

---

**DAS VEDUTES ÀS VISTAS URBANAS:  
OLHAR PARA A BELO HORIZONTE DE 1910**

*Débora Veríssimo Costa.<sup>1</sup>*

**RESUMO:** A considerável produção das chamadas *vedutes* durante o século XVIII nos aponta o prenúncio de um mercado que viria a tomar corpo no final do século seguinte. Com a popularização da fotografia e a criação dos cartões postais a partir de 1880, as vistas urbanas caem no gosto de um público ávido por conhecer as belezas construídas ao redor do mundo. A primeira cidade planejada do Brasil não fugiria deste cenário, Belo Horizonte será representada em diversos cartões postais como signo do discurso republicano brasileiro. Através de um conjunto de postais de 1910 acompanhamos alguns dos principais edifícios ecléticos da cidade, idealizada como o que há de mais moderno no país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vista Urbana. Fotografia. Cartão Postal. Arquitetura Eclética. Belo Horizonte.

***FROM VEDUTES TO URBAN VIEWS:  
TO LOOK AT THE BELO HORIZONTE OF 1910***

**ABSTRACT:** *The considerable production of the so called vedutes during the eighteen hundreds points us to the beginnings of a market that would come to take shape in the next century. As photography was becoming popularized and post cards being created since 1880, urban views fell to the taste of an avid public longing to know the marvels erected around the world. The first planned city of Brazil falls not short of the standard, Belo Horizonte will be represented through many post cards as a sign for the Brazilian republican speech. Through a set of post cards from 1910 we observe some of the main eclectic buildings of this city, long intended as representative of what's most modern in the nation.*

**KEYWORDS:** *Urban view. Photography. Post Card. Eclectic Architecture. Belo Horizonte.*

---

<sup>1</sup> Doutoranda no programa de Pós-graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, na linha de pesquisa – Processos Comunicativos e Práticas Sociais, atualmente ministra a disciplina Memória, Cidade e Consumo: Visualidades em Belo Horizonte, baseada na pesquisa de doutorado. Mestre em Comunicação Social pelo mesmo programa, na linha de pesquisa – Textualidades Midiáticas. (Bolsista CAPES PROEX, 2017). Especialista em Gestão de Marcas e Identidade Corporativa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas (2010). Graduada em Publicidade e Propaganda pela PUC Minas (2008). Endereço: Belo Horizonte, Minas Gerais. E-mail: [deboracosta72@gmail.com](mailto:deboracosta72@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4853923939777060>

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, analisamos dois contextos históricos relacionados à produção de vistas urbanas ao longo dos últimos séculos. Partindo do século XVIII, destacamos as *vedutes* – em especial aquelas produzidas por Canaletto – como um estilo artístico expressivo do próprio contexto da Revolução Industrial na Europa. Em sequência, expomos os principais fatores que levaram a produção de vistas urbanas a um novo crescimento no final do século seguinte. A popularização da fotografia junto ao surgimento dos cartões postais a partir da década de 1880 nos auxiliam a compreender de que forma o discurso de modernidade implicará na construção de uma memória visual urbana.

Tomando como base um conjunto de postais da Belo Horizonte de 1910, cidade recém planejada aos moldes da jovem República brasileira, encontramos referências que falam do mercado fotográfico belorizontino em relação direta ao discurso de modernidade que se instalava na cidade. No entanto, é perceptível através destes cartões postais um ideal moderno que logo entra em descrédito a partir dos anos 1940. Sobrevivem portanto, um conjunto de vistas urbanas registradas por artistas diversos nos servindo como documento deste passado demolido.

Nesse sentido, tratamos da mediação que as imagens conferem entre o ser humano e o mundo. É na virada do século XX em que a técnica da fotografia aprimora a nossa relação com o universo visual: “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (FLUSSER, 2011, p.23). A perfeição analógica incumbida às imagens fotográficas nos trazem, no entanto, duas mensagens: a primeira, define Barthes (1990), diz respeito à mensagem denotada, ou seja, o análogo do real; a segunda se refere à mensagem conotada, na qual se incorpora uma leitura à imagem – através do estilo artístico empregado, por exemplo. As vistas urbanas demonstradas ao longo deste texto, esclarecem este viés, uma vez que cumprem o papel de difusão de imagens da cidade ideal dos séculos XIX e XX, bem como compõem um repertório visual que expressam as técnicas de produção de imagens típicas a cada época.

## CANALETTO E A PRODUÇÃO DE *VEDUTES* NO SÉCULO XVIII

Tida como uma arte inferior ao retrato e à pintura histórica, a arte dedicada à elaboração de paisagens, a partir do século XVIII, vive uma fase de intensa produtividade e aperfeiçoamento. A vista urbana, também chamada de *vedute*, em italiano, será adotada por diversos artistas da época, o que nos demonstra um investimento considerável neste estilo artístico. Para citar alguns nomes: Luca Carlevaris (1663-1730), Giovanni Richter (1665-1745), Hendrik Van Lint (1684-1763), Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), Francesco Lazzaro Guardi (1718-1793), Bernardino Bison (1762-1844), entre outros. A Escola de Veneza, uma escola de pintura na Itália do século XVIII será parte da formação destes artistas de *vedutes*. Dialogando com o turismo que se proliferava na região, a demanda por *vedutes* também sofre considerável crescimento:

Assim como os seus descendentes dos dias de hoje, estes visitantes queriam levar para casa uma recordação da sua estada em uma cidade que tem como charme a sua aparência única. Hoje em dia estas recordações são facilmente correspondidas pelo cartão postal e a fotografia, mas no século XVIII apenas o pintor ou o gravurista poderia provê-los. Respondendo a esta demanda, a escola de pintores de *vedutes* surge em Veneza, seu objetivo era, assim como um destes artistas escreve

“fazer com que o esplendor de Veneza se torne mais familiar em terras estrangeiras”. (WATSON, 1949, p.5, tradução nossa)<sup>2</sup>

Artista de renome e sucesso, o veneziano Giovanni Antonio Canal (1697-1768), também conhecido como Canaletto, será um dos representantes mais marcantes da produção de *vedutes* durante o século XVIII. Inicia a carreira na arte da cenografia, mas logo descobre na pintura de vistas a sua verdadeira vocação. Suas obras alcançam tamanho renome que demais pintores como Antonio Visentini (1688-1782) ficam conhecidos como replicadores do estilo Canaletto. Com um traço clássico, as obras do artista veneziano correspondiam ao perfil representativo que o público da época buscava: “aos jovens e ricos viajantes que visitavam Veneza, interessados em obter algo equivalendo ao que na modernidade seria o cartão postal, lhes interessava mais a exatidão representada do que o valor artístico da representação” (WATSON, 1949, p.11, tradução nossa)<sup>3</sup>. O uso da câmera ótica ou câmara escura<sup>4</sup> para a execução das *vedutes* será um fator que reforça esta exatidão representada nas obras de Canaletto.

A demanda crescente pelas vistas produzidas pelo artista, a partir de 1730, o leva a desenvolver um sistema de execução de *vedutes* facilmente replicável por seus assistentes no estúdio. É neste mesmo período em que o nome de Canaletto é colocado em jogo, fruto de obras falsificadas. No mesmo sentido, o próprio campo voltado para as *vedutes*, como nos coloca Watson (1949), é perturbado pela prática da repetição, da colaboração, da cópia e da forja.

A aristocracia inglesa correspondia à principal fonte de encomendas do artista, estimulando-o a residir na Inglaterra de 1746 a 1755. É neste período em que obras como *The Thames from Richmond House* (figura 1) e *Whitehall from Richmond House* (figura 2), ambas datadas de 1746 correspondendo a uma sequência, serão produzidas.

---

<sup>2</sup> Like their descendants to-day, these visitors wanted to take home a record of their stay in a city much whose charm depended on its unique appearance. Nowadays these records are easily supplied by the postcard and the photography, but in the eighteenth century only the painter or the graver could provide them. To meet this demand a school of vedute (view) painters grew up in Venice, their object being as one of them wrote “to make the splendors of Venice more familiar in foreign lands”.

<sup>3</sup> (...) the wealthy young travellers visiting Venice who required some sort of equivalent of modern picture postcard, the exactitude of representation rather than artistic worth was the criterion.

<sup>4</sup> Ainda na Renascença, como nos coloca Santos (2010), a câmara escura era utilizada para auxiliar em desenhos e pinturas. A projeção de imagens em um anteparo possibilitava a visualização dos cenários a serem reproduzidos fielmente para serem pintados em telas ou painéis.



Figura 1: Canaletto. *The Thames from Richmond House*, 1746  
Pintura a óleo sobre tela 105 cm x 117,5 cm  
Fonte: Reprodução do livro *Canaletto* de Francis Watson



Figura 2: Canaletto. *Whitehall from Richmond House*, 1746  
Pintura a óleo sobre tela 106,7 cm x 116,8 cm  
Fonte: Reprodução do livro *Canaletto* de Francis Watson

Reconhecidas como algumas das primeiras obras realizadas por Canaletto em solo inglês, representam duas vistas a partir de um mesmo edifício, a *Richmond House*. Na primeira tela (figura 1), parte do terraço da casa *Richmond* é colocado em primeiro plano, junto com o terraço à esquerda, da casa *Montagu*. Ao fundo do rio *Thames*, notamos as torres de diversas igrejas, rodeando a catedral *St. Paul's*. Assim como Watson (1949) nos coloca, esta é uma vista que, se

comparada com os dias atuais, ainda não fora “engolida” pela profusão das torres comerciais típicas do final do século XX.

No mesmo sentido, temos na segunda tela (figura 2) representado à esquerda, o que restou do Palácio *Whitehall* após o incêndio de 1698; quase na parte central encontramos o prédio ao estilo neoclássico, *Inigo Jones's Banqueting House* seguida da torre da igreja *Saint Martin in The Fields* a sua direita, e na extremidade direita da obra visualizamos parte dos estábulos da casa *Richmond*.

É interessante observarmos nestas duas pinturas o que significava a representação destas vistas urbanas à época. Quando Pevsner (2002) evidencia que os proprietários de terras na Inglaterra pós 1660 ainda consideravam suas propriedades em Londres como que residências secundárias ou para estadas curtas, elegendo as casas de campo como suas verdadeiras residências. Transcritos quase 100 anos desta data, podemos considerar uma inversão de valores: a mentalidade dos proprietários de terras em 1740 em escolher e permanecer no ambiente urbano. Fato constatado através da reverberação de *vedutes* inglesas que, de alguma forma buscam valorizar e documentar, este cenário urbano.

Os principais distritos industriais no final do século XVIII – *Birmingham, Manchester*, as minas de carvão de *Coalbrookdale* e as olarias de *Staffordshire* – eram visitados regularmente por viajantes, considerados entre as paisagens mais interessantes do país e frequentemente retratados por artistas. (FORTY, 2007, p.23)

As *vedutes* inglesas de Canaletto não deixam de fazer parte deste sintoma. Ocasionado pela intensificação da Revolução Industrial entre 1760 e 1830, o aumento da quantidade de pessoas e da variedade de objetos no cenário urbano, fatalmente, como acentua Malard (2006), haveria de trazer modificações profundas na distribuição espacial dessa gente e dessa riqueza. Ideia semelhante ao que Lefebvre (2006) descreve como a produção do espaço social: fazer circular pessoas e mercadorias.

Nesse sentido, a produção do espaço torna-se um tema recorrente nas obras de arte. *London: seen through an arch of Westminster bridge* (1746-7), enquadra-se neste tipo de *vedute* (figura 3).



Figura 3: Canaletto. *London: seen through an arch of Westminster bridge*, 1746-7  
Pintura a óleo sobre tela 57 cm x 95 cm  
Fonte: Reprodução do livro *Canaletto* de Francis Watson

Canaletto propõe um olhar que parte de um dos arcos da ponte *Westminster*, em que notamos, à direita da imagem, um balde dependurado como símbolo dessa efervescente produção do espaço londrino, ou, como Links (1994) descreve: “como a indicação de um trabalho em progresso.”

(LINKS, 1994, p.167, tradução nossa)<sup>5</sup>. Dados históricos demonstram que o início da construção desta específica ponte se dá a partir do arco central da mesma<sup>6</sup> e que no ano da execução da obra de Canaletto ela ainda não havia sido inaugurada. É interessante notarmos portanto, a intensão do artista em retratar, em primeiro plano, um elemento urbano inacabado. O registro dessa vista diz da própria mentalidade da época: “Surge a necessidade de se fazer estradas mais largas e contínuas, transpondo rios e canais. Aparecem as primeiras pontes de grandes vãos” (ÁVILA, 2008, p.87).

Após a morte de Canaletto em 1768, a produção de *vedutes* perdura por mais cem anos, até que a popularização da fotografia no final do século XIX substitui radicalmente a produção deste estilo artístico. No entanto, as vistas urbanas continuam a ser retratadas, aos moldes das demandas do início século XX, como veremos a seguir.

## DA FOTOGRAFIA À INVENÇÃO DO CARTÃO POSTAL

Em 15 de junho de 1839 é tornada pública a invenção de Joseph Niépce (1763-1833), aperfeiçoada por Jacques Louis Daguerre (1787-1851). A fotografia, como nos descreve Fabris (1998), passará por três etapas fundamentais para a sua consolidação na sociedade do final do século XIX: na primeira etapa, entre 1839 e 1850, se restringe às classes abastadas que podem pagar os altos preços cobrados pelos fotógrafos. No segundo momento, a invenção do cartão de visita fotográfico (*carte de visite*) por Disdéri em 1854, seguindo um formato menor de 6 centímetros por 9 centímetros, possibilita a produção de fotos em uma maior escala e a preços módicos, popularizando o invento. Iniciada em 1880, na terceira etapa a fotografia passa por uma massificação tornando-se um fenômeno prevalentemente comercial, sem descartar uma certa pretensão artística:

Para diferenciar-se da fotografia corriqueira, a fotografia artística não hesita em renegar as especificidades do meio, lançando mão de uma série de técnicas como a goma bicromatada e o bromóleo, que garantem resultados semelhantes ao pastel e à água-forte. (FABRIS, 1998, p.17)

Em paralelo a este período, em 1869 surge o primeiro cartão postal (*correspondenzkart*) proposto pelo austríaco Emmanuel Herman, como um meio de comunicação mais rápido e barato. Na cartolina de 8,5 cm por 12 cm, estampava-se na frente apenas o selo do Império Austro-Húngaro, reservando ao verso local para mensagens curtas. Aos poucos, logo nos primeiros anos de sua existência, como salienta Daltozo (2006), o cartão postal foi ganhando gravuras e, alguns anos mais tarde a fotografia. “Esse foi o passo decisivo para difundi-lo definitivamente, em todo o mundo. As pessoas estavam ávidas para ter em mãos as fotos de monumentos famosos, de cidades interessantes, de fatos históricos (...)” (DALTOZO, 2006, p.16). É em 1890 que surgem os primeiros postais que traziam pequenos desenhos e paisagens estampados. Segundo Daltozo (2006), os denominados *Gruss aus...* fizeram sucesso na Alemanha – traduzindo para o português “Saudações de...” – traziam em sequência o nome da cidade, aplicado sobre o desenho da mesma. Os demais países europeus logo adotam o invento, cada qual adaptando a sua língua.

No Brasil, especificamente, somente após onze anos da sua invenção, o cartão postal será adotado como meio de correspondência. Em 28 de abril de 1880 é criado o decreto 7.695, que lança o bilhete postal, precursor do cartão postal no país. Inicialmente controlado pelo Império Brasileiro, ficava restrito a três formas: vermelho (correspondência urbana), azul (correspondência no interior das

---

<sup>5</sup> Canaletto used the center as a framework and showed a bucket hanging down as an indication of work in progress.

<sup>6</sup> By 1740 the central arch was built and the following year another on either side of it; by 1744 the Westminster land abutment had been reached and the road over the arches built. The work then continued towards the Lambeth side (...). (LINKS, 1994, p.162)

províncias do Império) e laranja (correspondência internacional). Finalmente em 1899, a partir do Governo Republicano, é autorizada a produção de cartões postais pela indústria gráfica particular, impulsionando o mercado de postais e conseqüentemente o aumento de profissionais voltados para este meio. Suporte decisivo para a veiculação de imagens na sociedade do início do século XX, o cartão postal, como descreve Daltozo (2006), significou a popularização da fotografia<sup>7</sup>.

Desde os primórdios da comercialização de bilhetes postais no país, fotógrafos como Guilherme Gaensly (1843-1928) em São Paulo, Marc Ferrez (1843-1923) e Augusto Malta (1864-1957) no Rio de Janeiro, se comprometem com a produção de vistas urbanas. Responsáveis pela profissionalização da carreira a partir do início do século XX, diversos fotógrafos se aventuraram a investir em editoras de postais e sociedades, muito comuns em determinadas regiões brasileiras. Belo Horizonte, especificamente, será um cenário atrativo a estes fotógrafos através da promessa da primeira cidade planejada do país.

### **O OFÍCIO DO FOTÓGRAFO NA BELO HORIZONTE DE 1894-1910**

Inaugurada em 1897 Belo Horizonte é a primeira cidade planejada do Brasil. A sua idealização, como destaca Almeida (1997), justifica-se diante da urgência de Minas Gerais em ter uma capital que se adequasse aos tempos novos que emergiam com a República. A destruição do antigo arraial que existia na região, denominado Curral Del Rey, é sintoma do que se buscava:

O processo de instalação da nova cidade caracterizou-se inicialmente pela destruição física do Arraial. A demolição de casas e o desaparecimento de ruas produziam um desenraizamento associado à destruição própria da memória. Foi como se os construtores buscassem gestar outra memória, adequada à cidade que nascia. (ALMEIDA, 1997, p.72)

Seguindo a onda de reformas urbanas que se estabelece na Europa, como a reforma de Paris em 1850 e a reforma de Viena em 1860, a construção da cidade de Belo Horizonte cumpria com o ideal da destruição criativa: para criar-se o novo há de se destruir o velho.

Assim como Salgueiro (2007) define, serão três os principais investimentos iniciais da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) que tange a idealização de um imaginário urbano belorizontino: a produção de um *Álbum de Vistas Locaes e das Obras Projectadas Para a Edificação da Nova Cidade*<sup>8</sup>, a criação de uma revista especializada de ampla circulação e a elaboração de uma cartografia com a planta cadastral de Belo Horizonte. Tanto o álbum como a planta, descreve Salgueiro (2007), cumpriam a função de divulgar a nascente cidade de Belo Horizonte para um público estrangeiro; vide a ênfase nas imagens e nas cores, com reduzida inserção de textos. À revista especializada, cabia noticiar os avanços tecnológicos incorporados na construção da nova capital:

A documentação fotográfica das grandes obras da engenharia procurou demonstrar como a tecnologia moderna passava a condicionar a vida do homem e, Belo Horizonte, nesse sentido, representou para aqueles indivíduos a própria realidade dita civilizada e do progresso. (CAMPOS, 2008, p.54)

Criado em 1894, caberá ao Gabinete Fotográfico da CCNC registrar todas as imagens a

<sup>7</sup> Em 1909 a população brasileira contava com 20 milhões de habitantes. No mesmo período, contabilizava-se um total de 15 milhões de postais em circulação no país. (DALTOZO, 2006)

<sup>8</sup> Sob a direção do engenheiro chefe Aarão Reis. No título lê-se ainda: BRAZIL, Estado de Minas Geraes, Comissão Constructora da Nova Capital, Juiz de Fora, E. Brand, 1895.

serem veiculadas sobre a nascente capital. Cinco fotógrafos compunham o gabinete: Francisco Soucasaux (1856-1904), Alfredo Camarate (1840-1904), Adolpho Radice (18?-19?), João da Cruz Salles (1894-1903) e Raymundo Alves Pinto (1872-1928). Sabe-se que em 1898 o Gabinete Fotográfico da CCNC é extinguido, fato que não impede a continuidade da produção fotográfica em Belo Horizonte. Pelo contrário, entre 1900 e 1910 diversos fotógrafos de destaque se instalam em Minas gerais, atuando em Belo Horizonte<sup>9</sup>. Por se tratar de um ofício recente, grande parte destes fotógrafos acumulavam profissões de diferentes naturezas:

A prática da fotografia não estava de todo profissionalizada e muitos dos fotógrafos desenvolviam atividades paralelas, no campo das imagens ou em direções distintas. Magalhães Castro atuava na odontologia; Francisco Soucasaux trabalhava na construção civil e no ramo do entretenimento, à frente do primeiro cinema de Belo Horizonte; (...) (ARRUDA, 2009, p.58)

Interessados na publicidade de seus estabelecimentos comerciais, como aponta Campos (2008), muitos destes profissionais se tornaram editores de cartões postais que estampavam não apenas a jovem cidade de Belo Horizonte como os estabelecimentos dos seus próprios comércios. Para citarmos alguns destes editores: Lunardi & Machado, Aristides & C., Casa Haas & Clemence, Casa Abílio, Oliveira, Costa & cia, entre outros. Junto a este sintoma comercial, o próprio discurso de modernidade incitava a celebração dos principais equipamentos da cidade: a estação central, praças, hotéis, grupos escolares, igrejas, matadouros, etc. Fato que analisaremos a seguir, através de quatro vistas belorizontinas do início do século XX.

## **A BELO HORIZONTE EM CARTÕES POSTAIS DE 1910**

Retomando que a cidade de Belo Horizonte nasce como obra marcante da República, encontramos no próprio planejamento urbano belorizontino uma cidade cenário, como diria Almeida (1997), na qual os valores republicanos estariam simbolizados na forma de edifícios, praças e afins. É a Praça da República, por exemplo, ladeada pela Avenida da Liberdade desembocando na praça de mesmo nome e por fim, no palácio do governo<sup>10</sup>. Junto a esta expressão arquitetônica e toponímica nasce uma indústria voltada para a memória visual urbana da cidade:

No final do século XIX e início do XX (...) os álbuns em meio a outros tipos de produções imagéticas, como, por exemplo, os cartões-postais e as fotografias estereoscópicas, criavam uma memória visual das cidades, dos estados e países, proporcionando uma nova forma de difundir modos de ver e legar para o futuro pequenos extratos de espaço-tempo. (ARRUDA, 2003)

Este é o caso dos postais que analisaremos em sequência (figuras 4, 5, 6 e 7). Equipamentos como a Estação Central, o Palacete dos Correios, a Igreja Metodista e o edifício do Bar do Ponto, serão celebrados através de vistas urbanas representados através da fotopintura.

---

<sup>9</sup> No livro *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, Boris Kossoy (2002) lista os seguintes nomes de fotógrafos atuantes em Minas Gerais entre 1900-1910: Olindo Belém, André Bello, Brescia, Francisco Castejon, Luiz Costa, João Gomes D'Almeida, Etienne Farnier, Aristides Junqueira, Molina, Olympo Moura, Raimundo Alves Pinto, João Salles, Francisco Soucasaux, Antonio Quirino de Sousa, Custodio, Tiburco Junior, M.B. de Sá Vasconcellos e Ferreira Zuza.

<sup>10</sup> A partir de 1943 a Praça da República (1897) passa a ser chamada como Praça Afonso Arinos, em homenagem a um dos responsáveis pela fundação da escola de direito em Belo Horizonte. Da mesma forma, a Avenida da Liberdade (1897) é rebatizada como Avenida João Pinheiro em 1908.



Figura 4: Edição de Aristides & C. Villa Nova de Lima. *Praça da Estação. Bello Horizonte*, 1910  
Fotopintura, 9 cm x 14,2 cm

Fonte: Coleção Otávio Dias Filho; Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB)

Como porta de entrada da cidade no início do século XX, observamos na figura 4 a representação da Estação Central vista a partir da rua Sapucaí, localizada na parte de trás do edifício. Nesta vista parcial encontramos, à frente da Estação a Praça Rui Barbosa; na extremidade direita, prédios como o da Escola de Engenharia – atual Centro Cultural UFMG – fundada em 1913, e ao fundo, à esquerda, encontramos o Palacete dos Correios. Na época, a avenida que ficava à frente da Estação Central era denominada como Avenida do Comércio, vide a efervescência que a região vivia devido à circulação de pessoas e mercadorias que ali transitavam. O próprio prédio da Escola de Engenharia, construído em 1897, nasce com o propósito de tornar-se um hotel, fato que corrobora o intenso movimento no local – chegadas e partidas de pessoas pela Estação. Em 1922 o prédio da Estação Central é demolido e substituído por outro de maiores proporções.



Figura 5: Edição de Aristides & C. Villa Nova de Lima. *Administração dos Correios. Bello Horizonte*, 1910  
Fotopintura, 9 cm x 14,2 cm

Fonte: Coleção Otávio Dias Filho; Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB)

Conhecido popularmente como Palacete dos Correios (1904), encontramos na figura 5 um exemplar

da arquitetura eclética<sup>11</sup> típica da Belo Horizonte do início do século XX.

O edifício era róseo, de arestas pintadas de branco, alternando largos janelões com elegantes janelas finas. Tinha porão habitável, dois pisos e seu maior requinte estava no vestibulo cuja altura era a dos seus dois andares juntos. (RODRIGUES, 200-, p.28)

Inaugurado em 1906, localizava-se nas adjacências do prédio da Estação Central (figura 4), em uma das regiões comerciais de maior importância durante as primeiras décadas da cidade. Colocado à venda em 1933, é demolido e substituído pelo edifício Sulacap Sulamerica (1947), obra tida como marco da arquitetura moderna belorizontina.



Figura 6: Edição de Aristides & C. Villa Nova de Lima. *Aspecto parcial. Bello Horizonte*, 1910  
Fotopintura, 9 cm x 14,2 cm

Fonte: Coleção Otávio Dias Filho; Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB)

Também nas proximidades da estação Central, avistada ao fundo da imagem, na figura 6 encontramos, em primeiro plano à direita, o edifício do Templo Metodista datado de 1904. Mais um exemplar da arquitetura eclética belorizontina que foi demolido em prol dos anseios modernos da década de 1940. Dando lugar em 1947 a um edifício laico, denominado Acaiaca, Ávila (2008) descreve este instante como uma decisão da maioria católica, pois em frente ao Templo Metodista se encontrava a Igreja São José, edifício que permanece até hoje no cenário urbano da cidade.

---

<sup>11</sup> Tratava-se de uma mistura de estilos, em que conviviam elementos neoclássicos, neogóticos e neocoloniais. Belo Horizonte foi construída em consonância com essa estética eclética. (ALMEIDA, 1997, p.83)



Figura 7: Edição de Aristides & C. Villa Nova de Lima. *Rua da Bahia. Belo Horizonte*, 1910  
Fotopintura, 9 cm x 14,2 cm

Fonte: Coleção Otávio Dias Filho; Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB)

Representando um dos eixos de maior movimento comercial e social da cidade, o trecho da rua da Bahia demonstrado na figura 7 traz duas referências visuais que dizem da memória urbana da cidade. Como podemos observar à esquerda da imagem, encontramos os trilhos do bonde que marcaram muitos trajetos na cidade. Um dos eixos de maior movimento na Belo Horizonte de 1910 era exatamente no cruzamento da rua da Bahia com a Avenida Afonso Pena, demonstrado no postal. Na extremidade direita da imagem, observamos outro exemplar do ecletismo belorizontino: o prédio em que ficava o Hotel Globo na parte superior, e no andar inferior ficavam comércios como a papelaria Aristides & C., e o Bar do Ponto. Este último servia de referência e por vezes representava toda a região a sua volta:

(...) a designação Bar do Ponto excedeu-se psicologicamente e passou a compreender todo um pequeno bairro não oficial mas oficioso: o que se pode colocar dentro do círculo cujo centro seria o da praça e cujo raio cortasse a esquina de Goiás, um pouco de Goitacazes, o cruzamento de Tupis com Espírito Santo (...) Dentro deste círculo, tudo é Bar do Ponto. Moro no Bar do Ponto – poderia dizer o Seu Artur Haas. Minha farmácia é praticamente no Bar do Ponto, informaria licitamente o Seu Ismael Libânio. (NAVA, 1996, p.149)

Apesar da importância deste eixo nos primórdios da cidade, atualmente, encontramos no lugar do afamado prédio do Bar do Ponto uma construção da década de 1980, o *Hoton Palace Hotel*. Com arquitetura tipicamente moderna, como descreve Curtis (2008), segue os clichês padronizados: o hotel caixa de vidro e a trama estrutural em concreto. Mais uma vez o ecletismo cede lugar ao modernismo que se instala na arquitetura da cidade a partir de 1940.

Em suma, em pelo menos dois destes postais encontramos a presença de prédios administrativos – estação e correios – espelhando o novo aparelho de Estado que, segundo Ávila (2008), deveria assegurar a divisa da bandeira brasileira: ordem e progresso. Assumindo um estilo eclético, concordavam com uma memória visual urbana que refletiria a elevação ao padrão metropolitano, uma passagem para a modernidade do início do século XX. No entanto, a partir dos anos 1920 o discurso da modernidade passa a valorizar um ideal de progresso nacional que, “(...) deveria expurgar as formas ‘estrangeiras’ importadas no século dezanove” (ÁVILA, 2008, p.386). Entra em declínio neste instante o ecletismo e seus significados, fato constatado pela demolição de todos os

prédios discutidos anteriormente, substituídos por arquiteturas em estilo moderno.<sup>12</sup>

Importa ressaltar também a técnica utilizada na confecção destes postais: a fotopintura.<sup>13</sup> Técnica manual muito utilizada entre 1890 e 1914, para colorir a fotografia em P&B. Era recorrente na elaboração de retratos entre 1930 e 1960, como constata Santos (2010). No caso das vistas expostas anteriormente, observamos o emprego dos retoques comumente utilizados durante a elaboração das fotopinturas. É perceptível por exemplo, a presença do mesmo céu azulado com nuvens aplicadas em todos os postais, bem como os telhados, as fachadas dos edifícios e as copas das árvores, representados com a mesma tonalidade nos diferentes postais. É possível, por exemplo, que os transeuntes representados nas imagens tenham sido incorporados através do retoque da fotopintura. São características que facilitam a compreensão destas vistas como pertencentes a uma produção em série, além de concordarem com o padrão visual solicitado na época:

As tomadas se dão em ângulo oblíquo, mostrando tanto a frente quanto a lateral da edificação, (...) ressaltando o tamanho dela. Sempre que possível, algum elemento, como uma pessoa, uma árvore ou mesmo um carro, é apresentado na imagem para possibilitar o dimensionamento do prédio fotografado. Obedecia-se, assim, a um padrão já estabelecido nesse tipo de fotografia, veiculado em álbuns e cartões-postais. (Arruda, 2009, p.61)

Em consonância, a assinatura no rodapé dos cartões (figuras 4, 5, 6 e 7) com os dizeres *Edição de Aristides & C. Villa Nova de Lima*, atesta a proveniência dos mesmos. Fazendo referência ao famoso estabelecimento comercial localizado em região próxima a Belo Horizonte, a Villa Nova de Lima – atual cidade de Nova Lima –, foi fundado em 1860 e adquirido por Aristides de Paula Ferreira em 1880, passando a denominar-se Casa Aristides – razão social Aristides & C. Inicialmente responsável por abastecer com produtos de primeira necessidade os funcionários da *Saint John D’El Rey Mining Company Ltd.*, o estabelecimento sobrevive por 112 anos, sendo extinto em 1972. A produção dos cartões postais com vistas de Belo Horizonte nos indica a relação próxima entre as duas cidades e o interesse comercial de Villa Nova de Lima na nova capital. Ao mesmo tempo, sabe-se que no ano de 1879, “(...) um filho de Villa Nova de Lima fora indicado para ocupar o cargo de governador do estado, com a missão de promover a mudança da capital de Ouro Preto para a região do Curral D’El Rey” (TAVEIRA, 2014, p.43). É possível, portanto, que este acontecimento tenha refletido na elaboração de postais pela Casa Aristides, celebrando a cidade belorizontina.

São diversos os fatores que colaboram na manutenção da vista urbana como um estilo de representação ainda presente. Nos cartões postais aqui analisados, por exemplo, observamos desde a técnica empregada – a fotopintura – à intenção comercial vinculada à produção dos postais. Tema recorrente em 40% dos postais que circulam atualmente no mundo, como constata Daltozo (2006), a temática urbana não cessará de reaparecer nos postais das futuras gerações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas *vedutes* do século XVIII observamos a ascensão de um etilo artístico acessível apenas às classes mais abastadas. A extensa produção de Canaletto desde aquele século demonstrava o

---

<sup>12</sup> Com exceção do prédio da Antiga Estação Central (figura 4) que, ao ser demolido, é substituído por uma construção no estilo eclético, presente na cidade até os dias de hoje.

<sup>13</sup> A fotopintura foi uma destas estratégias empregadas pelos fotógrafos em diversas partes do globo enquanto recurso para tornar a fotografia um objeto único, posto que era pintada à mão, de modo a mascarar a sua natureza reprodutível e industrial, e transformando-a, segundo os preceitos da época, em um objeto verdadeiramente artístico – “feito à mão” – o que enobrecia e mesmo valorizava a fotografia. (CAMPOS, 2008, p.105)

mercado latente e, possivelmente, o prenúncio do que viria a se tornar no final do século XX. Com a popularização da fotografia a partir de 1880 junto ao sucesso dos cartões postais como um meio de disseminação de imagens mundo afora, as vistas urbanas ganham corpo e estimulam a profissionalização do mercado fotográfico. Em Belo Horizonte, cidade construída aos moldes da República recém instalada no Brasil, fica a cargo, inicialmente, do Gabinete Fotográfico da CCNC o registro do que viria a ser o imaginário urbano visual belorizontino. É expressiva também a produção fotográfica daqueles que, dentre diversos ofícios, eram também grandes fotógrafos. A intenção comercial dos cartões postais tira proveito da cidade nascente e assim, registra os diversos equipamentos urbanos que simbolizavam o progresso do início do século XX. No entanto, o ideal moderno que ergueu tantos prédios ecléticos na Belo Horizonte de 1900, segue o discurso do progresso e demole tantos outros a partir de 1940. Ficam portanto os cartões postais como o registro do que foi a primeira cidade planejada do Brasil. Nas fotopinturas que, por vezes, voltam a representar o progresso da cidade (figura 8).



Figura 8: Vista da Estação Central a partir da rua Sapucaí; à esquerda ao fundo, observamos os edifícios Sulacap Sulamérica e o Edifício Acaiaca – 1940-50

Impressão, 8,9 cm x 13,5 cm

Fonte: Coleção Otávio Dias Filho; Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB)

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcelina. Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In: *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Organização de RIBEIRO, M; SILVA, F. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais. 1997. p.70-112.

ARRUDA, Rogério. *Album de Bello Horizonte*: ed. fac-similar com estudos críticos. Belo Horizonte: Autêntica. 2003.

\_\_\_\_\_. Olindo Belém, fotógrafo de Belo Horizonte. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte. Vol. 45. Fascículo 1. jan/jun. p.49-67. 2009.

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.

- CAMPOS, Luana. *'Instantes como este serão seus para sempre': práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2008.
- CURTIS, William. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- DALTOZO, José. *Cartão-postal, arte e magia*. Presidente Prudente, São Paulo: Gráfica Cipola. 2006.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP. 1998.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume. 2011.
- FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify. 2007.
- LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início - fev. 2006.
- LINKS, J. *Canaletto*. London: Phaidon. 1994.
- MALARD, Maria Lúcia. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006.
- MHAB. *Coleção Otávio Dias Filho*. 1910. Cartões Postais.
- NAVA, Pedro. Bar do ponto. In: *Sedução do horizonte*. Organização de ARAÚJO, Laís. Belo Horizonte: Centro de estudos históricos e culturais. Fundação João Pinheiro. 1996. p.146-151.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- RODRIGUES, Bernadete. *Corredor cultural Rua da Bahia: educação patrimonial e memória urbana*. Belo Horizonte: PBH. 200-.
- SALGUEIRO, Heliana. Da natureza ao construído. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte. Vol. 43. Fascículo 2. jul/dez. p.45-59. 2007.
- SANTOS, Júlio. *Júlio Santos: mestre da fotopintura*. Fortaleza, CE: Tempo D'imagem. 2010.
- TAVEIRA, Walter. *Casa Aristides, a saga de um lendário empório das gerais*. Belo Horizonte: Gráfica e Editora O Lutador. 2014.
- WATSON, Francis. *Canaletto*. Londres: Paul Elek Publishers LTD. 1949.