a partir do uso deste aparelho secreto, de fácil manipulação. Segundo o anúncio, este aparelho instantâneo prometia colocar a fotografia ao alcance de todos pelo diminuto preço de 45\$000 reis. (PACOTILHA 09 DE AGO. DE 1893).

Num de seus anúncios veiculados na Pacotilha em 1893, o fotógrafo anuncia todos os processos desenvolvidos na Photographia Vasconcellos, sempre procurando apresentar inovação nos produtos e serviços oferecidos aos seus fregueses. No anúncio abaixo, é possível verificar as técnicas desenvolvidas em seu ateliê fotográfico, assim como a apresentação de um novo equipamento adquirido pela casa para fotografar as corridas do Prado Maranhense:

**Photographia Vasconcellos**

**Rua de Sant'Anna 13.**

Lembra aos seus conterrâneos e amáveis fregueses que se acha as ordens para o servil-os no que diz respeito a arte photographica, incumbe-se de trabalhos em papel, seda, algodão e Platinotypa carvão photominiatura e a Crayon. Recebeu aparelho especial Jock-Club para os Calheiros que apostarão nas corridas do Prado Maranhense! Aceita contratos para fora do atelier mediante ajuste.

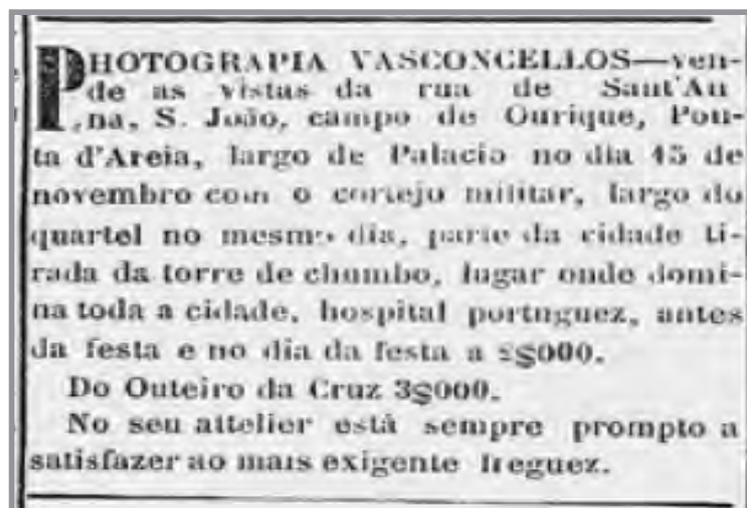
Ide a Photographia Vasconcellos.  
(PACOTILHA, 10 DE JAN. DE 1893).

Lamentavelmente, as vistas que Rodolpho Vasconcellos realizou da cidade de São Luís ainda não foram localizadas, contudo pela divulgação comercial de seu trabalho, é possível dar conta dos lugares e a seleção de acontecimentos importantes para a história da jovem e nascente República implantada no país.

Talvez, pela proximidade de seguimentos sociais importantes ligados ao novo regime republicano, na capital do estado (já que fora nomeado a cargo público logo após imediata implantação da junta governativa do novo regime) ou até mesmo por sua astúcia empreendedora, o fotógrafo chegou a registrar o cortejo militar, a 15 de novembro. O anúncio não especifica o ano do cortejo, deixando dúvidas se se tratava do momento de implantação do novo regime, ou um rito comemorativo e exaltacionista da implantação deste, o certo é que Vasconcellos além de eleger o momento como digno de registro, passa a explorar comercialmente o acontecimento.

No anúncio abaixo, é possível verificar a seleção do fotógrafo acerca dos principais logradouros da cidade, assim como das festividades em volta do fato.

Figura 21 - Anúncio.



Fonte: O operário 23 de dez. de 1893.

Em fevereiro de 1894, Vasconcellos anunciara na imprensa que fotografaria a batalha das flores (espécie de cortejo onde os participantes portavam flores) promovida pela sociedade Menphistopheles. No dia marcado, o fotógrafo se prepararia com antecedência para cobrir o fato. Todavia, depois que este selecionara o melhor local e ângulo, para sua surpresa e frustração, haviam providenciado o corte da árvore escolhida pelo profissional para se posicionar. Desta forma, Vasconcellos acabou frustrando as expectativas daqueles que aspiravam a o evento registrado daquele melhor ângulo para cobri-lo.

Após o episódio, o fotógrafo, como forma de se desculpar por não haver conseguido cumprir a promessa de realizar o registro, envia uma carta a um redator do jornal A Pacotilha, a fim de justificar o não cumprimento de sua tarefa. Na missiva, ele anunciava que já havia feito testes com iluminação elétrica e obtido êxito e que tinha intenção de refazer os planos para uma nova tentativa de registrar o cortejo. Dessa vez, o local escolhido para o posicionamento da câmera seria a casa de um conhecido, onde membros da própria sociedade se responsabilizariam por iluminar o local, a fim de que o registro ocorresse (PACOTILHA, 06 DE FEV. 1894).

Além de registrar acontecimentos importantes e já haver conquistado uma boa clientela, apesar do pouco tempo em que havia instalado o seu ateliê, Vasconcellos se especializaria na produção de retratos de bebês, revelando grande habilidade no seguimento, conforme informação de um redator da Pacotilha ao comentar acerca da produção do profissional:

Foi-nos hoje mostrado pelo hábil fotografo Rodolpho Vasconcellos uma colleção de retractos de senhoras, cavalheiros e crianças.

Já temos por mais de uma vez externado francamente o nosso júzo, relativamente aos trabalhos photographicos do Vasconcellos; por esse motivo julgamos-nos dispensados de fazer reclame a este que por hora sujeita a nossa apreciação,

Todavia **julgamos magníficos, principalmente os de bebês em que o artista revela toda a sua habilidade.** (PACOTILHA, 27 DE AGO. 1894).

O fotógrafo, como a maioria dos profissionais que anunciavam seus serviços no mesmo período, também fazia questão de divulgar a procedência de seu material de trabalho como forma de valorizar a matéria-prima utilizada e vincular seu nome

aos mais famosos fornecedores. Numa nota de julho de 1894, o redator, inclusive, direciona a publicidade ao nicho específico a que mais se dedicou o fotógrafo além da produção de vistas, “Consta-nos que o hábil photographo Rodolpho Vasconcellos recebeu pelo último vapor vindo da América materiais importantes para Photographia especialmente chapas para retractos de bebês.” (PACOTILHA 14 DE JUL. DE 1894).

Em outubro de 1895, Vasconcellos muda seu ateliê fotográfico para a Rua da Palma nº 6, oferecendo conjuntamente com a atividade de retratista uma seção de costura voltada para senhoras, prevenindo as freguesas que poderiam ser retratadas após atendimento na costuraria. (PACOTILHA 08 DE OUT. DE 1895).

Num anúncio datado de janeiro de 1896, a Photographia Vasconcellos passa a oferecer uma variedade de sistemas fotográficos, para conquistar os fregueses que desejassem ser retratados. Pelo anúncio veiculado na Pacotilha neste ano, é possível observar a grande variedade de processos oferecidos, como se pode verificar abaixo:

**Photographia Vasconcellos**

Retractos por diversos systemas

MODERNOS.

**Tem artista especialista para a execução de trabalhos a óleo. Crayon e aquarela, com a máxima perfeição.**

Tira-se retractos das 9 horas da manhã ás 4 da tarde

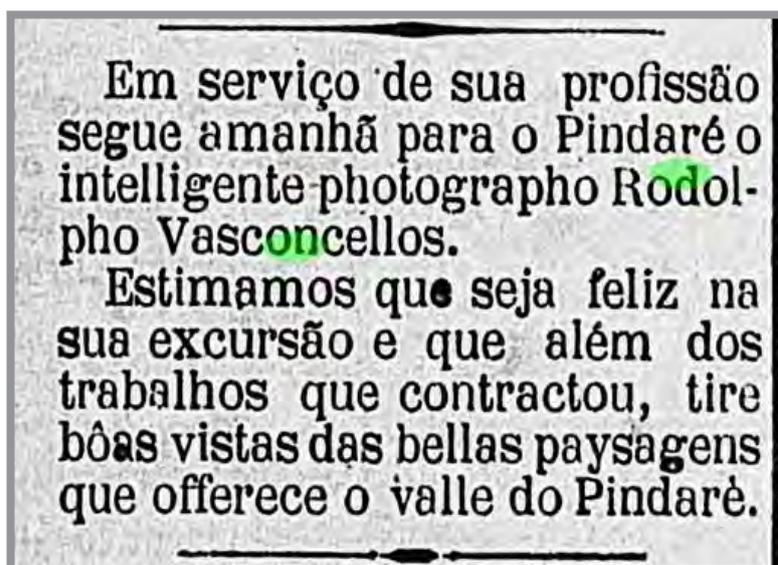
Especialidade em retratos de creanças

RUA DA PALMA N.6

(PACOTILHA 27 DE JAN. DE 1896)

A busca por clientela leva Vasconcellos, em setembro de 1896, a realizar uma excursão numa localidade situada no litoral oeste do estado, denominada de Tury-assu, tendo a imprensa registrado seu regresso à capital. (PACOTILHA, 15 DE SET. DE 1896). No ano seguinte, elege uma outra região para aventurar-se, dessa vez deslocando-se mais ao sertão, na região do vale do Pindaré. Naquela época, não havia opções de estradas, os caminhos de ferro inexistiam. As entradas se davam apenas em lombo de animais ou pela foz dos rios. Mais uma vez a imprensa dá conta de sua iniciativa como se lê na nota a seguir:

Figura 22 - Notícia.



Fonte: Pacotilha 04 de fev. de 1897.

A 07 de janeiro de 1898, realizou ainda excursão por Caxias e Teresina, no vizinho estado do Piauí. Em julho do mesmo ano, o fotógrafo volta a aventurar-se de novo pelo interior, tendo o redator de um periódico, na oportunidade, denominando o feito como uma nova incursão artística pelo interior do estado. Um registro na imprensa discorre sobre o seu regresso, sem, contudo, informar a localidade escolhida. (PACOTILHA 04 DE JUL. DE 1898).

Apesar da documentação periodística apontar para uma intensa trajetória profissional de Vasconcellos, seus anúncios como se mostrou anteriormente, comprovam seu interesse pela publicidade de importantes momentos na história da cidade, assim como de alguns de seus principais logradouros. Mesmo depois de realizar ampla pesquisa nos álbuns Maranhão Ilustrado (1899) e Recordação do Maranhão (1908) publicados pela Typogravura Teixeira e em suas revistas ilustradas Elegante (1892-1903) e do Norte (1901-1905) ambas editadas no Maranhão, verificou-se que naquele momento não havia ainda uma preocupação frequente em se atribuir autoria às imagens fotográficas, sendo conferida autoria às imagens, apenas em algumas ocasiões.

Uma menção ao já famoso fotógrafo dentro de um folhetim no jornal Diário do Maranhão, em novembro de 1898, sugere uma relação de parceria entre o jovem fotógrafo Vasconcellos e os irmãos Teixeira, proprietários da próspera

Typogravura Teixeira, empresa que integrava o armazém e alfaiataria de mesmo nome, que por mais de trinta anos será responsável por publicar importantes livros e revistas no Maranhão. Mais à frente, pretende-se registrar especificamente a trajetória empreendedora dos Teixeira no ramo tipográfico. O texto do folhetim denominado de Cartas Ligeiras, aponta para uma relação de proximidade entre o fotógrafo e os irmãos Francisco e Alfredo Teixeira proprietários da Typogravura, das quais transcreve-se um trecho:

Há poucos dias, Maria, eu fui tirar o retrato na grande fotografia do Rodolpho Vasconcellos, à pedido de dois bellos rapazes de fino trato, donos da Alfaiataria denominada Teixeira.

Depois de muita canseira, cedi por fim ao pedido do Chico mais do Alfredo. Agora está resolvido, mas isso ainda é segredo que na Revista Elegante, um jornalsinho chibante, já na primeira edição sairá fotografado o teu marido Simão;

Mas sempre é bom que tu saibas que nessa ilustre gazeta não é pois todo o mundo que se pespega a careta. Tanto assim que na primeira edição que ella emitiu o retrato que saiu foi do nosso Ali Moreira. (...) (DIARIO DO MARANHAO, 12 DE NOV. DE 1898).

O Chico e o Alfredo, mencionados no trecho acima, eram os respectivos diretor e editor responsáveis pela publicação da revista Elegante, a primeira revista de que se tem notícia, no Maranhão, que passou a introduzir imagens no corpo do texto, embora fossem colocadas ali não com a função de ilustrar o conteúdo do assunto tratado, funcionando apenas como uma espécie de souvenir. O folhetim, ao sugerir a ligação de Vasconcellos com os irmãos Teixeira num contexto em que ainda não se tinha o compromisso de atribuição de autoria às imagens fotográficas publicadas pela revista Elegante, induz a pensar na hipótese de parte das fotografias veiculadas na revista serem da autoria de Vasconcellos. Especulações à parte, não há até o momento nenhum indício mais concreto que possa determinar a autoria das imagens publicadas na revista Elegante.

A 15 de julho de 1898, o fotógrafo mais uma vez mudará de lugar, escolhendo agora a Rua Grande, nº 48, como seu novo endereço de trabalho. Para de chamar a atenção de seus fregueses, o profissional anuncia que fez a aquisição de um moderno aparelho alemão, segundo este o que havia de mais moderno naquele momento. (PACOTILHA, 15 DE JUL. DE 1898). No ano seguinte, continuaria a ser elogiado pela imprensa, agora por sua habilidade com a técnica de

platinotipia. (PACOTILHA 04 DE JAN. DE 1899). E novamente faz uso do velho expediente de divulgação utilizado por consagrados fotógrafos, afirmando ter recebido da América do Norte e da Europa uma nova remessa de material de primeira ordem. (PACOTILHA, 14 DE JAN. 1899).

Além de praticar o comércio de vistas, e de retratos de crianças, Vasconcellos, via em importantes eventos a oportunidade de explorar comercialmente os registros daquilo que pudesse despertar o interesse de uma clientela ávida por colecionar importantes eventos. Em julho de 1899, o fotógrafo astutamente resolve registrar, a partida de um importante literato maranhense, que se despedia da cidade, passando a vender vistas do episódio, como se pôde verificar no anúncio abaixo:

Figura 23 - Anúncio Photographia Vasconcellos.



Fonte: Pacotilha, 19 de julho de 1899.

Também, durante as festividades de Santa Filomena, que ocorria na cidade, o fotógrafo se fez presente, prometendo apresentar, no dia 19 de agosto, uma importante surpresa ao público frequentador da festa:

#### **Festa de S. Filomena**

(...) Constanos que o hábil photographo Rodolpho Vasconcellos tem em preparo uma surpresa que se ficar pronta hoje será exhibida na nove-na das senhoras.

Se não ficar sera exhibida amanhã. (PACOTILHA, 19 DE AGO. DE 1899).

Em plena atividade como fotógrafo, um ano depois, após retornar de sua terra natal, a 20 de julho de 1900, o nome do hábil fotógrafo seria pela última vez divulgado na

imprensa, após o anúncio de sua morte precoce, aos 30 anos de idade, tendo os principais jornais dado conta do triste episódio. Ao noticiar a sua morte prematura, a Pacotilha destacou as suas qualidades no trato e sua disposição para o trabalho, assim como sua idoneidade moral. (PACOTILHA, 20 DE JULHO DE 1900). A 23 de julho de 1900, o Diário do Maranhão divulgaria em seu obituário causa mortis, uma lesão cardíaca.

## 2.6 - Gaudêncio Cunha e a invenção do Maranhão

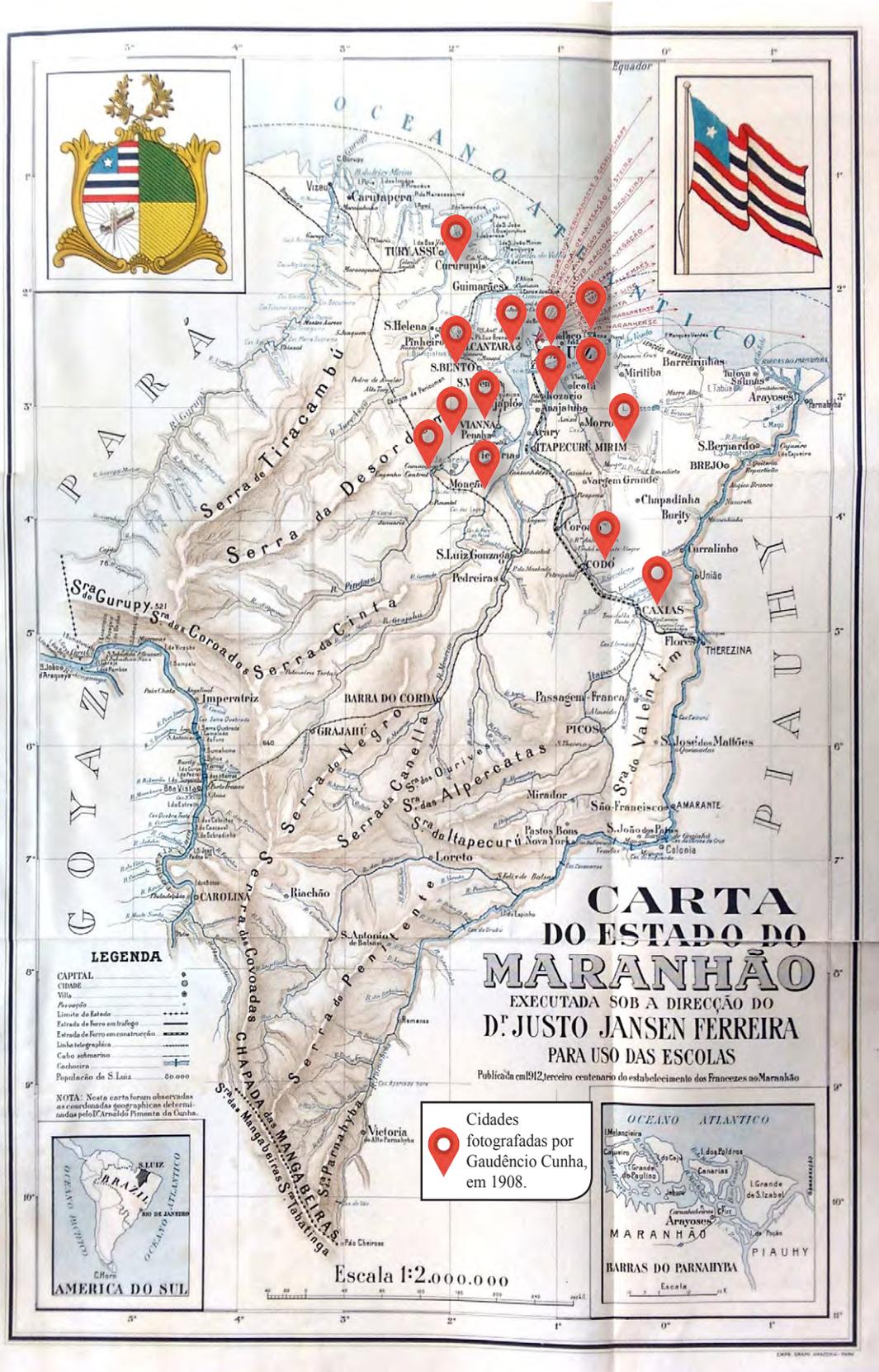
Quando o fotógrafo paraense Gaudêncio Cunha resolve estabelecer-se no Maranhão, em 1895, já haviam outros profissionais com casas fotográficas em funcionamento, em São Luís do Maranhão. Contudo a importância que tem ganhado a obra deste profissional se deu devido à preservação, abrangência e divulgação de sua obra ao longo do século XX. Suas fotografias mais conhecidas vieram a público muito cedo, devido a sua participação em grandes exposições. Além de fazer fama na cidade como bom retratista, o que fez com que sua produção despertasse o interesse de vários estudiosos<sup>16</sup> posteriormente.

Sua mais conhecida coleção de imagens faz parte do Álbum do Maranhão elaborado em 1908, para ser exposta no Palácio dos Estados, durante a grande Exposição Nacional ocorrida no Rio de Janeiro em comemoração à abertura dos portos. O evento certamente serviu para coroar uma carreira que já se havia consolidado para uma clientela local que durante muito tempo foi em busca dos seus serviços de retratista. O mapa abaixo identifica as cidades registradas pelo fotógrafo para a composição do *Álbum do Maranhão em 1908*. A partir do trabalho de identificação no mapa dos locais retratados pelo fotógrafo, verificou-se que a representação feita por este profissional do território do estado, embora pretensamente recebesse o nome de Álbum do Maranhão, realizou o registro apenas de uma pequena parte do grande território representado geograficamente pelo geógrafo Justo Jansen, em 1912, data próxima ao ano em que o álbum fora elaborado:

---

16 MATOS, Luciana Vilela Dourado. *Imagens legadas: São Luís nas fotografias de Gaudêncio Cunha*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, 2010. MARTINS, José Reinaldo Castro. *Passado e Modernidade no Maranhão pelas lentes de Gaudêncio Cunha*. Dissertação de mestrado apresentada ao PPG em Ciências da Comunicação da USP. São Paulo, 2008. SILVA FILHO, José Oliveira da. *Tramas do Olhar: a arte de inventar a cidade de São Luís do Maranhão pela lente do fotógrafo Gaudêncio Cunha*. 147p. Dissertação (Mestrado em História e Culturas) UECE, 2009.

Figura 24 - Mapa do Maranhão, 1912.



Fonte: Álbum Comemorativo do Tricentenário da Fundação de São Luís.

Outra constatação que se pode destacar, a partir das marcações em vermelho realizadas no mapa elaborado por Jansen, é que os registros fotográficos de Cunha, limitaram-se a áreas onde havia meios de locomoção no estado, ou seja, o leito dos rios navegáveis, assim como as regiões litorâneas, considerando-se que não havia ainda, no Maranhão, via férrea que permitisse a locomoção em direção ao interior de seu território.

Até agora, as pesquisas existentes acerca da trajetória profissional de Cunha, apresentaram muitas contradições e equívocos no que se refere ao estabelecimento profissional do fotógrafo, no Maranhão. Com a localização de nova documentação disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, algumas informações puderam ser melhor esclarecidas acerca do estabelecimento de sua propriedade, no Maranhão.

O texto mais antigo, escrito acerca da trajetória de Gaudêncio Cunha, data de 1987, quando o então diretor da Biblioteca Pública Benedito Leite, o escritor Jomar Moraes resolve requerer, junto à Secretaria Estadual de Cultura, a realização da primeira edição fac-símile do *Álbum do Maranhão em 1908*, até então peça única confeccionada exclusivamente para ser enviada à Exposição Nacional. Contendo 220 fotografias em albumina, a obra, foi refotografada e impressa em papel couchê.

No texto de abertura do *Álbum do Maranhão em 1908*, editado e impresso em edição fac-símile por Moraes, em 1987, ele afirma, com base numa entrevista de Clodomir Braga d'Oliveira Pantoja, nascido em 1903, e cedida ao projeto História da Fotografia no Maranhão, realizado na década de 1980, que seu pai Gregório Pantoja teria chegado com Gaudêncio Cunha ao Maranhão, no ano de 1888. Numa consulta recente a uma transcrição da mesma entrevista, a data provável da chegada foi apontada por Clodomir como sendo no início da década de 1900, data que estaria mais próxima do ano de 1895, ano em que oficialmente Cunha inaugurara seu ateliê denominado de Photographia União.

A primeira notícia acerca da chegada de Cunha ao Maranhão, mencionada por Moraes (1987) foi sendo paulatinamente replicada na bibliografia publicada posteriormente ao texto deste autor, que pode ser considerado o primeiro ensaio acerca da História da fotografia no Maranhão. Com base na introdução do álbum de 1987, Stickel (2004) irá, no verbete relativo ao fotógrafo Gaudêncio Cunha, reproduzir as mesmas informações acerca da chegada dele ao Maranhão, juntamente com seu amigo Gregório Pantoja.

A partir das informações contidas nos diversos periódicos utilizados pelo fotógrafo para divulgar a inauguração de seu ateliê, seria mais prudente afirmar que sua chegada tenha se dado no mesmo ano da inauguração da Photographia União. Tal afirmativa pode ser referendada por uma notícia que data de um mês após a abertura do estabelecimento. A nota refere-se à chegada da família de Cunha, o que demonstra que o profissional só trouxera seus familiares para o novo estado, após se instalar na cidade, no ano de 1895. “O Photographo sr. Gaudêncio Cunha espera amanhã sua família, que vem do Pará no vapor Ocidente” (DIÁRIO DO MARANHÃO 22 DE OUT. DE 1895). Concorre ainda para esta constatação o fato de não haver qualquer notícia referente à atuação destes profissionais no Maranhão anterior ao ano de 1895.

O anúncio de abertura do ateliê fotográfico de Gaudêncio Cunha foi simultaneamente publicado na mesma data e com o mesmo texto nos três principais jornais de maior circulação na capital do Maranhão, em 1895 (Federalista, Pacotilha e Diário do Maranhão) dias antes da abertura oficial de seu empreendimento.

Nele Gaudêncio Cunha conclamava o público a comparecerem à inauguração:

Figura 25 - Anúncio.

**PHOTOGRAPHIA UNIÃO**  
**PROPRIEDADE DE**  
**Gaudencio R. da Cunha**

Esta photographia acha-se montada em condições de poder realizar com maior presteza e accção todos os trabalhos da arte. preparando retratos de todos os tamanhos desde minutura ao tamanho natural pelo,

**Systema Instantaneo Garantido**

**Retratos em platinotypia, crayon e coloridos**

Dispõe de uma machina especial para retratos de crianças as mais travessas.

Trabalhos fora do atelier de qualquer natureza executados com a maior promptidão, mediante ajuste previo.

**Preços Modicos**

Montada como se achia a Photographia União com todas as commodidades e decencia dispondo de machinas das mais aperfeccionadas espera merecer do PUBLICO MARANHENSE o acolhimento proprio da sua proverbial hospitalidade e convida-o a assistir a inauguração que terá lugar no domingo proximo

**1.º de Setembro de 1895**

Funcionará todos os dias das 8 da manhã ás 5 da tarde

**---RUA DA CRUZ N. 47---** (2841)

Fonte: Diário do Maranhão 29 de Ago. de 1895.

A segunda informação controversa na introdução da publicação de 1987, revela que Pantoja e Cunha eram sócios e que a sociedade teria sido desfeita com a abertura da Photographia União de Gaudêncio Cunha, em 1895. Estes teriam, a partir desse ano constituído estabelecimentos distintos na cidade. O aprofundamento da pesquisa aqui realizada nos jornais do período, permite afirmar que se trata de mais um equívoco lançado sobre a trajetória profissional de Gaudêncio Cunha.

A partir de anúncios e da cobertura dos periódicos no que se refere à atuação dos dois profissionais, Gregório Pantoja foi o principal auxiliar de Cunha durante um longo período em que trabalhou na Photographia União como gerente, e manteve uma relação de parceria até os últimos anos da vida de Cunha. Uma nota jornalística feita por ocasião de uma das incursões do fotógrafo pelo interior do Maranhão afirma que:

Seguiu ontem para Caxias, de onde irá ao Piauí, o conhecido fotógrafo Gaudêncio Cunha, acompanhado de seu sobrinho Guilherme e do Sr. Manoel Valente, estes como auxiliar e retocador.

Na direção do ateliê fotográfico nesta capital, **continua, como já estava, o seu companheiro Gregório Pantoja de Oliveira.** (Diário do Maranhão, 12 de Maio de 1900).

Após completar um ano de inauguração de seu ateliê, Gaudêncio Cunha, como forma de divulgar o trabalho que vinha sendo desenvolvido na Photographia União, durante esse primeiro ano de funcionamento, anuncia na imprensa a abertura de uma Exposição em seu estabelecimento, que ficaria aberta das 8h da manhã às 10h da noite, na Rua da Cruz nº47. (PACOTILHA, 12 DE SET. DE 1896).

O desejo do fotógrafo em realizar o registro da paisagem maranhense, já nasce nos primeiros anos de seu estabelecimento no estado. Em junho de 1897, Cunha já aparece explorando o negócio de vistas durante um passeio na pitoresca cidade de Viana, situada na região da baixada maranhense. Nessa viagem de recreio, segundo o anúncio, o profissional ficou responsável por tirar uma coleção de vistas que seria oferecida aos romeiros como recordação do passeio. (PACOTILHA, 09 DE JUL. DE 1897).

Em anúncio de 1897, apenas dois anos após a abertura de seu estabelecimento, o fotógrafo já participa a seus fregueses que dispunha de uma completa coleção de vistas da capital, explorando desde o início de sua atividade o negócio das vistas urbanas no Maranhão, após prevenir aos seus fregueses que havia adquirido o que havia de mais moderno em termos de materiais para realização da prática fotográfica. Nesse sentido, Cunha passa a discorrer acerca das diversas técnicas e equipamentos disponíveis em seu atelier:

#### **Photographia União**

Este acreditado estabelecimento recebeu um grande sortimento de materiais modernos o que ha de melhor e mais chic na arte photographica, como sejam clichés de fantasia e outros artigos. Imprime-se retratos de miniatura em relógios, gravatas, broches e medalhas. Trabalha-se em platinotypie e aristotypie. Encarrega-se de trabalhos em photominiatura, photooleographia, óleo e crayon, dispondo para isso de um pessoal habilitadissimo para servir o mais exigente freguez, com perfeição e brevidade.

Para retratos de criança dispomos de um aparelho moderno, o mais rápido possível, até hoje conhecido.

Trabalho fora do atelier mediante ajusto prévio.

Possue uma coleção de vistas desta capital. O photographo

Gaudêncio R. da Cunha & C.

Rua da Cruz nº 47.

(PACOTILHA 26 DE OUT. DE 1897)

Gaudêncio Cunha parece ter percebido desde cedo que a conquista de sua clientela seria alcançada pelo investimento constante na divulgação de seu trabalho. A fim de propagar o nome de seu ateliê fotográfico, uma de suas estratégias utilizadas foi a confecção de ventarolas com o anúncio de seu estabelecimento. Em 03 de junho de 1899, Cunha envia para a redação do jornal Diário do Maranhão uma dessas ventarolas, o que de imediato agradou o redator do periódico que redige uma nota em agradecimento à gentileza do proprietário da já conceituada Photographia União.

Após, praticamente, quatro anos funcionando no mesmo local, a Rua da Cruz, a Photographia União mudaria de endereço, passando a funcionar, a partir de julho de 1899, na Rua do Sol, nº 30, (PACOTILHA, 14 DE JUL. DE 1889). Já em seu novo local de trabalho, o fotógrafo recebeu a visita do literato Coelho Neto que

se fez retratar à pedido da mocidade do grêmio literário do Lyceu, que pretendia colocar seu retrato no salão de honra dessa instituição, aproveitando a sua estadia, em São Luís, em julho de 1899, para lhe prestar homenagem. (PACOTILHA, 16 DE JUL. DE 1899).

A estima e admiração sobre a pessoa de Gaudêncio Cunha continuou a crescer. Apesar do seu pouco tempo de atuação na cidade, um admirador anônimo faz publicar uma nota na Pacotilha tecendo a seu respeito elogios durante a passagem de seu natalício. (PACOTILHA, 14 DE OUT. DE 1899). Algumas iniciativas do fotógrafo talvez tenham contribuído para estabelecer desde cedo uma relação de proximidade com os habitantes da cidade. Cunha, participava de irmandades religiosas e geralmente esteve envolvido em festividades. A fim de angariar donativos para a 3ª novena da Festa de N. S. dos Remédios, tradicional festa que fazia parte do calendário religioso da cidade de São Luís, o fotógrafo chegou a compor uma equipe de artistas numa dessas campanhas de arrecadação. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 18 DE SET. 1900).

O noticiário dos principais jornais em circulação na cidade também aponta que havia uma relação de proximidade entre o fotógrafo e os editores proprietários da Typogravura Teixeira, que fazia parte de um amplo negócio que compreendia uma alfaiataria, uma ampla loja de fazendas, acessórios e utensílios domésticos denominada de Armazém Teixeira, estando à frente dos negócios Gaspar Teixeira e os irmãos Francisco e Alfredo Teixeira.

As diversas atividades desenvolvidas pela sociedade entre os irmãos Teixeira funcionavam em um mesmo endereço e estavam divididas em seções, ficando Alfredo Teixeira e Francisco Teixeira à frente da Typogravura. O sucesso do negócio dos Teixeira parecia estar ligado ao grande investimento em propaganda dos produtos e serviços oferecidos por estes. Em 1892, a Typogravura Teixeira resolve publicar uma revista de cunho literário e noticioso que entre o seu caderno conteudístico realizava ampla divulgação dos produtos comercializados nas demais seções da loja. A Revista Elegante, como foi denominada, era distribuída gratuitamente mediante assinatura, chegando a realizar tiragens de até 1.000 exemplares. O periódico era de tiragem mensal e foi publicado entre os anos 1892 e 1901, quando foi extinto. Na auto definição abaixo a revista realiza um resumo de como estava organizada:

“REVISTA ELEGANTE

Publicação Ilustrada, contendo uma capa com 4 páginas de anúncios, 4 páginas de texto, um suplemento com uma ou mais gravuras, pelo processo autotípico.” (Revista Elegante, 1º de Abril de 1900, p.8)

De acordo com Laurence Hallewell (2005, p.181) São Luís dispunha de 35 prelos por volta do ano de 1900, pertencentes a oito estabelecimentos, incluindo a Typogravura Teixeira que era, segundo o autor, a única equipada com clichês de retícula que permitia a realização de autotípias<sup>17</sup>.

Figura 26 - Edifício onde funcionou o Armazém e Typogravura Teixeira, s/d.



Fonte: Pregoeiros e Casarões (2015).

A partir de 1898, o periódico passou a publicar como suplemento uma página com uma ou mais autotípias com diversas vistas da cidade, reservando no caderno de texto uma pequena coluna onde teria comentários sobre o local representado em impressão fotomecânica. No levantamento das imagens publicadas contabilizou-se um total de 35 autotípias publicadas entre 1898 e 1901, destas 31

<sup>17</sup> Processo inventado pelo alemão Gerge Meisenbach patenteado em 1882. Segundo Marçal (2004) O processo consiste na reprodução de uma imagem em uma malha ou retícula de vidro, que em seu processo de transposição para a placa, passa a fragmentar-se em pequenos pontos distribuídos de maneira regular, cujo tamanho varia em função da tonalidade específica de cada área da imagem, dando origem a uma matriz denominada de clichê.

diziam respeito a vistas da cidade, 2 relativas ao que os editores denominaram de costumes, 1 de um político e 1 de um literato. Dentre as reproduções fotomecânicas publicadas na revista fora atribuída autoria a Gaudêncio Cunha em apenas 3.

Sobre a questão da autoria no século XIX, no que se refere às imagens que foram denominadas de “**vistas**” Rosalind Krauss (2006) afirma que a paternidade destas seria atribuída aos seus editores e não aos operadores dos equipamentos fotográficos, já que a elaboração da imagem se daria “sem uma mediação” de um indivíduo ou artista, que seria responsável pelo registro, passando então a noção de autoria a estar vinculada àqueles que seriam responsáveis pela publicação da imagem ( KRAUSS, 2006, p. 160). O que havia por trás dessa ideia seria o falso princípio da objetividade do aparelho no momento de elaboração da imagem.

Outra prática comum, observada nas reproduções tipográficas, foi a gravação do nome do tipógrafo no clichê, o que frequentemente contribuiu para dificultar a atribuição de autoria às imagens nesse período. Um exemplo desse tipo de caso, encontra-se na própria revista Elegante onde o gravurista português P. Marinho, famoso tipógrafo, estabelecido em Lisboa, costumava gravar seu nome em alguns dos clichês reproduzidos nas gravuras publicadas pelos Teixeira.

Em 1899, a Typogravura Teixeira resolve lançar o *Álbum Maranhão Ilustrado* reunido em um único volume, a maioria das impressões fotomecânicas já publicadas na revista Elegante, contabilizando um total de 28 imagens reproduzidas com base em fotografias do banco de imagens da tipografia. Em outubro daquele ano a publicação passou a ter venda divulgada na revista Elegante que assim descreveu a obra:

#### **Maranhão Ilustrado**

1 grande ALBUM caprichosamente impresso contendo **fotogravuras**<sup>18</sup> do Maranhão, com a parte descriptiva das mesmas, perto de 150 páginas, brochado numa linda capa- 1º Volume

--5\$000—

---

18 De acordo com Porta (1958, p.168), no Brasil o termo **fotogravura** foi utilizado tanto para impressão em tipo (gravura química por meio da luz), como para impressão calcográfica. No que diz respeito ao emprego do termo por parte dos editores do *Álbum do Maranhão Ilustrado*, estes o utilizaram quando se remetiam à técnica tipográfica.

Faltam apenas para completar o número da tiragem aliás grande, deste álbum em virtude das muitas que nos tem vindo de todos os pontos do Brazil e de uma livraria deste estado ter comprado uma grande parte da edição pede-se as pessoas que quiserem receber a especial obsequio de mandar com urgência acompanhados da importância acima a Alfaiataria Teixeira, Maranhão.

(REVISTA ELEGANTE, 09 DE OUT. DE 1899).

Apesar de não trazer discriminada a autoria, foi possível verificar que, pelo menos 5 imagens, dentre as 28 que compõem o Álbum Maranhão Ilustrado, têm como provável autor o fotógrafo Gaudêncio Cunha, já que algumas dessas imagens estarão impressas em papel fotográfico e publicadas no grande Álbum lançado por este, em 1908, a partir da encomenda do Governo do Estado do Maranhão para ser exibido no Rio de Janeiro durante a Exposição Nacional daquele ano.

Sobre o Álbum Maranhão Ilustrado de 1899, Zenkner (2010) afirma que exemplares da publicação foram enviados para a Exposição Internacional de Paris, em 1900, com o objetivo de representar o Maranhão durante aquele certame. Talvez se esteja diante de mais uma informação sem a correta referência, já que a publicação enviada a Paris naquele ano, diz respeito ao álbum organizado pelo jornalista radicado no Rio, Ramon Alarcon que percorreu o país na intenção de elaborar uma grande coletânea de imagens para organizar álbuns referentes a cada um dos 21 estados, que juntos formariam o Álbum Brasileiro, publicação responsável por representar as potencialidades de cada estado, durante a famosa Exposição Internacional de Paris.

No projeto de Alarcon, Cunha foi o fotógrafo escolhido por ele para elaboração do álbum que seria lançado para divulgar as potencialidades do Maranhão na Exposição Mundial de Paris. Uma nota de 1900 divulgou o trabalho do fotógrafo no momento em que registrava as principais edificações da cidade, incluindo praças, ruas, largos e estabelecimentos comerciais da cidade:

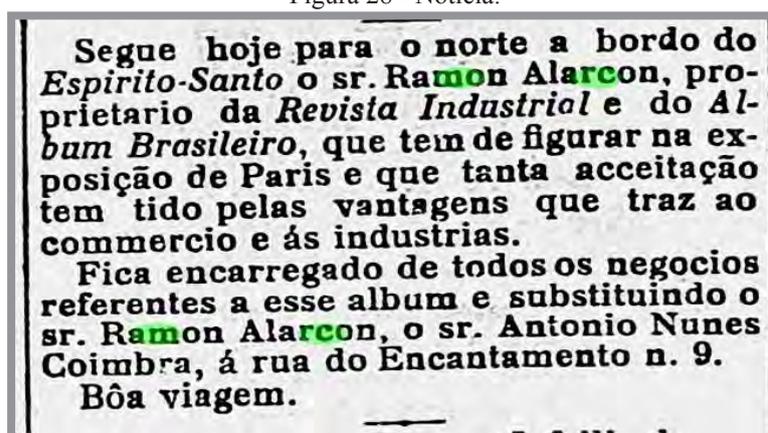
Figura 27 - Notícia.



Diário do Maranhão, 26 de dez. de 1900.

A iniciativa do redator da Revista Industrial, periódico com sede na Capital Federal, percorreu as diferentes regiões do país, elegendo em cada estado uma espécie de correspondente. A partir de uma nota publicada no jornal pernambucano **A província** foi possível observar o jornalista em plena atividade na intenção de convencer comerciantes e industriais a divulgar seus produtos e serviços no álbum que seria elaborado sobre Pernambuco:

Figura 28 - Notícia.



Fonte: A província, 11 de jan. de 1900.

A nota acima registra a partida do Sr. Alarcon em direção aos estados do Norte. Em janeiro de 1900, o noticiário do jornal Diário do Maranhão anun-

cia uma lista dos estabelecimentos comerciais que já haviam tomado lugar nos anúncios que seriam publicados no álbum organizado sobre o Maranhão, dentre os estabelecimentos, o de Cunha, que aparece na lista como sendo um dentre os diversos que seriam anunciados:

#### **O Maranhão na Exposição de Paris**

##### ALBUM

Pela relação seguinte dos estabelecimentos comerciais e industriais, que já tomaram lugar no **ÁLBUM DO MARANHÃO**, que ha de figurar na secção de Revistas Estrangeiras, na próxima exposição de Maio e nos foi oferecida pelo sr. Ramon Alarcon, nosso hospede e estimável colega da < Revista Industrial >, verá o leitor que a sua ideia posta em pratica, ha de produzir os melhores resultados em favor do nosso Estado, tornando-o vantajosamente conhecido, e da nossa industria, que redobrará de importância e nome, até duplicará de interesse:

Alfaiataria Teixeira

Garania da Amazonia

Companhia Fabril Maranhense

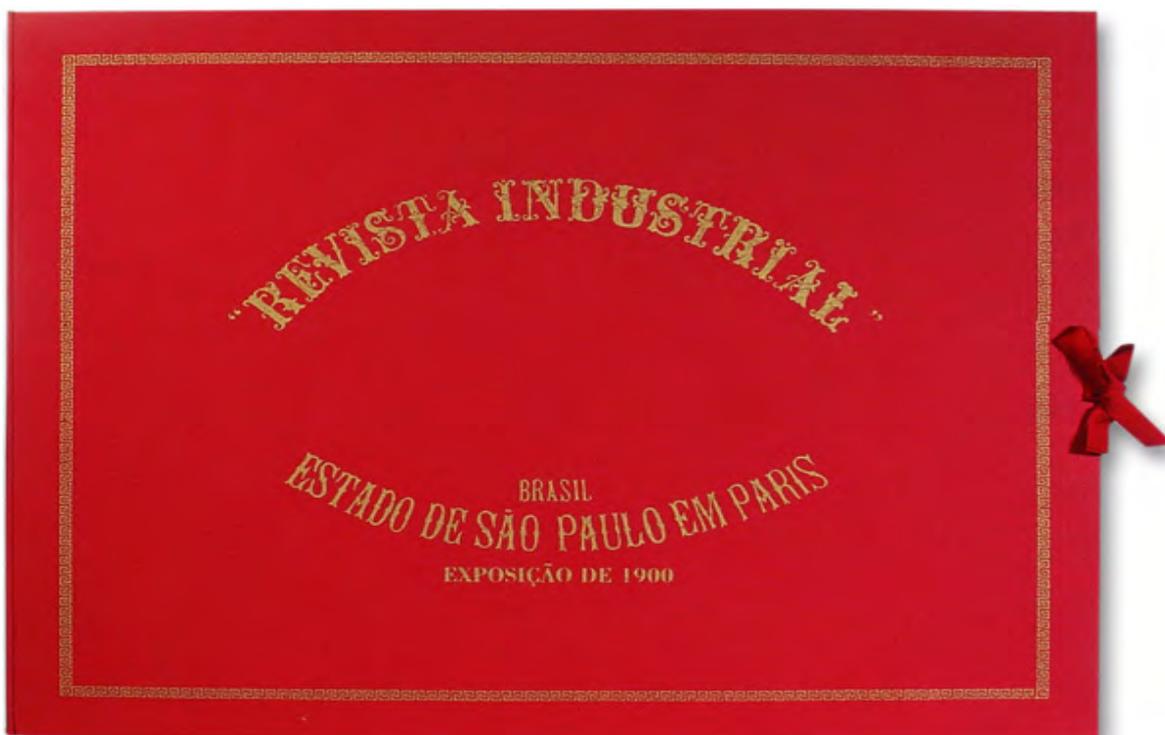
**Gaudêncio Cunha & C<sup>a</sup>**

Companhia Industrial Maranhense (...)

(DIÁRIO DO MARANHÃO, 20 DE JAN. DE 1900)

O álbum referente ao Maranhão até então não foi encontrado nos acervos pesquisados, embora a obra tenha sido adquirida pelo Governo do Estado na administração de João Gualberto para fazer parte do acervo da Biblioteca Pública Estadual, em 1900, a partir de uma abertura de crédito para que a obra pudesse ser viabilizada, segundo a Lei nº 235 de 17 de março de 1900. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 20 DE MARÇO DE 1900). Uma versão do álbum de São Paulo, que fez parte do mesmo projeto do Álbum Brasileiro do Sr. Alarcon, foi localizada no Museu Paulista da USP:

Figura 29 - Revista Industrial, capa da edição de 1900.



Fonte: Museu Paulista.

Na versão paulista, as fotografias ficaram a cargo do fotógrafo suíço Guilherme Gaensly. De passagem por São Paulo, o Sr. Alarcon tratou de visitar a redação do jornal *Lavoura e Comercio*, em 1900, com a finalidade de realizar a divulgação do seu audacioso projeto:

#### **O Brasil em Pariz**

Visitou-nos hontem, chegando do Rio, o sr. Ramon Alarcon, proprietário da *Revista Industrial*, conhecido periódico de propaganda e comunicou-nos achar-se entre nós afim de organizar um trabalho de muita importância e digno de todo o acoroçoamento visando a representação do Brasil na exposição de Pariz.

O sr. Alarcon, como já sabíamos pela imprensa da Capital Federal empreendeu a elaboração de uma serie de 21 grandes álbuns correspondente cada um a uma das grandes circunscripções da República e devendo conter avultado numero de vistas de edificios públicos e particulares, praças, ruas e paysagens, fazendas, engenho, estabelecimento de toda ordem, produtos industriaes e etc., etc. Para esse fim percorre s.s. diversos estados e tem prepostos e representantes em todos, trabalhando ativamente. (...). (*LAVOURA E COMMERCIO* 02 DE MARÇO DE 1900).

## 2.7 Propagandear é preciso: estratégias de divulgação e afirmação

Desde os primeiros anos de funcionamento da Photographia União seu proprietário investiu massivamente em propaganda, onde seus anúncios costumavam enfatizar uma tendência de época, os avanços adquiridos pela fotografia naquele fim de século, principalmente com relação à velocidade de captura da imagem. Num de seus anúncios, o fotógrafo chegou a afirmar que suas chapas eram tão instantâneas que seriam capazes de fotografar um relâmpago (DIARIO DO MARANHAO, 02 DE ABRIL DE 1900).

Noutro chega a afirmar que suas chapas são capazes de fotografar um trem em sua maior velocidade. (PACOTILHA, 17 DE MARÇO DE 1900). Outra frente de atuação comercial desenvolvida por Cunha foi a venda de produtos fotográficos amadores. Na nota abaixo, pode-se verificar o tipo de propaganda direcionado a esse público:

Figura 30 - Anúncio.



Fonte: Pacotilha, 12 de Maio de 1900.

As estratégias de divulgação utilizadas por Gaudêncio Cunha para chamar atenção do público foram bastante diversificadas. Uma nota do jornal Pacotilha, de 1901, revela a astúcia do anunciante ao tentar fazer com que a clientela se dirigisse ao estabelecimento de Cunha:

#### **Phenomeno Curioso**

Na fotografia União, acha-se exposto um fenômeno da natureza, a apreciação do publico; garantindo-se valer apena ser apreciado.

Previni-se também que tendo-se recebido um grande partida de materiaes, despachados a cambio 13 ½, resolveu fazer grande redução de preços em seus trabalhos, todas as pessoas que tirarem mais de dúzia.

(...) (PACOTILHA, 02 DE JUL. DE 1901).

O fenômeno curioso divulgado pelo anunciante na nota acima, talvez dissesse respeito a um episódio bem polêmico protagonizado pelo fotógrafo, em 1902. O motivo de tal alvoroço se refere à divulgação de uma fotografia de uma mulher barbada adquirida junto a um viajante que partira do Norte em direção ao Sudeste e fora divulgada por Cunha em seu estabelecimento, para levar o público a dirigir-se a seu ateliê. Apesar da estratégia de divulgação ter obtido êxito ao atrair o interesse da população em visitar a Photographia União, acabou também causando um grande infortúnio ao fotógrafo.

A ação do profissional por um lado chegou de fato a atrair uma imensa multidão em direção a sua Photographia União, porém o resultado parece não ter sido positivo. Destacam-se do jornalista Carlos Anajá alguns trechos relatados em uma crônica escrita acerca do episódio:

#### **A esmo**

Me lembro de ter visto e creio que ainda existe nas vitrines do atelier da Photographia <União> do sr. Gaudêncio Cunha, à rua do Sol, o retrato de uma senhora que possui uma barba longa e espessa, e que é realmente singularíssima.

Quando aquelle photographo expoz à curiosidade publica essa originalidade, o povo que acudia em massa para admirar semelhante aberração dava mostras de incredulidade, resmungando entre dentes que isso talvez fosse para pilheriar com a pobre humanidade, e principalmente com a vaidade de algumas mulheres bonitas. (...).

Enfim, o proprietário da fotografia <União> é quem acarreta, coitado, com toda a culpa dessa embruhada. E os Jornaes do Sul lavraram um tento com essa de espavento. ! (...). (PACOTILHA, 19 DE ABRIL DE 1902)

Passado este episódio fatídico, seis meses depois o fotógrafo resolve comunicar ao público que faria uma viagem rumo ao interior do Estado, e do vizinho Piauí, anunciando a sua clientela que seu ateliê ficaria fechado num período entre 6 a 8 meses, já que seguiria com todo o pessoal do estabelecimento, pedindo aos seus fregueses que desejassem ser retratados que se dirigissem ao seu estúdio somente até o dia 15 de Janeiro do ano próximo. (DIARIO DO MARANHÃO, 18 DE DEZ. DE 1901).

A viagem anunciada pelo fotógrafo de fato não chegou a ocorrer, o que parecia tratar-se mais uma vez de uma velha tática, há muito utilizada por antigos fotógrafos, a exemplo do primeiro daguerreotipista que esteve no Maranhão, Charles Fredricks que, durante sua estadia na cidade, por diversas vezes se utilizara do expediente para atrair clientela ao seu endereço profissional.

Um dia, após a data que havia definido como sendo de sua partida, Cunha faz publicar a seguinte nota no jornal Pacotilha:

Figura 31 - Notícia.



Fonte: Pacotilha, 16 de Jan. de 1902.

A estratégia de Gaudêncio Cunha chegou a induzir ao erro até mesmo o escritor Jomar Moraes, em 1987 que, ao se referir ao anúncio de 18 de dezembro de 1901, publicado no Diário do Maranhão por Cunha, assim se reportou:

À procura de novos mercados de trabalho, Gaudêncio Cunha tomou uma resolução comunicada ao público em dezembro de 1901: fazer, a contar de 15 de janeiro, uma longa viagem de serviço pelo interior do Maranhão e Piauí, com duração estimada entre 6 a 8 meses, período em que a fotografia União permaneceria fechada, pois seguiria com todo o seu pessoal.

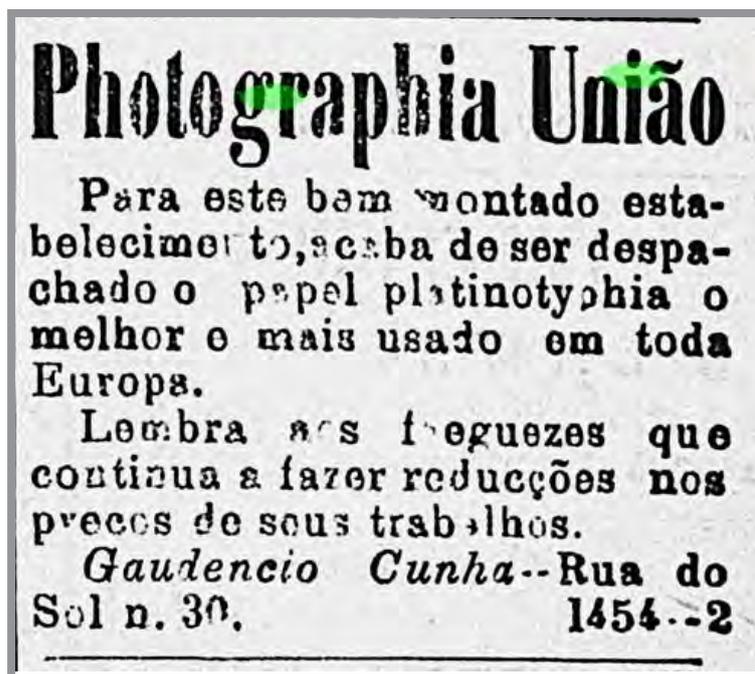
De regresso a São Luís em fins de 1902, retomou suas atividades, trabalhando diariamente, inclusive aos domingos e dias santificados, das 8 as 18 horas. (Introdução do Álbum MARANHÃO 1908. Rio de Janeiro: **Spala Editora** Ltda., 1987).

Certamente, a conclusão precipitada de Moraes (1987) se deva aos limites das fontes consultadas no momento de sua pesquisa. Cunha não só permaneceu na cidade como continuou a se utilizar de muitas outras formas de angariar recursos e levar o público a conhecer o seu estabelecimento, continuando a anunciar a Photographia União durante todo o ano.

Em julho de 1902, o fotógrafo resolve investir em novo empreendimento, agora no ramo de entretenimento, fazendo saber na imprensa, que já havia chegado um carrossel que havia importado da Alemanha para estrear na Festa de Santa Filomena. O anúncio prevenia ainda que o aparelho não seria movido a vapor e sim por outro sistema, não divulgado pela notícia. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 10 DE JULHO DE 1902).

Passada as festividades de Santa Filomena, os anúncios da Photographia União continuaram a trazer novidades para uma clientela pulsante por novidades. Um aviso de 1903 revela que outra grande novidade que a indústria fotográfica havia colocado no mercado já estava ao alcance de todos, referindo-se ao mais novo papel fotográfico (platinotypia) colocado à disposição de profissionais e amadores:

Figura 32 - Anúncio.



Fonte: Pacotilha, 11 de Maio de 1903.

Em agosto de 1903, uma nova promoção lançada pelo fotógrafo, visava atrair a atenção dos fotógrafos amadores existentes na cidade. O anúncio prevenia aqueles que adquirissem material fotográfico no ateliê de Cunha, teriam direito em ter acesso às dependências do quarto escuro e material revelador grátis, assim como receberia as explicações necessárias. Em seus anúncios o profissional afirmava vender máquinas de todos os tamanhos e fabricantes. (PACOTILHA, 15 de abril de 1903).

Cunha também investiu na participação em exposições nacionais e internacionais a fim de notabilizar o seu trabalho. No verso de suas fotografias costumava expor carimbos comemorativos dos eventos de que já havia participado. No reverso de uma fotografia de sua autoria, de 1900, foi possível identificar uma gravura comemorativa da Exposição Internacional de Amsterdam, na Holanda:

Figura 33 - Verso de uma Carte de visite elaborada por Gaudêncio Cunha em 1900.



Fonte: Acervo MAVAM.

Uma nota publicada no Jornal Diário do Maranhão de 1904, também registrou sua participação na Exposição de S. Louis, nos Estados Unidos, evento no qual o fotógrafo participaria com o envio de um quadro com uma imagem que representaria, segundo a nota, a indústria e arte maranhense naquele certame. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 19 DE MARÇO DE 1904).

No ano seguinte, Gaudêncio esteve envolvido no movimento que fez renascer a Sociedade Festa Popular do Trabalho, a mesma fundada em 1871, instituição que, em São Luís, organizou exposições relacionadas à indústria, comércio e artes, no Maranhão. Assim, a instituição a partir de 7 de setembro de 1905, retomou suas atividades a fim de eleger uma nova diretoria. Numa reunião entre os novos membros, ocorrida em outubro de 1905, fora estabelecido um novo regimento para a sociedade. (PACOTILHA 24 DE OUT. DE 1905).

No mês de dezembro estaria eleita a nova diretoria da instituição, ficando à frente desta até 1907, os eleitos: Manuel Vieira Nina, dr. Palmerio de Carvalho Cantanhede, Domingos de Castro Perdigão, Joaquim Alfredo Fernandes, Feliciano Primo de Jesus e Raul Astolpho Marques. Gaudêncio Cunha foi nomeado membro de uma comissão da capital responsável pelo 4º distrito, que estaria incumbida de angariar produtos para a Exposição que seria realizada, em 1906. (PACOTILHA 18 DE DEZEMBRO DE 1905).

A 1º de Maio de 1906, estava aberta a sessão solene da exposição que contou com a presença de várias autoridades. Localizada na Rua da Cruz, nº 66. O evento fora organizado em 3 sessões: Indústria, Agricultura e Artes. Durante os seus 13 dias de funcionamento, chegou a reunir um total de 2.743 pessoas, tendo a distribuído um total de 113 prêmios. (SILVA FILHO, 2009, P. 45). Na sessão de artes expuseram seus trabalhos Gaudêncio Cunha, Gregório Pantoja, José Faria Júnior (amador) e Costa & Sobrinho, proprietários da Photographia Popular. A exposição estabeleceu três modalidades de prêmios, sendo entregue ao primeiro lugar medalhas de prata ao segundo, medalhas de bronze e ao terceiro, menções honrosas. Dos quatro fotógrafos participantes, três foram agraciados com o primeiro prêmio: Gaudêncio Cunha, Gregório Pantoja e J. Faria. (PACOTILHA, 15 E 29 DE MAIO DE 1906).

Dois anos depois Gaudêncio Cunha, já notabilizado por sua participação nesse tipo de evento, irá participar de acontecimento mais importante de sua carreira, a Exposição Nacional de 1908, realizada na Capital Federal, tendo como principal motivação o centenário comemorativo de abertura dos portos de 1808.

A cidade do Rio de Janeiro naquele momento vivia um período de grandes transformações. A realização daquele grande certame, também serviu para divulgar as transformações urbanas pelas quais havia passado a capital do Brasil que pretendia apresentar-se como espelho do país, naquele início de século.

No Maranhão, a mobilização para viabilizar a participação do estado no evento, se deu relativamente cedo, sendo eleito comissário responsável pela divulgação e angariamento dos produtos a serem expostos, o sr. Domingos de Castro Perdigão, ex-vice presidente da comissão responsável pela organização da Exposição organizada pela Sociedade Festa Popular do Trabalho, em 1906.

Nas grandes Exposições Internacionais que haviam sido realizadas ao longo do século XIX, a fotografia já havia conquistado seu lugar nas secções de arte, quando se costumava exibir a exemplo do *Álbum Brasileiro* idealizado pelo Sr. Ramon Alarcon para figurar em Paris, em 1900, cujo propósito era reunir, em álbuns, fotografias que expressassem as potencialidades econômicas e estruturais de uma determinada localidade ou região, a fim de promovê-la, e assim, poder atrair investimentos.

Por volta do ano de 1908, havia em São Luís apenas três casas fotográficas: Costa & Sobrinho, proprietários da Photographia Popular, Photographia Caixeiral de Celino de Moraes e a Photographia União, de Gaudêncio Cunha. Naquela época, também havia já diversos fotógrafos amadores que fotografavam eventos e cenas urbanas com certa regularidade. Na cidade, diversos outros estabelecimentos, além das casas específicas do ramo, passaram a comercializar material fotográfico, o que demonstra uma maior popularização da prática fotográfica por um público interessado em produzir seus próprios registros.

A Revista do Norte, o segundo lançada pela Tipogravura Teixeira, no Maranhão, a partir do ano de 1901, chegou a publicar várias imagens de fotógrafos amadores. A revista tinha publicação quinzenal e distribuição regional, circulando em Belém e Fortaleza. Dirigido por Antônio Lobo e Alfredo Teixeira, o periódico publicava textos literários, crônicas e suas edições eram ilustradas por autotipias de diversas cidades brasileiras.

Reconhecidamente elogiado por sua qualidade técnica, o periódico também recebeu, além da crítica, elogios, no que se refere ao conteúdo publicado. Nas palavras do jornalista Manuel Bethencourt é possível escutar-se o teor dessas críticas:

A feição do jornal, o material. A que depende do savoir-fare do Teixeira, O Alfredo, é boa, que nitidez de impressão, bom papel, regulares gravuras a recomendam, mas o texto, Deus nos acuda! É sim-

plesmente deplorável, não tem o que se leia, que se preste a natureza de uma revista. (...)

Quem tem senso não vai atrás das coisas só pela aparência: o aspecto da revista pode seduzir, mas no mais não.

Alfredo Teixeira trabalha, porém não possui auxiliares. (NONATO, 1902, p.2 apud CARDOSO, 2013).

Naquele momento, já havia por parte dos responsáveis pelo periódico uma maior preocupação em atribuir-se autoria às imagens publicadas pela revista. Gaudêncio Cunha costuma colaborar com a revista, onde teve várias de suas fotografias publicadas. O fotógrafo também chegou a colaborar com publicações de circulação nacional, como a revista *Fon Fon*, editada no Rio de Janeiro. Na fotografia abaixo, o fotógrafo utiliza-se de uma velha estratégia empregada pelo famoso profissional carioca Augusto Malta, que costumava gravar seu nome em seus negativo, a fim de garantir a atribuição de autoria a suas imagens:

Figura 34 - CUNHA. Gaudêncio. Instituto Musical São José de Riba-mar



Fonte: Revista *Fon Fon*, 14 de dez. de 1918.

No ano de 1908, a carreira de Gaudêncio Cunha já se fazia consolidada. O profissional gozava de boa reputação e relações de proximidade com o círculo in-

telectual que estava ligado a autoridades importantes, como o então governador do Maranhão, Sr. Benedito Leite, político formado na Faculdade de Direito de Recife, onde absorveu forte influência das ideias positivistas. Viveiros (1957), importante historiador maranhense, biógrafo do senador, exaltou sua visão progressista e seu desejo de ver o Maranhão figurar entre os grandes estados da Federação. A encomenda do Álbum do Maranhão de 1908, junto ao ateliê de Gaudêncio Cunha, parecia ser uma tentativa de expor as potencialidades de um estado que, apesar da crise econômica pela qual atravessava naquele período, dispunha de muitas possibilidades de investimento.

Cunha, após firmar contrato com o Governo do Estado, passou a percorrer o território maranhense em busca de imagens que esboçassem uma síntese do potencial do Maranhão. A imprensa periodística aponta que o fotógrafo, desde os primeiros anos em que se instalou no estado, passou a realizar algumas viagens pelas pequenas cidades em busca de clientela, sendo recorrente o registro de sua presença na cidade de Caxias, núcleo urbano de maior expressividade econômica no interior.

Analisando o contexto histórico em que as imagens foram gestadas, e observando a ação dos produtores “arquitetos do Olhar” responsáveis por elaborarem os arquivos da visão, desde a passagem do daguerreotipista Charles Fredricks, que contribuiu com a educação do olhar ao disseminar o comércio de vistas na capital da província do Maranhão, passando pelos registros de Righini e Hagedon que elegeram os primeiros espaços a serem registrados na cidade, assim como a seleção feita por fotógrafos pioneiros como Jacques Vigier e Rodolpho Vasconcellos. Até chegar-se ao grande arquivo fotográfico constituído em sua maior parte por Gaudêncio Cunha e posto em circulação pelos irmãos Teixeira, foi possível compreender a teia discursiva em que estas imagens estão inseridas constituindo-se em imagens cristalizadas no imaginário social do Maranhão.

Após a apresentação do circuito social da fotografia no Maranhão, o capítulo a seguir buscará oferecer ao leitor uma visão geral dos álbuns organizados e impressos pela Tipografia Teixeira, assim como oferecer uma explicação acerca das escolhas temáticas dos álbuns.

### 3 - A PRODUÇÃO DOS ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS E AS NARRATIVAS VISUAIS CONSTRUÍDAS NELES SOBRE O MARANHÃO

Durante o século XIX, os sujeitos históricos alimentaram uma ideia de ordenação, assim como uma crença na veracidade da fotografia enquanto registro do real. O processo de elaboração de um álbum, parece ir de encontro ao desejo de ordenamento. Um trabalho seletivo, que se inicia desde as escolhas temáticas e formais do fotógrafo, assim como pelo desejo do editor ao selecionar o que será impresso, chegando-se à última etapa de controle, a distribuição. De acordo com Rouille (2005):

[...] Não mais do que o arquivo, ou do que os dispositivos que lhe seguiriam, o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não reúne, não acumula, não conserva, não arquivava, sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. A fotografia-documento, já associada a esta utopia de colocar sistematicamente em imagens o mundo inteiro, associada ao álbum ou ao arquivo, está investida da tarefa de ordenar. Nesta vasta tarefa, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) executam papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam. (ROUILLE, 2005, p. 125).

É justamente sobre as operações de seleção e ordenamento que é necessário estar atento para este viés da pesquisa, com o propósito de compreender as escolhas temáticas das imagens que compõem o acervo, de modo a oferecer ao leitor uma interpretação possível acerca do que foi selecionado no contexto de produção dos álbuns do Maranhão.

Quanto à destinação, os álbuns foram classificados como **comerciais e institucionais**. Enquadram-se na primeira classificação os álbuns *Maranhão Ilustrado* e *Recordação do Maranhão* e, na segunda, os álbuns *Maranhão em 1908* e o *Álbum do Tricentenário*.

Os **álbuns comerciais** foram confeccionados pela secção tipográfica dos Armazéns Teixeira que também eram responsáveis por editar a Revista do Norte. No anúncio abaixo, publicado na *Pacotilha*, em 1908, foi possível constatar o período em que um dos álbuns fora colocado à venda:

Figura 35 - Anúncio.



Fonte: Pacotilha, 15 de Maio de 1908.

Já os **álbuns Institucionais** foram produções direcionadas a um público interessado na divulgação das novidades e estágio de progresso material. Patrocinados pelo Governo do Maranhão, as publicações pretendiam divulgar as potencialidades do estado. Enquadram-se nessa categoria os álbuns *Maranhão em 1908* e o *Álbum Comemorativo do Tricentenário de Fundação da Cidade de São Luís do Maranhão, em 1912*.

O primeiro foi confeccionado para ser exibido na Exposição Nacional de 1908, enquanto que o segundo foi elaborado a partir das imagens da Exposição do Tricentenário de Fundação da Cidade de São Luís, feitas pelo fotógrafo Abdon Coelho, além de incorporar imagens de autoria do fotógrafo Gaudêncio Cunha. A passagem abaixo extraída do texto publicado no álbum do tricentenário, narra a atividade do fotógrafo durante o evento:

- O Sr. Abdon Coelho, proprietário da fotografia Popular, tirou diversas chapas photographicas da parte exterior do palácio, do jardim, de vários grupos que visitaram hontem a exposição, do exmo. Sr. Luiz Domingues, eminente Governador do Estado, e do exmo. Sr. Coronel Frederico Figueira.

Ao findar o certame, Abdon Coelho e Gaudêncio Cunha obtiveram o primeiro prêmio por seus trabalhos fotográficos exibidos na exposição.

Outra classificação foi feita com base nas **técnicas de impressão** empregadas nos álbuns. Neste sentido *Recordação do Maranhão*; *Maranhão Ilustrado* e *Tricentenário* são álbuns impresso com base em técnicas de impressão tipográfica dominadas pelos irmãos Teixeira, no final do século XIX. Sendo o primeiro impresso em **fototipia**<sup>19</sup> **colorizada** e os demais impressos por **Autotipia**.

*Maranhão Ilustrado* traz em sua apresentação uma nota que afirma que este seria o primeiro do gênero no Brasil, confeccionado pelo processo de **autotypia**. Nas palavras do editor o “álbum não é um trabalho único no gênero porque outros existem sob o mesmo objetivo, porém, é incontestavelmente o primeiro que se faz no paiz, - obra puramente nacional.” (MARANHÃO ILUSTRADO, 1899, p. 03).

Embora não tenha sido possível constatar se de fato o álbum confeccionado pelos Teixeira tenha sido o primeiro do gênero no Brasil, é possível supor que o exemplar tenha sido um dos primeiros do gênero com o emprego dessa técnica.

Joaquim Marçal, pesquisador responsável pela sessão de iconografia da Biblioteca Nacional, afirma, em sua obra *História da fotorreportagem no Brasil*, que o processo só começa a se disseminar no Brasil, a partir de meados da década de 1890, coincidindo com o pioneirismo dos irmãos Teixeira com o emprego da técnica.

*Recordação do Maranhão* foi impresso em **fototipia**, talvez um dos poucos exemplares existentes no Brasil, com vistas coloridas em policromia demonstrando o esmero técnico com que foram impressas as 24 imagens que compõem o álbum. O processo é bastante similar ao de autotipia, porém com maior apuro. Esse novo tipo de impressão foi assimilado pelo editor Alfredo Teixeira que viajara até Paris para qualificar-se em artes gráficas.

Já o *Álbum do Maranhão em 1908* é fruto de um tipo tradicional de impressão fotográfica em **albumina**, sendo as imagens manualmente dispostas em grandes pranchas de papel cartonado e ornamentadas por motivos florais que decoram todas as páginas.

---

19 Funcionando como uma variante da fotolitografia, o processo foi inventado por Poitevin, em 1855, e consiste na ação da gelatina bicromada espalhada numa placa de cobre ou vidro grosso que, após ser impressionada por um negativo fotográfico transforma-se numa matriz. Dado o seu finíssimo padrão reticular este só é reconhecido com o uso de um conta-fios ou microscópio. Sobre o processo ver PORTA, Frederico. **Dicionário de Artes Gráficas**. Editora Globo, Porto Alegre, 1958.

Apesar da maioria dos álbuns serem provenientes do emprego de processos fotomecânicos, o maior volume de imagens do Maranhão, encontra-se impresso em albumina. Originalmente composto por 220 imagens, o *Álbum do Maranhão em 1908* faz parte do acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, tendo-se tornado atualmente bastante conhecido do público, devido a publicação de duas edições fac-símile, lançadas em 1987 e 2008.

Quanto à **abrangência temática e espacial**, os álbuns *Maranhão Ilustrado* e *Recordação do Maranhão* circunscrevem apenas espaços da paisagem urbana da capital, São Luís. Já os álbuns *Maranhão em 1908* e *Tricentenário* trazem paisagens do interior do estado, embora o número de imagens das localidades do interior maranhense no álbum do *Tricentenário* seja bem pequeno, apenas 3.

No que se refere à **diagramação** dos álbuns, o *Álbum do Maranhão em 1908* apresenta conjuntos temáticos diversos de 1; 3; 4 e 5 imagens na mesma página ou prancha. Enquanto que os álbuns *Maranhão Ilustrado*, *Recordação do Maranhão* e *Tricentenário* trazem uma única imagem disposta por página.

Ao adotar a sistemática de disposição das imagens em conjuntos, para pequenos formatos, e o emprego de grandes formatos para imagens que ocupam uma única página, o editor do *Álbum do Maranhão em 1908* acaba por hierarquizar as temáticas distribuídas ao longo das 100 páginas do respectivo álbum, em que se percebe claramente que as localidades representadas no álbum foram elencadas com base em critérios de importância econômica e infraestrutural.

O volume de 212 imagens chama a atenção pela variedade dos registros, exibidos pela primeira vez, se constituindo de fotos das longínquas paragens do interior do estado, numa época em que a ausência de estradas tornava as regiões interioranas totalmente desconhecidas da maioria dos habitantes da capital.

Os registros realizados pelo fotógrafo Gaudêncio Cunha foi uma importante janela para se visualizar o desconhecido território do Maranhão. Mais do que oferecer uma visão de conjunto do estado, as imagens contribuíram para ampliar o conhecimento que se tinha das diferentes regiões distantes da capital.

Em relação à presença de **textos escritos** que acompanham as publicações, apenas dois dos quatro álbuns apresentam, além de imagens, descrições que as contextualizam, além da presença de legendas, independente do tipo de álbum.

No conjunto formado por quatro álbuns, apenas dois apresentam referências textuais, os álbuns *Maranhão Ilustrado* e *Tricentenário*. O primeiro apresenta textos que trazem comentários históricos acerca da temática representada, enquanto que o segundo apresenta textos explicativos acerca do significado do certame, além de um relatório escrito pelo presidente da sociedade responsável pela realização do evento comemorativo.

A partir do processo investigativo realizado em periódicos especializados, concluiu-se que parte da documentação fotográfica existente nos álbuns tenha sido elaborada ao longo dos anos de permanência do fotógrafo Gaudêncio Cunha, no Maranhão, entre 1895 (data de sua chegada ao Maranhão) e 1920 (data de seu falecimento), com a participação de seu fiel colaborador Clodomir Braga de Oliveira Pantoja que juntamente com Cunha dirigiram a Photographia União.

No que se refere ao número de imagens existentes em cada álbum, estes foram organizados com os seguintes quantitativos:

Álbum do Maranhão de 1908 - N° de Imagens: 212<sup>20</sup>

Álbum do Tricentenário de Fund. da Cidade de São Luís-N° de Imagens: 52

Álbum Maranhão Ilustrado - N° de Imagens: 27

Álbum Recordações do Maranhão - N° de Imagens: 24

### **3.1 - Organização temática e sentido**

A fim de se pensar acerca da organização temática dos quatro álbuns em análise, adotou-se uma sistemática que inventariou as imagens que estariam circunscritas em determinadas temáticas, identificando as temáticas comuns aos 4 álbuns, assim como apontando as particularidades de cada um destes, relacionando ainda as temáticas que tendem a se repetir em apenas alguns dos álbuns, de modo a demonstrar as variáveis específicas e particulares de cada álbum.

---

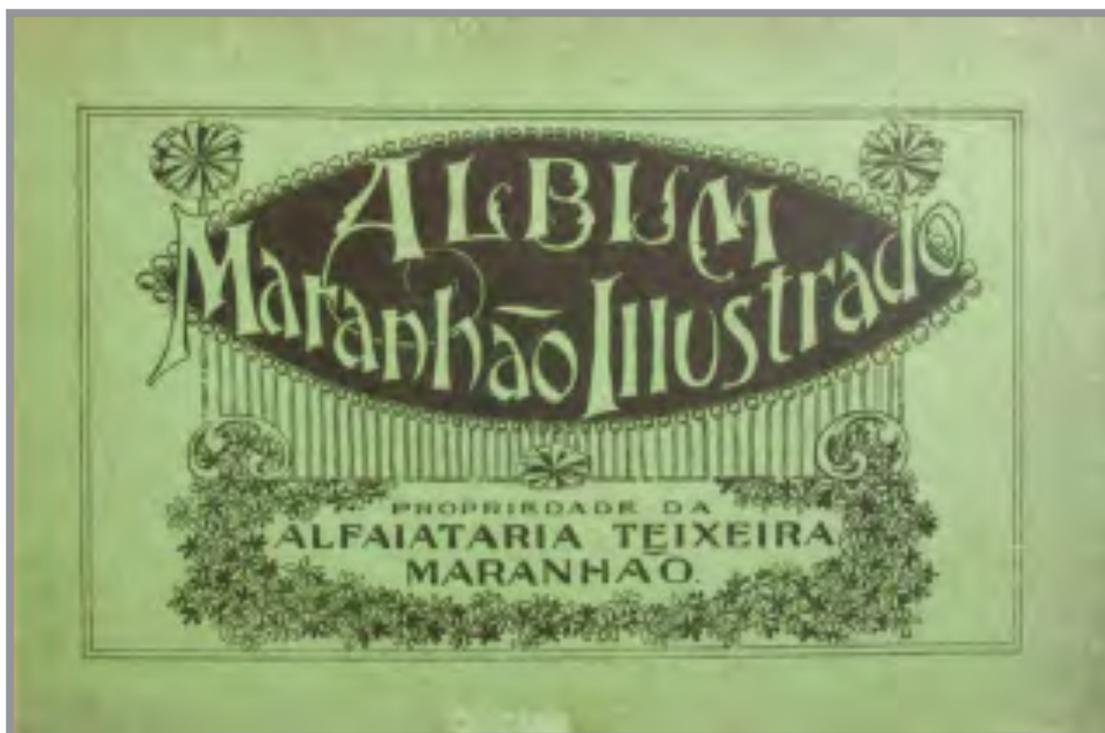
20 Segundo nota do jornal Diário do Maranhão em 02 de jun. de 1908, o álbum originalmente continha 220 imagens. Contudo nas edições fac-símiles publicadas em 1987 e 2008 o quantitativo de imagens constantes nas respectivas publicações contempla 2012.

### 3.2 - Maranhão Ilustrado

Pela ordem de seus respectivos anos de publicação, o primeiro álbum analisado foi o *Maranhão Ilustrado*, editado em 1899, sendo possível identificar os seguintes conjuntos temáticos, num total de 27 imagens:

- Instituições públicas (08);
- Praças (04);
- Arrabaldes (04);
- Vias públicas principais (03)
- Fábricas (02);
- Tipos Populares (02);
- Casas Comerciais (01);
- Igrejas (01);
- Instalações Portuárias (02).

Figura 36 - Capa do Álbum Maranhão Ilustrado, Tipografia Teixeira, 1899.



Fonte: IHGB

Apesar do título, *Maranhão Ilustrado*, não é um álbum que abrange tematicamente as diferentes regiões do estado. A partir da verificação de seu conteúdo, constatou-se que suas imagens contemplam apenas a capital, São Luís. A explicação para tal seleção diz respeito ao fato de São Luís naquele período, também ser denominada de Cidade do Maranhão ou simplesmente Maranhão, conforme já mencionado em capítulo anterior.

O álbum abre com a imagem da principal rampa de acesso à cidade, a Rampa do Palácio, porta de entrada que conduzia os visitantes à principal avenida de São Luís, a Avenida Maranhense, local que abrigava o Palácio do Governo, a sede do poder político e o Palácio Episcopal, situado ao lado da Igreja da Sé.

Embora o recorte espacial deste álbum seja predominantemente marcado pela paisagem urbana da capital São Luís, este também revela tematicamente os pitorescos recantos nas cercanias da mesma. Onde o registro de sítios e pontes, cercadas pela vegetação, ofereceu uma noção dos arrabaldes, como o Cutim, local situado a 8 quilômetros do centro da capital, próximo ao distrito do Anil, onde encontrava-se instalada a fábrica de tecidos do Rio Anil.

*Maranhão Ilustrado* traz uma diagramação bastante simples, uma imagem por página, sem trazer ornamentos sofisticados a emoldurá-las. Restringindo-se ao uso de uma moldura geométrica a enquadrar cada foto.

Na narrativa proposta pelo álbum, a cidade é vista de baixo, não há imagens panorâmicas, atentando para o fato de que a capital do Maranhão ainda preservava seus aspectos de feições coloniais, com o registro de portos, centro administrativo e espaços comerciais. O predomínio de edificações públicas, apesar do álbum não ter sido objeto de encomenda de entidade governamental, revela a importância dos serviços públicos no início do período republicano.

São Luís também foi vista tanto por suas margens de entrada, através do registro de seus principais portos, assim como de seus arredores, onde registrou-se a presença de sítios e povoações no interior da ilha.

As imagens de suas principais ruas revelam os locais com maior atividade comercial, embora as ruas, largos e praças tenham sido flagradas com pouquíssima movimentação humana o que conferia às paisagens urbanas um aspecto fantasmagórico. Com exceção da imagem da rampa do palácio, portal de entrada

da cidade, e da imagem do entorno da fábrica da Companhia Maranhense, a Fabril, o registro da presença de humanos é incipiente na maioria das imagens.

Suas últimas impressões são imagens de sujeitos que habitam as margens da urbanidade, no interior da ilha, como as fotos de crianças negras montadas no lombo de um animal e um homem que transita às margens de uma estrada de ferro transportando algo nos ombros, que parece ter sua caminhada interrompida por um instante para posar descalço diante do equipamento do fotógrafo (ver figura 38 p. 128)

Os dois enquadramentos remetem a uma prática fotográfica oitocentista que se interessava pelos diferentes “tipos humanos”. Contudo o texto que oferece uma interpretação acerca destas imagens, revela toda a carga preconceituosa alimentada pela elite branca acerca destes sujeitos sociais.

Figura 37 - Costumes, Maranhão Ilustrado, 1899.



Fonte: IHGB.

Figura 38 - Costumes, Maranhão Ilustrado, 1899.



Fonte: IHGB.

No entendimento do comentarista da imagem acerca de um certo “tipo maranhense”, este expressa sua compreensão acerca desses habitantes do interior da ilha:

O caboclo descendendo dos tres factores conforme o entrelaçamento, possui, do branco a intelligencia, do preto a humildade, do indigena a indolência, e neste caso está o verdadeiro mestiço cujos hábitos pretendemos estudar conforme as estampas que formos apresentando nos albuns a seguir.

O preto, por via de regra, facilmente se identifica com os costumes do caboclo, prende-se á sua vida e como elle emprega-se na lavoura e na industria pecuaria.

Estão muito próximos um do outro, ambos são geralmente ciosos e fanaticos, acreditam em quanta feitiçaria que há pelo mundo, se hoje ganham

um pequeno salario, amanhã estiram-se na rede, tocam viola e saboreiam a pinga. (MARANHÃO ILUSTRADO, 1899, p.126).

Ao optarem por expor dois retratos alusivos ao seguimento populacional criticado, o editor e o comentarista colocam-se numa posição de distanciamento, como se não houvesse uma relação de pertencimento ao local, ignorando as práticas e costumes do caboclo. Tal estratégia parece ser fruto de um discurso muito marcante no pós-abolição que costumava classificar certos hábitos dos locais, como ato indolente, o que se pode perceber numa fala pronunciada pelo viajante francês Paul Walle que passou pelo Maranhão, em 1910:

O limitado progresso alcançado por alguns, desses estados é devido, sem duvida, ao numero exagerado negros que lá se concentraram após a abolição da escravatura, como acontece na Bahia, Maranhão, Pernambuco e Rio de Janeiro, e de modo muito particular nos dois primeiros. Graças a suavidade do clima à fertilidade prodigiosa do solo – que lhes da praticamente sem trabalho algumas frutas, bananas, batatas-doces e mandioca necessárias a sua alimentação – podem eles vadiar à vontade, com o que prejudicam o desenvolvimento do país, por força de sua indolência. (WALLE, 2006, P. 13).

### 3.3 - Recordação do Maranhão

O segundo álbum publicado pela Typogravura Teixeira também foi posto em circulação, em maio de 1908. Contudo não foi possível identificar o número de exemplares posto à venda, não sendo possível mensurar a abrangência do público consumidor da obra.

*Recordação do Maranhão* também continha reproduções feitas a partir de fotografias de Gaudêncio Cunha. O álbum trazia 24 imagens, sendo possível creditar a Cunha pelo menos 8 destas. Também parte das imagens estarão presentes no *Álbum do Maranhão em 1908* elaborado para a Exposição Nacional.

De acordo com Moraes (1993, p. 11) das 24 imagens, 18 foram transformadas em cartão postal que circularam no período. Ao escrever sobre o álbum *Recordação do Maranhão*, o escritor Jomar Moraes, equivoca-se quanto a suposta data de lançamento deste álbum (1904), assim como sobre o seu processo de produção. Na introdução do livro *São Luís do Maranhão : memorabilia de antigos e raros cartões postais*, elaborado a partir de uma exposição realizada em São Luís, em 1993, o escritor assim se refere ao álbum:

Diversos anos se passaram até que fosse impresso o primeiro álbum iconográfico de São Luís, o Maranhão Ilustrado (São Luís Typ. Teixeira, 1899),

reunindo 27 fotografias seguidas de textos a elas referentes. Logo a seguir (ca. 1904), o mesmo grupo empresarial, já sob o nome de Gaspar Teixeira & irmãos, Sucs. Imprimiu o Álbum do Maranhão, conjunto de 24 fotos apenas legendadas, mas com este curioso detalhe: **todas foram manualmente coloridas.** (MORAES, 1993, P.11)

No entendimento de Moraes, o álbum teria sido impresso em 1904, chegando a acreditar que as imagens teriam sido coloridas manualmente. A partir da divulgação da venda do álbum na imprensa, foi possível localizar o anúncio da venda do álbum em 1908.<sup>21</sup>

Figura 39 - Anúncio.



Fonte: Diário do Maranhão, 1º de maio de 1908.

A impressão fotomecânica colorizada abaixo encontra-se entre as 24 imagens que compõem o álbum e também foi posta em circulação, em 1912, impressa em cartão-postal:

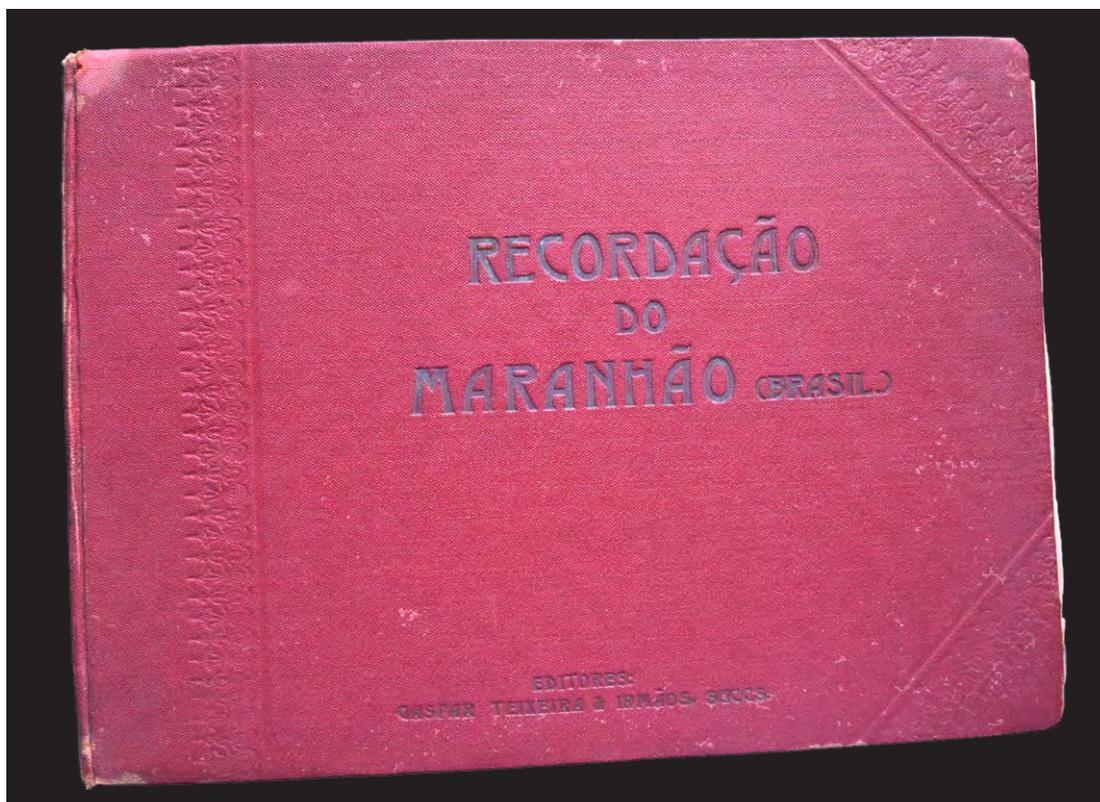
<sup>21</sup> Até meados de 2017 o álbum ao qual se referiu o escritor Jomar Moraes (1993) como sendo Álbum do Maranhão (Brasil) contendo 24 fotos coloridas manualmente, foi assim, equivocadamente denominado, por não haver conhecimento da publicação completa composta de capa, contracapa e miolo. Somente com o cruzamento do anúncio jornalístico e da localização na casa de cultura Josué Montello de um exemplar da publicação original, localizado de forma intacta e completa, concluiu-se que se tratava do mesmo álbum anunciado no jornal Diário do Maranhão em 1908, portanto o **Álbum Recordação do Maranhão** publicado e comercializado pela Tipografia Teixeira em capa de pecaline e com letras douradas. Um estudo mais elaborado do processo de impressão do álbum indica que o mesmo, foi impresso em fototipia colorizada.

Figura 40 - Margens do Anil, Álbum Recordação do Maranhão, Typ. Teixeira, 1908.



Fonte: Casa de Cultura Josué Montello.

Figura 41 - Capa do Álbum Recordação do Maranhão, Tipografia Teixeira, 1908.



Fonte: Casa de Cultura Josué Montello.

O título da obra denota seu caráter saudosista. Chama atenção ainda o anúncio de sua divulgação, que logo sugere a qual público interessa a obra: “(...) um mimo a ser oferecido a uma pessoa ausente” (Pacotilha, 15 de Maio de 1908).

O álbum apresenta a seguinte configuração temática num total de 24 imagens:

- Vias Públicas principais (08);
- Portuárias (06);
- Praças (04);
- Instituições Públicas (03);
- Arrabaldes (02);
- Igrejas (01).

*Recordação do Maranhão* segue uma narrativa visual muito parecida com a do primeiro livro-álbum publicado pelos irmãos Teixeira, sem contudo trazer uma narrativa textual a acompanhar as imagens. Suas páginas também trazem apenas imagens impressas geralmente medindo 14 x 09. O diferencial deste álbum com relação aos demais álbuns publicados pela Tipografia Teixeira são as imagens coloridas impressas em fototipia.

O álbum inicia-se trazendo outro ângulo da Rampa do Palácio, fazendo um passeio pelas principais praças, ruas e órgãos públicos, findando com duas imagens dos arrabaldes da cidade, o modesto bairro da Liberdade e o trecho de uma estrada onde se situa o Outeiro da Cruz, local considerado um marco histórico, cenário da disputa pela posse da terra entre portugueses e holandeses.

Em comparação com o *Álbum Maranhão Ilustrado*, *Recordação do Maranhão* apresenta uma distribuição temática menor trazendo apenas 6 grupos temáticos, considerando que o primeiro álbum traz 3 imagens a mais que o segundo. Além de 4 grupos temáticos principais que serão comuns aos 4 álbuns: vias públicas principais; praças; zona portuária e Instituições Públicas. O segundo álbum coincidirá com o primeiro no que diz respeito às temáticas, arrabaldes e Igrejas.

### 3.4 - Álbum do Tricentenário

O terceiro álbum publicado pela Typographia Teixeira é o Álbum do Tricentenário de Fundação da cidade de São Luís, impresso em 1913. O álbum reúne textos e fotos relativos à exposição organizada pela Sociedade Festa Popular do Trabalho no ano de 1912. Tendo início no dia 8 de setembro, ano em que a cidade completaria 300 anos. A data leva em consideração o ano da ocupação Francesa na ilha de São Luís, em 1612.

A exposição foi dividida em 5 seções: Agricultura, Productos Naturaes, Industria Pastoral, Várias Industrias e Artes Liberais e funcionou até o dia 1º de Novembro de 1912. Organizada nas instalações do Palácio do Governo esta comportou ainda no pátio externo do Palácio, um Jardim Zoológico montado como atração aos frequentadores.

Esteve à frente da organização do evento o sr. Domingos de Castro Perdigão que conduziu os trabalhos. A Obra completa contém 50 páginas, e reúne além de fotografias dos espaços expositivos no interior do palácio, imagens que faziam parte do acervo que dispunha a Typographia Teixeira.

Figura 42 - Capa do Álbum do Tricentenário, Tipografia Teixeira, 1913.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão - MHAM.

A imagem abaixo foi originalmente publicada no *Álbum do Maranhão em 1908* e foi posteriormente impressa em autotipia na publicação de 1913:

Figura 43 - Fábrica de Fiação de Tecidos do Rio Anil, Álbum Comem. do Tric. da Fund. de S. Luís, 1913.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão - MHAM.

Mendonça (2010, p.39) afirma que todas as fotografias existentes no álbum são de autoria do fotógrafo Abdon Coelho, sendo tal afirmação incorreta, já que algumas imagens já haviam sido publicadas primeiramente por Cunha em seu álbum de 1908.

Coelho havia, em 20 de abril de 1911, adquirido em sociedade com Joaquim Ignácio de Miranda a Photographia Popular de Costa & Sobrinho, situada à Rua Grande Nº 55, permanecendo com o estabelecimento até fevereiro de 1913, quando resolve passar o estabelecimento a Heraclito Nina e partir em direção Manaus em busca de novas oportunidades (PACOTILHA, 20 DE ABRIL DE 1911; 03 DE FEV. DE 1913; 27 DE MARÇO DE 1913).

Durante o tempo em que esteve à frente da Photographia Popular Abdon Coelho protagonizou na imprensa uma verdadeira guerra de ego contra Gaudêncio Cunha e Gregório Pantoja, este último, apesar dos longos anos em que vinha

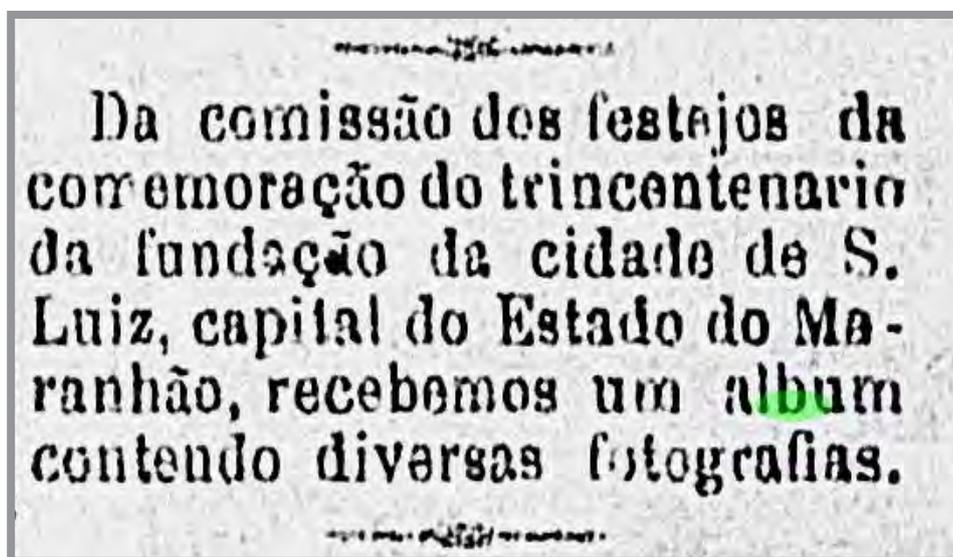
trabalhando na Photographia União de Gaudêncio Cunha, chegou a ser contratado por pouco tempo como auxiliar no estabelecimento de Coelho.

Logo após a demissão de Pantoja, três artigos foram publicados no jornal Pacotilha, onde os envolvidos indispueram-se entre si num episódio que envolvia a contratação de um fotógrafo alemão, escolhido por Abdon para vir ocupar o lugar deixado por Pantoja, provocando uma disputa que colocava em cheque a qualidade dos trabalhos produzidos pelos fotógrafos locais, em contraste com a qualidade técnica do fotógrafo europeu.

Durante a disputa com o fotógrafo Abdon Coelho, Gaudêncio Cunha e Gregório Pantoja chegaram inclusive a mencionar suas credenciais ao se referirem aos prêmios já ganhos por estes em exposições realizadas no estado e nacionalmente (PACOTILHA, 23, 25, 28 de Maio de 1912).

Disputas de ego à parte, o álbum chegou a circular na cidade a partir de sua venda e distribuição, algumas copias também chegaram a ser doadas à Biblioteca Pública. (PACOTILHA, 21 E 27 DE NOV. 1913). No anúncio abaixo pode-se verificar o momento em que o álbum foi posto em circulação na cidade:

Figura 44 - Notícia.



Fonte: Pacotilha, 21 de Nov. de 1913.

O álbum traz além das 52 imagens que foram publicadas, um grande relatório contando os momentos principais do evento, assim como a relação com os itens expostos em todas as seções e a lista de prêmios distribuídos.

A partir da sua apresentação temática identificaram-se as seguintes configurações e número de imagens:

- Espaços Internos de Instituições Públicas (12);
- Espaços internos da Exposição (10);
- Fachadas de instituições Públicas (09);
- Praças (07);
- Retratos (05);
- Fábricas (04);
- Vias públicas principais (02);
- Imagens fora da Capital (02);
- Zona Portuária (01).

As imagens do álbum são predominantemente fotos de espaços internos do local onde ocorreu a exposição do tricentenário, a sede do palácio do governo. As imagens de abertura do *Álbum do Tricentenário* seguem um padrão de época para obras patrocinadas por governantes, abrindo com dois retratos, da autoridade municipal, Intendente Coronel Mariano Martins Lisboa e da estadual, Governador Luiz Domingues da Silva.

Figura 45 - Gov. Luiz Domingues da Silva  
Álbum do Tricentenário, Tipografia Teixeira, 1913.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão

Figura 46 - Intend. Cel. Mariano Martins Lisboa  
Álbum do Tricentenário, Tipografia Teixeira, 1913.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão

Após os retratos das autoridades, o álbum traz como imagem inicial, uma fotografia da Avenida Maranhense, em seguida são exibidas imagens dos espaços expositivos, fábricas da capital e do interior e uma única vista de uma cidade do interior, Tury-assú, findando com imagens das principais praças de São Luís, Deodoro, João Lisboa e Odorico Mendes.

Com relação às particularidades temáticas, o álbum traz como assunto principal, os espaços internos do certame, assim como do interior de Instituições Públicas, evidenciando os produtos e objetos expostos nas várias secções. Este álbum estabelece uma relação específica com relação ao primeiro álbum, além do registro de unidades fabris.

### **3.5 - Álbum do Maranhão em 1908**

O último álbum aqui analisado, refere-se ao *Álbum do Maranhão em 1908*. Este tem um suporte expositivo totalmente diferente dos demais, por ser montado de forma artesanal e ter suas fotos impressas em albumina coladas em grande pranchas que, reunidas sob uma luxuosa capa em couro, irá se diferenciar dos trabalhos impressos em processo fotomecânico.

A partir da análise da organização das imagens, verificou-se que este obedece à seguinte distribuição temática, considerando um total de 212 imagens reunidas em 14 conjuntos temáticos distribuídos entre imagens da Capital São Luís e mais 14 municípios interioranos:

- Edificações Públicas Imagens Externas(36)
- Instituições Públicas Imagens Internas (23);
- Igrejas (21);
- Vias Públicas (20);
- Fábricas (20);
- Pontes (03);
- Estação Ferroviária (03);
- Praças (11);

- Zona Portuária e Hidrovias / Vapores (30);
- Arrabaldes de S. Luís (10);
- Retratos (05);
- Embarcações (02);
- Edificações Privadas (12);
- Zona Rural/Plantio/Campo (11);

Ao analisar atentamente o repertório temático deste álbum, observa-se que obedece uma sistematização bem parecida com a dos demais álbuns anteriormente estudados. Obviamente considerando o seu elevado número de imagens, justificando assim o maior quantitativo de conjuntos temáticos.

Por volta do final do século XIX, o Maranhão possuía 53 Municípios, incluindo a capital, 40 vilas e 12 cidades (AMARAL, 1897). O arquivo de imagens do fotógrafo Gaudêncio Cunha, foi constituído durante as suas andanças pelo estado do Maranhão à medida que costumava deslocar-se rumo ao interior em busca de nova clientela sempre que o comércio de fotografia, na capital, não lhe era favorável. Dentre as 12 cidades existentes no Maranhão, na passagem do século XIX ao XX, Cunha apresenta registro de pelo menos sete.

A importância do *Álbum do Maranhão em 1908*<sup>22</sup>, se dá exatamente por compor a maior documentação fotográfica já reunida sobre o estado. Até então o acervo iconográfico divulgado pelos Irmãos Teixeira resumia o Maranhão à ilha de São Luís.

Por conta da ausência de via férrea, a maioria das localidades do interior do estado eram regiões de difícil acesso. As fotografias de Gaudêncio Cunha evidenciam que ele percorreu os lugares onde o transporte fluvial significava o único

---

<sup>22</sup> Utilizo as imagens desse álbum elaborado a partir de impressão fotográfica em albumina, como referência para apontar uma possível autoria das imagens impressas em outros processos fotomecânicos, embora Krauss (2006) ofereça uma explicação acerca do problema da delimitação de autoria sobre este gênero fotográfico que são as vistas, atribuindo ao editor, a autoria das imagens publicadas.

meio de se chegar ao interior. Neste momento a navegabilidade dos rios permitiu o trabalho do fotógrafo, que chegou a registrar os pequenos núcleos urbanos com características simples e rudimentares, herança de suas feições coloniais.

O trabalho de composição do acervo fora concluído no dia 02 de julho de 1908, sendo mostrado à imprensa que prontamente divulgou o resultado da obra, realizando uma descrição pormenorizada do álbum, como revelou a nota abaixo:

### **Álbum do Maranhão**

É hoje remetido para o Rio, onde tem de figurar na exposição Nacional, a abrir-se no dia 14 o < Álbum > de cuja formação foi encumbida a fotografia de Gaudêncio Cunha.

O Álbum foi feito em Pariz tem comprimento de cerca de 50 centímetros, a capa é de couro da Rússia e ao lado traz estampada a imagem do Governador do Estado.

Nas suas diversas folhas de papel cartonado e colorido, ocupam lugar 220 vistas photographicas de estabelecimentos e avenidas, praças e ruas da capital, de diversas cidades e pontos do interior.

Entre ellas figuram as da povoação S. José, desde a primitiva até a actual, pelas quaes se vê o engrandecimento e progresso que a povoação tem tido.

O < Álbum > abre com a fotografia do Exm. Sr. dr. Benedicto Leite, governador do Estado.

Os nomes dos estabelecimentos, praça, são escriptos pelo habilitissimo joven Sylvio Souza, cuja calligraphia é tão apreciada e se recomenda para trabalhos taes.

O < Álbum > é hoje enviado a entrega da comissão do Maranhão, e por ele poderão os curiosos e maranhenses ausentes, apreciar as cousas da sua terra natal. (DIÁRIO DO MARANHÃO, 02 de Julho de 1908)

Em 2008, o álbum foi refotografado por Edgar Rocha, fotógrafo contratado pela Academia Maranhense de Letras, a fim de que fosse elaborado um novo projeto editorial, que sairia como edição comemorativa do centenário da Academia que, assim como o álbum, completaria 100 anos. Na fotografia abaixo é possível verificar o estado de conservação do Álbum original:

Figura 47 - Capa do Álbum do Maranhão de 1908. Photographia União, 1908.  
Foto: Edgar Rocha, 2008.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Embora o *Álbum do Maranhão em 1908* seja o mais plural dentre os demais álbuns, no que concerne a uma maior abrangência temática, este não deu conta de todas as localidades do estado, ficando de fora algumas regiões importantes como a região onde estava situada a cidade de Grajaú, área de ocupação antiga no Maranhão. Uma possível explicação seria o difícil acesso, dado a pouca capacidade de navegabilidade que apresentavam os rios maranhenses no período.

Após esta apresentação foi possível concluir que, do ponto de vista temático, os álbuns apontam que existiam características comuns, o que demonstra um sintonia entre seus agentes produtores, evidenciando a relação de proximidade entre o fotógrafo Gaudêncio Cunha e o editor Alfredo Teixeira, assim como da aproximação destes com grupo de intelectuais que serão responsáveis por fundar a Academia Maranhense de Letras, em 1908.

Dentre os 14 temas originais relacionados no *Álbum do Maranhão em 1908*, quatro temáticas são comuns a todos os demais álbuns, são elas Edificações Públicas, Vias Públicas; Praças; e Zonas Portuárias/Hidrovias/Vapores.

Considerando a relação existente entre os quatro álbuns, concluiu-se que existe maior relação entre o álbum elaborado pelo fotógrafo Gaudêncio Cunha e o *Álbum do Tricentenário* e o *Álbum Maranhão Ilustrado*, com os quais compartilha semelhanças temáticas.

Como temáticas exclusivas, o *Álbum do Maranhão em 1908* irá apresentar as seguintes temáticas: Edificações Privadas/Casas Comerciais/Residenciais; Zona rural /Fazendas Plantio/Campo; Estações Ferroviárias.

Obedecendo ao caráter público do seu contratante, o álbum montado na Photographia União tem como principal temática as edificações públicas. Entre imagens internas e externas os seus editores selecionaram 59 imagens de edificações públicas, seguidos por outras da Zona Portuária/Hidrovias e Vapores, sugerindo infraestrutura no que se refere ao transporte hidroviário no estado.

Já as imagens ligadas ao potencial ferroviário do Maranhão têm a menor representação no álbum. O que aponta o pouco investimento existente no setor em território maranhense.

Em relação às edificações de caráter privado, as fábricas sugerem a presença de desenvolvimento industrial, e são a terceira temática mais explorada pelos editores, embora um olhar atento das imagens revele que o estado de conservação da arquitetura fabril existente no Maranhão já aponte para um estágio de degradação dos edifícios.

Chama atenção, dentre as escolhas temáticas do álbum em análise, o elevado número de imagens relacionadas à arquitetura religiosa, no Maranhão, considerando que, no momento de confecção do álbum, os princípios republicanos ligados à necessidade de laicidade do Estado, encontravam-se em evidência.

Uma explicação para uso significativo de imagens de Igrejas, que serão inseridas no álbum, possivelmente tenha se dado pela devoção religiosa do fotógrafo Gaudêncio Cunha. Ele e seus ajudantes costumavam aparecer na imprensa como patronos e organizadores de grandes festejos religiosos. Embora o contratante, o Governo do Estado tivesse como principal personalidade política o governador Benedicto Leite, um fervoroso seguidor das ideias positivistas em efervescência no período.

A seguir, apresenta-se uma interpretação possível acerca das escolhas temáticas, considerando a historicidade das ideias norteadoras do ambiente cultural do Maranhão no contexto de produção dos álbuns.

### **3.6 - Cartografia da saudade: uma explicação possível das escolhas temáticas:**

Não há como compreender o processo de elaboração dos Álbuns do Maranhão sem contudo inseri-los no contexto de produção, onde uma certa identidade regional maranhense estava sendo gestada por uma elite intelectual na passagem do século XIX para o século XX.

Antes de enveredar pela contexto histórico em que os álbuns foram publicados, é necessário um entendimento das matrizes historiográficas que dão origem às práticas ufanistas propagadas pelo grupo intelectual que vai dar início ao processo estimulador da trama narrativa elaborada na passagem do século XIX e início do século XX, no Maranhão.

As matrizes historiográficas às quais me refiro, correspondem a uma leitura decadentista da História Maranhense (presente em autores que escreveram entre o final do século XVIII e primeira metade do século XIX) a qual o antropólogo Alfredo Vagner (1993) chamou de “ideologia da decadência”. A virada de tal perspectiva ocorre no final do século XIX, baseado no que Martins (2002) denominou de “Operários da Saudade” e Lacroix (2000) classificou como uma “ideologia da singularidade.” (BORRALHO, 2009).

A primeira matriz está relacionada ao período de crise econômica que se instaurava no Maranhão, no início do século XIX. O entendimento da ideia de crise revela-se necessário, considerando que, entre 1780 e 1820, o Maranhão viveu o que alguns historiadores denominaram de “idade do ouro”, período em que a província experienciou momentos de desenvolvimento, devido ao crescimento econômico, possibilitado pela cultura do algodão que permitiu o incremento urbano e o soerguimento dos suntuosos Sobradões, que ainda resistem ao tempo no hoje Centro Histórico de São Luís.

Já a segunda Matriz está associada à crítica realizada no final do século XX e início do século XXI por historiadores como Lacoix (2008) e Martins (2002) que

ao revisarem dois dos mais famosos epítetos atribuídos à cidade de São Luís (Atenas brasileira e à origem francesa de São Luís)<sup>23</sup> acabam por promover um estardalhaço no meio intelectual maranhense, já que tradicionalmente instituições como a Academia Maranhense de Letras vinham ajudando a sustentar tais origens identitárias como fatores de distinção, já que alguns intelectuais vinculados à chamada Casa de Antônio Lobo (AML) consideram-se herdeiros destas tradições inventadas.

O mote revisionista irá justamente questionar a legitimidade do discurso dos autodenominados “herdeiros de Atenas” responsáveis por reforçarem o título de Atenas brasileira, assim como situar historicamente o momento da criação de uma origem francesa de São Luís.

Anterior a tais questionamentos o historiador Jerônimo de Viveiros, na década de 1960, já havia posto em cheque mais um codinome atribuído a São Luís, a ideia de que a cidade, por abrigar um audacioso parque fabril, passou a ser denominada de Manchester do Norte, em alusão à cidade inglesa famosa pela produção de tecidos.

Deste modo faz-se necessário dizer que o processo de elaboração e publicação dos álbuns encontra-se imerso no contexto de gestação e propagação de três marcos identitários que nos ajudaria a compreender a motivação da escolha dos espaços apontados como dignos de fazerem-se presentes nos álbuns postos em circulação e exposição.

Desta feita três referenciais serão colocados como fatores de distinção da identidade maranhense num período tido como propício à propagação de ufanismos e edificação de novos signos de diferenciação.

O primeiro associava o Maranhão como terra de intelectuais de elevada capacidade, sendo São Luís cognominada de Atenas Brasileira em alusão à cidade grega, que em seu Período Clássico foi considerada berço de poetas e intelectuais da mais alta estirpe.

O segundo estaria ligado à origem francesa da cidade de São Luís e, por conseguinte, estendido à fundação do Maranhão.

---

23 O codinome de Atenas atribuído à cidade de São Luís, surge na segunda metade do século XIX, sendo empregado inclusive por intelectuais como Aluizio de Azevedo. Já a ideia de Fundação Francesa de São Luís foi difundida no final do século XIX disseminada por intelectuais ufanistas que mais tarde serão os responsáveis pela fundação da Academia Maranhense de Letras à que me aterei mais, detalhadamente durante todo este capítulo.

E o terceiro estará assentado na percepção de São Luís como sendo uma cidade industriosa nos moldes da cidade inglesa de Manchester, sendo a cidade alcunhada de Manchester do Norte.

Além dos três fatores acima mencionados não custa lembrar os aspectos mais gerais que ditavam a tônica das publicações do gênero álbum no Brasil neste período. Os aspectos infraestruturais que apontavam o grau de desenvolvimento e progresso de uma determinada localidade, sendo muito comum o apontamento dos estágios de desenvolvimento de uma localidade, a partir do incremento de seu comércio, transportes e nível de urbanização.

Neste sentido, faz necessário um entendimento acerca do quadro gestacional dos epítetos. O primeiro deles tem origem no florescimento de duas gerações de intelectuais no Maranhão. A primeira geração, denominada de “Grupo maranhense”, atuou entre 1832 e 1868, e que dele fizeram parte escritores nacionalmente reconhecidos como: Odorico Mendes, Sotero dos Reis, João Lisboa, Trajano Galvão, Gonçalves Dias, Henriques Leal, Gomes de Sousa, Sousândrade, Cesar Marques.

Sendo a segunda geração de intelectuais formada por nomes como Celso Magalhães, Aluizio e Arthur Azevedo, Teófilo Dias, Adelino Fontoura, Coelho Neto, Graça Aranha, Nina Rodrigues, Teixeira Mendes, Barbosa de Godois e José Ribeiro do Amaral. Este último terá papel basilar no processo de forjamento de uma pretensa identidade Maranhense (Borrvalho, 2009, p. 44).

De acordo com Borrvalho (2009) foi a primeira geração ou o Grupo Maranhense que deu origem ao codinome com que passou a ser conhecida a capital Maranhense no cenário da literatura nacional, razão por que, dada a projeção nacional de alguns dos membros desta primeira geração, a cidade passa a ser conhecida como Atenas Brasileira, uma denominação que passa a ser cultuada por gerações vindouras de intelectuais, como fator de distinção.

Do mesmo modo que os membros do IHGB foram responsáveis pela elaboração de uma história ufanista nacional, uma elite intelectual, no Maranhão, sobretudo na passagem do século XIX ao XX, tomou pra si a missão de edificar um conjunto de imagens em sentido amplo, capazes de estabelecer uma face para o

Maranhão, de modo a que este continuasse a ser colocado numa posição singular de destaque frente aos demais estados da federação, ainda que estivesse economicamente falido, dado a crise no sistema agro-exportador que mergulhou o Maranhão num contexto de desfavorecimento. Segundo Borralho:

A presença mítica da Atenas cristalizou no pensamento um ideário de significações das mais variadas possíveis que serviu para os mais diferentes propósitos. Serviu até mesmo para justificar perante ao resto do Império Brasileiro, no século XIX; e para o país, no século XX que a província do Maranhão, e depois Estado, ainda tinha sua importância, apesar das ausências de perspectivas econômicas. (BORRALHO, 2009, p. 48).

A 02 de maio de 1900, chega ao Maranhão, Fran Pacheco, jornalista português que passa a estimular jovens moços como Astolfo Marques e João Quadros a publicarem seus textos, mais tarde criando a “Oficina dos Novos”, grupo intelectual que tinha como objetivo cultuar os chamados vultos do passado, incentivando a promoção de solenidades cívico-literárias e a criação de um periódico literário denominado “Novos Atenienses”. Nas palavras do próprio Pacheco é possível compreender o objetivo programático do grupo literário:

A Oficina dos Novos, que se fundara a 28 de Julho de 1900, e a cuja incorporação tivemos o prazer de assistir, assumira o compromisso de zelar pela fama dos homens que engrandeceram, intelectualmente, o Maranhão. Existia o Panteon, de Antonio Henriques Leal. Mas essa obra tornara-se inacessível à leitura, pela sua rarêza. Carecia-se, além disso, de continuá-la pra que os sucessores daquela pleiade os não vitimasse à mesma amnésia. Henriques Leal, benemérit, poupou-os tamanha injustiça dos pôsteres.

E o Raul, armando-se duma paciência estóica, principiou a catar nos jornais, nas revistas, nos estudos biográficos, nos dicionários bibliográficos, os subsídios de que precisava pros seus rápidos apuntes, primeiro insertos na Revista do Norte e após enfeixados numa volumosa Seleta Maranhense. Nessa ingrata faina, gastou muitos anos, corrigindo erros ou deficiências de Sacramento Blake e outros autores, consultando parentes e condiscípulos dos literatos de que tratava, pra que o livro saísse tão completo quanto possível, sob o prisma bio-bibliográfico (PAXECO, 1919, p. 78).

Foi justamente na referida “Oficina dos Novos” que nasceu a ideia de criação da Academia Maranhense de Letras, fundada em 1908. A academia teve como membros fundadores: Antônio Lobo, José Ribeiro do Amaral, Barbosa de

Godóis, Domingos Barbosa, Correa de Araújo, Armando Vieira da Silva, Astolfo Marques, Alfredo de Assis Castro, Inácio Xavier de Carvalho, Godofredo Viana, Fran Pacheco e Clodoaldo de Freitas.

Os dois primeiros nomes da lista de fundadores da academia, Antônio Lobo e José Ribeiro do Amaral, são nomes fundamentais para compreende-se como a cidade das letras vai influenciar no processo das escolhas temáticas das imagens que foram selecionadas para compor os Álbuns do Maranhão.

Será justamente dos periódicos literários que as fotografias de vista do Maranhão irão emergir. É nesse contexto que o editor Alfredo Teixeira estará inserido, como uma figura próxima do escritor Antônio Lobo, que juntamente com ele, passam a editar a Revista do Norte, importante periódico literário que ilustrava suas páginas com impressões fotomecânicas de várias capitais brasileiras prevalecendo as imagens do Maranhão e das capitais onde a revista circulava, Belém, Fortaleza e Manaus, além de São Luís .

A atuação da Typogravura Teixeira, em São Luís, na verdade dá continuidade a uma extensa tradição editorial já existente na cidade que, durante o século XIX, já era considerada um importante centro editorial em todo o norte, passando inclusive a receber encomendas de diversos estados vizinhos que, além da qualidade editorial dos seus impressos, atraía também sua clientela pelos baixos preços. (LEÃO, 2013).

Apesar da história da tipografia no Maranhão centrar-se nas biografias de apenas dois consagrados nomes de editores, Belarmindo Matos e Francisco Frias, que atuaram em épocas de maior efervescência cultural no Maranhão, sendo contemporâneos de nomes como João Lisboa, Alfredo Teixeira, em nada deixaria a desejar na qualidade de editor. A seu tempo, investiu em formação e empenhou-se na qualidade dos impressos publicados em seu estabelecimento. Ao referir-se sobre o contexto em que atuou Teixeira, no ano de 1900, Ricardo Leão (2013, p.389) afirma que “a arte tipográfica no Maranhão nessa época vivia já à sombra de seu passado, perdida a importância anterior.” Tal afirmação só encontra significado numa historiografia que se limita a condicionar o desenvolvimento da indústria gráfica ao ciclo de desenvolvimento econômico do Maranhão.

Em outro extremo do que afirmou Leão (2013), Carlos Gaspar (2009) afirma que “O início do século deve ser considerado um marco na divulgação e

produção literária no Maranhão daquela época e de outrora” (GASPAR, 2009, p. 171). A afirmação deste último, justifica-se pelo fato de que, em 1901, começara a circular o primeiro número da Revista do Norte, periódico editado por Alfredo Teixeira. Para Gaspar (2009) o sucesso do empreendimento dos irmãos Teixeira só foi possível graças à reunião de algumas características cultivadas pela firma: espírito empresarial, capacidade intelectual e investimento em tecnologia moderna, nas palavras deste autor:

Na busca de materializar o empreendimento, Alfredo Teixeira viajou para Portugal e França, com o objetivo de adquirir o que de mais moderno pudesse existir no universo gráfico, tanto na questão de maquinaria, quanto na matéria-prima adequada à publicação de uma revista que de nada deixaria a desejar em comparação a qualquer outro gênero. (GASPAR, 2009, p. 171).

Em 1904, os médicos sanitaristas Victor Godinho e Adolfo Lindenberg aportaram no Maranhão em missão especial com o intuito de combater a aludida peste, que assolava o estado no início do século XX, esvaziando a capital e obrigando as famílias mais abastadas a se refugiarem em suas quintas localizadas nos arrabaldes da capital, ou em cidades próximas. Ao desembarcarem em São Luís afirmam terem sido recebidos por alguns vultos eminentes da capital que lhes acompanharam pela cidade.

A narrativa dos médicos fora registrada em um livro de memórias que fora publicado em 1910. A obra revela-se como sendo um bom estudo etnográfico acerca do Maranhão. Sem especificar nomes na parte do texto em que menciona o encontro com os ilustres anfitriões, os engenheiros constroem uma narrativa que aponta para uma seleção de memórias que em grande parte recebeu influência da experiência empírica do tempo em que estiveram no Maranhão e da convivência com o círculo intelectual que os receberam.

Percebe-se claramente que o texto sofreu influência dos intelectuais com os quais tiveram contato. A narrativa memorialística realiza uma seleção dos espaços visitados que vai de encontro com a seleção temática das imagens escolhidas por Alfredo Teixeira a serem publicadas nos álbuns.

Não por acaso o texto é grandemente ilustrado por uma série de cartões postais publicados pela Typogravura Teixeira, no início do século XX, que trazia impressos, inclusive, fotografias atribuídas ao fotógrafo Gaudêncio Cunha.

Figura 48 - Postal emitido pela Typogravura Teixeira por volta de 1906.



Fonte: GODINHO. Victor; LINDENBERG. Adolpho. Norte do Brasil: através do Amazonas, do Pará e do Maranhão. Brasília: Editora do Senado, 2011, p.131.

Numa dada passagem de sua obra, os médicos mencionam textualmente o contato que tiveram com Alfredo Teixeira e Antônio Lobo durante a estadia em terra timbireense:

Não podemos falar no comércio maranhense sem salientar a Casa Teixeira, estabelecimento moderno, com diversas seções de roupas, mobílias, perfumarias, etc., e das quais uma, a tipogravura, revela um verdadeiro progresso, podendo-se considerar única no gênero em todo o nordeste, sendo mesmo sobrecarregada com encomendas dos estados vizinhos. O seu proprietário Alfredo Teixeira, que seguiu um curso de artes gráficas em Paris, forneceu-nos na ocasião de admirar muitos trabalhos ali feitos, entre os quais se destaca a Revista do Norte, jornal ilustrado de feição moderna, unicamente destinado às artes e à literatura.

(...) É diretor da Revista do Norte o Sr. Antônio Lobo, ilustre li-

terato maranhense, a quem também está confiada a biblioteca pública, uma das coisas dignas da Atenas brasileira. (GODINHO; LINDENBERG, 2011, p. 150-151).

Uma carta publicada em *O Jornal*, em 09 de Agosto de 1915, órgão mantido e publicado pela Typogravura Teixeira, numa época já de afastamento entre os outrora amigos Alfredo Teixeira e Antônio Lobo, aponta a relação de proximidade existente entre estes, assim como do grupo de intelectuais que foram responsáveis pela criação da Academia Maranhense de Letras. Na carta direcionada a seu agora desafeto (Antônio Lobo), Alfredo Teixeira demonstra claramente a relação de proximidade e convivência com o núcleo intelectual que, naquele momento, elaborava ou reconfigurava a base identitária que o estado passaria a propalar. No trecho abaixo, Alfredo aparece respondendo uma provocação de Lobo:

Não houve necessidade de ir buscar para o pessoal da redação Clemenceau e quejandos. Arrumei-me por aqui mesmo, chamando gente que trabalha, como Astolfo Marques, que conheces, incansável lutador da vida, o nosso Fran, aquele camarada que não nega fogo, aquele camarada que estamos certos de encontrar sempre que o procuramos, aquele Fran que me apresentaste, quando vim da Europa, a vez passada e que tudo fazia, no tempo d'A Revista do Norte, sem nunca receber um vintém, para que eu te mandasse o teu ordenado para Lisboa, juntamente com os adiantamentos dos teus ordenados de diretor da Biblioteca – Para te curares naquela cidade. [...](O JORNAL, 09 de Agosto de 1915).

Astolfo Marques e o Fran (Pacheco) estão juntamente com Antônio Lobo entre os 12 fundadores da AML. Contudo a personalidade histórica basilar para a criação de uma nova identidade para o Maranhão, que também estava entre os pais fundadores da Academia, será Ribeiro do Amaral.

O grupo de intelectuais que seria responsável por dar continuidade ao culto Ateniense também seria responsável por uma nova identidade de origem para o estado, a ideia de fundação francesa do Maranhão.

Segundo a historiadora Maria de Lourdes Lauande Lacroix (2008) o balão de ensaio estava colocado em 1897, com a publicação da obra “O Maranhão no ano de 1896”. Nesta obra, segundo a historiadora, Amaral lançara a pedra fundamental para o forjamento de mais uma identidade para o Maranhão: o mito da fundação francesa. Será justamente no trecho em que realiza uma descrição dos aspectos históricos e geográficos da capital do Maranhão que Amaral, logo no início do texto, trata com naturalidade sobre a origem da cidade:

SÃO LUIZ, capital do Estado a 2° 30' e 44" de Lat. S. e Long. em arco de 1° 6' e 36" e em Tempo 0° 4m e 26s W., fundada pelos franceses sob o comando de Ravardiére em 1612 em honra de Luiz 13° na ilha de mesmo nome na confluência dos estuários dos rios - Bacanga e Anil, ocupada pelos holandeses em novembro de 1641, restaurada em fevereiro de 1644, bastante comerciante e industriosa, com uma população presumível em 50.000 habitantes. (AMARAL,1897, p.79).

Na pesquisa realizada por Lacroix (2008) até 1897, data da publicação da obra de Amaral, nenhum intelectual que escreveu sobre História do Maranhão, havia até então atribuído a esta, uma origem francesa. Foi justamente no contexto situado entre a passagem do século XIX e início do século XX que esta referência fundacional foi elaborada. Construção exaustivamente negada pela historiadora ao debruçar-se acerca da literatura anterior ao final do século XIX que não atribuía tal mito de origem ao Maranhão.

Analisando outra obra, *Fundação do Maranhão*, escrita por Ribeiro do Amaral, em 1912, e publicada pela Typogravura Teixeira, a mesma responsável pela edição dos Álbuns, Lacroix (2008), rechaça mais uma vez a interpretação realizada por Ribeiro do Amaral, que atribuiu a realização de uma missa no dia 08 de setembro (data que oficializou-se como aniversário da cidade de São Luís) como sendo o ato fundacional da cidade de São Luís. Para a historiadora este ato não passou de um rito de praxe, ato considerado comum entre os conquistadores ao chegarem em uma nova localidade recém descoberta<sup>24</sup>. Contudo Amaral em sua leitura interpretou tal ato como sendo rito oficial de fundação da cidade justificando assim o ato fundacional do Maranhão:

Este acto, que, pela magnificência e excepcional solenidade de que se revestiu, é considerado como o verdadeiro – auto de fundação da cidade –, foi sucessivamente sendo seguido de outros, complementares (...)(AMARAL,1912, p. 27. Apud LACROIX, 2008).

A tese de Lacroix lançada em 2000, como frisou-se anteriormente, foi muito criticada num certo meio intelectual maranhense, já que desnaturalizou a suposta origem francesa da cidade de São Luís e, conseqüentemente, o ato fundacional do Maranhão, tradição que a partir da segunda metade do século XX vai aos poucos se consolidando como data de aniversário da cidade de São Luís, a 08 de Setembro.

---

<sup>24</sup> De acordo com Lacroix (2008) Claude d’Abeville ressaltou a missa como uma ação de graças pela posse da terra. Tratava-se da posse da área abrangida entre o Ceará e o Amazonas, futura França Equinocial.

A partir de sua exaustiva pesquisa, a historiadora concluiu que o ato fundacional do Maranhão não passou de uma invenção elaborada numa época de decadência econômica e marasmo social no estado do Maranhão. Tendo esta invenção sido elaborada por um grupo de jovens intelectuais mais ou menos coesos que, durante as últimas décadas do século XIX, até a terceira década do século XX, decidiram preservar e inventar tradições ligadas aos tempos faustosos do Maranhão. (LACROIX, 2008, p. 61).

A terceira representação que estaria presente nos álbuns do Maranhão será a de um estado eminentemente industrial, onde a presença da imagem de fábricas em quase todos os álbuns contribuirá para reforçar mais uma de suas representações, que também será grandemente propagada no final do século XIX e início do século XX, tendo sua capital, São Luís, recebido o epíteto Manchester do Norte, dada a quantidade de fábricas de tecido instaladas na cidade em um curto espaço de tempo, onde 50% estava ligada ao setor de fiação de tecidos.

A elaboração de mais uma representação sobre São Luís e, por conseguinte, sobre o Maranhão, se deu justamente no período de retração econômica do Maranhão, onde um parque industrial foi erguido em meio aos escombros de um sistema agro exportador arruinado, numa tentativa infrutífera de soerguer a economia do estado com capitais próprios, gerados a partir do esforço de ruralistas e comerciantes, assim como da aquisição de empréstimos. Segundo Corrêa (1993) a economia do estado:

(...) irrefletia a capacidade maranhense de endividamento e, sobretudo, porque, a possibilidade de absorção orgânica da indústria, instaurada repentina e abruptamente, por antigos senhores ruralistas-comerciantes na paisagem produtiva maranhense, onde havia o predomínio agrícola, a experimentar uma transição violenta do fastígio à miséria, e onde retrogradava a capacidade produtiva agropecuária.

Tal iniciativa audaciosa dos empreendedores maranhenses foi classificada pelo historiador Jerônimo de Viveiros como uma “loucura industrial”, dada ousadia da iniciativa. (VIVEIROS, 1954).

Certamente a nova construção alegórica elaborada neste contexto que atribuía a São Luís seu mais novo codinome, foi alimentada tanto pela atmosfera ufanista estimulada pelo grupo da geração de escritores que se auto denominava de “Novos Atenienses”, como por uma crença muito comum no final do século XIX, a ideia de evolução pelo progresso material, pelo cientificismo e pela capacidade produtiva do industrialismo. Não sendo ex-

clusivamente uma característica apenas das elites maranhenses, como coloca o sociólogo Rossini Corrêa ao concluir que “(...) os agentes políticos (do Maranhão) perseguiram até a obsessão a evolução pelo progresso, na esperança de reverter o declínio material, (...)” (CORRÊA, 1993, p.159).

Alguns artigos publicados no periódico *A Ideia*, no período de florescimento das fábricas no Maranhão, retrata bem tanto os epigonismos cultivados no estado, como a convicta ideia de redenção pelo progresso. Em trechos de duas matérias publicadas pelo grêmio literário Maranhense, no ano de 1893, é possível observar tais construções narrativas presentes numa coluna denominada *O Progresso*:

É bastante conhecida a enorme transformação que se opera na decantada - Atenas Brasileira.

Hoje o Maranhão, como que desconhecendo a preponderância das letras sobre todas as manifestações da actividade humana, é quase simplesmente industrioso (...).

(...)Abraçamos os livros, trabalhai para que o Maranhão além de Manchester possa continuar a ser a Atenas Brasileira. (grifo meu). (A IDEIA, 1º de Maio de 1893, p.1)

É grandioso o aspecto de uma cidade em cujo coração a indústria gravou o seu lisonjeiro senhorio.

O optimista que, collocado em um ponto elevado, pudesse abranger com a vista todos os tectos, ficaria repleto de Jubilo ao contemplar as enormes chaminés que, tendo sua origem sob o solo, ergue-se altivas e como que orgulhosas, façam suas vistas sobre os longinquos horisontes, por que nada lhes impede de fazer. (A IDEIA, 8 de Junho de 1893, p.1-2)

É importante notar que, embora ufanista com o novo cenário de um Maranhão industrial, a juventude literária, estimulada pelos Novos Atenienses, parecia já ter consciência do arrefecimento da ideia de Atenas Brasileira, colocando a necessidade de se continuar erguendo trincheiras, a fim de se garantir a manutenção do título de Atenas. Segundo Borralho “A sensação de decadência e estagnação presente nos Novos Atenienses tem insurgência à medida que as grandes figuras maranhenses iam desaparecendo, sobretudo por razões de óbito, além dos sentimentos conflituosos; (...)”. (BORRALHO, 2009, p. 41).

De acordo com Martins (2002), passados pouco tempo da instalação dos empreendimentos, em sua maioria fabris, o esforço feito pelos investidores maranhenses logo mostrou-se inviável, devido à limitação do mercado consumidor, que logo se mostrou saturado.

Nas palavras de um cronista do período, “As fábricas foram a pior cafifa que nos podiam vir acagibar. Quanto capital empatado e brevemente perdido! [...] e as companhias [...] outras desgraças que nós temos”. (MOARES, 1969, p. 89, apud MARTINS, 2002, p. 39).

A necessidade de realizar tal imersão na cidade das letras, justifica-se pelas narrativas que acompanham os comentários sobre cada imagem que aprece no primeiro álbum editado pelos Teixeira.

As imagens selecionadas pelos editores estão genuinamente associadas ao repertório imagético forjado pela elite intelectual do Maranhão na passagem do século XIX ao XX. As escolhas temáticas em sua grande maioria são associadas a espaços que trazem consigo as cargas simbólicas alicerçadas nas tradições inventadas por essa elite intelectual. Por isso foram propositalmente escolhidas por serem detentoras de toda uma carga simbólica que vai ser reflexo do forjamento de uma identidade maranhense. Observa-se ainda, que os conjuntos temáticos presentes nos álbuns, obrigatoriamente trarão no seu cerne tais cargas simbólicas justificadas pelos espaços ali representados. Como por exemplo, o local onde se situa a Avenida Maranhense (atual Pedro II) é tido como o marco zero da cidade onde, de acordo com a invenção da origem francesa de São Luís, neste local os colonizadores haviam erguido o forte São Luís, em homenagem ao rei da França Luís XIII.

Figura 49 - Av. Maranhense, Álbum do Tricentenário de Fundação da cidade de São Luís, 1913. Typogravura Teixeira.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão - MHAM

Figura 50 - Implantação da Cruz por ocasião da Fundação da Cidade de São Luís em 8 de Setembro de 1612. Álbum do Tricentenário de Fundação da cidade de São Luís, 1913. Typogravura Teixeira.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão - MHAM

As reproduções fotomecânicas acima expostas, expressam bem o sentimento saudosista alimentado por parte dos integrantes da elite intelectual maranhense preocupada em elaborar e alimentar uma identidade singular para o Maranhão.

Na parte textual que acompanha a edição do *Álbum do tricentenário de fundação da cidade de São Luís*, nas falas dos idealizadores do certame, dentre eles o historiador José Ribeiro do Amaral, ficaram registradas a intencionalidade dos organizadores ao valorizarem algumas representações do Maranhão que vinham sendo edificadas e difundidas.

No discurso de encerramento da exposição, feito pelo geógrafo Justo Jansen que juntamente com Domingos Perdigão e Ribeiro do Amaral teriam sido os responsáveis pela organização do certame, fica expressa a importância de alguns logradouros públicos para a história da cidade:

Certamente, meus srs., as festas que se vêm realizando de 12 de Agosto até hoje 1º de Novembro, em que se commemora a anexação do Maranhão ao domínio dos francezes em 1612, (...).

A cerimonia, que a curta distância desse logar, se realizou a 1º de Novembro de 1612, revestiu-se de grande aparato: importante cortêjo, formado por francezes e indios, percorreu a eminencia onde hoje se estende a bella **Avenida Maranhense**.

Em seguida, congregando-se todos em torno da cruz erguida a 8 de Setembro, elevou-se depois da exhortação religiosa feita pelo historiador, padre Ivo d'Evreux, o estandarte especial offerecido pela rainha Regente de França, o qual se desfraldou ás brizas desta terra ao mesmo tempo em que vibravam as palavras de Ravardière, salientando o entusiasmo e a abnegação com que se identificava a cauza da recente Colonia, oficialmente acabada de fundar. (*ÁLBUM DO TRICENTENÁRIO DE FUNDAÇÃO DA CIDADE DE SÃO LUÍS*, 1913, p. 11).

O discurso de Justo Jansen transcrito acima, era efetivamente a reprodução do mito fundante do Maranhão elaborado pelo historiador José Ribeiro do Amaral, estando presente também no discurso do presidente da entidade promotora do evento, Sr. Domingos Perdigão.

A partir das imagens reproduzidas no *Álbum do Tricentenário*, e da fala dos organizadores da exposição, pode-se concluir que o editor da Tipografia Teixeira, responsável pela impressão do álbum, teve a preocupação de sintonizar os discursos presentes nas falas com as imagens impressas no álbum, levando a crê que a seleção das imagens tenha se dado a partir do conteúdo dos textos também publicados na obra.

Outra escolha temática, que também vai de encontro ao critério de seleção de imagem dos editores dos álbuns, são as fotografias da igreja de Santo Antônio que estão presentes nas duas primeiras publicações da Tipografia Teixeira.

Uma explicação possível para que a imagem da Igreja de Santo Antônio tenha sido publicada em duas edições da Casa Teixeira, encontra sustentação no texto que acompanha uma das imagens publicada no álbum *Maranhão Ilustrado*, pois teria sido ali, segundo a versão sustentada por parte de alguns intelectuais, que os padres colonizadores franceses teriam erguido um convento, justamente onde se situa a igreja.

Figura 51 - Igreja de Santo Antônio, Maranhão Ilustrado, 1899, p. 9.



Fonte: IHGB

Figura 52 - Igreja de Santo Antônio, Recordação do Maranhão, 1908, p. 4.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão

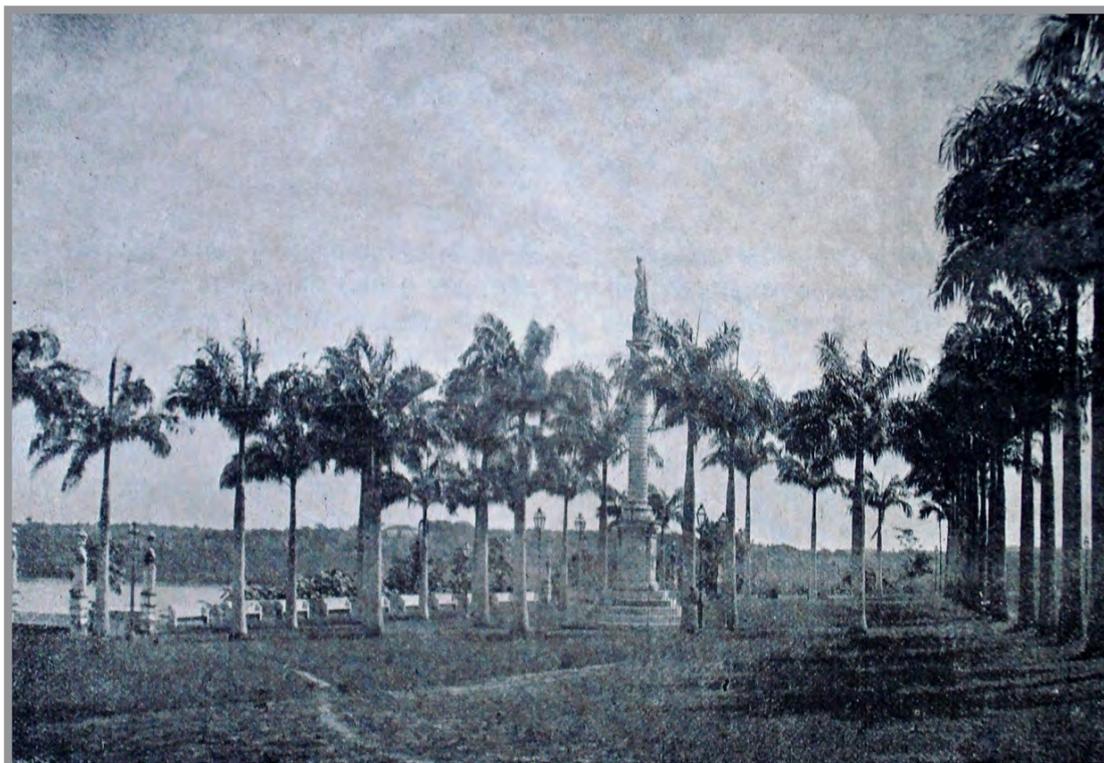
Não por acaso, no conjunto que reúne as imagens de praças estará entre os espaços selecionados a imagem da praça que homenageia o poeta maior da literatura timbira, Gonçalves Dias, que se encontra presente nos três álbuns:

Figura 53 - Praça Gonçalves Dias, Álbum do Tricentenário, 1913.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão

Figura 54 - Praça Gonçalves Dias, Maranhão Ilustrado, 1899.



Fonte: IHGB.

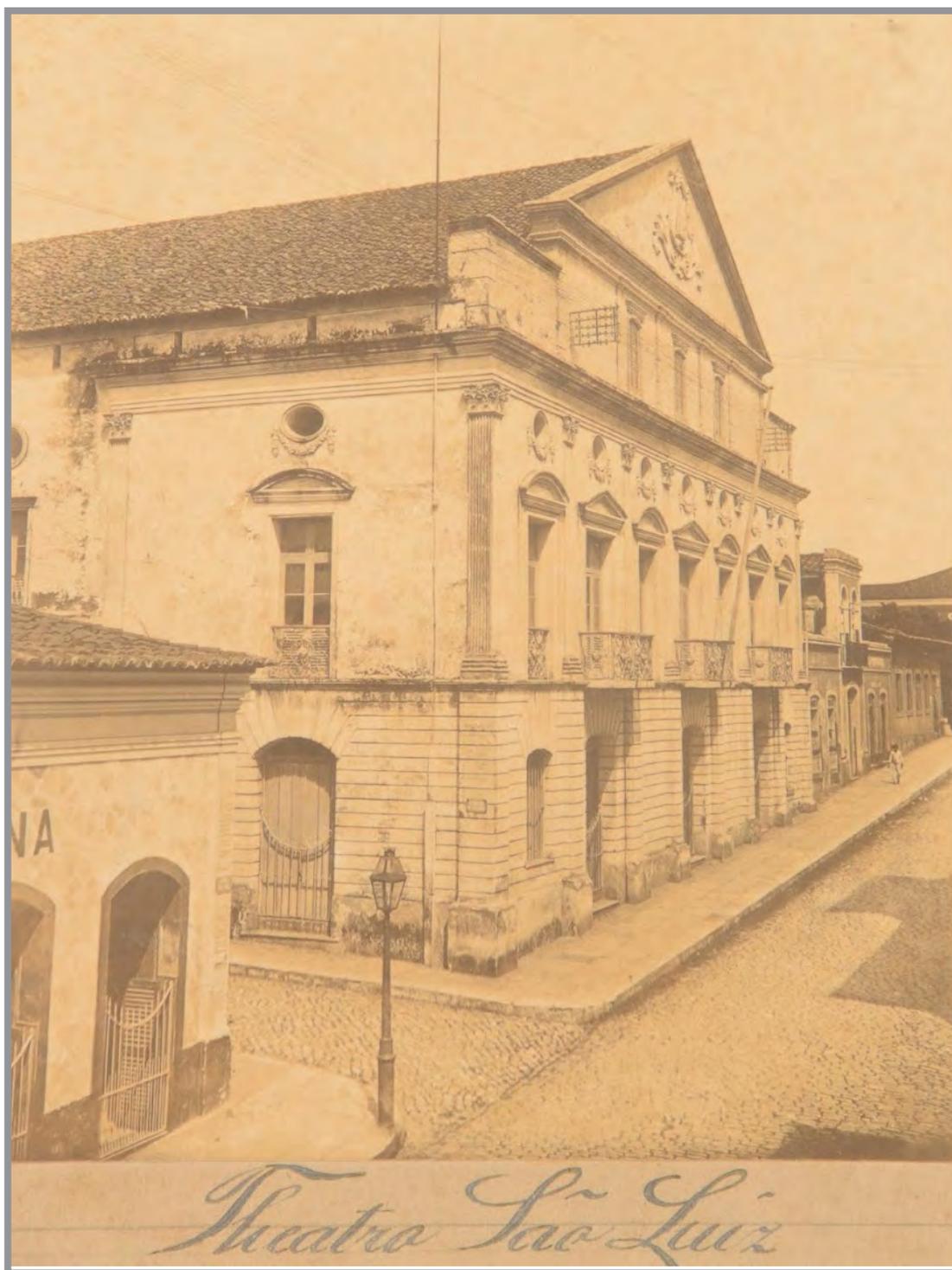
Figura 55 - Praça Gonçalves Dias, Recordação do Maranhão, 1908.



Fonte: Casa de Cultura Josué Montello.

Nas imagens do conjunto de Instituições públicas, importantes espaços culturais reforçam a imagem de um Maranhão civilizado, cujo lugar seguia a tradição europeia dos liceus e que valorizam o teatro como expressão de uma sociedade culta e intelectualizada.

Figura 56 - Teatro São Luís, Álbum do Maranhão em 1908.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Figura 57 - Liceu Maranhense, Álbum do Maranhão em 1908.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Figura 58 - Biblioteca Pública, Recordação do Maranhão, 1908.



Fonte: Casa de Cultura Josué Montello.

Assim como as demais publicações do gênero álbum no Brasil<sup>25</sup>, as publicações do Maranhão traziam no seu cerne a intenção de registrar os avanços técnicos, as imagens do progresso, da industrialização da economia moderna, assim como do processo de urbanização das grandes cidades brasileiras.

Contudo, se o Maranhão se encontrava muito aquém do nível de desenvolvimento econômico frente aos demais estados, o que este teria a exibir de mais importante e significativo?, Quais os temas mereceriam destaque a ponto figurarem nos álbuns do Maranhão?

25 AZEVEDO, Militão Augusto de. **Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887**. São Paulo, s.c.p., 1887; **Álbum de vistas de São Paulo**. São Paulo, Casa Garraux, 1914; CAMPOS, Darli Vieira (org.) **Álbum de Belo-Horizonte**. Belo Horizonte: Typographia e Papelaria Castro, 1940; CARVALHO, Pedro. (Ed.). **Porto Alegre álbum**. Porto Alegre: A Noite, 1931; **Recordações de Porto Alegre:1935 - 1º Centenário da Epopéia Farropilha**. Porto Alegre: Globo,1935; REYS, Hugo Leal Netto dos. **Álbum de Montes Claros**, 1927; REIS. Aarão. **Álbum de vistas locais e das obras projectadas para a edificação da nova cidade**. Belo Horizonte, 1896.

A explicação revela a sintonia entre fotógrafos e editores com a elite intelectual do estado que se apegaram a símbolos de distinção que pudessem desviar o foco da falta de desenvolvimento econômico, passando a voltarem-se para o passado como fator de diferenciação, talvez por isso fosse tão importante exaltar um passado mitológico, onde o culto à imagem de intelectuais que fizeram parte de uma geração que ganhou fama por seu destaque no cenário literário nacional, assim como a valorização de espaços que estivessem ligados à história de seus supostos pais fundadores franceses, ou até mesmo inventar uma nova idade dourada onde a presença de significativo número de fábricas criasse uma falsa ilusão de que o estado estivesse a vivenciar uma nova fase de desenvolvimento econômico, embora o sonho do processo de industrialização durasse pouco, sobrevivendo por um curto espaço de tempo, passando a subsistir face à ausência de mercados consumidores dos tecidos fabricados no Maranhão, não tardando os teares aos poucos irem parando até o ressoar dos últimos apitos das fábricas.

No início do século XX, enquanto o Rio de Janeiro e São Paulo destacavam-se como metrópoles modernas onde ousados projetos arquitetônicos foram sendo erguidos como o teatro municipal, no Rio de Janeiro, e a remodelação da Avenida Rio Branco, símbolo do desenvolvimento capitalista, trazendo nas fachadas remodeladas as características de um renovado padrão arquitetônico. Em São Luís, o processo de remodelação da cidade se deu de forma tímida com acréscimo de alguns elementos arquitetônicos como a instalação de platibandas nas fachadas dos telhados de quatro quedas dos antigos casarões colônias. Foram modificações tímidas que seriam feitas em construções que permaneceram com o mesmo gabarito das edificações coloniais.

Por mais que houvesse um esforço dos fotógrafos em registrar elementos de uma pretensa modernidade evidenciada pela ênfase dada a elementos modernos como os trilhos do bonde e a exibição de uma locomotiva que quebrava o bucolismo da natureza selvagem (ver figura 77, p. 209). No fundo, fotógrafos e editores sabiam que tudo não passava de uma supervalorização de um passado idealizado. Onde os trilhos exibidos eram de uma companhia de Ferro Carril ainda puxada a burro, enquanto que nas grandes metrópoles o bonde elétrico já era realidade.

Apesar da locomotiva ser um dos maiores símbolos do progresso, no século XIX, no Maranhão a malha ferroviária ainda não passava de um distante sonho, existindo no estado apenas 86 quilômetros de trilhos, sendo 78 ligando Caxias à Flores, na

divisa com o Piauí, e apenas 8 quilômetros na capital, indo do centro da capital até o distante distrito do Anil.

Curiosamente, apesar da tônica dessas publicações buscarem exibir imagens ufanistas do estado, chamam a atenção no *Álbum Maranhão Ilustrado*, os comentários que acompanham as imagens 37 e 38 p. 127 - 128, que em suas legendas trazem como temática os costumes de parte da população do Maranhão.

A descrição realizada por Euclides Marinho acaba por promover uma quebra das representações imputadas ao estado, servindo pra justificar as causas da falta de desenvolvimento econômico.

Ao descrever o caboclo como um indolente, o comentarista das imagens parece atribuir a culpa do “atraso econômico” do Maranhão, a uma estirpe humana incapaz de se adequar à lógica de desenvolvimento capitalista.

Ao contrário do que fez o fotógrafo e editor equatoriano José Domingo Laso, que costumava apagar os personagens autóctones de suas imagens, fazendo intervenção no negativo de modo a alterar as feições dos personagens indígenas que compõem a cena cotidiana de uma pretensa Quito moderna, como exposto na imagem seguinte.

Figura 59 - Fotografia de José Domingo Laso, Quito à vista, 1911.



Fonte: Revista Zum, nº 11, outubro. São Paulo: IMS, 2016.

A ideia do fotógrafo e editor era esconder os corpos dos indígenas, cujas presenças nas imagens estariam enfeando a cidade, numa amostra do desejo de eliminá-las do país. Já no caso das imagens exibidas pelos editores dos álbuns do Maranhão a ideia parecia justamente atribuir a culpa à raça responsável pelo estado de apatia material em que vivia o Maranhão, na passagem do século XIX ao XX.

Após o criterioso estudo do processo de montagem e feitura dos álbuns concluiu-se que o processo de elaboração destes, foi fruto da contribuição de muitos sujeitos e interesses diversos.

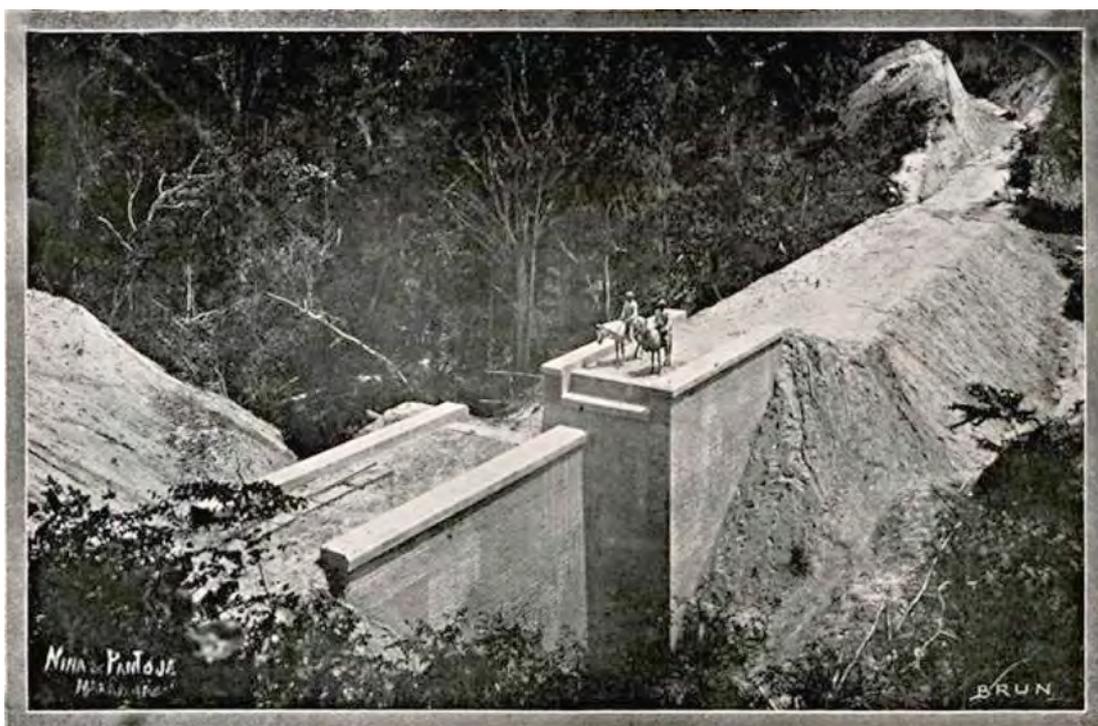
Embora as motivações para a elaboração dos álbuns tenham surgido do direcionamento de algumas instituições, governantes e intelectuais preocupados em glorificar o Maranhão, os álbuns, em muitos aspectos, revelam a subjetividade dos fotógrafos e editores envolvidos em suas elaborações.

Se este capítulo esteve voltado para a compreensão do porquê das escolhas temáticas, o próximo irá identificar e demonstrar como foram realizadas as escolhas formais com vistas à definição dos padrões temático-visuais.

#### 4. ÁLBUNS DO MARANHÃO: UMA PEDAGOGIA DO “PROGRESSO” E DA SAUDADE.

##### 4.1. Conformação visual do lugar.

Figura 60 - Pontilhão de 5m de vão sobre o riacho Lajes construído pelos subempreiteiros Freitas & Figueiro, trecho Coroatá - Codó (legenda Original). Impressão fotomecânica.



Fonte: Revista Fon Fon, 14 de Maio de 1914. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Tomada do alto de uma colina, a imagem acima<sup>26</sup>, considerando seu aspecto simbólico, bem que poderia funcionar como uma metáfora que traduz o isolamento das diversas regiões do vasto território da antiga província do Maranhão, pois como afirmou Brizuela (2012, p.14) a fotografia “(..) mostrou-se capaz de

<sup>26</sup> A imagem é de autoria do fotógrafo Gregório Pantoja, radicado no Maranhão desde 1895, época em que migrou para São Luís em companhia de seu amigo Gaudêncio Cunha. Durante quase 20 anos, Pantoja gerenciou a fotografia União de propriedade de Cunha. A partir de 1913, Pantoja passa a ser sócio de Heráclito Nina, que havia adquirido a Fotografia Popular, localizada na Rua Grande, nº 55, em São Luís. A sociedade com Nina durou até 1919, quando foi desfeita, passando a empresa a pertencer somente a Pantoja. Na imagem acima, vê-se no canto inferior esquerdo a inscrição Nina & Pantoja, estratégia utilizada pelos fotógrafos para garantir a autoria das imagens publicadas.

produzir tanto imagens geográficas, como visões totalizadoras do espaço, quanto corográficas, como visões parciais, detalhadas.” Neste sentido o fotógrafo seria o grande responsável por trazer para perto os lugares tidos como distantes, eliminando assim as limitações impostas pela geografia do território.

A ilha onde se situa a capital São Luís, sede do poder político, mantinha-se isolada das regiões localizadas mais ao sul do Estado, devido à ausência de vias de integração. Apesar de não ter acompanhado a modernização dos serviços públicos de infraestrutura urbana em plena expansão no Brasil do início do século XX, a capital São Luís concentrava quase todos os serviços essenciais como transporte, calçamento e iluminação.

A imagem publicada na Revista carioca *Fon Fon*, de circulação nacional, em 1914, foi concebida exatamente no período em que os sonhos e aspirações de alguns dirigentes começavam a se concretizar, com aspirações de progresso e desenvolvimento para o estado, através da tentativa de solucionar um dos grandes problemas que povoava o imaginário político e intelectual do período, a tão sonhada integração estadual através da implantação de uma malha ferroviária que ajudasse a vencer as longas distâncias que separavam o litoral, onde se concentrava a parte significativa da população e o sertão, embora o projeto tenha sido interrompido e adiado, tão logo tenha se construído o trecho em que a imagem faz referência.

A esse tempo, as grandes distâncias eram vencidas pela navegação fluvial ou pelo transporte animal, sendo as únicas alternativas daqueles que se dispunham a descer rio abaixo em direção à região sertaneja. As memórias do engenheiro Eurico Teles de Macedo, que esteve no Maranhão em 1906, por conta das obras de construção da ferrovia São Luís-Teresina, dão conta que o trecho do Rio Itapecuru-Mirim, maior rio a cortar o território do Estado, era navegável em seus 400 Km, até Caxias (segundo maior núcleo urbano depois da capital).

Com uma população de 600 mil habitantes, o Maranhão concentrava na capital São Luís, praticamente a mesma quantidade de habitantes (50 mil) das outras 11 cidades existentes no estado (52 mil hab.). Além destas, o Estado era formado por 53 municípios e 44 vilas. (FERREIRA, 1901).

A partir da crítica realizada pelo geógrafo Justo Jansen Ferreira acerca da obra *O Maranhão em 1896* de autoria do Professor José Ribeiro do Amaral,

constatou-se que não havia ainda clareza da localização de certos núcleos populacionais no interior do estado, o que demonstra imprecisão e desconhecimento.

A obra *Fragmentos para a Chorographia do Maranhão* da autoria de Justo Jansen, publicada em 1901, colocava-se como uma tentativa de corrigir alguns equívocos encontrados em cartas anteriormente elaboradas. Nas palavras do geógrafo:

Cumpro um dever, pondo em relevo que infelizmente não temos uma carta perfeita e completa sobre o nosso estado.

Um são antigas, portanto omissas e às vezes incorretas; outras, as modernas, não se recomendam igualmente pela exatidão, por que pela maior parte reproduzem o que naquelas encontraram de certo e errado, sem que os seus autores tenham feito um esforço heurístico para nos dotar de uma carta completa ( FERREIRA, 1901, p. 05).

Se por um lado os cartógrafos ainda encontravam certa dificuldade em elaborar uma representação bidimensional satisfatória acerca do estado do Maranhão, os fotógrafos também cumpriram importante papel ao documentarem parte do território em suas entradas na imensidão dos sertões em busca de clientela que desejasse ser retratada.

Das muitas viagens e entradas no território, aos poucos uma farta documentação iconográfica ia sendo gestada. Durante o tempo em que atuaram no Maranhão, os fotógrafos paraenses Gaudêncio Cunha, Gregório Pantoja, assim como o fotógrafo Maranhense Rodolpho Vasconcellos foram constituindo um importante acervo. Mais tarde, já no início do século XX, Abdon Coelho irá tornar-se dono da Photographia Popular a qual será responsável por elaborar a maioria das fotografias que foram impressas no Álbum do Tricentenário de Fundação da Cidade de São Luís de 1913.

O próprio Gaudêncio Cunha pode ter inaugurado um gênero fotográfico muito comum nos dias de hoje, o registro de viagem de turismo de lazer em direção ao interior do território maranhense. Na passagem abaixo o fotógrafo disponibiliza seus serviços a um grupo de excursionistas em viagem à região da baixada maranhense, no ano de 1897:

**VIAGEM  
DE**

-Recreio a Vianna -

A fim de tornar mais concorrida e menos dispendiosa a viagem de recreio à pitoresca CIDADE DE VIANNA os frequentadores do veloz vapor BARÃO DE GRAJAHÚ resolveram reduzir os preços das passagens que serão os seguintes:

Ida ou volta idem 12:00

A saída será às 9 horas em ponto da noite do corrente.

Os bilhetes acham-se à venda em casa de Martins de Freitas & C. Succes, à rua do Trapiche n. 49 e na casa – Transmontana – à rua da Paz.

O BARÃO DE GRAJAHÚ dispõe de esplendidas acomodações para famílias e comporta à vontade mais de 150 passageiros.

Uma harmoniosa orchestra sob a direção dos distintos professores Joaquim Zeferino, Lentini e Ignacio Cunha deleitará os passageiros durante a viagem.

**O hábil photographo Gaudêncio Cunha tirará uma coleção de vistas photographicas que serão distribuídas aos romeiros como recordação do passeio.**

Uma agradável e importante surpresa será offerecida aos passageiros pelo distinto vianense e amável comandante do vapor sr. Elpidio Carvalho, na manhã do dia 12.

A'VIANNA ! A'FESTA ! (PACOTILHA, 09 DE JUN. DE 1897).

No contexto da passagem do século XIX ao XX era comum os fotógrafos anunciarem na imprensa suas idas e vindas pelo interior do continente, partindo da ilha, dezenas de anúncios foram veiculados pela imprensa informando as empreitadas de Cunha, Pantoja e Vasconcellos na busca de clientela em suas andanças pelo território, como denotam vários anúncios veiculados na imprensa:

Figura 61- Nota jornalística.



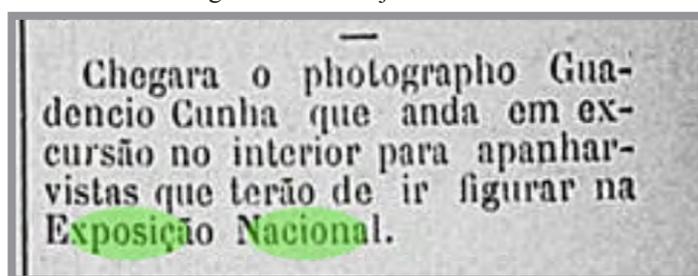
Fonte: Diário do Maranhão, 13 de jan. de 1909.

Figura 62 - Nota jornalística.



Fonte: Pacotilha, 04 de jun. 1898.

Figura 63 - Nota jornalística.



Fonte: Diário do Maranhão, 06 de abril de 1908.

A descrição das condicionantes históricas e geográficas supracitadas se fazem necessárias se levarmos em consideração algumas balizas teóricas apontadas por Dubois (1994) quando, ao debruçar-se sobre a problemática que envolve a definição de espaço, concebe a existência de um espaço propriamente fotográfico ao desenvolver a ideia de corte (*cut*). No que se refere à noção de corte, este o entende como uma “(...) extração, seleção, desprendimento, levantamento, isolamento, enclausuramento, ou seja, como um espaço sempre necessariamente parcial (...)” (DUBOIS, 1994, p. 179).

Para este autor a noção de corte implica em três consequências: a relação do corte como o fora-do-quadro; com o quadro propriamente dito, com a composição; e com o espaço topológico. Neste sentido, Dubois (1994) divide conceitualmente sua noção de espaço fotográfico em quatro grandes categorias: *espaço referencial*, *espaço representado*, *espaço de representação* e *espaço topológico*. Por *espaço referencial* entende-se aquele “completamente infinito, ilimitado, sem fronteiras e ponto de parada” (DUBOIS, 1994, p.206). Com relação à noção de *espaço representado*, este o entende como uma organização interna da imagem gerada pelo recorte. Já o *espaço de representação* diz respeito à “quadrificação”

da imagem e sua estruturação ortogonal. Por conseguinte, o *espaço topológico* refere-se ao “espaço referencial do sujeito que olha no momento em que examina uma foto e na relação que mantém com o espaço da mesma.” ( DUBOIS, 1994, p. 212).

Neste sentido, tomando por base as condicionantes apontadas no início deste capítulo, é possível concluir que a seleção de imagens (corte) realizada pelos fotógrafos e editores responsáveis pela divulgação destas, sofreu influência direta das limitações geográficas (dificuldade de penetração nas diferentes regiões do Estado) e econômicas, geradas pela baixa densidade populacional da maioria das regiões do território estadual, não sendo atrativo, se se considerar uma baixa clientela em potencial, funcionando como uma justificativa para explicar o processo de seleção das localidades que foram escolhidas para compor os álbuns, estas limitações contribuíram para uma menor abrangência da retratação do *espaço referencial* em questão.

Na análise que se engendra a seguir, estas noções de espaço serão levadas em consideração, se se observarem os procedimentos metodológicos admitidos nessa pesquisa, conforme o tratamento adotado, a fim de analisar as 316 imagens colecionadas em quatro álbuns produzidos na passagem do século XIX ao XX. Neste capítulo, a fotografia e algumas de suas variantes (impressões fotomecânicas), serão aqui analisadas com base em seus atributos icônicos e formais, conforme a metodologia elaborada por Carvalho & Lima (1997).

A escolha do procedimento de análise mostrou-se eficaz em se tratando de séries fotográficas reunidas em álbuns. Como anteriormente explicitado, o fenômeno da reunião de fotografias em álbuns permitiu a divulgação e o conhecimento das mais distintas regiões do país.

A partir do balanço da produção acadêmica voltada para a análise de séries fotográficas reunidas em álbuns, foi possível verificar que os diferentes acervos reúnem características que ora se assemelham, ora se distanciam, apresentando, contudo, certas regularidades no que tange a escolhas temáticas e formais. Por isso, uma análise prévia da coleção fotográfica referente ao Maranhão foi possível identificar algumas semelhanças, assim como certas diferenças no que tange à documentação reunida no acervo específico do estado.

O conjunto imagético avaliado neste capítulo divide-se em dois tipos de produções, uma formada por um conjunto de álbuns impressos a partir de dois processos fotomecânicos utilizados na publicação de três álbuns, e por um álbum artesanalmente elaborado contendo a maioria das imagens impressas em suporte de albumina.

O primeiro conjunto composto por 116 imagens compreende 37% do total do acervo formado por 316 imagens, enquanto que o segundo conjunto exclusivamente em albumina elaborado pelo fotógrafo Gaudêncio Cunha, comporta imagens de diferentes regiões do estado.

Certamente, o primeiro grupo de imagens, por ter sido elaborado a partir de processos que garantiram a sua reprodutibilidade, possibilitou maior circulação das imagens, embora não tenha sido possível identificar o quantitativo das tiragens. Ao passo que o álbum artesanalmente elaborado, apesar de reunir o maior quantitativo de imagens (63%), ao tempo em que fora organizado, chegou a ganhar menor visibilidade, já que este fora elaborado com a finalidade específica de ser enviado ao Rio de Janeiro para participar da Exposição Nacional de 1908.

No final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX a reunião de fotografias dos mais distintos lugares em álbuns, seguia determinadas convenções anteriormente concebidas, em que o ato fotográfico comportava um repertório de poses e trejeitos. Do mesmo modo os álbuns de vistas também foram convencionados a partir de escolhas técnicas, estéticas e temáticas, que deram origem aos padrões encontrados em diferentes coleções iconográficas.

A primeira proposta de documentação visual da paisagem brasileira reunida em álbum, embora impresso em litogravura, tem origem nos registros realizados pelo fotógrafo francês Victor Frond que, ao dar início a seu audacioso projeto de registrar diferentes regiões do país, acaba por compartilhar padrões estéticos próprias da cultura visual do período em que os álbuns foram sendo organizados. Ajudando na formação de um repertório temático e formal, que será difundido entre os profissionais que posteriormente se dedicarão a reunir registros da paisagem brasileira em livros-álbuns pelo País.

Nestas publicações é comum verificar que os fotógrafos buscavam sempre por traços de urbanização nos trópicos, estando, por exemplo, as edificações

arquitetônicas a simbolizar a conquista de espaços antes inabitados. Interessava a conformação de uma nova lógica de ocupação do espaço, a valorização da vida urbana como um ideal de progresso a ser perseguido pelas diferentes províncias do vasto Império. As chamadas vistas urbanas passaram a ser um dos principais motivos destas publicações, passando a ser comercializadas, a fim de serem colecionadas ou consumidas em publicações de impressão fotomecânica.

Devido à prevalência de certas recorrências temáticas e formais nesse tipo de publicações, foi possível identificar determinados padrões, aferidos pelo controle de certos atributos que se mostraram recorrentes na documentação fotográfica aqui analisada, desconsiderando os conjuntos menores que não atingiram um percentual de 5% do total das imagens de cada álbum.

Após analisar teses e dissertações que anteriormente fizeram uso da metodologia em questão, algumas nomenclaturas utilizadas para denominar alguns padrões identificados nesta pesquisa apresentarão a mesma terminologia, contudo é mister saber que algumas denominações de padrões são próprios desta pesquisa.

Analisando a pesquisa de Possamai (2005) que fez uso irrestrito da metodologia desenvolvida por Carvalho e Lima (1997), constatou-se o uso comum de uma nomenclatura empregada para caracterizar alguns padrões que em sentido estrito seriam comuns aos diferentes acervos, a exemplo dos padrões *Circulação Urbana e Paisagístico*, o que denota a presença de recorrências temáticas e formais que seriam comuns aos diferentes acervos analisados, o que justifica o emprego da metodologia em documentações com características semelhantes.

Assim, foram delimitados **6 padrões** definidos a partir das especificações reunidas na base de dados do acervo, considerando as 316 imagens dos quatro álbuns. São eles:

- **Infraestrutura Urbana** 80,69% (255);
- **Paisagístico** 60,12% (190);
- **Logradouros Públicos** 54,75% (173);
- **Edificações Urbanas** 39,55% (125);
- **Edificações Públicas/Interiores** 28,79% (91);
- **Infraestrutura interiorana** 7,25% (23).

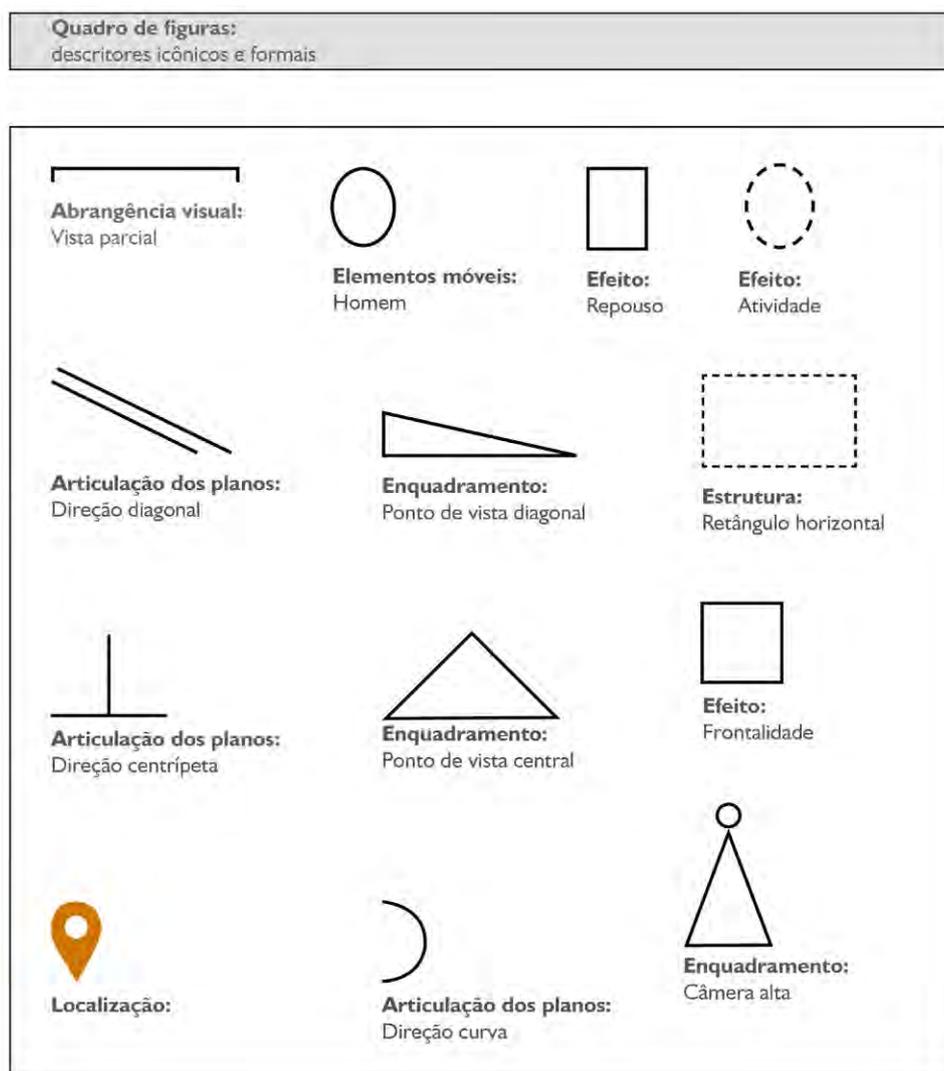
## 4.2. Análise dos padrões

Após a composição dos conjuntos apresentados, procede-se com a análise dos padrões identificados, propondo uma leitura formal de algumas imagens representativas de cada conjunto, geradas a partir das recorrências de maior incidência.

A operação de análise de cada padrão se dará em função da problemática histórica em questão, que busca compreender como se constituiu o processo de cristalização de uma visualidade sobre o Maranhão, tendo em vista as escolhas técnicas e estéticas realizadas pelos atores sociais envolvidos na construção da teia visual de sentidos e significados de modo a conformar uma narrativa. A partir das fotografias reunidas nos álbuns, observou-se que determinadas convenções imagéticas irão direcionar o que deveria ser retratado e ressaltado, assim como o que deveria ser ocultado no plano ortogonal das imagens.

A partir de determinadas combinações e cruzamentos do vocabulário controlado, selecionaram-se algumas imagens relativas aos diferentes padrões e álbuns, com o propósito de realizar-se uma leitura formal das imagens. Para demonstrar a leitura de imagem feita com base nos descritores icônicos e formais, utilizou-se de figuras geométricas. Tal tratamento foi feito considerando os principais atributos encontrados em cada imagem.

Figura 64 - Vocabulário Pictórico representativo dos descritores icônicos e formais.



Fonte: Autor

#### 4.2.1 - Padrão Infraestrutura Urbana 80,69% (255)<sup>27</sup>.

Este padrão é o que concentra a maioria das imagens dentre todos os demais, composto por 80,69% (255) dos registros, considerando o conjunto de imagens relativo a todos os álbuns. Fazem parte deste padrão imagens referentes a obras de infraestrutura urbana relativas a serviços públicos como *Iluminação*

<sup>27</sup> Os quantitativos entre parênteses referem-se ao número absoluto de imagens.

**pública** 37,25% (95), **Calçamento** 38,43% (98), **Aterramentos** 2,35% (6), **Portos** 9,01% (23) e **Trilhos** 12,94% (33).

A partir do cruzamento de certos atributos icônicos e formais constatou-se, no que se refere à **localização**, que a grande maioria destes serviços se encontram concentrados na área central da cidade, 71,35% (182) das fotos, contrastando com a baixa incidência de infraestrutura nas pequenas cidades do interior do estado.

No que concerne à **localização**, considerando todos os álbuns, apenas 9% (23) das imagens deste padrão têm como espaço referencial os núcleos urbanos interioranos. Com relação aos bairros da capital, a presença de melhoramentos urbanos é ainda tímida 16,45% (42), porém bem maior do que os números das localidades situadas no interior do estado 9% (23).

Mesmo no *Álbum do Maranhão em 1908*, único que concentra imagens do interior do estado no padrão, as fotografias referentes aos serviços públicos são consideradas relativamente de baixo índice, tendo **iluminação pública** apresentado um percentual de 35,22% (56); **calçamento** 37,10% (59); **aterramento** 2,51% (4); **porto** 11,32% (18) e **trilho** 13,83% (22).

As escolhas técnicas mais utilizadas no padrão, se se considerarem todos os álbuns, foram **ponto de vista diagonal**, presente em 51,35% (131) das imagens, seguido por **direção diagonal** que predomina em pelo menos 53,72 (137)% das imagens. No que tange à **estrutura**, a grande maioria das imagens foram tomadas em formato **retangular horizontal** 86,63% (221).

A seleção de imagens evidencia uma delimitação espacial massivamente concentrada na capital do Maranhão, onde se situavam os logradouros mais importantes da cidade, concentrando a quase totalidade dos melhoramentos urbanos existentes na capital e, por conseguinte, em todo o estado. Serviços básicos como iluminação e calçamentos são melhorias apresentadas nos núcleos urbanos interioranos, o que demonstra precariedade no modo de vida das pequenas cidades retratadas pelo fotógrafo Gaudêncio Cunha.

A partir dos registros apresentados poder-se-ia até mesmo questionar o porquê de se privilegiar apenas a capital do estado como local de maior figuração na composição dos álbuns, já que esta opção é notoriamente predominante.

Contudo uma análise mais criteriosa pode explicar a seleção de determinadas localidades em detrimento de outras. Considerando que naquele contexto encontrava-se em evidência um discurso sanitarista e higienista, constatou-se que fotógrafos e editores tiveram o cuidado de elencar dentre as fotografias escolhidas, somente aquelas localidades que dispunham de uma estrutura mínima de serviços públicos.

Embora a capital São Luís não se encaixasse satisfatoriamente no modelo de cidade moderna e higienizada para o período, era ainda assim o único núcleo urbano a usufruir de melhorias urbanas, ainda que estes já fossem considerados ultrapassados.

A São Luís do início do século XX tinha a maioria de suas vias públicas ainda com feições notadamente coloniais, com arruamento estreito e serviços de iluminação a gás já um tanto quanto obsoleto, além de uma estrutura de trilhos utilizados para atender a um ultrapassado sistema de bondes puxado à burros, num período em que a iluminação elétrica já era realidade nas grandes cidades do país. (PALHANO, 1988).

Na passagem do século XIX ao XX havia no discurso de médicos e engenheiros uma preocupação constante com a adoção de padrões urbanísticos modernos pautados no alargamento das ruas, assim como uma acentuada preocupação sanitária ditada pelos novos padrões europeus adotados pelas metrópoles modernas, que passam a ser seguidos pelos maiores centros urbanos brasileiros que conseguiram realizar readequações aos novos padrões de urbanismo.

No Maranhão, apesar do surto industrial no setor têxtil, a partir de 1890, não foi possível que se realizassem grandes intervenções urbanas, salvo em algumas praças situadas no centro e em alguns bairros da capital, que receberam alguns melhoramentos. Ruas estreitas com edificações cerradas ao limite do terreno e ausência de espaço lateral possibilitaram pouca mudança nas feições tanto da capital como dos núcleos urbanos mais adiantados do interior. Fora da capital, a presença de alguns equipamentos urbanos e até mesmo calçamento de ruas eram uma realidade distante da maioria das pequenas cidades.

A imagem seguinte pode ser apontada como um exemplo do padrão em estudo, por apresentar os descritores de maior recorrência neste:

Figura 65 - Um trecho da Praça João Lisboa (legenda Original) Impressão fotomecânica, 18x13, Álbum do Tricentenário de Fundação da Cidade de São Luís, 1913. Tipografia Teixeira.



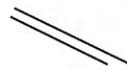
Localização:  
Centro - São Luís



Abrangência visual:  
Vista parcial



Elementos móveis:  
Homem



Articulação dos planos:  
Direção diagonal



Enquadramento:  
Ponto de vista diagonal



Estrutura:  
Retângulo horizontal

Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Tomada no entorno do Largo do Carmo, principal centro do comércio varejista da capital, à época, destaca em seu primeiro plano os trilhos do bonde que circulava pelo local e que funcionavam como vetores de leitura da imagem que direciona o olhar. No canto superior direito da foto, onde se avista o edifício situado à direita se localizava a Tipografia Teixeira. Na fotografia existe ainda uma autocitação à empresa comandada Gaspar Teixeira & Irmãos, responsável pela edição e publicação de três dos quatro álbuns que fazem parte do acervo aqui analisado.

Também em primeiro plano, o poste de iluminação, outro símbolo de modernidade no período, se sobrepõe a um dos sobrados que fazem parte do entorno da praça, onde o efeito de *contraste de escala* foi utilizado para dar destaque ao mesmo. O efeito de *cadência*, gerado pela copa das árvores, também funciona como um vetor que conduz o olhar do leitor ao canto superior direito da fotografia.

A articulação dos planos em *direção diagonal* e o ponto de vista do fotógrafo, ao enquadrar a cena, sugerem dinamismo, reforçado pela presença de um transeunte situado no canto superior direito da imagem.

Ainda que a arquitetura do sobrado de origem colonial sirva como contraponto da modernidade sugerida pelos trilhos de bonde e pela valorização do poste de iluminação pública em primeiro plano, outros elementos figurativos conferem distinção ao recorte, como o ajardinamento e a urbanização da praça. O corte sugere ainda a calma do *espaço referencial* gerada pelo efeito de *repouso* ao flagrar homens que calmamente parecem conversar à sombra de árvores.

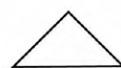
A vista abaixo fora escolhida a fim de representar o padrão no que tange à presença de infraestrutura urbana numa cidade do interior do estado.

Figura 66 - Rua Afonso Penna- Alcântara (legenda Original). CUNHA, Gaudêncio. Albumina, 15x20, Álbum do Maranhão em 1908. Photographia União, 1908.



Localização:  
Interior do MA - Alcântara

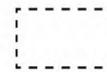
Abrangência visual:  
Vista parcial



Enquadramento:  
Ponto de vista central



Articulação dos planos:  
Direção centripeta



Estrutura:  
Retângulo horizontal

Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

A imagem captura uma das principais ruas da cidade de Alcântara, MA, à Rua Afonso Pena. Situada já no continente, a cidade fica a nove milhas da capital, separada desta pela Bahia de São Marcos. Segundo Amaral (1897, p. 86) sua população era flutuante, sendo, no verão, de 2.500 almas e, no inverno, 8.000. De acordo com o autor, a explicação para essa variação populacional dava-se devido ao fato das famílias residirem durante o verão em suas fazendas.

De feição notadamente colonial, a rua apresenta como serviço de infraestrutura apenas o *calçamento*, inexistindo postes de iluminação pública na via. Distribuída em *retângulo horizontal*, sua abrangência visual foi realizada em *vista parcial* com enquadramento em *ponto de vista central*, estando seus planos articulados em *direção centrípeta*. Apesar da imagem registrar a presença de pessoas em seu *espaço representado*, estas aparecem em posição de repouso.

Percebe-se na foto que, embora a via seja calçada, a qualidade dos materiais utilizados difere em muito com relação ao tipo de pedras utilizadas nas ruas da capital, São Luís. Por mais que Alcântara tenha sido a segunda cidade em importância econômica do estado, durante o império. De cunho aristocrático sua opulência se dava a partir da conjugação de uma agricultura escravista e sua função era de escoadouro da produção da região da baixada maranhense que aquecia o seu comércio, chegando a rivalizar-se com São Luís (CABRAL, 1999, p.28).

#### 4.2.2-Padrão Paisagístico 60,12% (190)

Este padrão reúne imagens referentes a acidentes naturais, como *mar, rio* e *arborização natural*, assim como de natureza ordenada, como o *paisagismo* de praças e vias públicas.

Imagens concernentes à arborização natural constituem o segundo descritor de maior predominância no padrão, considerando todos os álbuns analisados, perfazendo 27,36% (52) em todo o acervo. Considerando a grande extensão territorial que compreende o estado, as fotografias revelaram a extensa variedade natural existente nele, onde a presença de matas ciliares, que acompanham o leito dos principais rios, contribui para exibição da vegetação natural no interior dos álbuns.

Começando pelos arrabaldes da capital, onde se concentra parte das imagens relativas à *arborização natural* 11,6% (22), seguindo em direção ao interior do continente, onde 37,9% (72) das fotografias compreendem paisagens naturais em que é exibida uma grande quantidade de florestas nativas.

Considerando a presença de *arborização natural*, nos álbuns, unitariamente, constatou-se que, naqueles editados pelo Tipógrafo Teixeira, a recorrência deste atributo foi comprovadamente menor, já que as imagens se concentram apenas na capital, São Luís e também pelo menor quantitativo de imagens nesses álbuns. A menor recorrência se deu no Álbum Recordação do Maranhão 6,25% (1) imagem, sendo o de maior recorrência o Álbum do Maranhão em 1908, 32,57% (43).

Embora a documentação apresente uma quantidade de imagens *sem a presença de pessoas* figurando em meio às florestas 35,8% (66), na grande maioria das fotografias registou-se a *presença de pessoas* posando em meio à mata 64,2% (122).

Apesar da principal ligação do Maranhão com o restante das principais capitais do país naquele momento efetuasse por via marítima, deu-se pouca atenção às imagens onde figura o *mar*, onde apenas 3,15% (6) retrataram este atributo. Apesar de estar cercada por uma grandiosa faixa litorânea, nenhum dos álbuns explorou a exuberância das *praias*. A temática foi ocultada da documentação, não configurando um atributo que pudesse ser quantificado, assim como os demais que fazem parte do padrão.

Por estar situada no estuário entre dois rios (Bacanga e Anil) as imagens da zona portuária da capital restringiram-se ao principal porto da cidade, o Cais da Sagração, espaço bastante representado na documentação, contribuindo para aumentar o número de imagens relativas a *rios* 17,89% (34), na série.

A capacidade de navegabilidade dos rios do Maranhão se restringia à ocupação do território, sendo a zona onde se situava o leito do Itapecuru a mais antiga zona de povoação do estado. Esta característica peculiar talvez explique os itinerários seguidos pelos fotógrafos responsáveis pela conformação visual presente nos álbuns, onde lugares de maior quantitativo populacional, depois da capital, foram tematicamente mais retratados e colecionados, a exemplo de Caxias, Codó e Rosário.

De natureza urbana, o descritor *paisagismo* é o de maior predominância no conjunto, com 51,57% (98), sendo o centro da capital o local de maior representação nas imagens que compõem este padrão, onde 34,7% (66) das imagens dão conta de retratar os principais espaços em evidência no centro da capital, fundamentalmente as praças onde se investiu em paisagismo.

Em relação aos demais logradouros do interior do Maranhão, considerando todos os 14 núcleos urbanos retratados no *Álbum do Maranhão em 1908*, a existência de paisagismo foi identificada em 37,9% (72) imagens.

O ordenamento da natureza no ambiente urbano, na época, era condição indispensável para se garantir embelezamento e melhores condições sanitárias nos espaços públicos urbanos, segundo o discurso sanitarista vigente no período.

Nos álbuns editados pela tipografia dos irmãos Teixeira, o embelezamento de praças e logradouros públicos fora uma das temáticas mais exploradas nos três álbuns impressos, apresentando percentuais acima de 65%. No álbum Maranhão Ilustrado, o descritor *paisagismo* foi encontrado em 69,56% (16); em Recordação do Maranhão, 68,75% (11); sendo o Álbum do Tricentenário aquele em que a temática mais ganhou destaque, proporcionalmente, 73,68 (14). Já no Álbum editado pela Photographia União de Gaudêncio Cunha a temática aparece em menor percentual, 43,18% (57) imagens.

Apesar de não se encaixar nos padrões arquitetônicos modernos do período, a cidade de São Luís foi elogiada quanto ao investimento feito pela edilidade no ajardinamento de suas principais vias e praças. Admirados com o paisagismo das praças da capital maranhense, os médicos sanitaristas Victor Godinho e Adolpho Lindemberg, em 1904, quando estiveram de passagem pela cidade, realizaram o seguinte comentário em seu livro de memórias:

Supomos ter sido o Maranhão a primeira cidade do Brasil em que se inauguram jardins abertos. Em relação ao Rio, cabe-lhe sem dúvida a primazia nessa inovação, e agrada ao turista apreciar o zelo com que são respeitadas pelo povo a grama, as árvores e até mesmo as flores.

Jardins públicos tão artísticos só os tem o Maranhão. Pena é que não sejam mais visitados pelas famílias, nas horas crepusculares, quando o calor já começa a ceder vizinhança do fresco da noite. (GODINHO; LINDEMBERG, 2011, pgs. 134-135).

Figura 67 – Praça João Lisboa. Fototipia a cores, 14x9, Álbum Recordação do Maranhão, Tipografia Teixeira, 1908.



Fonte: Casa de Cultura Josué Montello.

A imagem acima fora extraída do álbum Recordação do Maranhão, também publicado pela tipografia Teixeira. Chama atenção pelo seu apuro técnico de impressão, com variações tonais diversificadas, fruto do domínio da técnica de fototipia colorizada que foi empregada pelo editor Alfredo Teixeira, tanto nas páginas do álbum analisado, como em uma série de postais que circularam no início do século XX pelo Maranhão.

Realizada em *câmera alta*, a tomada propõe várias direções de leitura, predominando, no entanto, a *direção diagonal*, que sugere a direção vetorial conduzindo o olhar à igreja do Carmo.

A massa visual formada pelo verde da vegetação sugere a importância do ajardinamento do local, trazendo para o primeiro plano o maior peso visual da cena retratada. A imagem traz como temática a Praça João Lisboa, local onde

funcionava o comércio varejista, na capital. A imagem registra apenas a presença de dois transeuntes a passearem pelo centro da praça.

A praça, na época em que a imagem foi capitada, tinha sido há pouco tempo reformada na administração do intendente Nuno Álvares de Pinho, exibindo “canteiros ingleses, de um gramado finíssimo e verdejante e árvores simetricamente dispostas que, dentre em breve e por toda ela espalharão uma sombra protetora e amena.” (Revista do Norte, 16.07.1903).

Em sua abrangência, a imagem acaba por revelar o contraste entre o moderno ajardinamento da praça, cercada por casarões coloniais com sua arquitetura que exibia ainda seus telhados de bicas expostas, padrão arquitetônico visto como atrasado e posto em desuso.

O perfeito ajardinamento da cidade de São Luís, por volta dos primeiros anos do século XX, também chamou a atenção do viajante francês Paul Walle que esteve visitando a cidade, em 1910:

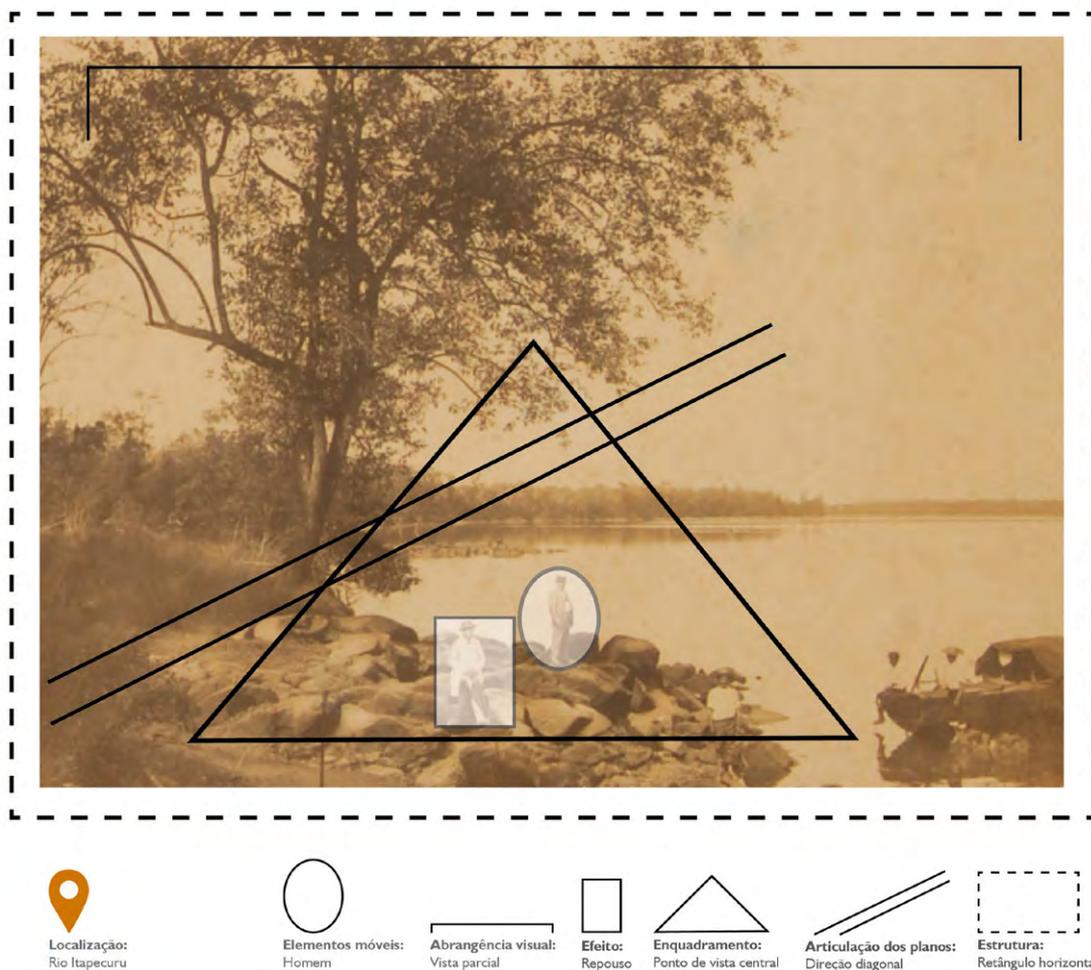
As municipalidades de São Luís têm se esforçado para embelezar a cidade, dirigindo os seus cuidados pra os jardins e praças, como uma espécie de compensação pela falta de jardins particulares. Esses jardins e praças impõem-se mencionar: Praça Benedicto Leite, Odorico Mendes, Largo do Carmo (Praça João Lisboa), Praça dos Remédios (...).

(...)Em nenhum outro estado do Norte, salvo talvez o Pará, vimos jardins tão alegres, tão bem mantidos. Todos, pequenos ou grandes, se mostram livres de grades. (WALLE, 2006, p. 260-261).

Seguindo a tradição ufanista do período, a praça tinha sido a pouco tempo rebatizada com o nome do jornalista João Francisco Lisboa, revelando assim o apreço que a elite intelectual nutria por este intelectual, tido como membro da “segunda geração de atenienses”. A distinção ao literato encontrava-se de acordo com o epigonismo exacerbado que os novos atenienses insistiam em cultivar.

Ainda em conformidade com o padrão paisagístico, apresenta-se a imagem abaixo, que reúne características do segundo maior descritor no conjunto.

Figura 68 - Uma parte da Cachoeira do Rio Itapecuru (legenda Original) Albumina, 15x20 cm.  
CUNHA, Gaudêncio. Álbum do Maranhão em 1908. Photographia União, 1908.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

A elaboração visual que enseja o descritor arborização natural aponta para as tendências visuais encontradas na maioria das imagens que constituem este padrão. Sendo a estrutura em *retângulo horizontal* uma configuração que possibilita maior abrangência visual mesmo se tratando de uma *vista parcial*. A paisagem, apesar de ter traços marcadamente naturais, aponta para a conquista do espaço, exibindo o registro da presença de elementos humanos na composição da cena.

Em sua arquitetura visual a imagem é composta de uma articulação dos planos, em *direção diagonal*, considerando o direcionamento do barco, elemento móvel que se encontra atracado próximo à margem. Tomando por base as pedras onde

se encontra a maioria dos elementos humanos, observa-se que o enquadramento elege como *ponto de vista central* o local onde se encontra a maioria dos elementos humanos na composição da cena. Estes, por sua vez, parecem posar no momento da captura da imagem, ao permanecerem em posição de *repouso* e voltarem seus olhares em direção à câmera. Na cena, observa-se que a árvore, apesar de encontra-se em segundo plano, desloca o olhar do leitor para a parte superior da fotografia.

#### 4.2.3 - Logradouros públicos 54,75% (173).

O Padrão *Logradouros públicos* compreende o conjunto formado por imagens de vias e espaços públicos como *ruas, avenidas, largos e praças*. As imagens reunidas neste padrão formaram o quantitativo de 54,75% (173) do acervo total (316), onde 100% das fotografias, que compõem este padrão, foram tomadas em *Vista Parcial*.

Do ponto de vista icônico, uma variável chama atenção neste padrão: a baixa presença de *transeuntes* nos logradouros públicos. A frequência de pessoas em circulação nas imagens só foi constatada em apenas 18,48% (32) das fotografias do padrão, considerando o total de imagens formadoras do conjunto (173). Com base no cruzamento realizado entre os descritores, constatou-se a presença de poucos *elementos móveis*, tanto de humanos, quanto de veículos.

O número de *transeuntes* a movimentarem-se pelos *logradouros públicos* das pequenas cidades do Maranhão, incluindo a capital São Luís, confirma o baixo índice de pessoas em circulação pelos espaços públicos. No álbum Maranhão Ilustrado eles aparecem em 23,53% (4 imagens); em Recordação do Maranhão 33,32% (9 imagens); no álbum do Tricentenário aparecem em apenas 10% das imagens (2) de um total de (52). Do mesmo modo, apresenta baixíssimo número no álbum Maranhão em 1908, onde este personagem aparece em apenas 11,02%, (17) das imagens, considerando que este álbum apresenta o maior quantitativo dentre todos os álbuns (212).

A *localização* privilegiada em todos os álbuns com percentual de retratação acima de 50%, foi o *centro da capital*, registrando o maior quantitativo o álbum Maranhão Ilustrado, 76,46% (13) das imagens de um total de (20), seguidas pelo índice

de 75% (15) do álbum do Tricentenário. Já Recordação do Maranhão e Maranhão em 1908 apresentaram quantitativos aproximados proporcionalmente ao número de imagens de cada álbum, tendo, o primeiro, registrado 51% (14 imagens) e, o segundo, 51,69% (70).

No que tange ao registro de logradouros públicos concernentes ao interior do Maranhão, apenas o álbum do Maranhão em 1908 apresentou registro de **ruas**, **avenidas**, **largos** e **praças** das cidades interioranas, porém, vale ressaltar que, em baixo quantitativo, apenas 14,4% (24 imagens) considerando o total de (118) que foram classificadas no padrão em análise.

No que diz respeito à reunião de mais de 20 pessoas no mesmo espaço de representação, o que caracterizaria o atributo **multidão**, os quantitativos são ainda menores, apenas 11,54% (20) de imagens. O recorte do espaço referencial privilegiado encontra-se circunscrito às principais ruas e avenidas do Centro de São Luís, onde se concentraram 65,31% das fotografias, 113 imagens no total. Já os logradouros públicos situados nos bairros da capital aparecem em 34 imagens, 19,63%, sendo os bairros dos Remédios e Apicum os que mais aparecem representados nos álbuns. Já com relação aos municípios do interior do estado, que compõem este padrão, apenas 24 imagens (13,78%) foram reunidas nos álbuns.

Considerando os quantitativos individuais de cada álbum, no que se refere a **transeunte**, o *Álbum do Tricentenário* de São Luís apresentou o menor quantitativo proporcional com relação aos demais, 10% (2), acompanhado pelo *Álbum do Maranhão em 1908*, 11,02% (17). Considerando o mesmo atributo, Recordação do Maranhão foi o que registrou o maior percentual 49,98% (9), seguido pelo *álbum Maranhão Ilustrado* cujo percentual é de 23,53% (4).

Tendo em vista o registro do efeito de **atividade** nos álbuns, observaram-se os seguintes quantitativos: 47,05% (8) *Maranhão Ilustrado*; 55,51% *Recordação do Maranhão* (10); 15% (3) *Tricentenário* e 28,81% (34) no *Álbum do Maranhão em 1908*. Levando em consideração todos os álbuns, o descritor **atividade** foi encontrado em 31,79% (55) do total de 173 imagens que compõem o padrão.

No que se refere ao atributo **repouso**, observou-se que este apresentou percentual de 66,61% (12) no *Álbum Recordação do Maranhão*, enquanto que no *Álbum do Tricentenário*, a opção pela utilização deste recurso chegou a 85% (17 imagens).

Uma explicação para essa diferença acentuada reside no fato do álbum dedicar-se à retratação dos ambientes internos dos espaços expositivos do certame, ocorrido em 1912. Os quantitativos do atributo *repouso* com relação aos demais álbuns foram assim dispostos: 88,23% (15 imagens) no *Álbum do Maranhão Ilustrado* e 86,43% (102 imagens) no *Álbum do Maranhão em 1908*. Com relação a todos os álbuns o efeito de repouso foi encontrado em 84,39% (146) do total de 173 imagens do padrão.

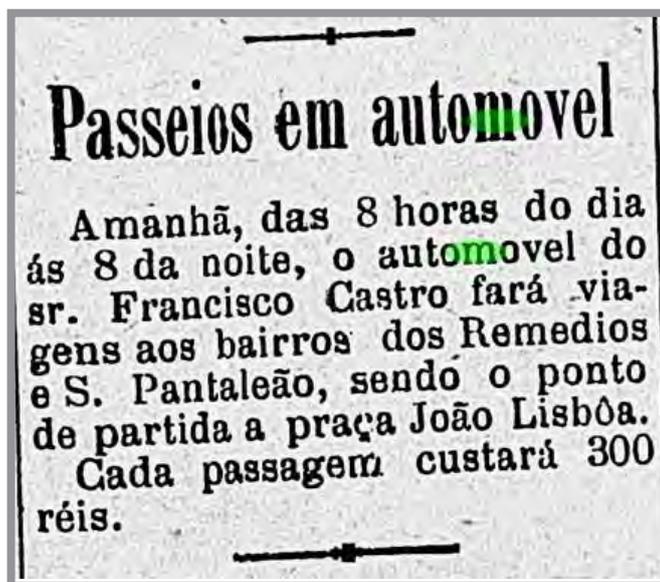
No que tange à categoria *multidão*, os números apontam para um baixo percentual de aglomeração de pessoas em todos os álbuns: 23% (4) no álbum Maranhão Ilustrado; Recordação do Maranhão 5,55% (1); 10% no álbum do Tricentenário (2) e 10,18 % no *Álbum do Maranhão em 1908* (13).

No que tange aos meios de *transportes* utilizados no centro urbano do estado, a frequência não chega a aparecer em 10% do total das imagens que compõem o padrão (173). No tempo em que os álbuns foram elaborados, as *carruagens* eram ainda utilizadas para o transporte, em São Luís, aparecendo apenas em 2,29 % (4).

O transporte coletivo de passageiros em circulação pelas ruas da capital, era feito através do bonde de tração animal, que se encontrava presente apenas em São Luís, aparecendo em 1,58% (5), considerando todos os álbuns 54,75% (173). Com relação aos quantitativos individuais por álbum, as imagens de bondes aparecem somente em dois álbuns, *Maranhão Ilustrado* 5,88% (1) e *Maranhão em 1908*, 23,52% (4).

O automóvel ainda era uma raridade por estas paragens, sendo discretamente exibido em apenas uma única imagem existente no álbum do Tricentenário de 1913. Um registro encontrado num dos jornais de maior circulação do período atesta a raridade da presença do automóvel. Este parecia ser uma novidade na capital, tornando-se um verdadeiro negócio, de modo a satisfazer à curiosidade daqueles que desejassem passear no novo meio de transporte:

Figura 69 - Anúncio.



Fonte: Pacotilha, 1º de ago., de 1908.

No que concerne ao transporte de carga, a carroça foi o meio de transporte mais retratado nos logradouros públicos, totalizando 9,81,% (17).

Mesmo a carroça, com maior número de registos em todos os álbuns, aparecerá com baixos quantitativos. Em números proporcionais, o álbum Maranhão Ilustrado apresenta os maiores quantitativos, 23,53% (4 imagens); seguido pelo álbum Recordação do Maranhão com 11,11% (3 imagens) e Maranhão em 1908, com 7,63% das imagens (10); já o álbum do Tricentenário não registrou esse tipo de transporte.

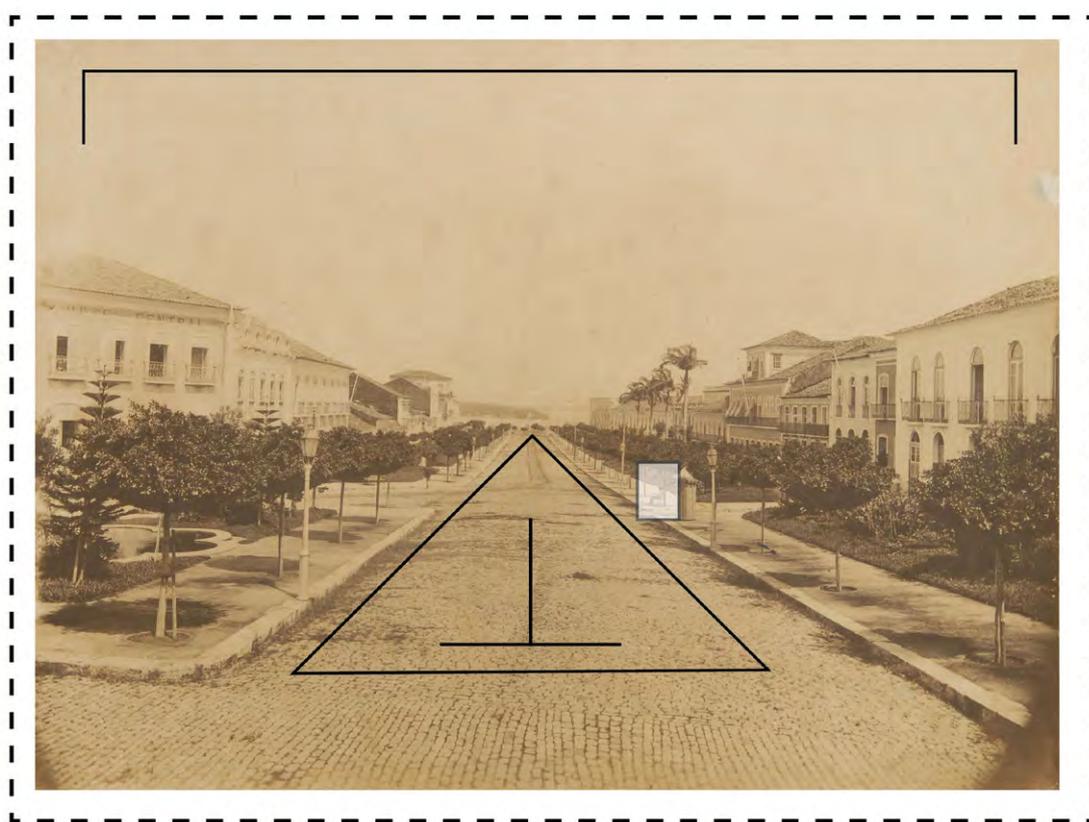
A conformação visual revelada no *espaço representado* retrata logradouros com pouca ou nenhuma movimentação de pessoas, o que denota um ritmo de vida cidadão ainda pacato, com pouca circulação de pessoas, veículos e demais elementos móveis.

Na série formada por todos os álbuns, a completa *ausência de pessoas* nos logradouros retratados chega a 35,82% 62 das imagens de um total de 173 que compõem o padrão. O não registro da presença de *elementos móveis* do tipo humano poderia ser interpretado como uma opção por quem realizou o registro. Contudo o diminuto número de pessoas a circularem pelas ruas e logradouros públicos das cidades maranhenses pode ser explicado pelo baixo índice populacional do estado. Se se comparar os dados demográficos das principais capitais do Brasil, com os da capital do Maranhão, no ano de 1900, constata-se que a capital do Maranhão só dispunha de apenas 36.798

habitantes, enquanto que o Rio de Janeiro, Capital Federal, concentrava 811.443 habitantes; seguidos por São Paulo com 239.820; Recife com 113.106; Belém com 96.560 e Porto Alegre com 73.674. (CENSO DEMOGRÁFICO, 1872-2010).

Na fotografia abaixo foi possível identificar alguns dos principais atributos encontrados nas imagens que compõem o padrão *logradouros públicos*, sendo que a primeira foto representativa do padrão foi publicada originalmente no Álbum do Maranhão em 1908, de autoria do fotógrafo Gaudêncio Cunha e reproduzida em autotipia no álbum do Tricentenário, publicado em 1913. Seu **espaço referencial** apresenta um dos locais de maior importância simbólica para a historiografia tradicional da cidade, a Avenida maranhense (hoje Pedro II), situada na parte mais antiga da urbe, que é tida como marco zero da cidade.

Figura 70 - Avenida Maranhense vista tirada do Palácio Episcopal (legenda Original) Albumina, CUNHA, Gaudêncio. Álbum do Maranhão em 1908. Photographia União, 1908.



Localização:  
Centro - São Luís

Abrangência visual:  
Vista parcial



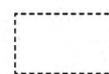
Efeito:  
Reposo



Enquadramento:  
Ponto de vista central



Articulação dos planos:  
Direção centripeta



Estrutura:  
Retângulo horizontal

Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

De acordo com Lacroix (2008), foi justamente nessa parte da colina cir-

cundada pelos rios Bacanga e Anil que os fundadores franceses teriam erguido o forte São Luís em homenagem ao rei francês Luís XIII. Ao tratar sobre a ocupação francesa do território a autora afirma: “Esse núcleo escolhido pelos recém-chegados para se instalarem, corresponde à Avenida Pedro II e adjacências, centro dos atuais poderes Executivo, representado pelo Palácio dos Leões, o Paço Municipal e o judiciário Maranhense (...)” (LACROIX, 2008, p. 29).

A fotografia composta em *retângulo horizontal* revela uma perspectiva que comporta uma abrangência visual em *vista parcial*. A composição coloca a câmera em um plano levemente elevado num enquadramento com *ponto de vista central*, sendo a tomada realizada das escadarias do Palácio Episcopal, de onde parte a objetiva em *direção centrípeta*.

A imagem revela a calma das ruas da velha urbe. Em toda a via, apenas um cidadão parece descansar num dos bancos que acompanham a calçada de um dos lados da via. Sua arborização ainda jovem revela o efeito de *cadência*, enquanto que o meio fio dos dois lados da via revela a *contiguidade espacial*.

O calçamento em pedra de boa qualidade chama a atenção para o bom estado de conservação da avenida, enquanto que os trilhos de bonde, dispostos em forma perpendicular, sugerem o percurso do trajeto que cruza boa parte da via. Outros elementos na imagem que sugerem boa infraestrutura são os postes de iluminação no plano médio da imagem.

A avenida abrigava a sede do poder estatal, o Palácio do Governo situado no limite da via em direção à desembocadura dos rios Bacanga e Anil, onde se avista o ponto de fuga da composição. O posicionamento da câmera acaba por distorcer um pouco o tamanho das árvores em relação aos sobrados dispostos nas laterais da imagem.

Outra fotografia que concentra alta carga simbólica relacionada ao imaginário ufanista maranhense, alimentado pela propagação da mitologia ateniense criada em torno da cidade, é a imagem da Praça Gonçalves Dias. O local escolhido, situado no alto de uma colina funcionava como uma espécie de pedestal, de onde se podia avistar de longe o poeta maior da literatura timbireense. Situada ao centro da praça, a estátua do poeta foi inaugurada, em 1873, em ato solene, co-

mandado por José Manuel Vinhaes representando o intelectual Antônio Henriques Leal<sup>28</sup>, idealizador e promotor da iniciativa de se erguer o monumento.

O local consagrou-se como ponto de visitação para aqueles que aportavam em São Luís. O militar Aníbal Amorim em visitação   cidade em 1908, assim se referiu ao local:

A cidade é servida por uma linha de bondes de tração animada. Tomo um deles, e dirijo-me   praça Gonçalves Dias, afim de ver o monumento que a gratidão maranhense ergueu ao maior de seus poetas.

Esse monumento   de mármore. No alto da coluna repousa a estátua do grande indianista brasileiro. Na base v em-se, em relevo, os bustos de João Francisco Lisboa, Odorico Mendes, Gomes de Souza e Sotero dos Reis.

O artista Germano Salles foi o autor do monumento, que é todo rodeado de altas palmeiras. Por sua vez, a praça onde ele se levanta fica a eminência, da qual se descortina um panorama soberbo. O lugar foi magnificamente escolhido. É digno do cantor dos Tymbiras e das Sextilhas de Frei Antão. (AMORIM, 1910, p.?)

Também os médicos Victor Godinho e Adolfo Lindemberg teceram comentários sobre o local, assim que aportaram na cidade, em 1904, deixando suas impressões sobre o logradouro:

(...) entramos na Rua dos Remédios uma das melhores, e mais agradável   vista, sem d vida. Termina ela na praça do nome , de cujo o centro, olímpica e serena, se ergue a estátua do nosso poeta maior, - Gonçalves Dias. Não podia ser mais bem escolhido o local. Num dos pontos mais altos da cidade, donde se avista o mar uma grande extensão, o vulto do grande poeta parece, do seu berço de glórias, fitar o seu misterioso túmulo – o oceano. ( GODINHO; LINDEMBERG, 2011, p. 133).

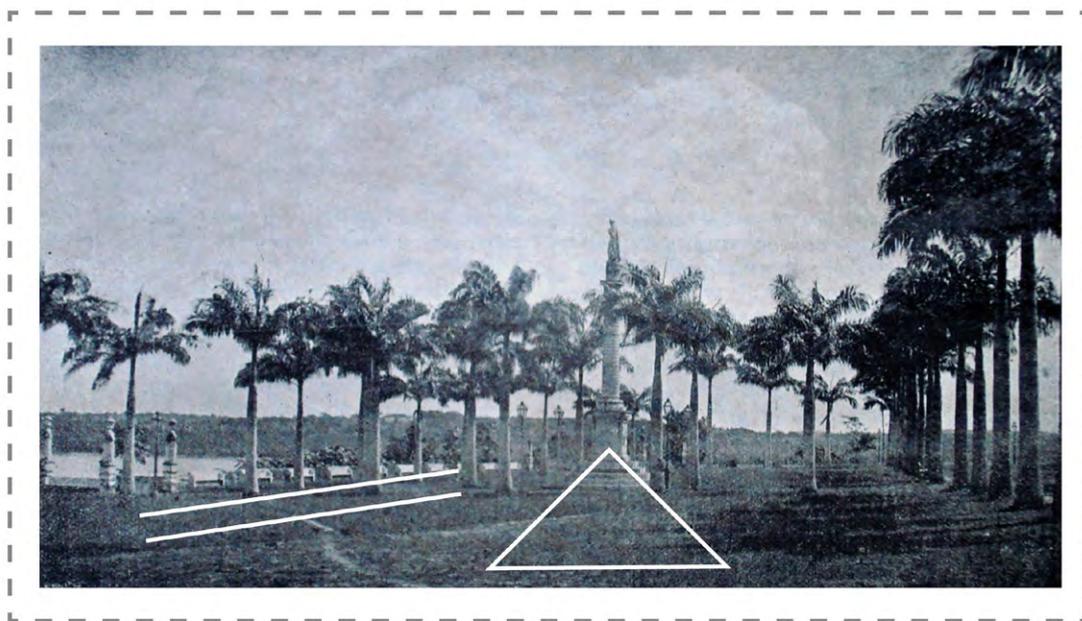
Imagens do monumento aparecem nos quatro álbuns em análise, sendo a fotografia seguinte impressa no * lbum Maranhão Ilustrado de 1899*. A **vista parcial** foi capturada de uma das laterais do largo, tendo o fotógrafo escolhido como **ponto de vista central** o monumento em homenagem ao poeta. Contudo a

---

28 Médico, Jornalista e biógrafo. Contribuiu com jornais de natureza literária, publicou ensaios sobre História, Literatura e Medicina. Organizou coletâneas de intelectuais como as obras de João Francisco Lisboa (1864) e Obras Póstumas de Antônio Gonçalves Dias (1873). Faleceu no Rio de Janeiro, em 1885.

*articulação dos planos* se deu em *direção diagonal* sugerida pelo caminho marcado no gramado que o cruza perpendicularmente, sugerindo a direção de leitura da fotografia, ao fazer com que o olhar movimente-se da esquerda para a direita, atravessando a imagem de um canto a outro.

Figura 71 - Largo dos Remédios (Legenda original), Autotipia, 10x19. Tipografia Teixeira, Álbum Maranhão Ilustrado, 1899.



Localização:  
Bairros - São Luís

Abrangência visual:  
Vista parcial

Enquadramento:  
Ponto de vista central

Articulação dos planos:  
Direção diagonal

Estrutura:  
Retângulo horizontal

Fonte: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro-IHGB.

#### 4.2.4- Padrão Edificações Urbanas 39,55% (125)

As imagens reunidas neste conjunto contemplam aquelas onde as fachadas de edificações que foram singularizadas pelo fotógrafo. Este padrão foi encontrado nos álbuns contabilizando 39,55% (125), sendo o quarto de maior incidência nos álbuns.

A escolha das edificações obedece a uma tendência no que tange à fotografia de arquitetura, que remonta à tradição do desenho arquitetônico, no século XIX, além de se considerar o caráter simbólico dos edifícios.

Segundo Lima (1997), a linguagem fotográfica utilizada, a partir da segunda metade do século XIX, aproximar-se-ia do desenho arquitetônico de fachadas e perspectivas, já que haveria uma preocupação em expressar o realismo da arquitetura. Para a autora, a busca de uma objetividade na retratação da arquitetura em todas as suas dimensões, caracterizaria uma produção fotográfica documental voltada para um circuito comercial. (LIMA,1997, p.59).

Neste sentido, as tipologias encontradas no conjunto geral, formado pelos quatro álbuns, diz respeito a imagens que retratam as *Edificações Públicas* 44% (55) *Edificações Religiosas* 23,2% (29), às *Fábricas* 15,2% (19), as *Casas Comerciais* 12 % (15), as *Instituições beneficentes* 5,6% (7).

Os quantitativos representados no conjunto refletem significativamente o grau de importância que certas edificações com determinadas funções arquiteturais têm a ponto de figurarem nas coleções avaliadas. É relevante observar que a maioria dos recortes faz parte da série objeto de encomenda do Governo do Estado, o que de certa forma justificaria a preponderância do registro de edificações públicas. Contudo mesmo nos álbuns de caráter comercial, o quantitativo de *Edificações Públicas* a figurarem nos álbuns é sempre o de maior número. 41,17% (7) no álbum Maranhão Ilustrado, 55,55% (5) no álbum Recordação do Maranhão; 70,58% (12) no álbum do Tricentenário (12) e 38,55% (32) no álbum do Maranhão em 1908.

Talvez a presença de um maior número de edificações públicas nos álbuns represente a emergência e valorização do poder público com o advento do regime republicano, de modo a conceder importância cada vez maior à presença do Estado, em consonância com os preceitos positivistas arraigados no pensamento político do período.

Embora já fosse evidente a influência do positivismo na formação política de personalidades como Benedito Leite, governador do Maranhão em 1908, ano em que o *Álbum do Maranhão em 1908* foi encomendado ao fotógrafo Gaudêncio Cunha.

Também chama a atenção o significativo número de *Edificações Religiosas* a garantirem presença em três dos quatro álbuns em análise. Em toda a série,

esse tipo de edificação foi o segundo gênero mais valorizado 23,2% (29), o que denota a permanência da manutenção do poder institucional da Igreja Católica, no estado.

No que se refere aos aspectos técnicos que envolvem o padrão de recorte dessas imagens, há de se observar que, no caso específico das fotografias de edificações sedes de Instituições Públicas no Maranhão, o processo de singularização arquitetônica dos edifícios aconteceu de modo distinto de outras cidades brasileiras, como Porto Alegre e São Paulo, onde foi possível realizar tomadas que isolavam as edificações com relação ao conjunto arquitetônico.

No Maranhão, devido à estreiteza das ruas e das fachadas cerradas em todos os limites do terreno (salvo em casos em que a edificação se situasse em uma esquina) não havia possibilidade do fotógrafo se utilizar de estratégias formais, a fim de monumentalizar os edifícios, utilizando-se de tomadas que registrassem a parte frontal e lateral da maioria dos edifícios.

Há de se observar que no Maranhão o sobrado continuou sendo a principal tipologia arquitetônica, verificado em 31,01% (98) das imagens. Chama-se ainda a atenção para as poucas modificações na paisagem urbana, com relação aos novos padrões arquitetônicos em evidência no período. É importante observar que parte das instituições públicas, no Maranhão, funcionava em antigos sobrados, adaptados para o funcionamento destas.

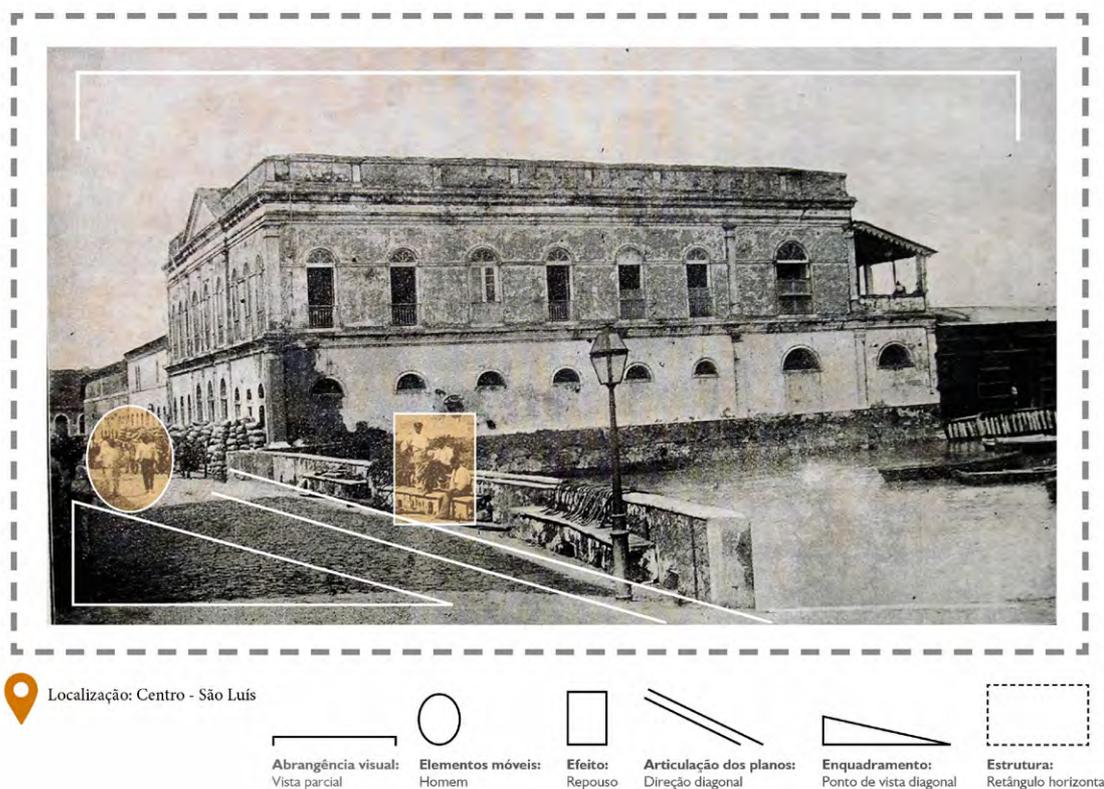
No que tange à modernização arquitetônica nas cidades do Maranhão, a análise icônica da série torna visível a manutenção de um padrão arquitetônico tradicional português, havendo apenas algumas adaptações e inserções de certos elementos ecléticos com a introdução de platibandas nas fachadas, o que ajudaria a disfarçar o velho padrão tradicional.

Já as *fábricas* representam a terceira tipologia de edificação a se fazerem representar nos álbuns, com 15,2% (19). Por serem edificações mais recentes e encontrarem-se nos arrabaldes ou periferias dos centros urbanos, o processo de singularização foi permitido tecnicamente, já que nesse caso foi possível retratar a volumetria a partir do uso de tomadas em direção diagonal, presentes em 78,94% (15) das 19 fábricas retratadas.

Com relação às *Casas comerciais*, o quarto motivo mais representativo do padrão, aconteceu as mesmas limitações técnicas encontradas no registro das edificações públicas. Os estabelecimentos comerciais, situados geralmente nas praças de comércio mais antigas, continuavam a ocupar antigos sobrados de origem colonial que mantinham sua velha configuração, no que se refere a suas funções arquiteturais, onde a parte inferior era utilizada como armazém e a parte superior geralmente serviria de residência para os familiares dos comerciantes, ou até mesmo para hospedar clientes que vinham das redondezas fazer suas compras no comércio da capital.

Para exemplificar alguns dos atributos encontrados no padrão, elencaram-se abaixo três imagens. A primeira refere-se à Rua do Trapiche, local que abrigava o comércio atacadista, situado próximo à rampa de acesso à cidade, onde se localizava o porto do Maranhão. A segunda, uma edificação onde funcionou o Congresso Estadual, no início do século XIX. E a terceira, uma das principais fábricas de tecido existente em São Luís, a Fábrica Santa Izabel.

Figura 72 - Thezouro Publico do Estado (Legenda Original) Impressão fotomecânica, 11x19. Álbum Maranhão Ilustrado, 1899, Tipografia Teixeira.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

A imagem acima retrata o Tesouro Público do Estado do Maranhão, importante órgão da administração pública, responsável por administrar as finanças estaduais.

O prédio de feições arquitetônicas ecléticas por apresentar elementos que modificam sua fachada ainda que timidamente, com o uso de platibanda e a presença de um frontão de característica neoclássica, de modo a esconder as quedas do telhado. Segundo Lopes (2004, p.38)

Apesar da crise econômica e das boas lembranças do passado, a República (1899) sonhava com uma cidade moderna, mesmo que por decreto. É o que demonstram iniciativas oficiais como o Decreto Lei nº 18 de 20 de dezembro de 1896 (modificando em 1898), que tornava obrigatória a ‘modernização’ dos sobrados que possuíssem beirais (da arquitetura luso-brasileira), através do acréscimo de platibandas e ornamentos, transformando nossos casarões em imóveis de estilo eclético, ao gosto europeu.

O edifício do tesouro parece ter sido uma dessas edificações que buscou atender essa determinação do poder público municipal introduzindo um pouco dos acréscimos em sua fachada como a platibanda, porém mantendo o gabarito tradicional arquitetônico luso brasileiro.

Além da maior massa visual no *espaço de representação* (quadrificação) ser tomada pelo edifício, sua posição no retângulo exerce estruturalmente maior peso visual tanto pelo volume, quanto por sua localização na parte superior do quadro.

Embora o emprego de algumas estratégias de composição sugira efeito de profundidade de campo, como a estruturação dos planos, onde o poste de iluminação pública, apesar de ocupar pouco espaço no quadro, funciona como ponto de equilíbrio da imagem ao situar-se mais à direita deste.

A presença de *elementos móveis* na cena, além de sugerir atividade, também estabelece a direção vetorial de leitura da imagem. O uso ainda da perspectiva linear lhe garante grande profundidade de campo.

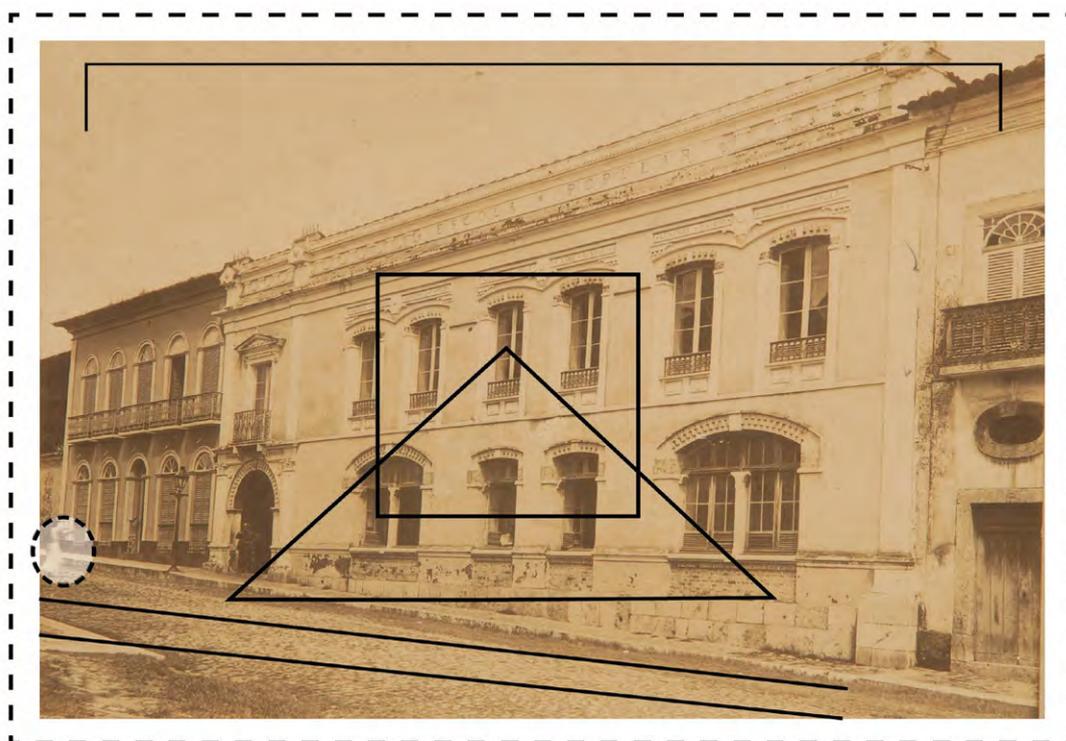
A imagem disposta em estrutura *retangular horizontal* acompanha a maior parte do acervo. A articulação dos planos em *direção diagonal*, assim como o tipo de enquadramento adotado em *ponto de vista diagonal*, confere dinamismo à cena.

A presença de *elementos móveis* no espaço recortado acompanha uma tendência da maioria das fotografias que compõem este padrão, um baixo índice de pessoas a circularem pelas ruas e logradouros públicos da cidade, contrastando com a realidade de outros centros urbanos, onde a presença da multidão nas ruas em circulação sugeria a existência de uma vida dinâmica, dada a agitação do vaivém de transeuntes em grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro.

O baixo dinamismo nas ruas da capital maranhense também é sugerido pela presença de homens parados em posição de *repouso*, que parecem dar conta do ato fotográfico ao direcionar seus olhares para a câmera.

A segunda fotografia representativa do padrão seria o prédio onde funcionou a Escola Popular Onze de Agosto que, naquele momento, abrigava o Congresso Estadual, situado também na área central do antigo núcleo urbano da capital São Luís, mais precisamente na Rua do Egito.

Figura 73 - Congresso do Estado (Legenda original).Albumina, 15x20. CUNHA, Gaudêncio. Álbum do Maranhão em 1908.



Localização:  
Centro - São Luís

Abrangência visual:  
Vista parcial



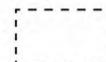
Efeito:  
Atividade



Enquadramento:  
Ponto de vista central



Articulação dos planos:  
Direção diagonal



Estrutura:  
Retângulo horizontal

Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

A estrutura *retangular horizontal* da imagem segue a tendência da maioria das da série, de modo a conferir estabilidade à massa visual encontrada no conjunto arquitetônico formado pelos edifícios.

Como exemplo do que foi anteriormente citado, a imagem apresenta algumas limitações de ordem técnica, interferindo na decisão de realizar uma tomada mais restritiva do edifício. Devido à estreiteza da rua, o profissional foi obrigado a recorrer a uma articulação dos planos em *direção diagonal*, de modo a garantir o enquadramento central da fachada, para assegurar o efeito de *frontalidade*.

Nos acervos estudados por Possamai (2005) e Lima (1995) constatou-se que algumas edificações, dado o grau de importância simbólica e modernidade arquitetônica, aparecem registradas em tomadas restritivas, onde geralmente o edifício se apresenta de forma isolada, valorizando tanto a fachada frontal como a lateral das modernas edificações situadas em lotes que conferem maior racionalidade aos projetos arquitetônicos.

Outra possibilidade de leitura acerca desta orientação técnica, talvez tenha se dado por uma estratégia de valorização do motivo principal da imagem por contraste, ao permitir na *vista parcial* a manutenção de uma abrangência visual que mantivesse no *enquadramento* o sobrado mais à esquerda do quadro, já que a fachada do prédio principal apresenta uma configuração arquitetônica mais moderna, com a presença de elementos ecléticos em sua fachada, como a existência de platibanda e a decoração na parte superior das padieiras das janelas. Na imagem, a presença de um *elemento móvel* (mulher) na lateral esquerda do retângulo, além de sugerir movimento, funciona como vetor de leitura.

A terceira imagem, que também exemplifica este padrão, refere-se à imagem da fachada da fábrica de tecidos Santa Isabel, situada em São Luís. Inaugurada em 1893, a fábrica pertencia à Companhia Fabril Maranhense, e produzia tecidos de algodão denominados de riscados e domésticos. A fábrica tinha sua produção destinada a outros estados, como Pará, Piauí e Amazonas.

As imagens de fábricas se fazem presentes em três dos quatro álbuns. Apenas no *Album Recordação do Maranhão* elas não irão figurar. Acredita-se que esta escolha temática esteja relacionada ao imaginário do período, estando asso-

ciado ao conjunto de representações que foram sendo construídas sobre a cidade de São Luís e, por conseguinte, ao Maranhão.

Seguindo uma tendência nacional da formação de parques têxteis, no Brasil, a partir das duas últimas décadas do século XIX, entrarão em funcionamento, no Maranhão, 13 fábricas têxteis, além de um Engenho Central, situado no vale do rio Pindaré. De acordo com Caldeira (1988, p. 8):

A criação do primeiro parque fabril maranhense incluiu-se entre as manifestações concretas regionais do “crescimento industrial sem industrialização”, ocorrido no país, no final do século XIX, e resultou, sobretudo, da reunião de capitais investidos por comerciantes importadores, exportadores, fazendeiros e pessoas ligadas a outras atividades, com o apoio dos governos central e regional. Noutros termos, o referido parque surgiu da iniciativa daqueles indivíduos e de capitais recrutados na própria região.

Na opinião de Caldeira (1988) não se trata de se estabelecer um julgamento acerca da iniciativa dos investimentos de capitais na indústria têxtil do Maranhão. O autor chega a discordar do uso de termos pejorativos utilizados por alguns estudiosos do período, que costumam classificar a instalação do parque fabril, no Maranhão, de “Loucura industrial” ou “vertigem das fábricas”, preferindo o termo “fabrilismo” para se referir ao período. De acordo com o autor, estes termos foram empregados por indivíduos que consideravam a atividade fabril prejudicial à agro-exportação. (CALDEIRA, 1988, p.9).

Não é objetivo desta pesquisa aprofundar os termos do debate acerca das condições materiais que possibilitaram a instalação do parque têxtil no Maranhão. Interessa, pois, questionar a valorização da temática a ponto dela merecer destaque nos álbuns, já que, na primeira década do século XX, época em que os álbuns foram elaborados, o setor já se encontrava em crise acentuada.

Joaquim Itapary, ao tratar da conjuntura econômica dos primeiros anos do século XX, no contexto de funcionamento das fábricas por volta de 1904, afirmou que: “A crise permanecia profunda e atingia todas as indústrias têxteis maranhenses, principalmente por causa das ininterruptas altas no preço do algodão e do retraimento dos mercados consumidores de fios e tecidos”. (ITAPARY, 1995, p. 80).

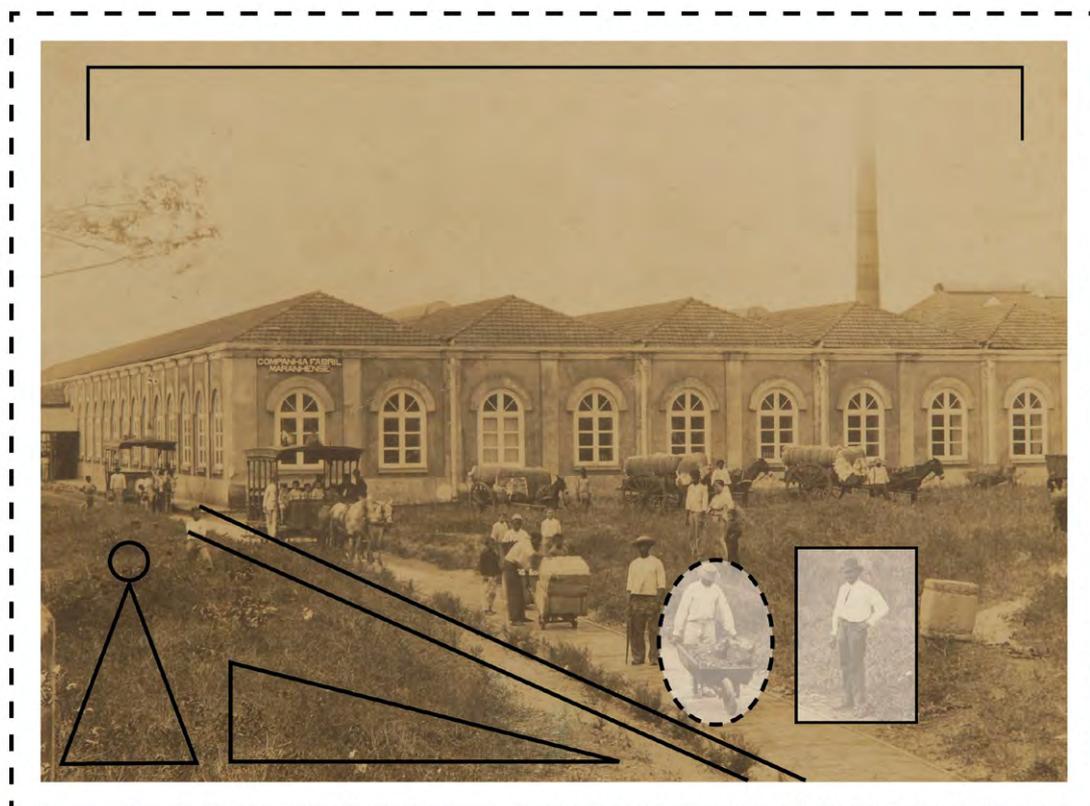
Mesmo que o contexto não fosse favorável à indústria têxtil no Maranhão, a insistência na valorização da temática das fábricas, em todos os álbuns, talvez possa ser explicada pela tentativa de se reforçar uma **pedagogia do progresso** como mais um fator de distinção para a cidade e, por conseguinte, para o estado. Embora a imagem da Manchester do Norte, associada a São Luís, se chocasse com a imagem do epíteto de Atenas, que no imaginário maranhense encontra-se associado à época áurea da produção agroexportadora maranhense (1760-1820).

A imagem abaixo não evidencia a crise no setor, uma das poucas que quebra a monotonia e o esvaziamento da cidade. A fotografia sugere atividade em toda a sua estrutura. O emprego de escolhas técnicas como o ponto de vista do fotógrafo em posição **diagonal**, assim como a **articulação dos planos** em **direção diagonal**, ajuda a promover dinamismo à cena.

Ao posicionar a câmera na parte elevada do terreno irregular, o fotógrafo amplia a sua abrangência visual em **vista parcial**. O enquadramento da cena, a partir do ângulo escolhido, acaba por valorizar a volumetria da edificação. Trabalhadores em plena atividade promovem dinamismo ao **espaço de representação**.

Também a presença de outros elementos móveis como o bonde de tração animal, no segundo plano, e a presença de carroças carregadas e enfileiradas na parte de frente da edificação, contribuem com dinamismo à composição. Contudo, mesmo que o enquadramento tenha se dado em **retângulo horizontal**, a edificação não foi totalmente enquadrada.

Figura 74 – Fábrica de Tecidos Stª Izabel- São Luiz (Legenda original), Albumina, 15x20. CUNHA, Gaudêncio. Álbum do Maranhão em 1908.



Localização:  
Bairros - São Luís



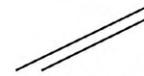
Enquadramento:  
Câmera alta



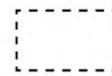
Abrangência visual:  
Vista parcial



Enquadramento:  
Ponto de vista diagonal



Articulação dos planos:  
Direção diagonal



Estrutura:  
Retângulo horizontal

Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

#### 4.2.5 - Padrão Edificações Públicas/internas 28,79% (91).

Este padrão encontra-se circunscrito apenas ao conjunto de imagens formado por apenas dois dos quatro álbuns, Tricentenário e Maranhão em 1908. Constituído a partir do agrupamento das fotografias dos dois álbuns, assim distribuídos no padrão: *mobília* 43,95% (40), *produtos* 4,39% (4), *iconografia* 1,97% (18) e *objetos de decoração* 3,18 (29).

Os artefatos encontravam-se dispostos em ambientes internos de edificações públicas, conferindo destaque à mobília exibida nos salões, assim como aos produtos que foram exibidos durante o certame específico de 1912, dando origem ao álbum do

Tricentenário. É importante lembrar que o atributo *produtos* é exclusivo deste último álbum, aparecendo na proporção de 10,25% (4) do quantitativo de imagens existentes na publicação.

Dos dois álbuns que reúnem imagens formadoras deste padrão, o *Álbum do Maranhão em 1908* é o que reúne o maior percentual proporcional do conjunto iconográfico 16,45% (52).

O álbum do Tricentenário foi elaborado especificamente para registrar a passagem do evento expositivo em comemoração ao aniversário de 300 anos de fundação da cidade de São Luís, segundo o calendário festivo que, de acordo com Lacroix (1998), começou a ser instituído naquele início de século, que passa a considerar os franceses como os responsáveis pela fundação do Maranhão.

Ocorrida na parte interna e externa do edifício sede do governo estadual, a exposição foi inaugurada a 8 de setembro de 1912. Além das imagens dos produtos expostos, o álbum, publicado em 1913, contempla ainda algumas imagens de paisagens urbanas de São Luís e de duas localidades fora da capital.

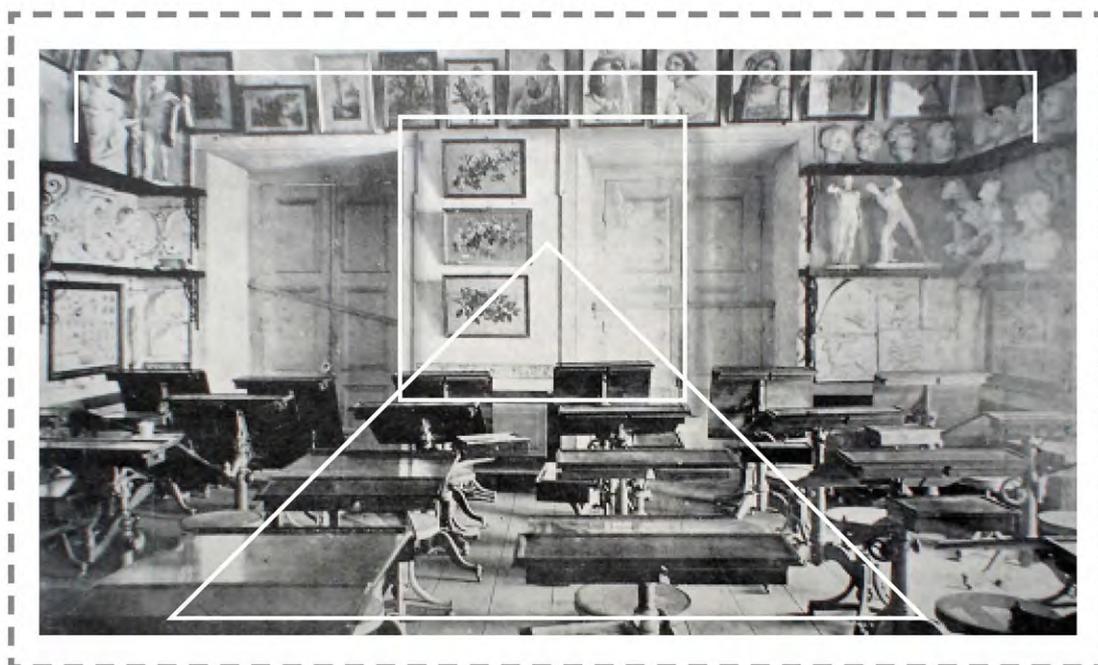
Já o registro das iconografias expostas nos ambientes internos foi realizado em 6,1% das imagens. Em menor quantidade foram registrados os produtos em exposição no certame do tricentenário, talvez devido a pouca quantidade dos produtos exibidos.

A opção de retratar a parte interna dos edifícios onde funcionavam as instituições públicas, em sua quase totalidade sem a presença de pessoas, denota a valorização dos objetos expostos nesses ambientes de modo a demonstrar organização, asseio e racionalidade desses espaços, de onde representativamente emanava o poder das instituições.

Considerando que, no período em que as imagens foram elaboradas, já era possível um tempo de exposição menor para a captação dos registros, conclui-se que houve de fato uma opção de registrar esses ambientes sem a presença humana. Talvez fosse uma estratégia de modo a denotar impessoalidade às jovens instituições republicanas.

A imagem que exemplifica este padrão refere-se a um processo de impressão fotomecânica pertencente à série formada pelo *Álbum Comemorativo do 3º Centenário de Fundação da Cidade de São Luís*. Estruturada em **retângulo horizontal**, esta segue o padrão de enquadramento presente predominante no acervo como um todo.

Figura 75 - Aula de Desenho da Escola Normal (legenda Original) Impressão fotomecânica, 15x20, Álbum do Tricentenário de Fundação da Cidade de São Luís, 1913. Tipogravura Teixeira.

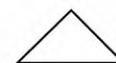


Localização:  
Centro - São Luís

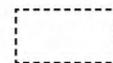
Abrangência visual:  
Vista parcial



Efeito:  
Frontalidade



Enquadramento:  
Ponto de vista central



Estrutura:  
Retângulo horizontal

Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

No que tange à *articulação dos planos*, observou-se que a foto foi concebida em *direção centrípeta*. Mesmo que a imagem apresente pouca profundidade de campo, o direcionamento do olhar, neste caso, é dado pelo *arranjo de cadência* (sequência formada por um mesmo elemento na imagem) ensejada pela mobília que ocupa maior espaço no segundo plano, posteriormente ocupando menor medida no primeiro plano ao aproximar-se do local onde a câmera se encontra mais próxima da mobília.

Tendo a sua **abrangência visual** concebida de modo parcial, estabelecida pelas paredes que delimitam o ambiente lateralmente, o efeito de *frontalidade* utilizado originalmente pela metodologia em uso, para delimitar as fachadas externas de edifícios, nesta imagem em específico foi atribuído à parede ao fundo da sala.

Outras singularidades marcantes, correspondente aos elementos figurativos existentes nesta impressão fotomecânica, são os quadros e esculturas que se encontram localizados na parte superior frontal e nas laterais da imagem, conferindo maior peso visual a estes elementos.

Seguindo a lógica expressa pelos inventores das tradições, no Maranhão, também foram valorizadas nos álbuns, fotografias de instituições que reforçassem a associação de São Luís como terra de intelectuais.

A valorização tanto de imagens da fachada, quanto da parte interna do salão principal do edifício, onde se situava a biblioteca, à Rua da Paz, serviria para reforçar esta ligação, ajudando a fortalecer a **pedagogia do passado** pautada na tradição literária que alguns intelectuais insistiam em exaltar.

No relatório escrito pelo então diretor da Biblioteca Pública, Domingos de Castro Perdigão (o mesmo responsável pela organização de exposições regionais), ao dirigir-se ao governo, a fim de solicitar um local mais adequado para a instalação da biblioteca, revela a maneira como o grupo intelectual, que orbitava em torno de fotógrafos e editores dos álbuns, pensava acerca da preservação da instituição:

Como sabeis, tenho tentado tudo para conseguir a mudança da Biblioteca para outro edifício e, apesar da boa vontade que me tem mostrado o Exm. Sr. Dr. Governador do Estado, com referência a este assumpto, não tenho podido conseguir nem reparos indispensáveis para tornar este em que estamos, menos prejudicial ao estabelecimento.

**O Maranhão, — a Atenas Brasileira, tem direito a uma biblioteca, de aspecto atraente, ampla e especialmente construída para este fim.**

É, para isso, só é necessária a vontade dos maranhenses. (PERDIGÃO, 1918, p. 7).

A imagem seguinte tem como espaço de figuração o ambiente interno do edifício que abrigou a biblioteca, funcionando na edificação, de 1895 a 1914, época em que o diretor foi o intelectual Antônio Lobo, um dos 12 fundadores da Academia Maranhense de Letras. Foi nas dependências deste mesmo edifício que oficialmente a academia foi criada a 10 de agosto de 1908, tendo a reunião sido noticiada pelo jornal A Pacotilha:

### A Academia Maranhense de Letras

Na reunião convocada para a Biblioteca Pública, ficou fundada a Academia Maranhense, da qual fazem parte, como fundadores, os drs. José Ribeiro do Amaral, Clodoaldo de Freitas, I. Xavier Carvalho, Barbosa de Godóis, Godofredo Viana, Antonio Lobo, Fran Paxeco, Alfredo de Assis, Vieira da Silva, Astolfo Marques, Domingos Barbosa e Corrêa Araújo. (PACOTILHA, 10 de agosto de 1908).

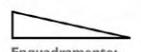
A fotografia, que retrata o salão de leitura da biblioteca, foi extraída do Álbum do Maranhão em 1908. Tomada a partir de um *ponto de vista diagonal*, tendo seus planos articulados em *direção curva*, considerando a linha do corrimão que separa as estantes da mesa de leitura. Mesmo estruturada em *retângulo horizontal*, sua abrangência visual somente dá conta de retratar *parcialmente* o espaço interno da biblioteca.

Figura 76 - Bibliotheca – Sala de Leitura (Legenda original), Albumina, 15x20. CUNHA, Gaudêncio. Álbum do Maranhão em 1908.



  
Localização:  
Centro - São Luís

  
Abrangência visual:  
Vista parcial

  
Enquadramento:  
Ponto de vista diagonal

  
Articulação dos planos:  
Direção curva

  
Estrutura:  
Retângulo horizontal

Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

#### 4.2.6 - Padrão Infraestrutura Interiorana 7,27% (23).

Para a composição deste padrão, reuniram-se imagens que enunciam aspectos infra estruturais de localidades situadas no continente, assim como do interior da ilha, onde se encontra a capital, com base no arquivo formado pelas 316 imagens, tais como: **Pontes** 21,73% (5); **linhas férreas** 21,73%(5); **estradas de terra** 21,73%(5); **casas de fazendas** 26,08% (6); e **Plantações** 8,69% (2).

Neste padrão apenas o *Álbum do Tricentenário* não apresentou imagens relacionadas aos atributos deste padrão. Contudo, a participação dos álbuns editados pela Tipografia Teixeira foi mínima sendo que o *Álbum Recordação do Maranhão* apresentou apenas uma imagem 0,31%, *Maranhão Ilustrado*, quatro 1,26%, e o *Álbum do Maranhão em 1908* reuniu o maior quantitativo, 18, 5,69%.

Embora o repertório de imagens que compõem esse padrão apresente um baixo quantitativo com relação ao conjunto formado pelos demais álbuns, o espaço referencial do Maranhão é apresentado como sendo um lugar a ser explorado, como um amplo potencial natural, dotado de paisagens ainda pouco habitadas e exploradas economicamente, onde a imensidão das florestas contrastava com as poucas e ainda precárias instalações das zonas habitacionais pontuadas de locais de difícil acesso.

Embora o conjunto apresente o menor percentual entre todos os demais padrões, seu controle foi importante, para que se pudesse perceber o contraste entre as regiões situadas no continente, frente às poucas localidades com maior potencial urbanístico.

Dentre as fotografias que compõem este padrão, as imagens das **casas de fazendas** encontram-se em maior quantidade 26,08% (6), exibidas 100% em vistas parciais, sendo que as fotografias de plantação aparecem em menor quantitativo 8,69% (2). **Ponto de vista diagonal** e **direção diagonal** foram as opções técnicas mais utilizadas, a primeira com 52,16% (12) e a segunda com 56,5% (13). Dentro do conjunto, a presença de pessoas do sexo masculino 69,54 % (16), contrasta com a presença feminina, 17,36% (4) apresentando este espaço como um lugar conduzido prioritariamente por homens.

A ausência de estradas refletia um problema de âmbito nacional do período, o isolamento de regiões mais ao interior do continente. A falta de uma malha ferroviária e a ausência de estradas de terra explicariam o isolamento das regiões mais distantes do litoral. A pouca quantidade de pontes representadas nos álbuns é sintomática, para que se possa justificar a existência de apenas 5 imagens que figuram nos álbuns com esta temática.

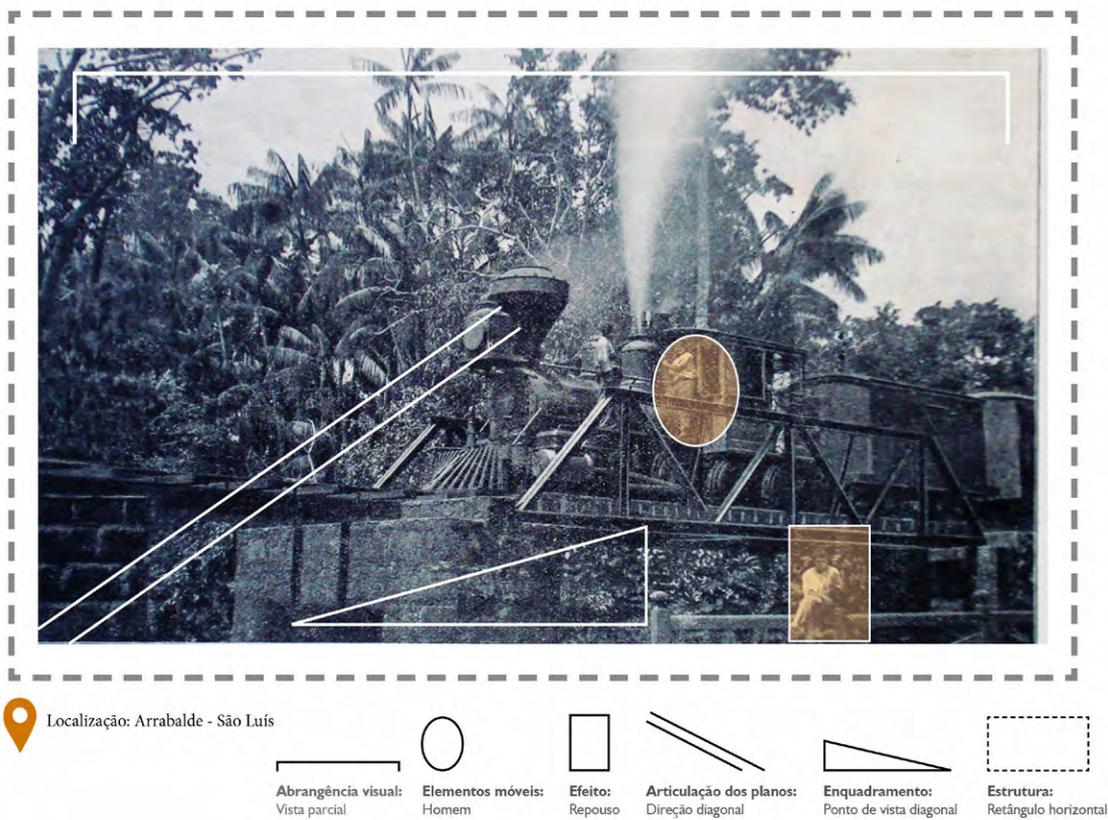
No que concerne à malha ferroviária, houve uma considerável valorização do tema no conjunto, com 21,73% (5) das imagens. Tomadas em sua maioria do ponto de vista diagonal 52,16% (12), foram retratadas 100% (23) em vista parcial.

A despeito da inexistência de malha viária que cortasse o Estado integralizando as suas diversas regiões, as imagens de estradas também figuraram na documentação fotográfica aqui analisada na mesma proporção que as estradas de ferro 21,73% (5), tomadas em sua maioria em direção centrípeta 34,76%.(8).

As imagens representativas deste padrão seguiam a tendência das publicações do gênero, no Brasil, funcionando como uma espécie de propaganda das potencialidades do estado, mais especificamente as fotografias apresentadas no álbum organizado pela Photographia União de propriedade de Gaudêncio Cunha.

A foto seguinte é tida como uma das mais representativas do padrão em análise, considerando os critérios já mencionados:

Figura 77 - Ponte de Cutim (Legenda Original) Impressão fotomecânica, 11x16, Álbum Maranhão Ilustrado, 1899. Tipogravura Teixeira.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Tida como um dos maiores símbolos do progresso, a locomotiva que atravessa o *retângulo horizontal* da estrutura da foto é bem delimitada pela *vista parcial* recortada no curto espaço da ponte que liga o perímetro urbano da capital indo em direção ao Anil, arrabalde situado no interior da ilha (imedições da capital). Na imagem não é possível ter ideia da inteira dimensão do trem, já que apenas alguns vagões aparecem à direita do *retângulo horizontal*.

Capturada em **direção diagonal**, o ponto de captura da locomotiva eleva o grau de significância da mesma, considerando a mata nativa que serve de plano de fundo para a composição do *espaço de representação* nos termos de Dubois (1994).

Além das direções vetoriais que sugerem a movimentação do olhar da esquerda para a direita e imediatamente o contrário, devido ao avanço da locomotiva que parte da direita para a esquerda, a cena é bastante dinâmica, também pela atividade demonstrada pela fumaça que jorra pela chaminé indicando que o trem se encontra em movimento.

O ritmo veloz da cena só é levemente quebrado pela presença do homem em posição de *repouso* na grade de proteção situada à direita do quadro.

A estrutura metálica da ponte também sugere desenvolvimento fora do ambiente urbano da capital. Contudo, em termos percentuais no conjunto, as imagens relacionadas à infraestrutura interiorana se encontram em menor quantitativo no acervo, conforme demonstrado.

O preenchimento do quadro pela grande massa visual formada pela mata nativa remonta o ar pitoresco da paisagem natural cortada pela modernidade dos trilhos, reeditando um antigo binômio que marcou a história do Brasil Imperial e adentrou o século XX: Civilização e Natureza (DALL'OLIO, 2012, p.05).

Por volta dos primeiros anos do século XX, a economia maranhense era ainda predominantemente agroexportadora e voltada à subordinação do mercado externo, situação compartilhada pela maioria dos demais estados brasileiros. Embora dispusesse de matérias-primas em abundância, estas se destinavam em sua maioria às exportações. No Maranhão, dois produtos ganhavam destaque na economia, o açúcar e o algodão. (CALDEIRA, 1988), contudo a atividade agrícola foi pouco explorada nos álbuns. Acredita-se que tal ocultamento tenha se dado devido à crença no industrialismo como trampolim para se atingir o desenvolvimento pelas vias do progresso industrial. Interessava mostrar mais as fábricas do que a matéria-prima que era produzida no estado.

Dos quatro álbuns, apenas o *Álbum do Maranhão em 1908* vai trazer imagens de plantio. As duas únicas imagens estão relacionadas à cultura da cana-de-açúcar. A fotografia seguinte é uma das imagens que estará vinculada à temática. Observa-se que, embora a maior massa visual seja ocupada pelos pés de cana, a objetiva do fotógrafo elege como ponto de vista central os trilhos do trem onde se encontram dois homens em posição de *repouso*. A articulação dos planos em *direção centrípeta* conduz o olhar do leitor em direção aos dois homens parados em cima do trilho.

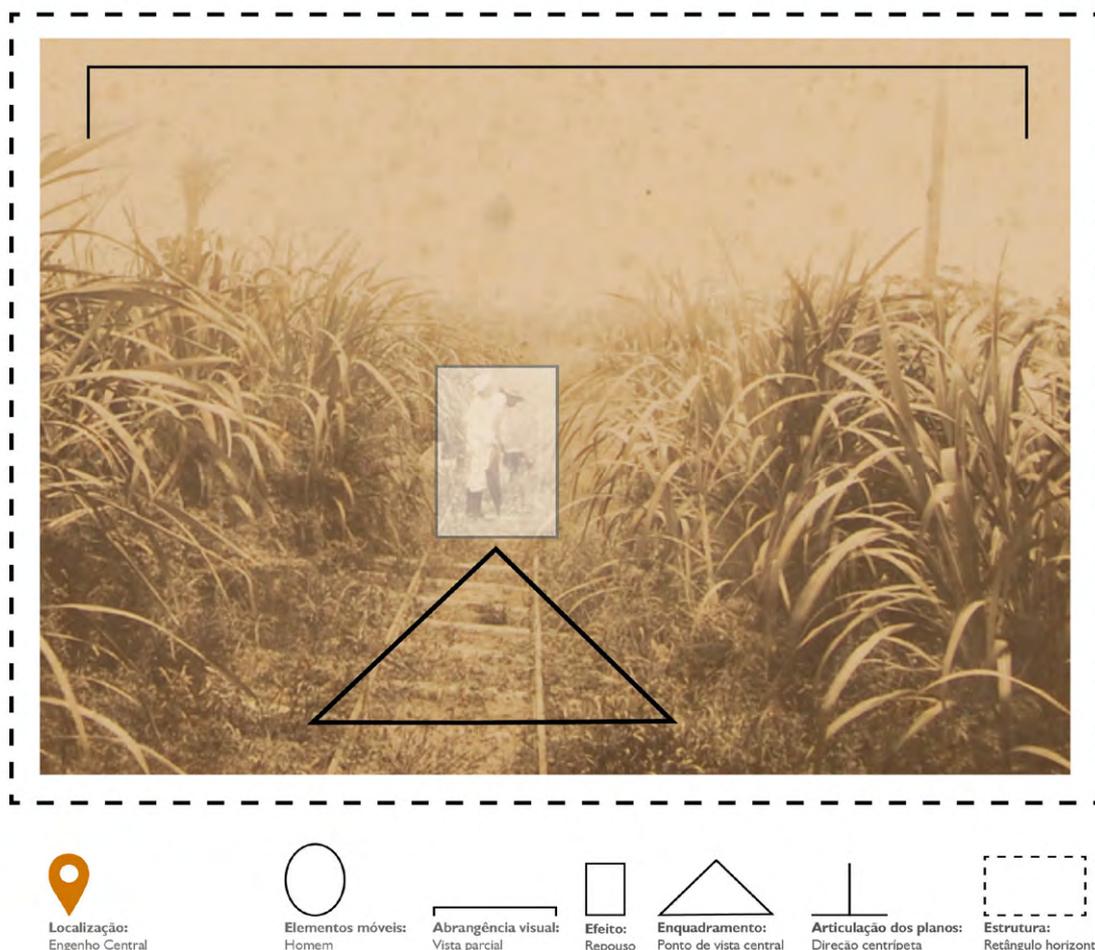
Fica evidente que a *vista parcial* não elege o canalial como elemento principal da imagem e sim os trilhos do trem. A imagem abaixo também foi vinculada a duas outras que juntas estão relacionadas ao antigo Engenho São Pedro de Alcântara, situado na margem direita do rio Pindaré.

O empreendimento mostrou-se de alto custo, consumindo capitais exorbitantes para a construção das instalações de sua sede para a qual importou estruturas metálicas inglesas. Além da suntuosa edificação, também foi construída uma estrada de ferro de dez quilômetros que ligavam o canavial à edificação onde a matéria-prima seria processada.

Duas locomotivas faziam o transporte da matéria-prima, a Martinus Hoyer e a São Pedro. Segundo Caldeira, essa via férrea foi a primeira a ser construída no Maranhão, ficando pronta em 1884, ano em que o engenho entrou em funcionamento. O engenho pertencia à Companhia Progresso Agrícola. Depois de um ano de funcionamento, o empreendimento já dava sinais de malogro, pois os lucros arrecadados com a produção não cobriram o custeio, ocasionando em déficit. (CALDEIRA, 1988).

Fica evidente que as plantações, que aparecem no *Álbum do Maranhão em 1908*, não foram colocadas em evidência, assumindo uma posição coadjuvante, em meio à tentativa de se instituir nos álbuns uma pedagogia do progresso, somente possível através do desenvolvimento industrial, onde os equipamentos e investimentos em infraestrutura assumem papel principal em meio às recorrências temáticas.

Figura 78 – Um Canavial-Engenho Central (Legenda original), Albumina, 15x20. CUNHA, Gaudêncio. Álbum do Maranhão em 1908.



Fonte: Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

#### 4.3- Síntese das tendências:

De modo geral, o conjunto de álbuns relativos ao Maranhão conforma uma visualidade metonímica sobre o estado, onde a parte (a cidade de São Luís), irá se colocar no lugar do todo (o Maranhão) em número de imagens. As imagens, que forma o acervo, em sua maioria elege o espaço urbano da capital como local privilegiado e com maior visibilidade no acervo.

Acredita-se que a circunscrição do Maranhão, a partir da ilha de São Luís, tenha se dado devido ao fato da cidade reunir as melhores condições infra-estruturais, embora seus equipamentos urbanos, na primeira década do século XX, já demonstrassem sinais de obsolescência.

O padrão de maior recorrência no acervo foi justamente o de infraestrutura urbana, com incidência nos serviços de *calçamento* e *iluminação* pública, presentes nos logradouros mais representados na coleção. Tais melhoramentos urbanos encontravam-se majoritariamente concentrados na área central da capital São Luís, justamente onde se situava as principais ruas da cidade.

Ao analisar a lei municipal, nº 126, de 12 de dezembro de 1907, que autoriza a contratação da renovação de serviços de iluminação pública da capital São Luís, durante a administração do intendente Alexandre Colares Moreira, através de contrato firmado entre a Prefeitura e o inglês George Wallace Anderson, Palhano (1988) aponta as cláusulas onde ficava evidente o privilégio de alguns logradouros tidos como mais importantes, ao receberem as melhorias no sistema de iluminação. Locais também privilegiados com relação ao serviço de calçamento.

A cláusula nº 29 do contrato aponta que o perímetro limitado entre a Avenida Maranhense e a Praça Benedito Leite, assim como a Rua de Nazaré, passando pela Praça João Lisboa, Rua Grande, Campo de Ourique, Avenida Silva Maia e Rua do Sol, foi apontado como sendo o das elites, devido ao fato de, nesses locais, onde o novo serviço de iluminação a gás carbônico em substituição ao antigo de hidrogênio deveria funcionar com a utilização de um bico de maior qualidade, enquanto que nos logradouros tidos como menos importantes, o serviço deveria ser implantado com o uso de um bico simples. (PALHANO, 1988).

Ao compararem-se as vias públicas mais retratadas nos álbuns com os logradouros apontados acima, verificou-se que estes espaços são os mesmos onde se concentravam os serviços de *calçamento* e *iluminação pública*, sendo a Avenida Maranhense o logradouro público mais representado nos álbuns, figurando 11 vezes em todo o acervo formado pelos quatro álbuns.

Observou-se ainda que a predileção por determinados espaços ia além das preferências pelos logradouros com melhor infraestrutura de serviços públicos, já que a seleção dos registros fotográficos também esteve pautada pelo grau de importância atribuído a certos logradouros dotados de singularidade e alta carga simbólica, sendo o caso da Praça Gonçalves Dias e da Avenida Maranhense.

O exemplo da Avenida Maranhense é sintomático, considerando que este local é tido como uma espécie de marco zero da cidade, pois, como afirmou a historiografia tradicional sobre a questão história da ocupação da cidade de São Luís, nestas imediações, os conquistadores franceses fincaram as primeiras balizas da cidade, erguendo estruturas ainda que provisórias como um forte de madeira, e a edificação de uma pequena igreja.

No que diz respeito à produção fotográfica realizada no Maranhão, percebeu-se que, do ponto de vista técnico, os profissionais que atuavam no estado, acompanharam às tendências nacionais e internacionais. A prática do comércio de vistas fotográficas seguia às propensões do gênero, no período, sofrendo forte influência da pintura de paisagem, segundo Lima (1997).

Em se tratando do acervo analisado, o enfoque nos aspectos topográficos, nas edificações e nas vias de circulação, revelava a intencionalidade do registro documental dos espaços, assim como foi realizado em cidades como São Paulo, considerando a produção de Militão Augusto de Azevedo e os registros realizados por Caleigari, em Porto Alegre.

Do ponto de vista formal é possível concluir que os registros das vistas urbanas realizadas no Maranhão acompanham as tendências de registro nas demais localidades do país, com o predomínio de pontos de vista *Central e Diagonal* em 50% (158) das imagens, e *Direção centrípeta* em 33,54% (106), o que demonstra uma disseminação de técnicas e escolhas temáticas que foram se difundindo pelo Brasil, sendo possível concluir que os registros da paisagem maranhense apresentados nos álbuns encontravam-se em consonância com tais tendências.

A síntese visual gestada, constrói uma representação do Maranhão elaborada na maioria das vezes do plano da rua. Sendo a atividade dos fotógrafos quase sempre notada pelos olhares atônitos dos personagens urbanos que figuraram em suas imagens.

De modo geral, as fotografias existentes no acervo, moldaram uma visualidade sobre o Maranhão, em consonância com o imaginário do período, sendo marcado pelo binômio: Passado e Modernidade. São imagens que perseguem uma modernidade possível, ao mesmo tempo em que se mostravam presas a um passado mitológico, ao privilegiarem alguns espaços como lugares de memória<sup>29</sup>.

---

29 Sobre “Lugares de memória” ver: NORA, Pierre. **Entre história e memória: a problemática dos lugares**. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

Neste sentido, o acervo fotográfico formado pelos álbuns do Maranhão mostrou-se por um lado dissonante da maioria dos outros produzidos sobre outras capitais, no período. Como exemplo as imagens referentes a Porto Alegre que, segundo Possamai (2005, p.253) difundiram “um imaginário ligado à modernidade”.

A valorização de um passado mítico deu a tônica dos álbuns comerciais publicados pela Tipografia Teixeira. Enquanto que o álbum publicizado por Cunha oscilava entre a valorização dos elementos considerados “modernos” e a manutenção de um repertório imagético de caráter saudosista.

## CONCLUSÃO

Em princípios do século XX a ideia que se tinha sobre o Maranhão parecia ainda ser insipiente. Mesmo entre os próprios geógrafos estava presente uma discussão acerca da representação cartográfica de algumas regiões do estado, inexistindo uma carta geográfica que fosse totalmente livre de imprecisões. A Geografia ainda dava sinais da necessidade de se criar uma definição que fosse capaz de abarcar seu território.

Nesse contexto da busca de representações que pudessem ajudar na formação de identidades, a fotografia irá exercer papel fundamental no processo de reconhecimento de uma dada localidade ou região. Embora marcados pelas limitações do quadro fotográfico, que selecionava, incluía e excluía o que deveria ser visto.

Com o objetivo de mediar o entendimento acerca das noções de espaço, de modo a diferenciá-lo do espaço circunscrito ao plano fotográfico, trabalhou-se com as noções de espaços definidas por Dubois (1994), que os conceituou como: espaço referencial, espaço representado, espaço de representação e espaço topológico.

Mesmo fragmentando o espaço referencial, a fotografia ajudou nesse processo de definição de um Maranhão que foi dado a ver. Se o espaço de representação presente na dimensão ortogonal do quadro fotográfico apresentava-o de forma fragmentada, uma tentativa de se recompô-lo se constituiu na reunião das fotografias em álbuns. O agrupamento desses fragmentos imagéticos nesse tipo de suporte pretendia recuperar a ideia de um “todo”, capaz de elaborar uma espécie de síntese do espaço topológico.

É justamente nesse momento que a documentação fotográfica, que foi sendo gestada e organizada por fotógrafos como Gaudêncio Cunha, ganha importância fundamental ajudando no processo de conhecimento e reconhecimento de um território que começava a ser imaginado, ainda que de forma fragmentada.

As entradas no interior do continente por fotógrafos interessados em busca de uma clientela nas distantes regiões de difícil acesso foram ampliando a visão dos habitantes da ilha sobre o Maranhão, à medida que, junto com a prática

de tirar retratos os profissionais investiram no registro da paisagem e foram colecionando vistas das pequenas cidades e lugarejos onde foi possível penetrar.

Mesmo diante da dificuldade de se chegar a determinadas regiões de difícil acesso, a principal motivação foi a necessidade de se buscar uma clientela que pudesse dispor de recursos para ser retratada.

Estas condicionantes revelam o poder do olhar do fotógrafo que, além de decidir o que deveria ser retratado, podia determinar como as imagens deveriam ser capturadas. Esta relação de controle sobre o ver conferia ao profissional importância e distinção.

Como demonstrado neste trabalho, foram muitas as vezes em que a atividade profissional de fotógrafos como Gaudêncio Cunha foram noticiadas na imprensa. O registro da movimentação de Cunha, em direção ao interior, servia para avisar a clientela da capital onde se encontrava localizado seu estúdio, pois durante certo período o profissional ficaria ausente.

Esta pesquisa teve como objetivo demonstrar como as fotografias reunidas em álbuns de vistas construíram uma visualidade sobre o Maranhão, de modo a conceber formas de ver e perceber o estado, nos primórdios do século XX.

O processo de construção visual do social envolve uma orquestração que perpassa muitas nuances da cultura visual de um determinado tempo e sociedade, sem as quais não seria possível tecer um entendimento acerca dos sentidos produzidos pelas fontes visuais.

A argumentação aqui sustentada só foi possível a partir do mapeamento do estágio da produção acadêmica realizada em torno da temática no Brasil. A análise dos procedimentos e abordagens das pesquisas, até então realizadas, foi fundamental para a escolha de um caminho que se mostrasse eficaz na interpretação das fontes visuais delimitadas.

Não foi nosso objetivo produzir uma abordagem metodológica original a fim de atingir a problemática inicial desta tese, já que outros autores assim o fizeram com sucesso. Porém a contribuição desta pesquisa em relação aos procedimentos e abordagens aqui adotados pretendeu otimizar as opções metodológicas já disponíveis.

Do ponto de vista metodológico nossa colaboração talvez resida na elaboração de um produto, com vistas a otimizar o trabalho do pesquisador que pretenda dialogar com fontes visuais no campo das ciências humanas, de modo a garantir a facilidade de manuseio, acesso à informação e manipulação de dados, o que talvez justifique a produção do mesmo.

Sem uma ferramenta que nos permita um controle eficiente das variáveis estudadas se tornaria dificultoso e dispendioso o trabalho com acervos de grandes séries fotográficas. Foi pensando nisso que se criou o software **Meta visualidade**, um instrumento que contribuiu para o trabalho com as fontes visuais arroladas no universo desta pesquisa.

De outro modo, o mapeamento do circuito social da fotografia no Maranhão permitiu com que se refizesse o trajeto de criação das imagens aqui analisadas. O estudo da trama visual permitiu a identificação dos sujeitos envolvidos no processo de produção e difusão das imagens representativas do Maranhão.

Neste sentido, perseguiu-se, no estudo, um mergulho nas entranhas da sociedade produtora dos álbuns aqui reunidos, buscando-se perceber como se deu o processo de gestação das coleções, os sujeitos sociais empenhados em traduzir em imagens suas subjetividades diante do mundo.

No processo de entendimento acerca da visualidade construída sobre o Maranhão, buscou-se compreender os sentidos evocados pelas imagens colecionadas nos álbuns, as temáticas mais relevantes e significativas, assim como suas principais linhas de força.

Nessa perspectiva, foi preciso que se realizasse uma espécie de arqueologia das imagens, partindo dos registros na imprensa que documentaram a passagem dos sujeitos responsáveis pelo processo de construção do olhar. Deste modo, foi útil o trabalho realizado com os anúncios encontrados na imprensa periodística que trataram da passagem de daguerreotipistas, pintores, projetistas e dos primeiros fotógrafos a exercerem atividade na capital do Maranhão.

O processo de gestação de um olhar sobre o Maranhão é fruto de uma produção coletiva destes construtores do olhar, assim como da sociedade que absorveu os modos de ver, porém elegendo os espaços considerados mais importantes para figurarem nas páginas de um álbum.

No trajeto de pesquisa, percebeu-se que as escolhas do que deveria ser colecionado sofreu a mediação de muitos agentes e interesses, sendo mediadas pelo imaginário presente na sociedade que os produziu.

O estudo da narrativa presente nos álbuns possibilitou um entendimento acerca das escolhas temáticas elencadas, permitindo com que se percebessem os interesses dos fotógrafos e editores responsáveis pelo processo de composição, seleção e organização das imagens.

Deste modo, o interesse pela comercialização de vistas fotográficas por parte do fotógrafo Gaudêncio Cunha, que durante 20 anos percorreu as principais cidades do Maranhão, foi fundamental para a preservação de uma memória visual sobre o estado.

Da mesma forma foi importante o estudo acerca da trajetória dos irmãos Teixeira como empreendedores do ramo tipográfico, pioneiros no domínio das modernas técnicas de impressão fotomecânicas. O entendimento dos processos de impressão empregados por estes tipógrafos, no início do século XX, possibilitou o entendimento da importância das publicações postas em circulação por esses empreendedores, que começaram a usar as imagens fotográficas reproduzidas em uma pequena revista, para alavancar suas vendas, numa época em que ainda era raro, no Brasil, a reprodução em série de imagens feitas a partir de uma matriz única.

Suas contribuições vão muito além da exploração do mercado de vistas colecionadas em álbuns em seu ramo empresarial. Talvez sua colaboração maior fosse a primazia de colocar em circulação os registros visuais de um local que começava a ser percebido pelos enquadramentos fotográficos dos profissionais que atuaram no Maranhão naquele momento.

Como sujeitos imersos numa sociedade marcada pelo desejo de singularizar-se, fotógrafos e editores foram agentes responsáveis pela difusão de um imaginário marcado pelas aspirações de uma elite intelectual desejosa de perpetuar e cultivar epítetos que fossem capazes de construir uma identidade para o Maranhão nas mais diferentes expressões culturais, seja nas letras ou na fotografia.

Os álbuns foram fundamentais nesse processo de construção de uma identidade visual para o Maranhão. Através deles foi elaborada uma espécie de

cartografia do olhar, permitindo, ainda que de forma limitada, se construísse uma conformação acerca do lugar.

Para tanto, foi fundamental o emprego de um vocabulário controlado, a fim de que se chegasse à identificação de padrões temáticos. O gerenciamento dos descritores de maior recorrência no acervo foi fundamental, para se perceber o direcionamento que se prendia dar às variáveis de maior incidência na série.

Nesta etapa da pesquisa, cada imagem recebeu uma numeração individual que permitiu com que se realizasse um conjunto de associações descritivas e controladas em torno da imagem, com o objetivo de reunir aquelas que fossem detentoras das mesmas características, culminando na definição dos padrões encontrados.

Assim sendo, delimitaram-se 6 padrões: Infraestrutura Urbana, Paisagístico, Logradouros Públicos, Edificações Urbanas, Edificações Públicas/Interiores, Infraestrutura interiorana.

Em **infraestrutura** foram representadas tomadas que evidenciaram os serviços públicos de iluminação, calçamento, aterramentos, portos e trilhos.

O controle das variáveis relativas a este padrão revelou que estes registros restringiram-se a locais privilegiados e com melhor infraestrutura na capital e localidades situadas no interior do estado.

Após a circunscrição das localidades escolhidas por fotógrafos e editores, demonstraram-se as escolhas técnicas utilizadas pelos profissionais para valorizarem determinados elementos na imagem, como trilhos e postes de iluminação pública, que seriam representativos do estágio de progresso atingido.

Com relação ao padrão **Paisagístico**, foram representadas imagens de acidentes naturais como mar, rio, arborização natural e a natureza ordenada presente no paisagismo de praças e logradouros públicos.

Embora o Maranhão comportasse uma grande extensão territorial, com paisagens naturais em abundância, mais de 50% das imagens revelam a predileção por espaços onde a natureza foi ordenada por projetos paisagísticos, que assumiram maior relevância na documentação visual. O ajardinamento de praças e vias públicas mostrou-se mais importante do que a paisagem em seu estágio natural.

Apesar de existir no Maranhão um costa litorânea significativa, observou-se que fotógrafos e editores não valorizaram as praias como temática, a fim de que estas figurassem nos álbuns, privilegiando os espaços topológicos onde havia maior intervenção humana.

Já o padrão **Logradouros públicos** reuniu imagens de ruas, avenidas, largos e praças, tendo como objetivo mapear quais os espaços de maior representação na documentação compreendendo suas dinâmicas de funcionamento.

A pesquisa revelou que a escolha de certos espaços esteve mediada pelo significado histórico que existiria em torno de certos logradouros, fazendo com que estes merecessem maior atenção por parte de fotógrafos e editores.

Com relação à dinâmica de funcionamento e ritmo de vida desses espaços, observou-se que apresentaram uma baixa circulação de transeuntes e elementos móveis como carroças, carruagens, e automóveis, este último sendo quase invisível nos espaços de figuração.

Em **Edificações urbanas** foram representadas imagens de edificações singularizadas pelo fotógrafo tais como: Edificações Públicas, Edificações Religiosas, Fábricas, Casas Comerciais e Instituições beneficentes.

Verificou-se na documentação arrolada que foi dada maior importância às edificações públicas, por dois motivos, dada a condição do contratante, o Governo do Estado em casos como o *Álbum do Maranhão em 1908*, ou pela valorização dessas instituições no regime republicano recentemente implantado.

O padrão **Edificações públicas/internas** reuniu imagens dos artefatos retratados no ambiente interno de órgãos e repartições públicas, tais como: mobília produtos, iconografia e objetos de decoração.

Observou-se que estes espaços foram predominantemente retratados sem a presença humana, numa época em que o tempo de exposição fotográfica permitia o registro dos espaços em pleno funcionamento ou até mesmo com a presença de pessoas que aceitassem posar em seu ambiente de trabalho, para que assim fossem registradas suas atividades laborais.

Este padrão foi constituído das imagens somente dos álbuns do Tricentenário e Maranhão em 1908. Porém apenas em algumas fotografias do álbum

do Tricentenário foi possível verificar o registro de pessoas nos espaços internos das edificações. A grande maioria das imagens dá destaque exclusivamente às condições infra estruturais dos ambientes internos, valorizando os equipamentos e condições disponíveis.

No **Padrão Infraestrutura** interiorana foram representadas imagens das condições estruturais de localidades situadas no interior da ilha e no continente tais como: pontes, linhas férreas, estradas de terra e casas de fazendas.

Verificou-se que os percentuais relativos a este padrão aparecem nos álbuns em menores quantitativos, evidenciando o grau de invisibilidade que se desejou dar a esta temática, demonstrando clara predileção do urbano sobre o rural.

Num contexto marcado pela valorização do progresso industrial, época em que o Brasil iniciava seu processo de industrialização, interessava mais valorizar imagens das estruturas e condições infra estruturais que detinha o Maranhão naquele momento.

Considerando o que foi apresentado, pode-se concluir que a visualidade criada para representar o Maranhão foi marcada por dois vieses orquestrados em função do binômio: antigo e moderno. Os mediadores que detiveram o controle dos filtros de visibilidade e invisibilidade, ao mesmo tempo em que se desejaram mostrar as potencialidades de um estado “moderno”, também nutriram o desejo de manter acesa a chama de um período faustoso, dando importância a espaços e monumentos que fizessem alusão a um passado glorioso.

No que se refere à presença humana nos álbuns, foi notado que nos de caráter estritamente comerciais (Maranhão Ilustrado e Recordação do Maranhão) houve maior liberdade do editor em incluir os habitantes de camadas sociais menos favorecidas, ainda que fosse para lhes atribuir juízo de valor, como o que acompanha o texto das imagens do álbum Maranhão Ilustrado de 1899.

Já com relação ao álbum do Tricentenário, fruto de encomenda oficial do governo Luiz Domingues, existiu uma clara intenção de ocultar as pessoas de origem mais humildes. No álbum apenas visitantes “bem trajados” são objeto de interesse do fotógrafo Abdon Coelho, responsável por registrar o evento comemorativo.

Contudo, em se tratando do álbum do Maranhão em 1908, mesmo que o álbum fosse também fruto de uma encomenda oficial do governo Benedito Leite, o fotógrafo conseguiu incluir nas paisagens as pessoas simples que circulavam pelas ruas e no entorno das fábricas, ou até mesmo fazendo com que trabalhadores e trabalhadoras posassem na frente de máquinas ou próximo ao seus instrumentos de trabalho.

A partir do arquivo fotográfico e das informações oriundas de fontes escritas, concluiu-se que não houve, por parte dos construtores do olhar, uma intenção de obliterar a cidade de feições coloniais. Pelo contrário, esta parecia está colocada ali como uma espécie de testemunha da cidade dos intelectuais e de um passado econômico que um dia foi faustoso. Os sobrados, onde funcionava a maioria das repartições públicas representadas nos álbuns, não incomodavam a visão que se tinha das cidades. Embora também se buscasse nas imagens de fábricas outra face de sua história.

**FONTES:**

## ÁLBUNS

**Álbum Commemorativo do Tricentenário da Fundação da Cidade de São Luiz, Capital do Estado do Maranhão.** São Luís, Ma: Typogravura Teixeira, 1913.

**Maranhão Ilustrado.** São Luís, MA: Typogravura Teixeira, 1899.

**Álbum do Maranhão em 1908.** São Luís-MA: Photographia União, 1908.

**Álbum do Maranhão em 1908.** São Luís: Edições AML, 2008. (Edição Fac-Símile).

**Álbum do Maranhão em 1908.** Rio de Janeiro: Spala Editora Ltda., 1987. (Edição Fac-Símile).

**Recordação do Maranhão (Brasil).** São Luís-MA: Typogravura Teixeira, 1908.

## ALMANAQUES

Almanak do Maranhão 1858.

Almanak Administrativo do Maranhão 1861.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão 1863.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão 1868.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Maranhão 1869.

Almanak Administrativo da Província do Maranhão 1870.

Almanak Administrativo Mercantil e industrial do Maranhão 1870.

Almanak Administrativo da província do Maranhão 1871.

Almanak Administrativo da Província do Maranhão 1872.

Almanak Administrativo da província do Maranhão 1873.

Almanak Administrativo da província do Maranhão 1874.

Almanak Administrativo da província do Maranhão 1875.

Almanak do Diário do Maranhão 1879.

Almanak do Diário do Maranhão 1870.

Almanak do Diário do Maranhão 1871.

## REVISTAS

O Novo Mundo, 22 de fev. de 1875.

Revista Elegante, 09 de out. de 1899.

Revista Elegante, 1º de abril de 1900.

Revista Fon Fon, 14 de dez. de 1918.

Revista do Norte, 1901 a 1906.

## JORNAIS

A coalisão de 20 de junho de 1862.

A cruzada, 13 de fev. de 1892.

A imprensa, 22 de jul. de 1858.

A província, 11 de jan. de 1900.

A República, de 26 de dez. de 1889.

Diário do Maranhão, 06 de nov. de 1884.

Diário do Maranhão, 29 de ago. de 1895.

Diário do Maranhão, 22 de out. de 1895.

Diário do Maranhão, 12 de nov. de 1898.

Diário do Maranhão, 20 de jan. de 1900.

Diário do Maranhão, 20 de março de 1900.

Diário do Maranhão, 02 de abril de 1900.

Diário do Maranhão, 12 de maio de 1900.

Diário do Maranhão, 18 de set. 1900.

Diário do Maranhão, 26 de dez. de 1900.

Diário do Maranhão, 10 de jul. de 1902.

Diário do Maranhão, 19 de mar. de 1904.

Diário do Maranhão, 02 de jul. de 1908.

Diário do Maranhão, 05 de nov. de 1855.

Diário do Maranhão, 26 de nov. de 1855.

Diário do Maranhão, 02 de maio de 1856.

Diário do Maranhão, 28 de nov. de 1856.

Diário do Maranhão, 7 de set. de 1857.

Diário do Maranhão, 27 de abril de 1857.

Diário do Maranhão, 29 de abril de 185.

Diário do Maranhão, 12 de abril de 1874.

Diário do Maranhão, 12 de ago. de 1874.

Diário do Maranhão, 22 de jun. de 1875.

Diário do Maranhão, 09 de jun. 1876.

Diário do Maranhão, 06 de abril de 1877.

Diário do Maranhão 30 de nov. de 1877.

Diário do Maranhão, 10 de ago. de 1878.

Diário do Maranhão, 14 de ago. de 1878.

Diário do Maranhão, 23 de jun. de 1906.

Estado do Maranhão, 25 de jan. de 2011.

Estrella do Amazonas, 19 de dez. de 1862.

Jornal do Comércio, 15 de set. de 1858.

Lavoura e Commercio, 02 de março de 1900.

O Operário, 23 de dez. de 1893.

O Paiz, 14 de fev. de 1887.

O Paiz, 16 de fev. de 1864.

O Paiz, 04 de jun. de 1878.

O Paiz, 05 de jun. de 1878.

O Paiz, 14 de ago. de 1878.

Pacotilha, 12 e 16 de set. de 1891

Pacotilha, 29 de dez. de 1891.

Pacotilha, 28 de abril de 1892.

Pacotilha 02 de ago. de 1892.

Pacotilha, 08 de out. 1892.

Pacotilha, 18 de out. de 1892.

Pacotilha, 10 de jan. de 1893.

Pacotilha, 09 de ago., 1893.

Pacotilha, 06 de fev. 1894.

Pacotilha, 14 de jul. de 1894.

Pacotilha, 27 de ago. 1894.

Pacotilha, 08 de out. de 1895.

Pacotilha, 27 de jan. de 1896.

Pacotilha, 12 de set. de 1896.

Pacotilha, 15 de set. de 1896.

Pacotilha, 04 de fev. de 1897.

Pacotilha, 04 de jul. de 1898.

Pacotilha, 15 de jul. de 1898.

Pacotilha, 04 de jan. de 1899.

Pacotilha, 14 de jan. 1899.

Pacotilha, 14 de jul. de 1889.

Pacotilha, 16 de jul. de 1899.

Pacotilha, 19 de jul. de 1899.

Pacotilha, 19 de ago. de 1899.

Pacotilha, 14 de out. de 1899

Pacotilha, 17 de março de 1900.

Pacotilha, 12 de maio de 1900.

Pacotilha, 20 de jul. de 1900.

Pacotilha, 02 de jul. de 1901.

Pacotilha, 15 de abril de 1903.

Pacotilha, 11 de maio de 1903.

Pacotilha, 24 de out. de 1905.

Pacotilha, 18 de dez. de 1905.

Pacotilha, 15 de maio de 1906.

Pacotilha, 29 de maio de 1906.

Pacotilha, 20 de abril de 1911.

Pacotilha, 23 de maio de 1912.

Pacotilha, 25 de maio de 1912.

Pacotilha, 28 de maio de 1912.

Pacotilha, 03 de fev. de 1913.

Pacotilha, 27 de março de 1913.

Pacotilha, 21 de nov. de 1913.

Pacotilha, 27 de nov. 1913.

Pacotilha, 28 de abril de 1904.

Publicador Maranhense, 23 de out. De 1844.

Publicador Maranhense, 06 de nov. 1844.

Publicador Maranhense, 09 de nov. de 1844.

Publicador Maranhense, 18 de dez. de 1844.

Publicador Maranhense, 04 de jan. de 1845.

Publicador Maranhense, 08 de jan. de 1845.

Publicador Maranhense, 12 de set. de 1846.

Publicador Maranhense, 05 de dez. de 1846.

Publicador Maranhense, 02 de fev. de 1847.

Publicador Maranhense, 31 de out. de 1856.

Publicador Maranhense, 28 de fev. de 1861.

Publicador Maranhense, 08 de março de 1862.

Publicador Maranhense, 11 de abril de 1863.

Publicador Maranhense, 08 de março de 1864.

Publicador Maranhense, 09 de março de 1866.

Publicador Maranhense, 28 de dez. de 1866.

Publicador Maranhense, 10 de Jan. de 1868.

Publicador Maranhense, 23 de Dez. de 1870.

Publicador Maranhense, 17 de Dez. 1872.

Publicador Maranhense, 01 de Fev. de 1873.

Publicador Maranhense, 13 Fev. de 1873.

Publicador Maranhense, 09 de Out. 1874.

Publicador Maranhense, 14 de abril de 1880.

Publicador Maranhense, 15 de abril de 1880.

Treze de Maio, 05 de maio de 1846.

Treze de Maio, 04 de julho de 1846.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson Alfredo (Org.). **O Olhar Distante - Mostra do Redescobrimento**, Coletânea, ed. 1, Fundação Bienal de São Paulo, Vol. 12, 2000.

AMARAL, José Ribeiro do. **O Estado do Maranhão em 1896**, São Luís, Governo do estado, 1897.

\_\_\_\_\_ **Fundação do Maranhão**, Maranhão, Typogravura Teixeira, 1912.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

ARRUDA, Rogério Pereira. **A expansão da fotografia em Minas Gerais um estudo por meio da imprensa, 1845-1889**. In: VARIA HISTÓRIA, Belo Horizonte, vol. 30, no 52, p.231-256, jan/abr 2014.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e Império: paisagens para um Brasil Moderno**. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

BORRALHO, José Henrique de P. **A Athenas equinocial: a fundação de um Maranhão no Império brasileiro. 2009**. Tese (doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

CALDEIRA, José de Ribamar Chaves. **Origens da indústria do sistema agro-exportador maranhense**. Estudo micro-sociológico da instalação de um parque fabril em região do nordeste brasileiro no final do século XIX. 1989. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

CARDOSO, Patrícia Raquel Lobato Durans. **Lobo X Nascimento na “Nova Atenas”: literatura, história e polêmicas dos intelectuais maranhenses na Primeira República**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, 2013.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)**. São Paulo: Mercado de Letras, 1997.

CAVALCANTI, Carlos. **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos**. Brasília: INL/MEC, 1973.

CORRÊA, Rossini. **Formação Social do Maranhão: o presente de uma arqueologia**. São Luís: SIOGE, 1993.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012.

DA COSTA, Wagner Cabral. **As “Ruínas Verdes”: tradição e decadência no imaginário social**. Campinas: mimeo, 1999.

DALL’OLIO, Rafael Luis dos Santos. **Representações da paisagem brasileira por lentes francesas: um estudo de caso**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo-USP, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papyrus Editora, 1994.

DONIS, A. DONI. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Visões de Porto Alegre nas fotografias dos Irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991, p. 59- 82.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FERREIRA, Justo Jansen. **Fragments para Chorographia do Maranhão**. Maranhão: Typ. A P. Ramos d'Almeida & C., , 1901; 104 p.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_ **O nascimento da Clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

\_\_\_\_\_ **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GODINHO, Victor; LINDEMBERG, Adolfo. **Norte do Brasil: através do Amazonas, do Pará e do Maranhão**. Brasília: Edições do Senado, 2011.

GASPAR, Carlos. **O senhor Antônio Lobo: a fogueira da agonia**. São Luís: Edições AML, 2009.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: Edusp, 2005.

ITAPARY, Joaquim. **A falência do ilusório: memória da companhia de fiação e tecidos Rio Anil**. São Luís: Alumar, 1995.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual**. ArtCultura. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, Jan-Jun 2006.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Século XIX. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

\_\_\_\_\_. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **A fundação Francesa de São Luís e seus Mitos**. São Luís: Editora UEMA, 2008. 3ª edição revisada e ampliada.

LASO, François. **A cidade dos invisíveis**. In: Revista Zum nº11, outubro. São Paulo: IMS, 2016.

LIMA, André Luís. **Imagens da cidade: a evolução urbana de Itu através da fotografia**, São Paulo, Dissertação Mestrado - Área de Concentração: Tecnologia da Arquitetura- FAU-USP, 2014.

LIMA, Solange Ferraz. **O círculo social da fotografia: estudo de caso II**. In: FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia usos e funções no século XIX**, São Paulo: Editora da Udup, 1991.

\_\_\_\_\_. **São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana – a cidade nos álbuns fotográficos de 1887 a 1919**. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

LAPA, José Roberto do Amaral. **A cidade: os cantos e os antros**. São Paulo: EDUSP, 1996.

LEÃO, Ricardo. **Os atenienses e a invenção do cânone nacional**. 2. ed. São Luís: Instituto Geia, 2013.

LOBO, Antônio. **Biblioteca Pública: Relatório do Diretor**. São Luís: Typ. do Fryas, 1900.

LOPES, Raimundo. **Uma região tropical**. Rio de Janeiro: Cia. Editora Fon-fon e Seleta, 1970. 197p. Coleção São Luís, volume 2.

LYNDON, Jane. **Calling the Shots: Aboriginal Photographies**. Canberra, Aboriginal Studies Press, 2014.

MACEDO, Eurico Teles de. **O Maranhão e suas riquezas**. São Paulo: Siciliano, 2001.

MANESCHY, Orlando. **O corpo sutil das imagens: fotografias de Gratuliano Bibas**. In: KLAUTAU FILHO, Mariano (Org.). *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: SECULT, 2002. p.194-200.

\_\_\_\_\_. **Cartografias da história da fotografia no Pará**. XXII Simpósio Nacional de História – ANPUH – João Pessoa, 2003.

MARTINS, Manoel de Jesus Barros. **Rachaduras Solarescas e Epigonismos Provincianos: sociedade e cultura no Maranhão neo-ateniense: 1890-1930**. Dissertação de mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

MARTINS, José Reinaldo Castro. **Passado e Modernidade no Maranhão pelas lentes de Gaudêncio Cunha**. Dissertação de mestrado apresentada ao PPG em Ciências da Comunicação da USP. São Paulo, 2008.

MATOS, Luciana Vilela Dourado. **Imagens legadas: São Luís nas fotografias de Gaudêncio Cunha**. *Dissertação* (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, 2010.

MAUAD, Ana M. & LOPES, Marcos. **Fotografia**. IN: **Novos Domínios da História**, Rio de Janeiro: Campus, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **Imagens contemporâneas: experiência fotográfica e memória no século XX** in: PARANHOS, K.; LEHMKUHL, L.; PARANHOS, A. (Org.). *História e Imagens. Textos Visuais e Leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

MENESES, Ulpiano T. bezerra de. **Rumo a uma “historia visual”**. In: MARTINS José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *O Imaginário e o poético nas ciências Sociais*. São Paulo: Edusc, 2005.

MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la imagen**. Madrid: Akal, 2009.

\_\_\_\_\_. *Showing Seeing-Uma crítica da Cultura Visual*. DAPesquisa-Revista do Centro de Artes da UDESC, on-line, Florianópolis, N° 7, Ago 2009-Jul 2010. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes\\_anteriores/7/visuais/index.html](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/7/visuais/index.html). Acesso em 20 de Jan. 2016, ISSN: 1808-3129SN.18.

MONTEIRO, Charles. **La construcción de una visualidad urbana moderna en las revistas ilustradas brasileñas de los años 1920**. In: BORGES, Maria Eliza Linhares; MÍNGUEZ, Victor (eds.). *La fabricación visual del mundo atlântico, 1808-1940*. Castelló de La Plana: Publicaciones de La Universidad Jaume I, 2010.

\_\_\_\_\_. **História, Fotografia e Cidade: a construção da cidade moderna nas fotorreportagens da Revista do Globo nos anos 1950**. In: \_\_\_\_\_. *Dimensões do urbano: múltiplas facetas da cidade*. Chapecó: Argos, 2008.

MORAES, Jomar. **Introdução do Álbum do Maranhão 1908**. Rio de Janeiro: Spala Editora Ltda., 1987.

\_\_\_\_\_. **São Luís do Maranhão : memorabilia de antigos e raros cartões postais**. Rio de Janeiro: Y. R. Marketing & Projetos Culturais Ltd., 1993.

MIRZOEFF, Nicholas. **The Right to Look, Critical Inquiry**, Vol. 37, n°3, p. 473-496. Spring 2011. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/659354> > acesso em 21/04/2016.

NASSAU, Juçara de Souza. **Álbum de Montes Claros: Estudo Crítico a partir das fotografias de tudo Serafim Facella (1927-1939)**. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual-Universidade Federal de Goiás. Goiânia-GO, 2014.

NETA, Raimunda N. Fortes C.; CANTANHEDE, João C. **A cidade e a memória: as representações artísticas formando a identidade ludovicense**. São Luís: editora da UEMA, 2012.

NEWHALL, Beaumont. **The Daguerreotype in America**, N.Y. 1961.

NORA, Pierre. **Entre história e memória: a problemática dos lugares.** *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Antônio Guimarães de. **Pregoeiros & Casarões.** João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2015.

PALHANO, Raimundo. **A produção da coisa pública. Serviços públicos e cidadania na Primeira República: a república ludovicense.** São Luís IPES/SIOGE, 1988.

PAXECO, Fran. **Astolfo Marques** In: *Revista da Academia Maranhense de Letras*. São Luís: Imprensa Oficial, 1919.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2a ed., 1986.

PERDIGÃO, Domingos de Castro. **Relatório da Biblioteca Pública do Estado do Maranhão.** Maranhão, Imprensa Oficial, 1915.

PEREIRA, Rosa Claudia. **Fotografias e modernidades em Belém(1986-1908).** Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) UFPA, 2006.

POSSAMAI, Zita R. **Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930.** Tese de doutorado, Porto Alegre: UFRGS, 2005.

PORTA, Frederico. **Dicionário de Artes Gráficas.** Editora Globo, Porto Alegre, 1958.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an Introduction to the Interpretation of visual materials.** London: SAGE, 2001.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Editora SENAC, 2005.

SANTOS, Renata; RIBEIRO, Marcus V; LYRA, Maria de Lourdes V., organizadores. **O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional / estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha** – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SANDRI, Sinara Bonamigo. **Um fotógrafo na mira do tempo Porto Alegre, por Vigilio Calegari**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond**. (Tese de doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

SILVA FILHO, José Oliveira da. **Tramas do Olhar: a arte de inventar a cidade de São Luís do Maranhão pela lente do fotógrafo Gaudêncio Cunha**. 147p. Dissertação (Mestrado em História e Culturas) UECE, 2009.

STICKEL, Erico João Siriuba. **Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil**. São Paulo, EdUSP, 2004.

TURAZZI, Maria Inês. Rio de Janeiro “**panorâmico**” **la fabricación y circulación de emblemas visuales de la capital brasileña, en el siglo XIX** In: BORGES, Maria Eliza Linhares; MÍNGUEZ, Victor (eds.). *La fabricación visual del mundo atlântico, 1808-1940*. Castelló de La Plana: Publicacions de La Universidad Jaume I, 2010.

\_\_\_\_\_. **A viagem do Oriental-Hydrographe (1839-1940) e a introdução da daguerrotipia no Brasil**. *Acervo* (Rio de Janeiro), v. 23, p. 45-62, 2010.

VALE, Vanda Arantes do. **Pintura Brasileira do século XIX - Museu Mariano Procopio**. Juiz de Fora : Clio Edições Eletrônicas, 2001.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX**. São Paulo, Metalivros, 2000.

\_\_\_\_\_. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VILLEFANE, J. **Introducción a la Teoria de la Imagen**. Madrid: Pirâmide, 1988.

VIVEIROS, Jerônimo de. **Benedito Leite um verdadeiro republicano**. Rio de Janeiro, Gráfica Taveira, 1957.

ZENHA, Celeste. **O negócio das “vistas do Rio de Janeiro”: imagens da cidade imperial e da escravidão.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 34, Jul./Dez. 2004, p. 23-50.

ZENKNER, Thaís Trovão dos Santos. **A construção de um patrimônio: São Luís de 1850 a 1899.** SHCU 1990. On-line, Vitória-ES. V.11, N°5, 2010. Disponível em: <http://unuhostedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/1404>. Acesso 14 de Julho 2016.

WALLE, Paul. **No Brasil, do Rio São Francisco ao Amazonas.** Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2006.

Trusz, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos : as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908).** (Tese de Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. 2008.

VIVEIROS, Jerônimo de. **História do Comércio do Maranhão, 1612-1895.** São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1954. Vols 3.

**APÉNDICE**

## PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

LOGRADOUROS PÚBLICOS - TODOS OS ÁLBUNS															
TOTAL: 54,75 % (173) DE 316	RUAS 49,71% (86)	Nº	%	AVENIDAS 10,98% (19)	Nº	%	LARGOS 16,76% (29)	Nº	%	PRAÇAS 22,54% (39)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	% GERAL	
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	86	49,13%	Vista Parcial	19	10,99%	Vista Parcial	29	16,19%	Vista Parcial	39	22,55%	Vista Parcial	173	100%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%									
EFEITO	Atividade	26	15%	Atividade	5	2,89%	Atividade	12	6,93%	Atividade	12	6,93%	Atividade	55	31,75%
EFEITO	Repouso	76	43,93%	Repouso	18	10,4%	Repouso	22	12,71%	Repouso	32	18,49%	Repouso	148	85,53%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	64	36,99%	Centro São Luís	18	10,4%	Centro São Luís	10	5,78%	Centro São Luís	20	11,56%	Centro São Luís	112	64,73%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	11	6,35%	Bairro São Luís	1	0,57%	Bairro São Luís	10	5,78%	Bairro São Luís	12	6,93%	Bairro São Luís	34	19,63
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	1	0,57%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	2	1,15%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	3	1,73%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	10	5,78%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	7	4%	Interior do Maranhão	7	4%	Interior do Maranhão	24	13,87%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	38	21,96%	Ponto de Vista Central	11	6,35%	Ponto de Vista Central	15	8,67%	Ponto de Vista Central	17	9,82%	Ponto de Vista Central	81	46,8%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	48	27,74%	Ponto de Vista Diagonal	8	4,62%	Ponto de Vista Diagonal	14	8,09%	Ponto de Vista Diagonal	22	12,71%	Ponto de Vista Diagonal	92	53,16%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	42	24,27%	Direção Diagonal	7	4,62%	Direção Diagonal	22	12,71%	Direção Diagonal	20	11,56%	Direção Diagonal	91	53,16%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	4	2,31%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	0,58%	Direção Horizontal	3	1,73%	Direção Horizontal	8	4,62%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	2	1,15%	Direção Curva	2	1,15%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	4	2,31%	Direção Curva	8	4,61%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetra	39	22,54%	Direção Centrípetra	10	5,78%	Direção Centrípetra	5	2,89%	Direção Centrípetra	10	5,78%	Direção Centrípetra	64	36,99%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	2	1,15%	Direção Vertical	2	1,15%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSPORTES	Carroça	11	6,35%	Carroça	0	0%	Carroça	3	1,73%	Carroça	3	1,73%	Carroça	17	9,81%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSPORTES	Automóvel	1	0,57%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	1	0,57%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSPORTES	Carruagem	2	1,15%	Carruagem	1	0,57%	Carruagem	1	0,57%	Carruagem	0	0%	Carruagem	4	2,29%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	42	24,27%	Homem	11	6,35%	Homem	17	9,82%	Homem	20	11,56%	Homem	90	52%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	22	12,71%	Mulher	0	0%	Mulher	3	1,73%	Mulher	7	4%	Mulher	32	18,44%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	23	13,29%	Criança	4	2,31%	Criança	4	2,31%	Criança	7	4%	Criança	38	21,91%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transeunte	13	7,51%	Transeunte	3	1,73%	Transeunte	6	3,46%	Transeunte	10	5,78%	Transeunte	32	18,48%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	12	6,93%	Multidão	3	1,73%	Multidão	2	1,15%	Multidão	3	1,73%	Multidão	20	11,54%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	36	20,8%	Ausência de Pessoas	8	4,62%	Ausência de Pessoas	8	4,62%	Ausência de Pessoas	10	5,78%	Ausência de Pessoas	62	35,82%
EFEITO	Atividade	26	15,02%	Atividade	5	2,89%	Atividade	11	6,35%	Atividade	12	6,93%	Atividade	54	31,19%
EFEITO	Repouso	76	43,93%	Repouso	16	9,24%	Repouso	22	12,71%	Repouso	29	16,76%	Repouso	143	82,64%

# PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

## ÁLBUM DO TRICENTENÁRIO (1913)

TOTAL: 6,32% (20) DE (316)	RUAS 45% ( 9 )	Nº	%	AVENIDAS 10% ( 2 )	Nº	%	LARGOS 0% ( 0 )	Nº	%	PRAÇAS 45% ( 9 )	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRITOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	9	45%	Vista Parcial	2	10%	Vista Parcial	0	0%	Vista Parcial	9	45%	Vista Parcial	20	100%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	1	5%	Atividade	0	0%	Atividade	2	10%	Atividade	3	15%
EFEITO	Repouso	9	45%	Repouso	2	10%	Repouso	0	0%	Repouso	7	35%	Repouso	18	90%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	8	40%	Centro São Luis	2	10%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	5	25%	Centro São Luis	15	75%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luis	1	5%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	4	20%	Bairro São Luis	5	25%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	4	20%	Ponto de Vista Central	2	10%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	6	30%	Ponto de Vista Central	12	60%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	5	25%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	3	15%	Ponto de Vista Diagonal	8	40%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	5	25%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	3	15%	Direção Diagonal	8	40%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	5%	Direção Horizontal	1	5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	1	5%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetas	3	15%	Direção Centrípetas	2	10%	Direção Centrípetas	0	0%	Direção Centrípetas	3	15%	Direção Centrípetas	8	40%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	2	10%	Direção Vertical	2	10%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSP.	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSP.	Automóvel	1	5%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	1	5%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSP.	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	3	15%	Homem	1	5%	Homem	0	0%	Homem	3	15%	Homem	7	35%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	1	5%	Mulher	0	0%	Mulher	0	0%	Mulher	0	0%	Mulher	1	5%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	2	10%	Criança	1	5%	Criança	0	0%	Criança	1	5%	Criança	4	20%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transeunte	0	0%	Transeunte	0	0%	Transeunte	0	0%	Transeunte	2	10%	Transeunte	2	10%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	1	5%	Multidão	1	5%	Multidão	0	0%	Multidão	0	0%	Multidão	2	10%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	5	25%	Ausência de Pessoas	2	10%	Ausência de Pessoas	0	0%	Ausência de Pessoas	5	25%	Ausência de Pessoas	12	60%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	1	5%	Atividade	0	0%	Atividade	2	10%	Atividade	3	15%
EFEITO	Repouso	9	45%	Repouso	1	5%	Repouso	0	0%	Repouso	7	35%	Repouso	17	85%

## PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

### ÁLBUM - MARANHÃO ILUSTRADO (1899)

TOTAL: 5,37% ( 17 ) DE (316)	RUAS 35,29% ( 6 )	Nº	%	AVENIDAS 5,88% ( 1 )	Nº	%	LARGOS 41,17% ( 7 )	Nº	%	PRAÇAS 17,65% ( 3 )	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	% GERAL
DESCRITOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			TOTAL GERAL	
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	6	35,29%	Vista Parcial	7	41,18%	Vista Parcial	3	17,65%	Vista Parcial	3	17,65%	17	100%
EFEITO	Atividade	3	17,65%	Atividade	2	11,76%	Atividade	2	11,76%	Atividade	2	11,76%	8	47,05%
EFEITO	Repouso	5	29,41%	Repouso	6	35,29%	Repouso	3	17,65%	Repouso	3	17,65%	15	88,23%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	5	29,41%	Centro São Luís	5	29,41%	Centro São Luís	2	11,76%	Centro São Luís	2	11,76%	13	76,46%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	1	5,88%	Bairro São Luís	2	11,76%	Bairro São Luís	1	5,88%	Bairro São Luís	1	5,88%	4	23,52%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	0	0%	0	0%									
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	0	0%									
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	2	11,76%	Ponto de Vista Central	4	23,52%	Ponto de Vista Central	3	17,65%	Ponto de Vista Central	3	17,65%	9	52,93%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	4	23,52%	Ponto de Vista Diagonal	3	17,65%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	8	47,05%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	2	11,76%	Direção Diagonal	5	29,41%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	8	47,05%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	1	5,88%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	5,88%	Direção Horizontal	1	5,88%	2	11,76%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	1	5,88%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	1	5,88%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	5,88%	Direção Curva	1	5,88%	1	5,88%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	3	17,65%	Direção Centripeta	1	5,88%	Direção Centripeta	1	5,88%	Direção Centripeta	1	5,88%	5	29,41%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carroça	2	11,76%	Carroça	1	5,88%	Carroça	1	5,88%	Carroça	1	5,88%	4	23,52%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Automóvel	0	0%	0	0%									
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carruagem	0	0%	0	0%									
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	4	23,52%	Homem	5	29,41%	Homem	3	17,65%	Homem	3	17,65%	13	76,46%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	2	11,76%	Mulher	0	0%	Mulher	0	0%	Mulher	0	0%	2	11,76%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	2	11,76%	Criança	0	0%	Criança	1	5,88%	Criança	1	5,88%	3	17,64%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transeunte	3	17,65%	Transeunte	0	0%	Transeunte	1	5,88%	Transeunte	1	5,88%	4	23,52%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	2	11,76%	Multidão	0	0%	Multidão	2	11,76%	Multidão	2	11,76%	4	23,52%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	1	5,88%	Ausência de Pessoas	3	17,65%	Ausência de Pessoas	0	0%	Ausência de Pessoas	0	0%	4	23,52%
EFEITO	Atividade	3	17,65%	Atividade	1	5,88%	Atividade	2	11,76%	Atividade	2	11,76%	8	47,05%
EFEITO	Repouso	5	29,41%	Repouso	1	5,88%	Repouso	6	35,29%	Repouso	3	17,65%	15	88,23%

# PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

## ÁLBUM- MARANHÃO EM 1908

TOTAL: 37,34% (118) DE 316	RUAS 54,24% ( 64)	Nº	%	AVENIDAS 10,17% (12)	Nº	%	LARGOS 16,94 % (20)	Nº	%	PRAÇAS 18% ( 22)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	64	54,24%	Vista Parcial	12	10,17%	Vista Parcial	19	16,1%	Vista Parcial	22	18%	Vista Parcial	117	98,51%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	1	0,85%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	1	0,85%
EFEITO	Atividade	17	14,4%	Atividade	3	2,54%	Atividade	9	7,63%	Atividade	5	4,24%	Atividade	34	24,57%
EFEITO	Repouso	58	49,15%	Repouso	11	9,32%	Repouso	15	12,71%	Repouso	19	16,1%	Repouso	103	71,18%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	45	38,13%	Centro São Luis	12	10,17%	Centro São Luis	4	3,39%	Centro São Luis	9	7,63%	Centro São Luis	70	51,69%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luis	8	6,78%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	7	5,93%	Bairro São Luis	6	5,08%	Bairro São Luis	21	12,71%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	1	0,85%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	2	1,7%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	3	2,55%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	10	8,47%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	7	5,93%	Interior do Maranhão	7	5,93%	Interior do Maranhão	24	14,4%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	26	22,03%	Ponto de Vista Central	6	5,08%	Ponto de Vista Central	10	8,47%	Ponto de Vista Central	5	4,24%	Ponto de Vista Central	47	35,58%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	38	32,2%	Ponto de Vista Diagonal	6	5,08%	Ponto de Vista Diagonal	10	8,47%	Ponto de Vista Diagonal	17	14,4%	Ponto de Vista Diagonal	71	46,75%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	34	28,81%	Direção Diagonal	5	4,24%	Direção Diagonal	16	13,6%	Direção Diagonal	15	12,71%	Direção Diagonal	70	46,66%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	1	0,85%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	0,85%	Direção Horizontal	1	0,85%	Direção Horizontal	3	1,7%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	1	0,85%	Direção Curva	1	0,85%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	2	1,7%	Direção Curva	4	1,7%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	28	23,73%	Direção Centripeta	6	5,08%	Direção Centripeta	3	2,54%	Direção Centripeta	4	3,39%	Direção Centripeta	41	31,35%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%									
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carruagem	7	5,93%	Carruagem	0	0%	Carruagem	2	1,7%	Carruagem	1	0,85%	Carruagem	10	7,63%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%									
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carruagem	2	1,7%	Carruagem	1	0,85%	Carruagem	1	0,85%	Carruagem	0	0%	Carruagem	4	3,4%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	29	24,58%	Homem	8	6,78%	Homem	11	9,32%	Homem	11	9,32%	Homem	59	40,66%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	17	14,5%	Mulher	0	0%	Mulher	3	2,54%	Mulher	5	4,24%	Mulher	25	17,04%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	17	14,5%	Criança	2	1,7%	Criança	4	3,39%	Criança	4	3,39%	Criança	27	19,59%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transeunte	5	4,24%	Transeunte	3	2,54%	Transeunte	5	4,24%	Transeunte	4	3,39%	Transeunte	17	11,02%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	8	6,78%	Multidão	2	1,7%	Multidão	2	1,7%	Multidão	1	0,85%	Multidão	13	10,18%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	29	24,58%	Ausência de Pessoas	4	3,39%	Ausência de Pessoas	4	3,39%	Ausência de Pessoas	4	3,39%	Ausência de Pessoas	41	31,35%
EFEITO	Atividade	17	14,4%	Atividade	3	2,54%	Atividade	9	7,63%	Atividade	5	4,24%	Atividade	34	24,57%
EFEITO	Repouso	58	49,15%	Repouso	10	8,47%	Repouso	15	12,71%	Repouso	19	16,1%	Repouso	102	70,33%

## PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

### ÁLBUM - RECORDAÇÃO DO MARANHÃO (1908)

TOTAL: (18 )5,68% DE 316	RUAS 39% ( 7 )	Nº	%	AVENIDAS 22,2% ( 4 )	Nº	%	LARGOS 11,1% ( 2 )	Nº	%	PRAÇAS 27,7% ( 5 )	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	7	39%	Vista Parcial	4	22,2%	Vista Parcial	2	11,1%	Vista Parcial	5	27,7%	Vista Parcial	18	100%
EFEITO	Atividade	6	33,3%	Atividade	0	0%	Atividade	1	5,55%	Atividade	3	16,66%	Atividade	10	55,51%
EFEITO	Repouso	4	22,2%	Repouso	4	22,2%	Repouso	1	5,55%	Repouso	3	16,66%	Repouso	12	66,61%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	6	33,3%	Centro São Luis	3	16,66%	Centro São Luis	1	5,55%	Centro São Luis	4	22,22%	Centro São Luis	14	77,73%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luis	1	5,55%	Bairro São Luis	1	5,55%	Bairro São Luis	1	5,55%	Bairro São Luis	1	5,55%	Bairro São Luis	4	22,2%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	6	33,3%	Ponto de Vista Central	3	16,66%	Ponto de Vista Central	1	5,55%	Ponto de Vista Central	3	16,66%	Ponto de Vista Central	13	72,17%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	1	5,55%	Ponto de Vista Diagonal	1	5,55%	Ponto de Vista Diagonal	1	5,55%	Ponto de Vista Diagonal	2	11,11%	Ponto de Vista Diagonal	5	27,76%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descencional	0	0%	Ponto de Vista Descencional	0	0%	Ponto de Vista Descencional	0	0%	Ponto de Vista Descencional	0	0%	Ponto de Vista Descencional	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	1	5,55%	Direção Diagonal	1	5,55%	Direção Diagonal	1	5,55%	Direção Diagonal	2	11,11%	Direção Diagonal	5	27,76%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	1	5,55%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	5,55%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	5,55%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	5,55%	Direção Curva	2	11,1%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	5	27,77%	Direção Centripeta	2	11,11%	Direção Centripeta	1	5,55%	Direção Centripeta	2	11,11%	Direção Centripeta	10	55,54%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carroça	2	11,11%	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%	Carroça	1	5,55%	Carroça	3	16,66%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	6	33,33%	Homem	1	5,55%	Homem	1	5,55%	Homem	3	16,66%	Homem	11	61,09%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	4	22,2%	Mulher	0	0%	Mulher	0	0%	Mulher	2	11,11%	Mulher	6	33,31%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	2	11,11%	Criança	1	5,55%	Criança	0	0%	Criança	1	5,55%	Criança	4	22,21%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transeunte	5	27,77%	Transeunte	0	0%	Transeunte	1	5,55%	Transeunte	3	16,66%	Transeunte	9	49,98%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	1	5,55%	Multidão	0	0%	Multidão	0	0%	Multidão	0	0%	Multidão	1	5,55%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	1	5,55%	Ausência de Pessoas	2	11,11%	Ausência de Pessoas	1	5,55%	Ausência de Pessoas	1	5,55%	Ausência de Pessoas	5	27,76%
EFEITO	Atividade	6	33,33%	Atividade	0	0%	Atividade	1	5,55%	Atividade	3	16,66%	Atividade	10	55,54%
EFEITO	Repouso	4	22,2%	Repouso	4	22,2%	Repouso	1	5,55%	Repouso	3	16,66%	Repouso	12	66,61%

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGÍSTICO MA 1908

DESCRITOR	VEGETAÇÃO NATURAL 32,57% (43)		RIO 20,45% (27)		MAR 3,78% (5)		PAISAGISMO 43,18% (57)		TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%				
	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	%	
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	36	26,51%	Vista Parcial	20	15,15%	Vista Parcial	53	40,15%	Vista Parcial	110	82,56%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	3	2,27%	Vista Pontual	3	2,27%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	8	6,06%	Vista Panorâmica	7	5,3%	Vista Panorâmica	1	0,75%	Vista Panorâmica	19	14,38%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	23	17,42%	Ponto de Vista Central	12	9,09%	Ponto de Vista Central	19	14,39%	Ponto de Vista Central	58	43,93%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	20	15,15%	Ponto de Vista Diagonal	15	11,36%	Ponto de Vista Diagonal	38	28,78%	Ponto de Vista Diagonal	74	56,04%
ENQUADRAMENTO	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0,00%
ENQUADRAMENTO	Câmara Alta	0	0%	Câmara Alta	1	0,75%	Câmara Alta	3	2,27%	Câmara Alta	4	3,02%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	2	0,75%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	2	1,51%	Retângulo Vertical	4	2,26%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	41	31,06%	Retângulo Horizontal	27	20,45%	Retângulo Horizontal	55	41,86%	Retângulo Horizontal	128	96,95%
ESTRUTURA	Linha do Horizonte	18	13,63%	Linha do Horizonte	14	10,6%	Linha do Horizonte	4	3,03%	Linha do Horizonte	41	31,04%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	7	5,3%	Centro São Luís	28	21,21%	Centro São Luís	35	26,51%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	1	0,75%	Bairro São Luís	10	7,57%	Bairro São Luís	11	8,32%
LOCALIZAÇÃO	Arrabaldes S. Luís	9	6,81%	Arrabaldes S. Luís	2	1,51%	Arrabaldes S. Luís	5	3,78%	Arrabaldes S. Luís	16	12,10%
LOCALIZAÇÃO	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	1	0,75%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	34	25,75%	Interior do Maranhão	17	12,87%	Interior do Maranhão	14	10,6%	Interior do Maranhão	69	52,25%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	25	18,93%	Direção Diagonal	16	12,12%	Direção Diagonal	40	30,3%	Direção Diagonal	84	63,62%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	8	6,06%	Direção Horizontal	5	3,78%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	15	11,35%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	2	1,51%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	2	1,51%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	1	0,75%	Direção Curva	1	0,75%	Direção Curva	3	2,27%	Direção Curva	5	3,77%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetas	7	5,3%	Direção Centrípetas	5	3,78%	Direção Centrípetas	14	10,6%	Direção Centrípetas	26	19,68%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0,00%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência Humana	17	12,87%	Ausência Humana	13	9,84%	Ausência Humana	22	16,86%	Ausência Humana	53	40,12%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Presença de Humana	26	19,69%	Presença de Humana	14	10,6%	Presença de Humana	4	3,03%	Presença de Humana	79	59,89%

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGÍSTICO

TOTAL: 7,27 % (23) DE 316		VEGETAÇÃO NATURAL 17,39% (4)		RIO 13,04% (3)		MAR 0% (0)		PAISAGISMO 69,56% (16)		TOTAL GERAL DO PADRÃO		TOTAL GERAL		% GERAL	
DESCRITOR	Nº	%	ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO	TOTAL GERAL	%	
ABRANGÊNCIA VISUAL	4	17,39%	Vista Parcial	3	13,04%	Vista Parcial	0	0%	Vista Parcial	12	52%	Vista Parcial	19	82,4%	
ABRANGÊNCIA VISUAL	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	4	17,39%	Vista Pontual	4	17,4%	
ABRANGÊNCIA VISUAL	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0,0%	
ENQUADRAMENTO	4	17,39%	Ponto de Vista Central	1	4,34%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	11	47,82%	Ponto de Vista Central	16	69,6%	
ENQUADRAMENTO	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	2	8,69%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	5	21,73%	Ponto de Vista Diagonal	7	30,4%	
ENQUADRAMENTO	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0,0%	
ENQUADRAMENTO	0	0%	Câmera Alta	1	4,34%	Câmera Alta	0	0%	Câmera Alta	3	13,04%	Câmera Alta	4	17,4%	
ESTRUTURA	1	4,34%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	1	4,3%	
ESTRUTURA	3	13,04%	Retângulo Horizontal	3	13,04%	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	16	69,56%	Retângulo Horizontal	22	95,6%	
ESTRUTURA	0	0%	Linha do Horizonte	1	4,34%	Linha do Horizonte	0	0%	Linha do Horizonte	2	8,69%	Linha do Horizonte	3	13,0%	
LOCALIZAÇÃO	0	0%	Centro São Luis	3	13,04%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	9	39,13%	Centro São Luis	12	52,2%	
LOCALIZAÇÃO	0	0%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	6	26,08%	Bairro São Luis	6	26,1%	
LOCALIZAÇÃO	4	17,39%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	1	4,34%	Arrabalde S. Luis	5	21,7%	
LOCALIZAÇÃO	0	0%	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	0	0,0%	
LOCALIZAÇÃO	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0,0%	
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	Direção Diagonal	2	8,69%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	7	30,43%	Direção Diagonal	9	39,1%	
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	2	8,69%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	3	13,04%	Direção Horizontal	5	21,7%	
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0,0%	
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	4,34%	Direção Curva	1	4,3%	
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	2	8,69%	Direção Centripeta	1	4,34%	Direção Centripeta	0	0%	Direção Centripeta	5	21,73%	Direção Centripeta	8	34,8%	
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	4	17,39%	Similitude de Formas	4	17,4%	
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	0	0%	Ausência Humana	0	0%	Ausência Humana	0	0%	Ausência Humana	2	8,69%	Ausência Humana	2	8,7%	
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	4	17,39%	Presença de Humana	3	13,04%	Presença de Humana	0	0%	Presença de Humana	14	60,86%	Presença de Humana	21	91,3%	

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

PADRÃO PAISAGÍSTICO												
DESCRITOR	VEGETAÇÃO NATURAL 6,25% (1)		RIO 25% (4)		IMAR 0% (0)		PAISAGISMO 68,75% (11)		TOTAL GERAL DO PADRÃO		% GERAL	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	TOTAL GERAL		
	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	1	6,25%	Vista Parcial	4	25%	Vista Parcial	10	62,5%	Vista Parcial	15	93,8%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	1	6,25%	Vista Pontual	1	6,3%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0,0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	1	6,25%	Ponto de Vista Central	3	18,75%	Ponto de Vista Central	5	31,25%	Ponto de Vista Central	9	56,3%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	1	6,25%	Ponto de Vista Diagonal	6	37,5%	Ponto de Vista Diagonal	7	43,8%
ENQUADRAMENTO	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0,0%
ENQUADRAMENTO	Câmara Alta	0	0%	Câmara Alta	1	6,25%	Câmara Alta	7	43,75%	Câmara Alta	8	50,0%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0,0%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	1	6,25%	Retângulo Horizontal	4	25%	Retângulo Horizontal	11	68,75%	Retângulo Horizontal	16	100,0%
ESTRUTURA	Linha do Horizonte	0	0%	Linha do Horizonte	4	25%	Linha do Horizonte	2	12,5%	Linha do Horizonte	6	37,5%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	2	12,5%	Centro São Luís	8	50%	Centro São Luís	10	62,5%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	2	12,5%	Bairro São Luís	3	18,75%	Bairro São Luís	5	31,3%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luís	1	6,25%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	1	6,3%
LOCALIZAÇÃO	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0,0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0,0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	1	6,25%	Direção Diagonal	4	25%	Direção Diagonal	4	25%	Direção Diagonal	9	56,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	6,25%	Direção Horizontal	1	6,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0,0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	6,25%	Direção Curva	1	6,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetas	0	0%	Direção Centrípetas	0	0%	Direção Centrípetas	5	31,25%	Direção Centrípetas	5	31,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	3	18,75%	Similitude de Formas	3	18,8%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência Humana	0	0%	Ausência Humana	0	0%	Ausência Humana	5	31,25%	Ausência de Pessoas	5	31,3%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Presença de Humana	1	6,25%	Presença de Humana	4	25%	Presença de Humana	6	37,5%	Presença Humana	11	68,8%

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGÍSTICO

TOTAL: 60,12% (190) DE 316	VEGETAÇÃO NATURAL 27,36% (52)	Nº	%	RIO 17,89% (34)	Nº	%	MAR 3,15% (6)	Nº	%	PAISAGISMO 51,57% (98)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	44	23,15%	Vista Parcial	27	14,21%	Vista Parcial	2	1,05%	Vista Parcial	88	46,84%	Vista Parcial	162	85,3%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	8	4,21%	Vista Pontual	8	4,2%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	8	4,21%	Vista Panorâmica	7	3,68%	Vista Panorâmica	4	2,1%	Vista Panorâmica	1	0,52%	Vista Panorâmica	20	10,5%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	30	15,78%	Ponto de Vista Central	16	8,42%	Ponto de Vista Central	5	2,63%	Ponto de Vista Central	42	22,1%	Ponto de Vista Central	93	48,9%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	22	11,57%	Ponto de Vista Diagonal	18	9,47%	Ponto de Vista Diagonal	1	0,52%	Ponto de Vista Diagonal	56	29,47%	Ponto de Vista Diagonal	97	51,0%
ENQUADRAMENTO	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0,0%
ENQUADRAMENTO	Câmara Alta	0	0%	Câmara Alta	3	1,57%	Câmara Alta	0	0%	Câmara Alta	16	8,42%	Câmara Alta	19	10,0%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	3	1,57%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	4	2,1%	Retângulo Vertical	7	3,7%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	49	25,78%	Retângulo Horizontal	34	17,89%	Retângulo Horizontal	6	3,15%	Retângulo Horizontal	94	49,47%	Retângulo Horizontal	183	96,3%
ESTRUTURA	Linha do Horizonte	19	10%	Linha do Horizonte	19	10%	Linha do Horizonte	6	3,15%	Linha do Horizonte	10	5,26%	Linha do Horizonte	54	28,4%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	12	6,31%	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	54	28,42%	Centro São Luís	66	34,7%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	1	0,52%	Bairro São Luís	3	1,57%	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	24	12,63%	Bairro São Luís	28	14,7%
LOCALIZAÇÃO	Arrabaldes S. Luís	14	7,36%	Arrabaldes S. Luís	2	1,05%	Arrabaldes S. Luís	0	0%	Arrabaldes S. Luís	6	3,15%	Arrabaldes S. Luís	22	11,6%
LOCALIZAÇÃO	Litoral S. Luís	1	0,52%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	1	0,52%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	2	1,0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	36	18,94%	Interior do Maranhão	17	8,94%	Interior do Maranhão	5	2,63%	Interior do Maranhão	14	7,36%	Interior do Maranhão	72	37,9%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	28	14,73%	Direção Diagonal	22	11,57%	Direção Diagonal	4	2,1%	Direção Diagonal	56	29,47%	Direção Diagonal	110	57,9%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	11	5,78%	Direção Horizontal	5	2,63%	Direção Horizontal	2	1,05%	Direção Horizontal	5	2,63%	Direção Horizontal	23	12,1%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	2	1,05%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	2	1,05%	Direção Vertical	4	2,1%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	1	0,52%	Direção Curva	1	0,52%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	6	3,15%	Direção Curva	8	4,2%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetas	11	5,78%	Direção Centrípetas	6	3,15%	Direção Centrípetas	0	0%	Direção Centrípetas	28	14,73%	Direção Centrípetas	45	23,7%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	1	0,52%	Similitude de Formas	11	5,78%	Similitude de Formas	12	6,3%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência Humana	18	9,47%	Ausência Humana	13	6,84%	Ausência Humana	1	0,52%	Ausência Humana	36	18,94%	Ausência Humana	68	35,8%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Presença de Humana	34	17,89%	Presença de Humana	21	11,05%	Presença de Humana	5	2,63%	Presença de Humana	62	32,63%	Presença de Humana	122	64,2%

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGÍSTICO

DESCRITOR	VEGETAÇÃO NATURAL 21,05% (4)		RIO 0% (0)		MAR 5,26% (1)		PAISAGISMO 773,68% (14)		TOTAL GERAL DO PADRÃO		TOTAL GERAL	% GERAL
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	4	21,05%	0	0%	0	0%	0	0%	Vista Parcial	Vista Parcial	18	94,7%
ABRANGÊNCIA VISUAL	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Vista Pontual	Vista Pontual	0	0,0%
ABRANGÊNCIA VISUAL	0	0%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Vista Panorâmica	Vista Panorâmica	1	5,3%
ENQUADRAMENTO	2	10,52%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Ponto de Vista Central	Ponto de Vista Central	10	52,6%
ENQUADRAMENTO	2	10,52%	0	0%	0	0%	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	Ponto de Vista Diagonal	9	47,4%
ENQUADRAMENTO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	P. de Vista Descensional	P. de Vista Descensional	0	0,0%
ENQUADRAMENTO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Câmara Alta	Câmara Alta	3	15,8%
ESTRUTURA	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Retângulo Vertical	Retângulo Vertical	2	10,5%
ESTRUTURA	4	21,05%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Retângulo Horizontal	Retângulo Horizontal	17	89,5%
ESTRUTURA	1	5,26%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Linha do Horizonte	Linha do Horizonte	4	21,0%
LOCALIZAÇÃO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Centro São Luís	Centro São Luís	9	47,4%
LOCALIZAÇÃO	1	5,26%	0	0%	0	0%	0	0%	Bairro São Luís	Bairro São Luís	6	31,6%
LOCALIZAÇÃO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Arrabaldé S. Luís	Arrabaldé S. Luís	0	0,0%
LOCALIZAÇÃO	1	5,26%	0	0%	0	0%	0	0%	Litoral S. Luís	Litoral S. Luís	1	5,3%
LOCALIZAÇÃO	2	10,52%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Interior do Maranhão	Interior do Maranhão	3	15,8%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	2	10,52%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Direção Diagonal	Direção Diagonal	8	42,1%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	1	5,26%	0	0%	0	0%	0	0%	Direção Horizontal	Direção Horizontal	2	10,5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Direção Vertical	Direção Vertical	2	10,5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Direção Curva	Direção Curva	1	5,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	2	10,52%	0	0%	0	0%	0	0%	Direção Centripeta	Direção Centripeta	6	31,6%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Similitude de Formas	Similitude de Formas	5	26,3%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	1	5,26%	0	0%	0	0%	0	0%	Ausência Humana	Ausência Humana	8	42,1%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	3	15,78%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Presença de Humana	Presença de Humana	11	57,9%

## PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

LOGRADOUROS PÚBLICOS - TODOS OS ÁLBUNS															
TOTAL: 54,75 % (173) DE 316	RUAS 49,71% (86)	Nº	%	AVENIDAS 10,98% (19)	Nº	%	LARGOS 16,76 % (29)	Nº	%	PRACAS 22,54% (39)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO			ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO			ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO			ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO			ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	86	49,13%	Vista Parcial	19	10,99%	Vista Parcial	29	16,19%	Vista Parcial	39	22,55%	Vista Parcial	173	100%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%									
EFEITO	Atividade	26	15%	Atividade	5	2,89%	Atividade	12	6,93%	Atividade	12	6,93%	Atividade	55	31,75%
EFEITO	Repouso	76	43,93%	Repouso	18	10,4%	Repouso	22	12,71%	Repouso	32	18,49%	Repouso	148	85,53%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	64	36,99%	Centro São Luís	18	10,4%	Centro São Luís	10	5,78%	Centro São Luís	20	11,56%	Centro São Luís	112	64,73%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	11	6,35%	Bairro São Luís	1	0,57%	Bairro São Luís	10	5,78%	Bairro São Luís	12	6,93%	Bairro São Luís	34	19,63
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	1	0,57%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	2	1,15%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	3	1,73%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	10	5,78%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	7	4%	Interior do Maranhão	7	4%	Interior do Maranhão	24	13,87%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	38	21,96%	Ponto de Vista Central	11	6,35%	Ponto de Vista Central	15	8,67%	Ponto de Vista Central	17	9,82%	Ponto de Vista Central	81	46,8%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	48	27,74%	Ponto de Vista Diagonal	8	4,62%	Ponto de Vista Diagonal	14	8,09%	Ponto de Vista Diagonal	22	12,71%	Ponto de Vista Diagonal	92	53,16%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descendencial	0	0%	Ponto de Vista Descendencial	0	0%	Ponto de Vista Descendencial	0	0%	Ponto de Vista Descendencial	0	0%	Ponto de Vista Descendencial	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	42	24,27%	Direção Diagonal	7	4,62%	Direção Diagonal	22	12,71%	Direção Diagonal	20	11,56%	Direção Diagonal	91	53,16%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	4	2,31%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	0,58%	Direção Horizontal	3	1,73%	Direção Horizontal	8	4,62%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	2	1,15%	Direção Curva	2	1,15%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	4	2,31%	Direção Curva	8	4,61%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	39	22,54%	Direção Centripeta	10	5,78%	Direção Centripeta	5	2,89%	Direção Centripeta	10	5,78%	Direção Centripeta	64	36,99%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	2	1,15%	Direção Vertical	2	1,15%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSPORTES	Carroça	11	6,35%	Carroça	0	0%	Carroça	3	1,73%	Carroça	3	1,73%	Carroça	17	9,81%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSPORTES	Automóvel	1	0,57%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	1	0,57%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSPORTES	Caruagem	2	1,15%	Caruagem	1	0,57%	Caruagem	1	0,57%	Caruagem	0	0%	Caruagem	4	2,29%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	42	24,27%	Homem	11	6,35%	Homem	17	9,82%	Homem	20	11,56%	Homem	90	52%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	22	12,71%	Mulher	0	0%	Mulher	3	1,73%	Mulher	7	4%	Mulher	32	18,44%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	23	13,29%	Criança	4	2,31%	Criança	4	2,31%	Criança	7	4%	Criança	38	21,91%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transeunte	13	7,51%	Transeunte	3	1,73%	Transeunte	6	3,46%	Transeunte	10	5,78%	Transeunte	32	18,48%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	12	6,93%	Multidão	3	1,73%	Multidão	2	1,15%	Multidão	3	1,73%	Multidão	20	11,54%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	36	20,8%	Ausência de Pessoas	8	4,62%	Ausência de Pessoas	8	4,62%	Ausência de Pessoas	10	5,78%	Ausência de Pessoas	62	35,82%
EFEITO	Atividade	26	15,02%	Atividade	5	2,89%	Atividade	11	6,35%	Atividade	12	6,93%	Atividade	54	31,19%
EFEITO	Repouso	76	43,93%	Repouso	16	9,24%	Repouso	22	12,71%	Repouso	29	16,76%	Repouso	143	82,64%

# PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

## ÁLBUM DO TRICENTENÁRIO (1913)

TOTAL: 6,32% (20) DE (316)	RUAS 45% (9)	Nº	%	AVENIDAS 10% (2)	Nº	%	LARGOS 0% (0)	Nº	%	PRAÇAS 45% (9)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	9	45%	Vista Parcial	2	10%	Vista Parcial	0	0%	Vista Parcial	9	45%	Vista Parcial	20	100%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	1	5%	Atividade	0	0%	Atividade	2	10%	Atividade	3	15%
EFEITO	Repouso	9	45%	Repouso	2	10%	Repouso	0	0%	Repouso	7	35%	Repouso	18	90%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	8	40%	Centro São Luis	2	10%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	5	25%	Centro São Luis	15	75%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luis	1	5%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	4	20%	Bairro São Luis	5	25%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	4	20%	Ponto de Vista Central	2	10%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	6	30%	Ponto de Vista Central	12	60%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	5	25%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	3	15%	Ponto de Vista Diagonal	8	40%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	5	25%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	3	15%	Direção Diagonal	8	40%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	5%	Direção Horizontal	1	5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	1	5%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	3	15%	Direção Centripeta	2	10%	Direção Centripeta	0	0%	Direção Centripeta	3	15%	Direção Centripeta	8	40%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	2	10%	Direção Vertical	2	10%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSP.	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSP.	Automóvel	1	5%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	1	5%
ELEMENTOS MÓVEIS TRANSP.	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	3	15%	Homem	1	5%	Homem	0	0%	Homem	3	15%	Homem	7	35%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	1	5%	Mulher	0	0%	Mulher	0	0%	Mulher	0	0%	Mulher	1	5%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	2	10%	Criança	1	5%	Criança	0	0%	Criança	1	5%	Criança	4	20%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transunte	0	0%	Transunte	0	0%	Transunte	0	0%	Transunte	2	10%	Transunte	2	10%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	1	5%	Multidão	1	5%	Multidão	0	0%	Multidão	0	0%	Multidão	2	10%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	5	25%	Ausência de Pessoas	2	10%	Ausência de Pessoas	0	0%	Ausência de Pessoas	5	25%	Ausência de Pessoas	12	60%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	1	5%	Atividade	0	0%	Atividade	2	10%	Atividade	3	15%
EFEITO	Repouso	9	45%	Repouso	1	5%	Repouso	0	0%	Repouso	7	35%	Repouso	17	85%

## PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

### ÁLBUM - MARANHÃO ILUSTRADO (1899)

TOTAL: 5,37% (17) DE (316)	RUAS 35,29% (6)		AVENIDAS 5,88% (1)		LARGOS 41,17% (7)		PRAÇAS 17,65% (3)		TOTAL GERAL DO PADRÃO		% GERAL
DESCRITOR	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO	TOTAL GERAL	%
	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	6	35,29%	1	5,88%	7	41,18%	3	17,65%	Vista Parcial	17	100%
EFEITO	3	17,65%	1	5,88%	2	11,76%	2	11,76%	Atividade	8	47,05%
EFEITO	5	29,41%	1	5,88%	6	35,29%	3	17,65%	Repouso	15	88,23%
LOCALIZAÇÃO	5	29,41%	1	5,88%	5	29,41%	2	11,76%	Centro São Luís	13	76,46%
LOCALIZAÇÃO	1	5,88%	0	0%	2	11,76%	1	5,88%	Bairro São Luís	4	23,52%
LOCALIZAÇÃO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%
LOCALIZAÇÃO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%
ENQUADRAMENTO	2	11,76%	0	0%	4	23,52%	3	17,65%	Ponto de Vista Central	9	52,93%
ENQUADRAMENTO	4	23,52%	1	5,88%	3	17,65%	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	8	47,05%
ENQUADRAMENTO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Ponto de Vista Descendencial	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	2	11,76%	1	5,88%	5	29,41%	0	0%	Direção Diagonal	8	47,05%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	1	5,88%	0	0%	0	0%	1	5,88%	Direção Horizontal	2	11,76%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	0	0%	1	5,88%	0	0%	Direção Vertical	1	5,88%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	0	0%	0	0%	1	5,88%	Direção Curva	1	5,88%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	3	17,65%	0	0%	1	5,88%	1	5,88%	Direção Centripeta	5	29,41%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	2	11,76%	0	0%	1	5,88%	1	5,88%	Carroça	4	23,52%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Automóvel	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Carruagem	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	4	23,52%	1	5,88%	5	29,41%	3	17,65%	Homem	13	76,46%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	2	11,76%	0	0%	0	0%	0	0%	Mulher	2	11,76%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	2	11,76%	0	0%	0	0%	1	5,88%	Criança	3	17,64%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	3	17,65%	0	0%	0	0%	1	5,88%	Transente	4	23,53%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	2	11,76%	0	0%	0	0%	2	11,76%	Multidão	4	23,52%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	1	5,88%	0	0%	3	17,65%	0	0%	Ausência de Pessoas	4	23,53%
EFEITO	3	17,65%	1	5,88%	2	11,76%	2	11,76%	Atividade	8	47,05%
EFEITO	5	29,41%	1	5,88%	6	35,29%	3	17,65%	Repouso	15	88,23%

# PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

## ÁLBUM- MARANHÃO EM 1908

TOTAL: 37,34% (118) DE 316	RUAS 54,24% ( 64)	Nº	%	AVENIDAS 10,17% (12)	Nº	%	LARGOS 16,94 % (20)	Nº	%	PRAÇAS 18% ( 22)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	64	54,24%	Vista Parcial	12	10,17%	Vista Parcial	19	16,1%	Vista Parcial	22	18%	Vista Parcial	117	98,51%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	1	0,85%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	1	0,85%
EFEITO	Atividade	17	14,4%	Atividade	3	2,54%	Atividade	9	7,63%	Atividade	5	4,24%	Atividade	34	24,57%
EFEITO	Repouso	58	49,15%	Repouso	11	9,32%	Repouso	15	12,71%	Repouso	19	16,1%	Repouso	103	71,18%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	45	38,13%	Centro São Luis	12	10,17%	Centro São Luis	4	3,39%	Centro São Luis	9	7,63%	Centro São Luis	70	51,69%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luis	8	6,78%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	7	5,93%	Bairro São Luis	6	5,08%	Bairro São Luis	21	12,71%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	1	0,85%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	2	1,7%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	3	2,55%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	10	8,47%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	7	5,93%	Interior do Maranhão	7	5,93%	Interior do Maranhão	24	14,4%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	26	22,03%	Ponto de Vista Central	6	5,08%	Ponto de Vista Central	10	8,47%	Ponto de Vista Central	5	4,24%	Ponto de Vista Central	47	35,58%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	38	32,2%	Ponto de Vista Diagonal	6	5,08%	Ponto de Vista Diagonal	10	8,47%	Ponto de Vista Diagonal	17	14,4%	Ponto de Vista Diagonal	71	45,75%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	34	28,81%	Direção Diagonal	5	4,24%	Direção Diagonal	16	13,6%	Direção Diagonal	15	12,71%	Direção Diagonal	70	46,65%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	1	0,85%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	0,85%	Direção Horizontal	1	0,85%	Direção Horizontal	3	1,7%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	1	0,85%	Direção Curva	1	0,85%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	2	1,7%	Direção Curva	4	1,7%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetra	28	23,73%	Direção Centrípetra	6	5,08%	Direção Centrípetra	3	2,54%	Direção Centrípetra	4	3,39%	Direção Centrípetra	41	31,35%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%									
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carroça	7	5,93%	Carroça	0	0%	Carroça	2	1,7%	Carroça	1	0,85%	Carroça	10	7,63%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%									
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carruagem	2	1,7%	Carruagem	1	0,85%	Carruagem	1	0,85%	Carruagem	0	0%	Carruagem	4	3,4%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	29	24,58%	Homem	8	6,78%	Homem	11	9,32%	Homem	11	9,32%	Homem	59	40,68%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	17	14,5%	Mulher	0	0%	Mulher	3	2,54%	Mulher	5	4,24%	Mulher	25	17,04%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	17	14,5%	Criança	2	1,7%	Criança	4	3,39%	Criança	4	3,39%	Criança	27	19,59%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transunte	5	4,24%	Transunte	3	2,54%	Transunte	5	4,24%	Transunte	4	3,39%	Transunte	17	11,02%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	8	6,78%	Multidão	2	1,7%	Multidão	2	1,7%	Multidão	1	0,85%	Multidão	13	10,18%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	29	24,58%	Ausência de Pessoas	4	3,39%	Ausência de Pessoas	4	3,39%	Ausência de Pessoas	4	3,39%	Ausência de Pessoas	41	31,36%
EFEITO	Atividade	17	14,4%	Atividade	3	2,54%	Atividade	9	7,63%	Atividade	5	4,24%	Atividade	34	24,57%
EFEITO	Repouso	58	49,15%	Repouso	10	8,47%	Repouso	15	12,71%	Repouso	19	16,1%	Repouso	102	70,33%

# PADRÃO LOGRADOUROS PÚBLICOS

## ÁLBUM - RECORDAÇÃO DO MARANHÃO (1908)

TOTAL: (18) 5,66% DE 316	RUAS 39% (7)	Nº	%	AVENIDAS 22,2% (4)	Nº	%	LARGOS 11,1% (2)	Nº	%	PRAÇAS 27,7% (5)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	% GERAL	
DESCRITOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	7	39%	Vista Parcial	4	22,2%	Vista Parcial	2	11,1%	Vista Parcial	5	27,7%	Vista Parcial	18	100%
EFEITO	Atividade	6	33,3%	Atividade	0	0%	Atividade	1	5,55%	Atividade	3	16,66%	Atividade	10	55,51%
EFEITO	Repouso	4	22,2%	Repouso	4	22,2%	Repouso	1	5,55%	Repouso	3	16,66%	Repouso	12	66,61%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	6	33,3%	Centro São Luís	3	16,66%	Centro São Luís	1	5,55%	Centro São Luís	4	22,22%	Centro São Luís	14	77,73%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	1	5,55%	Bairro São Luís	1	5,55%	Bairro São Luís	1	5,55%	Bairro São Luís	1	5,55%	Bairro São Luís	4	22,22%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	6	33,3%	Ponto de Vista Central	3	16,66%	Ponto de Vista Central	1	5,55%	Ponto de Vista Central	3	16,66%	Ponto de Vista Central	13	72,17%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	1	5,55%	Ponto de Vista Diagonal	1	5,55%	Ponto de Vista Diagonal	1	5,55%	Ponto de Vista Diagonal	2	11,11%	Ponto de Vista Diagonal	5	27,76%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	1	5,55%	Direção Diagonal	1	5,55%	Direção Diagonal	1	5,55%	Direção Diagonal	2	11,11%	Direção Diagonal	5	27,76%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	1	5,55%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	5,55%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	5,55%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	5,55%	Direção Curva	2	11,11%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	5	27,77%	Direção Centripeta	2	11,11%	Direção Centripeta	1	5,55%	Direção Centripeta	2	11,11%	Direção Centripeta	10	55,54%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carroça	2	11,11%	Carroça	0	0%	Carroça	0	0%	Carroça	1	5,55%	Carroça	3	16,66%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%	Automóvel	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%	Carruagem	0	0%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Homem	6	33,33%	Homem	1	5,55%	Homem	1	5,55%	Homem	3	16,66%	Homem	11	61,09%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Mulher	4	22,22%	Mulher	0	0%	Mulher	0	0%	Mulher	2	11,11%	Mulher	6	33,31%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Criança	2	11,11%	Criança	1	5,55%	Criança	0	0%	Criança	1	5,55%	Criança	4	22,21%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Transeunte	5	27,77%	Transeunte	0	0%	Transeunte	1	5,55%	Transeunte	3	16,66%	Transeunte	9	49,98%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Multidão	1	5,55%	Multidão	0	0%	Multidão	0	0%	Multidão	0	0%	Multidão	1	5,55%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência de Pessoas	1	5,55%	Ausência de Pessoas	2	11,11%	Ausência de Pessoas	1	5,55%	Ausência de Pessoas	1	5,55%	Ausência de Pessoas	5	27,76%
EFEITO	Atividade	6	33,33%	Atividade	0	0%	Atividade	1	5,55%	Atividade	3	16,66%	Atividade	10	55,54%
EFEITO	Repouso	4	22,22%	Repouso	4	22,22%	Repouso	1	5,55%	Repouso	3	16,66%	Repouso	12	66,61%

## PADRÃO EDIFICAÇÕES URBANAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES URBANAS (MARANHÃO 1908)

TOTAL: 26,26%(83) de 316 DESCRITOR/ CRUZAMENTO	EDIFICAÇÕES RELIGIOSAS 31,32% ( 32 )		EDIFICAÇÕES PÚBLICAS 38,55% ( 32 )		FÁBRICAS 18,07% (15)		CASAS COMERCIAIS 9,63% (8)		INTUIÇÕES 2,4% ( 2 ) BENEFICIENTES		%	Nº	TOTAL GERAL DO PADRÃO	%
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%				
ABRANGÊNCIA VISUAL	23	27,71%	26	31,32%	10	12,04%	7	8,43%	2	2,4%	68	81,9%		
ABRANGÊNCIA VISUAL	3	3,61%	6	7,22%	5	6,02%	1	1,2%	0	0%	15	18,05%		
ENQUADRAMENTO	13	15,66%	5	6,02%	6	7,22%	3	3,61%	1	1,2%	28	33,71%		
ENQUADRAMENTO	13	15,66%	27	32,53%	9	10,84%	5	6,02%	1	1,2%	55	66,25%		
ESTRUTURA	7	8,43%	3	3,61%	1	1,2%	3	3,61%	0	0%	14	16,85%		
ESTRUTURA	19	22,89%	29	34,93%	14	16,86%	5	6,02%	2	2,4%	69	83,1%		
EFEITO	25	30,12%	25	30,12%	13	15,66%	6	7,22%	2	2,4%	71	85,52%		
EFEITO	11	13,25%	5	6,02%	5	6,02%	5	6,02%	0	0%	26	31,31%		
EFEITO	17	20,48%	30	36,14%	14	16,86%	7	8,43%	2	2,4%	70	84,31%		
EFEITO	1	1,2%	0	0%	9	10,84%	1	1,2%	2	2,4%	13	15,64%		
LOCALIZAÇÃO	10	12,04%	24	28,91%	0	0%	8	9,63%	0	0%	42	50,58%		
LOCALIZAÇÃO	5	6,02%	1	1,2%	5	6,02%	0	0%	2	2,4%	13	15,64%		
LOCALIZAÇÃO	0	0%	0	0%	3	3,61%	0	0%	0	0%	3	3,61%		
LOCALIZAÇÃO	11	13,25%	6	7,22%	7	8,43%	0	0%	0	0%	24	28,9%		

## PADRÃO EDIFICAÇÕES URBANAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES URBANAS (TRICENTENÁRIO)

TOTAL: 5,37% (17) DE 316		EDIFICAÇÕES RELIGIOSAS 5,88% (1)		EDIFICAÇÕES PÚBLICAS 70,58% (12)		FÁBRICAS 11,76% (2)		CASAS COMERCIAIS 0% (0)		INTUITIÇÕES 11,76% (2)		TOTAL GERAL DO PADRÃO		% GERAL	
DESCRITOR/CRUZAMENTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	TOTAL GERAL	% GERAL	
ABRANGÊNCIA VISUAL	1	5,88%	Vista Parcial	9	52,94%	Vista Parcial	0	0%	Vista Parcial	2	11,76%	Vista Parcial	14	82,34%	
ABRANGÊNCIA VISUAL	0	0%	Vista Pontual	3	17,65%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	3	17,65%	
ENQUADRAMENTO	0	0%	Ponto de Vista Central	5	29,41%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	6	35,29%	
ENQUADRAMENTO	1	5,88%	Ponto de Vista Diagonal	6	35,29%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	2	11,76%	Ponto de Vista Diagonal	10	58,81%	
ENQUADRAMENTO	0	0%	Ponto de Vista Descensional	1	5,88%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	0	0%	Ponto de Vista Descensional	1	5,88%	
ESTRUTURA	0	0%	Relângulo Vertical	0	0%	Relângulo Vertical	0	0%	Relângulo Vertical	0	0%	Relângulo Vertical	0	0%	
ESTRUTURA	1	5,88%	Relângulo Horizontal	12	70,59%	Relângulo Horizontal	2	11,76%	Relângulo Horizontal	0	0%	Relângulo Horizontal	17	100%	
EFEITO	0	0%	Frontalidade	10	58,82%	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	13	76,46%	
EFEITO	0	0%	Atividade	2	11,76%	Atividade	1	5,88%	Atividade	0	0%	Atividade	3	17,64%	
EFEITO	1	5,88%	Repouso	11	64,7%	Repouso	1	5,88%	Repouso	0	0%	Repouso	15	88,22%	
EFEITO	0	0%	Singularidade	3	17,65%	Singularidade	0	0%	Singularidade	0	0%	Singularidade	3	17,65%	
LOCALIZAÇÃO	0	0%	Centro São Luis	12	70,58%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	12	70,58%	
LOCALIZAÇÃO	1	5,88%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	2	11,76%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	5	29,4%	
LOCALIZAÇÃO	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	
LOCALIZAÇÃO	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	

## PADRÃO EDIFICAÇÕES URBANAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES URBANAS (RECORDAÇÃO DO MARANHÃO)

TOTAL: 2,84% (9) DE 316	EDIFICAÇÕES RELIGIOSAS 11,11% (1)	EDIFICAÇÕES PÚBLICAS 35,55% (5)	FÁBRICAS 0% (0)	CASAS COMERCIAIS 22,22% (2)	INTITUIÇÕES 11,11% (1)	Nº	%	FÁBRICAS 0% (0)	CASAS COMERCIAIS 22,22% (2)	INTITUIÇÕES 11,11% (1)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	% GERAL	
DESCRITOR/ CRUZAMENTO	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	Vista Parcial	Vista Parcial	Vista Parcial	Vista Parcial	5	55,55%	Vista Parcial	Vista Parcial	Vista Parcial	0	0%	Vista Parcial	8	88,88%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	Vista Pontual	Vista Pontual	Vista Pontual	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	Vista Pontual	Vista Pontual	1	11,11%	Vista Pontual	1	11,11%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	Ponto de Vista Central	Ponto de Vista Central	Ponto de Vista Central	Ponto de Vista Central	1	11,11%	Ponto de Vista Central	Ponto de Vista Central	Ponto de Vista Central	1	11,11%	Ponto de Vista Central	4	44,44%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	Ponto de Vista Diagonal	Ponto de Vista Diagonal	Ponto de Vista Diagonal	Ponto de Vista Diagonal	4	44,44%	Ponto de Vista Diagonal	Ponto de Vista Diagonal	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	5	55,55%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	Retângulo Vertical	Retângulo Vertical	Retângulo Vertical	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	Retângulo Vertical	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	Retângulo Horizontal	Retângulo Horizontal	Retângulo Horizontal	Retângulo Horizontal	5	55,55%	Retângulo Horizontal	Retângulo Horizontal	Retângulo Horizontal	1	11,11%	Retângulo Horizontal	9	99,99%
EFEITO	Frontalidade	Frontalidade	Frontalidade	Frontalidade	Frontalidade	1	11,11%	Frontalidade	Frontalidade	Frontalidade	1	11,11%	Frontalidade	4	44,44%
EFEITO	Atividade	Atividade	Atividade	Atividade	Atividade	4	44,44%	Atividade	Atividade	Atividade	0	0%	Atividade	7	77,77%
EFEITO	Repouso	Repouso	Repouso	Repouso	Repouso	3	33,33%	Repouso	Repouso	Repouso	1	11,11%	Repouso	5	55,55%
EFEITO	Singularidade	Singularidade	Singularidade	Singularidade	Singularidade	0	0%	Singularidade	Singularidade	Singularidade	1	11,11%	Singularidade	1	11,11%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	Centro São Luís	Centro São Luís	Centro São Luís	Centro São Luís	5	55,55%	Centro São Luís	Centro São Luís	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	8	88,88%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	Bairro São Luís	Bairro São Luís	Bairro São Luís	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	Bairro São Luís	Bairro São Luís	1	11,11%	Bairro São Luís	1	11,11%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luís	Arrabalde S. Luís	Arrabalde S. Luís	Arrabalde S. Luís	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	Arrabalde S. Luís	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	Interior do Maranhão	Interior do Maranhão	Interior do Maranhão	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	Interior do Maranhão	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%

## PADRÃO EDIFICAÇÕES URBANAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES URBANAS (MARANHÃO ILUSTRADO)

DESCRITOR/ CRUZAMENTO	EDIFICAÇÕES RELIGIOSAS 5,88 % (1)		EDIFICAÇÕES PÚBLICAS 41,17% (7)		FÁBRICAS 11,76% (2)		CASAS COMERCIAIS 29,41% (5)		INTUIÇÕES 11,76% ( 2 ) BENEFICENTES		Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO					
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	1	5,88%	Vista Parcial	5	29,41%	Vista Parcial	5	29,41%	Vista Parcial	5	29,41%	Vista Parcial	13	76,46%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	2	11,76%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	4	23,52%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	1	5,88%	Ponto de Vista Central	2	11,76%	Ponto de Vista Central	4	23,53%	Ponto de Vista Central	2	11,76%	Ponto de Vista Central	10	58,81%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	5	29,41%	Ponto de Vista Diagonal	1	5,88%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	7	41,17%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	1	5,88%	Retângulo Vertical	1	5,88%	Retângulo Vertical	1	5,88%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	1	5,88%	Retângulo Horizontal	7	41,17%	Retângulo Horizontal	2	11,76%	Retângulo Horizontal	4	23,53%	Retângulo Horizontal	16	94,1%
EFEITO	Frontalidade	1	5,88%	Frontalidade	3	16,65%	Frontalidade	2	11,76%	Frontalidade	2	11,76%	Frontalidade	10	57,81%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	5	29,41%	Atividade	1	5,88%	Atividade	3	16,65%	Atividade	10	57,82%
EFEITO	Repouso	1	5,88%	Repouso	5	29,41%	Repouso	2	11,76%	Repouso	4	23,53%	Repouso	13	76,46%
EFEITO	Singularidade	0	0%	Singularidade	1	5,88%	Singularidade	1	5,88%	Singularidade	0	0%	Singularidade	4	23,52%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	1	5,88%	Centro São Luís	7	41,17%	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	5	29,41%	Centro São Luís	13	76,46%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	2	11,76%	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	4	23,52%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%



## PADRÃO EDIFICAÇÕES PUB. INTERNAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES PÚBLICAS / INTERNAS / MARANHÃO ILUSTRADO

TOTAL: 0% (0) DE 316	MOBÍLIA 0% (0)	Nº	%	PRODUTOS 0% (0)	Nº	%	ICONOGRAFIA 0% (0)	Nº	%	OBJETOS DE DECORAÇÃO 0% (0)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO		
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	0	0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%
EFEITO	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%
EFEITO	Repouso	0	0%	Repouso	0	0%	Repouso	0	0%	Repouso	0	0%	Repouso	0	0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípeta	0	0%	Direção Centrípeta	0	0%	Direção Centrípeta	0	0%	Direção Centrípeta	0	0%	Direção Centrípeta	0	0%

## PADRÃO EDIFICAÇÕES PÚBL. INTERNAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES PÚBLICAS / INTERNAS / MARANHÃO 1908

DESCRITOR	MOBILIA 42,30% (22)		PRODUTOS 0% (0)		ICONOGRAFIA 23,07% (12)		OBJETOS DE DECORAÇÃO 34,61% (18)		%	Nº	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	%
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%					
	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	11	21,15%	Centro São Luís	16	30,76%	Centro São Luís	47	90,37%
LOCALIZAÇÃO		Interior do MA	0	0%	Interior do MA	1	1,92%	Interior do MA	2	3,84%	Interior do MA	5	9,6%
LOCALIZAÇÃO		Frontalidade	0	0%	Frontalidade	2	3,84%	Frontalidade	5	9,61%	Frontalidade	14	26,91%
EFEITO		Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%
EFEITO		Repouso	22	42,3%	Repouso	12	23,07%	Repouso	18	34,61%	Repouso	52	99,98%
ENQUADRAMENTO		Ponto de Vista Central	14	26,92%	Ponto de Vista Central	8	15,38%	Ponto de Vista Central	11	21,15%	Ponto de Vista Central	33	63,45%
ENQUADRAMENTO		Ponto de Vista Diagonal	8	15,38%	Ponto de Vista Diagonal	4	7,69%	Ponto de Vista Diagonal	7	13,46%	Ponto de Vista Diagonal	19	36,53%
ESTRUTURA		Retângulo Vertical	3	5,76%	Retângulo Vertical	1	1,92%	Retângulo Vertical	3	5,76%	Retângulo Vertical	7	13,44%
ESTRUTURA		Retângulo Horizontal	19	36,53%	Retângulo Horizontal	11	21,15%	Retângulo Horizontal	15	28,84%	Retângulo Horizontal	45	86,52%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS		Direção Diagonal	7	13,46%	Direção Diagonal	4	7,69%	Direção Diagonal	6	11,53%	Direção Diagonal	17	32,66%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS		Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS		Direção Centripeta	15	28,84%	Direção Centripeta	8	15,38%	Direção Centripeta	12	23,07%	Direção Centripeta	35	67,29%

## PADRÃO EDIFICAÇÕES PÚBL. INTERNAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES PÚBLICAS / INTERNAS / TRICENTENÁRIO

TOTAL: 12,34% (39) DE 316	MOBÍLIA 46,15% (18)	Nº	%	PRODUTOS 10,25% (4)	Nº	%	ICONOGRAFIA 15,38% (6)	Nº	%	OBJETOS DE DECORAÇÃO 28,20% (11)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	18	46,15%	Centro São Luís	4	10,25%	Centro São Luís	6	15,38%	Centro São Luís	11	28,2%	Centro São Luís	39	99,98%
LOCALIZAÇÃO	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%
EFEITO	Frontalidade	13	33,33%	Frontalidade	3	7,69%	Frontalidade	3	7,69%	Frontalidade	6	15,38%	Frontalidade	25	64,09%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%
EFEITO	Repouso	18	46,15%	Repouso	4	10,25%	Repouso	6	15,38%	Repouso	11	28,2%	Repouso	39	99,98%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	13	33,33%	Ponto de Vista Central	2	5,12%	Ponto de Vista Central	4	10,25%	Ponto de Vista Central	8	20,51%	Ponto de Vista Central	27	69,21%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	5	12,82%	Ponto de Vista Diagonal	2	5,12%	Ponto de Vista Diagonal	2	5,12%	Ponto de Vista Diagonal	3	7,69%	Ponto de Vista Diagonal	12	30,75%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	3	7,69%	Retângulo Vertical	1	2,56%	Retângulo Vertical	1	2,56%	Retângulo Vertical	3	7,69%	Retângulo Vertical	8	20,5%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	15	38,46%	Retângulo Horizontal	3	7,69%	Retângulo Horizontal	5	12,82%	Retângulo Horizontal	8	20,51%	Retângulo Horizontal	31	79,48%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	6	15,38%	Direção Diagonal	2	5,12%	Direção Diagonal	3	7,69%	Direção Diagonal	4	10,25%	Direção Diagonal	15	38,44%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	12	30,76%	Direção Centripeta	2	5,12%	Direção Centripeta	3	7,69%	Direção Centripeta	7	17,94%	Direção Centripeta	24	61,51%

## PADRÃO EDIFICAÇÕES PUB. INTERNAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES PÚBLICAS / INTERNAS / RECORDAÇÃO DO MARANHÃO

TOTAL: 0 % DE 316	MOBÍLIA 0% (0)	Nº	%	PRODUTOS 0% (0)	Nº	%	ICONOGRAFIA 0% (0)	Nº	%	OBJETOS DE DECORAÇÃO 0% (0)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	TOTAL GERAL	% GERAL
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO		
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	0	0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	0	0%
EFEITO	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%	Frontalidade	0	0%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%
EFEITO	Repouso	0	0%	Repouso	0	0%	Repouso	0	0%	Repouso	0	0%	Repouso	0	0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	0	0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	0	0%	Direção Centripeta	0	0%	Direção Centripeta	0	0%	Direção Centripeta	0	0%	Direção Centripeta	0	0%

## PADRÃO EDIFICAÇÕES PÚBL. INTERNAS

### PADRÃO EDIFICAÇÕES PÚBLICAS / INTERNAS TODOS OS ÁLBUNS

DESCRITOR	MOBILIA 43,95% (40)		PRODUTOS 4,39 (4)		ICONOGRAFIA 1,97% (18)		OBJETOS DE DECORAÇÃO 3,18 % (28)		%	Nº	TOTAL GERAL DO PADRÃO	%	TOTAL GERAL	% GERAL
	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/ SUBATRIBUTO	Nº						
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	38	41,75%	Centro São Luís	4	4,39%	Centro São Luís	17	18,68%	Centro São Luís	27	29,67%	86	94,49%
LOCALIZAÇÃO	Interior do MA	2	2,19%	Interior do MA	0	0%	Interior do MA	1	1,09%	Interior do MA	2	2,19%	5	5,47%
EFEITO	Frontalidade	20	21,97%	Frontalidade	3	3,29%	Frontalidade	5	5,49%	Frontalidade	11	12,08%	39	42,83%
EFEITO	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	Atividade	0	0%	0	0%
EFEITO	Repouso	40	43,95%	Repouso	4	4,39%	Repouso	18	19,78%	Repouso	29	31,86%	91	99,98%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	27	29,67%	Ponto de Vista Central	2	2,19%	Ponto de Vista Central	12	13,18%	Ponto de Vista Central	19	20,87%	60	65,91%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	13	14,28%	Ponto de Vista Diagonal	2	2,19%	Ponto de Vista Diagonal	6	6,59%	Ponto de Vista Diagonal	10	10,98%	31	34,04%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	6	6,59%	Retângulo Vertical	1	1,09%	Retângulo Vertical	2	2,19%	Retângulo Vertical	6	6,59%	15	16,46%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	34	37,36%	Retângulo Horizontal	3	3,29%	Retângulo Horizontal	16	17,58%	Retângulo Horizontal	23	25,27%	76	83,5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	13	14,28%	Direção Diagonal	2	2,19%	Direção Diagonal	7	7,69%	Direção Diagonal	10	10,98%	32	35,14%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	0	0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	27	29,67%	Direção Centripeta	2	2,19%	Direção Centripeta	11	12,08%	Direção Centripeta	19	20,87%	59	64,81%

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGÍSTICO MARANHÃO 1908

TOTAL: 41,77% (132) DE 316	VEGETAÇÃO NATURAL 32,57% (43)	Nº	%	RIO 20,45% (27)	Nº	%	MAR 3,78% (5)	Nº	%	PAISAGISMO 43,18% (57)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	% GERAL	
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			TOTAL GERAL		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	35	26,51%	Vista Parcial	20	15,15%	Vista Parcial	2	0,75%	Vista Parcial	53	40,15%	Vista Parcial	110	82,56%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	3	2,27%	Vista Pontual	3	2,27%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	8	6,06%	Vista Panorâmica	7	5,3%	Vista Panorâmica	3	2,27%	Vista Panorâmica	1	0,75%	Vista Panorâmica	19	14,38%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	23	17,42%	Ponto de Vista Central	12	9,09%	Ponto de Vista Central	4	3,03%	Ponto de Vista Central	19	14,39%	Ponto de Vista Central	58	43,93%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	20	15,15%	Ponto de Vista Diagonal	15	11,36%	Ponto de Vista Diagonal	1	0,75%	Ponto de Vista Diagonal	38	28,78%	Ponto de Vista Diagonal	74	56,04%
ENQUADRAMENTO	P. de Vista Descensional	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0,00%
ENQUADRAMENTO	Câmera Alta	0	0%	Câmera Alta	1	0,75%	Câmera Alta	0	0%	Câmera Alta	3	2,27%	Câmera Alta	4	3,02%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	2	0,75%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	2	1,51%	Retângulo Vertical	4	2,26%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	41	31,06%	Retângulo Horizontal	27	20,45%	Retângulo Horizontal	5	3,78%	Retângulo Horizontal	55	41,66%	Retângulo Horizontal	128	96,95%
ESTRUTURA	Linha do Horizonte	18	13,63%	Linha do Horizonte	14	10,6%	Linha do Horizonte	5	3,78%	Linha do Horizonte	4	3,03%	Linha do Horizonte	41	31,04%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	7	5,3%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	28	21,21%	Centro São Luis	35	26,51%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	1	0,75%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	10	7,57%	Bairro São Luis	11	8,32%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	9	6,81%	Arrabalde S. Luis	2	1,51%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	5	3,78%	Arrabalde S. Luis	16	12,10%
LOCALIZAÇÃO	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	1	0,75%	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	1	0,75%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	34	25,75%	Interior do Maranhão	17	12,87%	Interior do Maranhão	4	3,03%	Interior do Maranhão	14	10,6%	Interior do Maranhão	69	52,25%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	25	18,93%	Direção Diagonal	16	12,12%	Direção Diagonal	3	2,27%	Direção Diagonal	40	30,3%	Direção Diagonal	84	63,62%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	8	6,06%	Direção Horizontal	5	3,78%	Direção Horizontal	2	1,51%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	15	11,35%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	2	1,51%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	2	1,51%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	1	0,75%	Direção Curva	1	0,75%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	3	2,27%	Direção Curva	5	3,77%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetas	7	5,3%	Direção Centrípetas	5	3,78%	Direção Centrípetas	0	0%	Direção Centrípetas	14	10,6%	Direção Centrípetas	26	19,68%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0,00%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência Humana	17	12,87%	Ausência Humana	13	9,84%	Ausência Humana	1	0,75%	Ausência Humana	22	16,66%	Ausência Humana	53	40,12%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Presença de Humana	26	19,69%	Presença de Humana	14	10,6%	Presença de Humana	4	3,03%	Presença de Humana	35	26,51%	Presença de Humana	79	59,83%

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGIS MARANHÃO ILUSTRADO

TOTAL: 7,27% (23) DE 316	VEGETAÇÃO NATURAL: 17,39% (4)	MAR 0% (0)	PAISAGISMO 69,56% (16)	%	Nº	RIO 13,04% (3)	%	Nº	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	%	Nº	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	%	Nº	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	% GERAL
DESCRITOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	%	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	Nº	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO	%	TOTAL GERAL	% GERAL	
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	4	17,39%	Vista Parcial	3	Vista Parcial	13,04%	Vista Parcial	0	0%	12	Vista Parcial	52%	19	82,4%			
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	Vista Pontual	0%	Vista Pontual	0	0%	4	Vista Pontual	17,39%	4	17,4%			
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	Vista Panorâmica	0%	Vista Panorâmica	0	0%	0	Vista Panorâmica	0%	0	0,0%			
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	4	17,39%	Ponto de Vista Central	1	Ponto de Vista Central	4,34%	Ponto de Vista Central	0	0%	11	Ponto de Vista Central	47,82%	16	69,6%			
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	2	Ponto de Vista Diagonal	8,69%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	5	Ponto de Vista Diagonal	21,73%	7	30,4%			
ENQUADRAMENTO	P. de Vista Descensional	0	0%	P. de Vista Descensional	0	P. de Vista Descensional	0%	P. de Vista Descensional	0	0%	0	P. de Vista Descensional	0%	0	0,0%			
ENQUADRAMENTO	Câmera Alta	0	0%	Câmera Alta	1	Câmera Alta	4,34%	Câmera Alta	0	0%	3	Câmera Alta	13,04%	4	17,4%			
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	1	4,34%	Retângulo Vertical	0	Retângulo Vertical	0%	Retângulo Vertical	0	0%	0	Retângulo Vertical	0%	1	4,3%			
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	3	13,04%	Retângulo Horizontal	3	Retângulo Horizontal	13,04%	Retângulo Horizontal	0	0%	16	Retângulo Horizontal	69,56%	22	95,6%			
ESTRUTURA	Linha do Horizonte	0	0%	Linha do Horizonte	1	Linha do Horizonte	4,34%	Linha do Horizonte	0	0%	2	Linha do Horizonte	8,69%	3	13,0%			
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	3	Centro São Luis	13,04%	Centro São Luis	0	0%	9	Centro São Luis	39,13%	12	52,2%			
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	0	Bairro São Luis	0%	Bairro São Luis	0	0%	6	Bairro São Luis	26,08%	6	26,1%			
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	4	17,39%	Arrabalde S. Luis	0	Arrabalde S. Luis	0%	Arrabalde S. Luis	0	0%	1	Arrabalde S. Luis	4,34%	5	21,7%			
LOCALIZAÇÃO	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	0	Litoral S. Luis	0%	Litoral S. Luis	0	0%	0	Litoral S. Luis	0%	0	0,0%			
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	Interior do Maranhão	0%	Interior do Maranhão	0	0%	0	Interior do Maranhão	0%	0	0,0%			
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	2	Direção Diagonal	8,69%	Direção Diagonal	0	0%	7	Direção Diagonal	30,43%	9	39,1%			
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	2	8,69%	Direção Horizontal	0	Direção Horizontal	0%	Direção Horizontal	0	0%	3	Direção Horizontal	13,04%	5	21,7%			
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	Direção Vertical	0%	Direção Vertical	0	0%	0	Direção Vertical	0%	0	0,0%			
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	Direção Curva	0%	Direção Curva	0	0%	1	Direção Curva	4,34%	1	4,3%			
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetas	2	8,69%	Direção Centrípetas	1	Direção Centrípetas	4,34%	Direção Centrípetas	0	0%	5	Direção Centrípetas	21,73%	8	34,8%			
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	Similitude de Formas	0%	Similitude de Formas	0	0%	4	Similitude de Formas	17,39%	4	17,4%			
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência Humana	0	0%	Ausência Humana	0	Ausência Humana	0%	Ausência Humana	0	0%	2	Ausência Humana	8,69%	2	8,7%			
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Presença de Humana	4	17,39%	Presença de Humana	3	Presença de Humana	13,04%	Presença de Humana	0	0%	14	Presença de Humana	60,86%	21	91,3%			

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGÍSTICO RECORDAÇÃO DO MARANHÃO

TOTAL: 5,06% (16) DE 316	VEGETAÇÃO NATURAL 6,25% ( 1 )	Nº	%	RIO 25% ( 4 )	Nº	%	MAR 0% (0)	Nº	%	PAISAGISMO 68,75% (11)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO GERAL	% GERAL	
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	1	6,25%	Vista Parcial	4	25%	Vista Parcial	0	0%	Vista Parcial	10	62,5%	Vista Parcial	15	93,8%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	1	6,25%	Vista Pontual	1	6,3%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0%	Vista Panorâmica	0	0,0%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	1	6,25%	Ponto de Vista Central	3	18,75%	Ponto de Vista Central	0	0%	Ponto de Vista Central	5	31,25%	Ponto de Vista Central	9	56,3%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	1	6,25%	Ponto de Vista Diagonal	0	0%	Ponto de Vista Diagonal	6	37,5%	Ponto de Vista Diagonal	7	43,8%
ENQUADRAMENTO	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0%	P. de Vista Descendencial	0	0,0%
ENQUADRAMENTO	Câmara Alta	0	0%	Câmara Alta	1	6,25%	Câmara Alta	0	0%	Câmara Alta	7	43,75%	Câmara Alta	8	50,0%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0,0%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	1	6,25%	Retângulo Horizontal	4	25%	Retângulo Horizontal	0	0%	Retângulo Horizontal	11	68,75%	Retângulo Horizontal	16	100,0%
ESTRUTURA	Linha do Horizonte	0	0%	Linha do Horizonte	4	25%	Linha do Horizonte	0	0%	Linha do Horizonte	2	12,5%	Linha do Horizonte	6	37,5%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	2	12,5%	Centro São Luís	0	0%	Centro São Luís	8	50%	Centro São Luís	10	62,5%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	2	12,5%	Bairro São Luís	0	0%	Bairro São Luís	3	18,75%	Bairro São Luís	5	31,3%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luís	1	6,25%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	0	0%	Arrabalde S. Luís	1	6,3%
LOCALIZAÇÃO	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0%	Litoral S. Luís	0	0,0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0%	Interior do Maranhão	0	0,0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	1	6,25%	Direção Diagonal	4	25%	Direção Diagonal	0	0%	Direção Diagonal	4	25%	Direção Diagonal	9	56,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	0	0%	Direção Horizontal	1	6,25%	Direção Horizontal	1	6,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0,0%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	1	6,25%	Direção Curva	1	6,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centrípetas	0	0%	Direção Centrípetas	0	0%	Direção Centrípetas	0	0%	Direção Centrípetas	5	31,25%	Direção Centrípetas	5	31,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	3	18,75%	Similitude de Formas	3	18,8%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência Humana	0	0%	Ausência Humana	0	0%	Ausência Humana	0	0%	Ausência Humana	5	31,25%	Ausência de Pessoas	5	31,3%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Presença de Humana	1	6,25%	Presença de Humana	4	25%	Presença de Humana	0	0%	Presença de Humana	6	37,5%	Presença Humana	11	68,8%

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGÍSTICO TODOS OS ÁLBUNS

TOTAL: 60,12% (190 DE 316)	VEGETAÇÃO NATURAL 27,36% (52)	Nº	%	RIO 17,89% (34)	Nº	%	MAR 3,15% (6)	Nº	%	PAISAGISMO 51,57% (98)	Nº	%	TOTAL GERAL DO PADRÃO	% GERAL	
DESCRIPTOR	ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO			ATRIBUTO/SUBATRIBUTO		
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Parcial	44	23,15%	Vista Parcial	27	14,21%	Vista Parcial	2	1,05%	Vista Parcial	89	46,84%	Vista Parcial	162	85,3%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	0	0%	Vista Pontual	8	4,21%	Vista Pontual	8	4,2%
ABRANGÊNCIA VISUAL	Vista Panorâmica	8	4,21%	Vista Panorâmica	7	3,68%	Vista Panorâmica	4	2,1%	Vista Panorâmica	1	0,52%	Vista Panorâmica	20	10,5%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Central	30	15,78%	Ponto de Vista Central	16	8,42%	Ponto de Vista Central	5	2,63%	Ponto de Vista Central	42	22,1%	Ponto de Vista Central	93	48,9%
ENQUADRAMENTO	Ponto de Vista Diagonal	22	11,57%	Ponto de Vista Diagonal	18	9,47%	Ponto de Vista Diagonal	1	0,52%	Ponto de Vista Diagonal	56	29,47%	Ponto de Vista Diagonal	97	51,0%
ENQUADRAMENTO	P. de Vista Descendcional	0	0%	P. de Vista Descendcional	0	0%	P. de Vista Descendcional	0	0%	P. de Vista Descendcional	0	0%	P. de Vista Descendcional	0	0,0%
ENQUADRAMENTO	Câmera Alta	0	0%	Câmera Alta	3	1,57%	Câmera Alta	0	0%	Câmera Alta	16	8,42%	Câmera Alta	19	10,0%
ESTRUTURA	Retângulo Vertical	3	1,57%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	0	0%	Retângulo Vertical	4	2,1%	Retângulo Vertical	7	3,7%
ESTRUTURA	Retângulo Horizontal	49	25,78%	Retângulo Horizontal	34	17,89%	Retângulo Horizontal	6	3,15%	Retângulo Horizontal	94	49,47%	Retângulo Horizontal	183	96,3%
ESTRUTURA	Linha do Horizonte	19	10%	Linha do Horizonte	19	10%	Linha do Horizonte	6	3,15%	Linha do Horizonte	10	5,26%	Linha do Horizonte	54	28,4%
LOCALIZAÇÃO	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	12	6,31%	Centro São Luis	0	0%	Centro São Luis	54	28,42%	Centro São Luis	66	34,7%
LOCALIZAÇÃO	Bairro São Luis	1	0,52%	Bairro São Luis	3	1,57%	Bairro São Luis	0	0%	Bairro São Luis	24	12,63%	Bairro São Luis	28	14,7%
LOCALIZAÇÃO	Arrabalde S. Luis	14	7,36%	Arrabalde S. Luis	2	1,05%	Arrabalde S. Luis	0	0%	Arrabalde S. Luis	6	3,15%	Arrabalde S. Luis	22	11,6%
LOCALIZAÇÃO	Litoral S. Luis	1	0,52%	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	1	0,52%	Litoral S. Luis	0	0%	Litoral S. Luis	2	1,0%
LOCALIZAÇÃO	Interior do Maranhão	36	18,94%	Interior do Maranhão	17	8,94%	Interior do Maranhão	5	2,63%	Interior do Maranhão	14	7,36%	Interior do Maranhão	72	37,9%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Diagonal	28	14,73%	Direção Diagonal	22	11,57%	Direção Diagonal	4	2,1%	Direção Diagonal	56	29,47%	Direção Diagonal	110	57,9%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Horizontal	11	5,78%	Direção Horizontal	5	2,63%	Direção Horizontal	2	1,05%	Direção Horizontal	5	2,63%	Direção Horizontal	23	12,1%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Vertical	2	1,05%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	0	0%	Direção Vertical	2	1,05%	Direção Vertical	4	2,1%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Curva	1	0,52%	Direção Curva	1	0,52%	Direção Curva	0	0%	Direção Curva	6	3,15%	Direção Curva	8	4,2%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Direção Centripeta	11	5,78%	Direção Centripeta	6	3,15%	Direção Centripeta	0	0%	Direção Centripeta	28	14,73%	Direção Centripeta	45	23,7%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	0	0%	Similitude de Formas	1	0,52%	Similitude de Formas	11	5,78%	Similitude de Formas	12	6,3%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Ausência Humana	18	9,47%	Ausência Humana	13	6,84%	Ausência Humana	1	0,52%	Ausência Humana	36	18,94%	Ausência Humana	68	35,8%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	Presença de Humana	34	17,89%	Presença de Humana	21	11,05%	Presença de Humana	5	2,63%	Presença de Humana	62	32,63%	Presença de Humana	122	64,2%

## PADRÃO PAISAGÍSTICO

### PADRÃO PAISAGÍSTICO TRICENTENÁRIO

DESCRITOR	VEGETAÇÃO NATURAL 21,05% (4)		RIO 0% (0)		MAR 5,26% (1)		PAISAGISMO 73,68% (14)		TOTAL GERAL DO PADRÃO ATRIBUTOS/SUBATRIBUTO	TOTAL GERAL	% GERAL
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%			
ABRANGÊNCIA VISUAL	4	21,05%	0	0%	0	0%	14	73,68%	Vista Parcial	18	94,7%
ABRANGÊNCIA VISUAL	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Vista Pontual	0	0,0%
ABRANGÊNCIA VISUAL	0	0%	0	0%	1	5,26%	0	0%	Vista Panorâmica	1	5,3%
ENQUADRAMENTO	2	10,52%	0	0%	1	5,26%	7	36,84%	Ponto de Vista Central	10	52,6%
ENQUADRAMENTO	2	10,52%	0	0%	0	0%	7	36,84%	Ponto de Vista Diagonal	9	47,4%
ENQUADRAMENTO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	P. de Vista Descensional	0	0,0%
ENQUADRAMENTO	0	0%	0	0%	0	0%	3	15,78%	Câmara Alta	3	15,8%
ESTRUTURA	0	0%	0	0%	0	0%	2	10,52%	Retângulo Vertical	2	10,5%
ESTRUTURA	4	21,05%	0	0%	1	5,26%	12	63,15%	Retângulo Horizontal	17	89,5%
ESTRUTURA	1	5,26%	0	0%	1	5,26%	2	10,52%	Linha do Horizonte	4	21,0%
LOCALIZAÇÃO	0	0%	0	0%	0	0%	9	47,36%	Centro São Luis	9	47,4%
LOCALIZAÇÃO	1	5,26%	0	0%	0	0%	5	26,31%	Bairro São Luis	6	31,6%
LOCALIZAÇÃO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	Arrabalde S. Luis	0	0,0%
LOCALIZAÇÃO	1	5,26%	0	0%	0	0%	0	0%	Litoral S. Luis	1	5,3%
LOCALIZAÇÃO	2	10,52%	0	0%	1	5,26%	0	0%	Interior do Maranhão	3	15,8%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	2	10,52%	0	0%	1	5,26%	5	26,31%	Direção Diagonal	8	42,1%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	1	5,26%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Direção Horizontal	2	10,5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	0	0%	0	0%	2	10,52%	Direção Vertical	2	10,5%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	0	0%	0	0%	1	5,26%	Direção Curva	1	5,3%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	2	10,52%	0	0%	0	0%	4	21,05%	Direção Centripeta	6	31,6%
ARTICULAÇÃO DOS PLANOS	0	0%	0	0%	1	5,26%	4	21,05%	Similitude de Formas	5	26,3%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	1	5,26%	0	0%	0	0%	7	36,84%	Ausência Humana	8	42,1%
ELEMENTOS MÓVEIS HUMANOS	3	15,78%	0	0%	1	5,26%	7	36,84%	Presença de Humana	11	57,9%