

DOCUMENTO

O ÁLBUM DAS OBRAS DO PORTO DO RIO DE JANEIRO

UMA NARRATIVA VISUAL

ALBUM OF THE WORKS OF CONSTRUCTION OF THE PORT OF RIO DE JANEIRO

A VISUAL NARRATIVE

MARIA TERESA VILLELA BANDEIRA DE MELLO | Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense. Diretora do Departamento de Gestão de Acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Professora visitante da Uerj.

RESUMO

O objetivo do texto é apresentar o *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro* enquanto um documento inserido no contexto de produção de registros visuais no âmbito institucional de órgãos públicos no Rio de Janeiro no início do século XX. Nesse período, a linguagem fotográfica estava se consolidando e a análise do *Álbum* permite a observação do processo de uma narrativa visual através das imagens.

Palavras-chave: fotografia; Rio de Janeiro (cidade); cultura visual; porto do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This article aims to present the *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro* [Album of the works of the port of Rio de Janeiro] as a document connected to the context of production of visual records within the institutional framework of public agencies in Rio de Janeiro in the early twentieth century. The photographic language was being consolidated during that period, and the analysis of the *Álbum* brings to light the process of elaboration of a visual narrative through its images.

Keywords: photography; Rio de Janeiro (city); visual culture; port of Rio de Janeiro.

RESUMEN

El propósito de este trabajo es presentar el *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro* como un documento insertado en el contexto de la producción de registros visuales en el marco institucional de los órganos públicos en Río de Janeiro a principios del siglo XX. Durante el período, el lenguaje fotográfico estaba siendo consolidada y la análisis del *Álbum* permite la observación del proceso de una narrativa visual por medio de imágenes.

Palabras clave: fotografía; Río de Janeiro(ciudad); cultura visual; puerto de Río de Janeiro.

No ano em que se comemoram os 450 anos do Rio de Janeiro e em tempos de reformulações urbanas que apostam na revitalização da cidade, em especial, da região portuária, o *Álbum das obras do porto no Rio de Janeiro* revela-se um documento emblemático de um período de transformações que imprimiu uma nova marca e novo ritmo à capital do país, no início do século XX.

Pertencente ao fundo Presidência do Estado do Rio de Janeiro, depositado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Aperj), o álbum produzido por encomenda da Inspeção Federal dos Portos, Rios e Canais é constituído por cem fotografias em preto e branco, em sua maioria apresentando o formato de 24 x 30 cm, contendo registros das obras de modernização da zona portuária do Rio de Janeiro no período compreendido entre 1904 e 1913.

Originalmente encadernado em couro, ao longo do tempo o álbum sofreu um intenso processo de deterioração devido à ação de agentes físico-químicos e biológicos que atingiram o suporte material no qual foi produzido (papel, encadernação e cola) e, como medida preventiva, na década de 1990, procedeu-se à transferência das fotografias do suporte inicial para um novo álbum, confeccionado – nas mesmas dimensões – com material adequado à conservação de documentos fotográficos.

Nesse processo, as imagens foram dispostas de acordo com sua apresentação e sequência originais e as legendas existentes no verso das fotografias foram transcritas para as respectivas páginas do novo álbum. A transferência envolveu ainda a página com a dedicatória (datada de 31 de outubro de 1913) de Adolpho José Del Vecchio, inspetor da Inspeção Federal de Portos, Rios e Canais responsável pelas obras de modernização do porto do Rio de Janeiro, ao ministro de Viação e Obras Públicas José Barbosa Gonçalves e o *ex libris* da Biblioteca Pública do Estado do Rio de Janeiro, instituição que inicialmente abrigou o *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro* e à qual o Arquivo Público esteve – temporariamente – anexado durante a década de 1930.

Embora integre o fundo Presidência do Estado do Rio de Janeiro, não foram identificados no acervo do Aperj, até o momento, outros documentos relacionados ao álbum. Por ocasião da publicação do livro *Um porto para o Rio: imagens e memórias de um álbum centenário* (Turazzi, 2012), pesquisas realizadas em outras instituições¹ em busca de informações sobre o contexto de produção das fotografias (contratos com fotógrafos ou estúdios, correspondência, relatórios etc.) não surtiram resultados profícuos. Nesse sentido, permanece como referência única e fundamental a dedicatória de Del Vecchio ao ministro José Barbosa Gonçalves que integra o próprio álbum.

Muito provavelmente, essa condição ‘avulsa’ do álbum se deva a certa tradição recorrente nas instituições arquivísticas de separar as fotografias – assim como documentos sonoros, filmográficos e iconográficos em geral – do restante do acervo, considerando-as como

1 Entre 2011 e 2012 foram consultados fundos e coleções do Arquivo Nacional, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, Museu da República, Clube de Engenharia e Companhia Docas do Rio de Janeiro.



Antigo dique da Saúde

‘documentação especial’, inicialmente para fins específicos de conservação, mas que acaba trazendo consequências para a apreensão dos significados dessas imagens no contexto da produção arquivística.

Em geral, esses documentos são considerados ‘especiais’ por necessitarem de condições diferenciadas de acondicionamento e conservação e, em função disso, são separados do restante da documentação. Nesse percurso, muitas vezes, as suas características enquanto documentos arquivísticos, bem como seus vínculos com os demais documentos que integram o mesmo acervo, se rompem. A implicação direta desse procedimento é que os registros fotográficos são tomados, muitas vezes, tanto para fins de tratamento técnico quanto de pesquisa, apenas pelo seu valor informativo e contedístico, o que acaba ‘naturalizando’ sobremaneira esse tipo de fonte.

Com relação à autoria das imagens, observamos que nenhuma das fotografias existentes no álbum do Aperj possui qualquer inscrição, carimbo ou assinatura do responsável pela produção dos registros. Entretanto, foram localizadas cópias das imagens em diversas publicações sobre as obras de construção do porto nas quais se verificava a inscrição “EMYGDIO RIBEIRO – PHOTOGRAPHO”, realizada, muito provavelmente, no negativo fotográfico.

Além disso, um álbum semelhante foi localizado no acervo da Assessoria de Comunicação da Companhia Docas do Rio de Janeiro. Apesar de parcialmente desmembrado, apresen-

tando muitas folhas soltas, foi possível identificar um conjunto de cerca de 150 fotografias como pertencentes a um álbum, com capa de couro marrom, na qual está gravado, com letras douradas, o título *Obras do porto do Rio de Janeiro*. O álbum localizado em Docas contém registros mais detalhados das etapas de construção do porto e nesse conjunto foram localizadas vinte cópias das fotografias do álbum depositado no Aperj sendo que sete imagens apresentam a inscrição “EMYGDIO RIBEIRO – PHOTOGRAPHO”.

Em função das pesquisas e das características físicas e estéticas semelhantes das próprias imagens (enquadramento, composição, tipo de câmera/lente), foi atribuída ao conjunto de fotografias do *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro* do Aperj a autoria única de Emygdio Ribeiro, procedimento usual no tratamento de documentos fotográficos.

Sobre o fotógrafo Emygdio Ribeiro, localizamos informações relativas ao estabelecimento de um estúdio fotográfico no centro de Niterói (RJ) e à sua atuação junto ao prefeito Feliciano Pires de Abreu Sodré no registro das obras de urbanização dessa cidade, em 1914-1918 e 1922-1927. Também foram encontrados registros fotográficos de sua autoria da cerimônia de casamento do político fluminense Luiz Palmier, em 1925.²

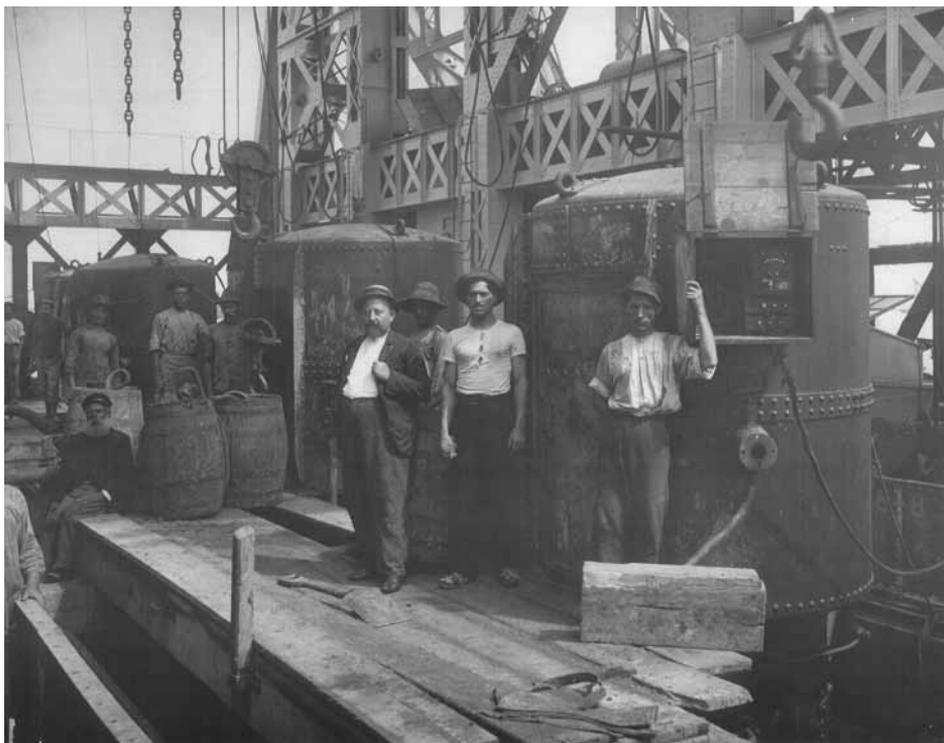
Além da autoria individual de cada uma das imagens que integram o álbum é possível caracterizar ainda uma autoria institucional do conjunto de registros.

A autoria das imagens é um elemento fundamental a ser levado em consideração quando lidamos com fotografias no universo dos arquivos. Mesmo quando não é possível identificar a autoria exata de uma fotografia, a categoria social de seu autor – fotógrafo profissional, fotógrafo amador, jornalista etc. – e, conseqüentemente, de seu grau de controle da técnica, das estéticas fotográficas e de envolvimento com os objetivos da imagem são informações de grande importância para o trabalho de leitura e interpretação desses documentos (Mello, 2007, p. 21).

Na impossibilidade de se identificar o nome do fotógrafo responsável por todas as imagens,³ quando as mesmas são produzidas num contexto institucional, a noção de autoria pode ser ampliada. Nesses casos, o papel do fotógrafo que, em geral, é visto como o único autor da imagem, na medida em que controla e executa todos os procedimentos técnicos (composição; enquadramento; câmeras, lentes e filmes utilizados; tomada do clichê; tempo de exposição; revelação; ampliação), deve ser relativizado.

2 As pesquisas sobre Emygdio Ribeiro nos levaram ao personagem centenário da vida cultural e intelectual de Niterói, Luiz Antônio Pimentel, que seria sobrinho-neto do fotógrafo profissional – ao qual se refere como ‘Tio Bilusca’. Em entrevista realizada em fevereiro de 2012, na Biblioteca Pública de Niterói, Pimentel relatou ter sido introduzido na arte fotográfica pelo tio, que morou na rua Visconde de Itaboraí, no centro de Niterói, e que teria ainda atuado como fotógrafo da polícia do Rio de Janeiro, durante a gestão de Filinto Müller. Sobre essa última informação, não foi possível localizar registros ou mais referências. Para as demais informações sobre o fotógrafo ver: <<http://cecchettipr.wordpress.com/entrevista-com-luis-antonio-pimentel-25-03-2009/>>; <<http://poetalbertoaraujo.blogspot.com.br/2012/03/luis-antonio-pimentel-100-anos-em-foco.html>>; <<http://www.historiadesaogoncalo.pro.br/>>; <<http://poetalbertoaraujo.blogspot.com.br/2012/03/luis-antonio-pimentel-100-anos-em-foco.html>>.

3 Não sabemos, por exemplo, se Emygdio Ribeiro atuou durante todo o período (1904-1913) de produção das fotografias e nem mesmo se foi o único – pouco provável – fotógrafo encarregado pela Inspetoria Federal do registro das obras de construção do porto.



Interior de um aparelho flutuante, vendo-se as campanas de ar comprimido

Nesse sentido, mesmo que se mantenha a marca autoral do fotógrafo, enquanto criador das imagens, outros 'atores' estão inseridos no processo de produção, circulação e consumo das fotografias. Desde a decisão de produção dos registros visando a uma determinada finalidade até a sua divulgação e publicização – na forma de um álbum fotográfico, por exemplo –, uma cadeia de agentes encontra-se envolvida e terá responsabilidade sobre as diversas etapas de concepção e confecção das fotografias, interferindo até mesmo na elaboração do produto final. No caso do *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro*, podemos mencionar pelo menos dois desses agentes: o inspetor federal de Portos, Rios e Canais, Adolfo José Del Vecchio, e o ministro da Viação e Obras Públicas, José Barbosa Gonçalves.

A noção de autoria institucional pode ser trabalhada enquanto categoria constitutiva dos gêneros de discurso como um todo e assumir a responsabilidade por textos assinados por empresas e instituições. Ela representa um alargamento da concepção tradicional de autoria, que acredita na quase identidade total entre autor e indivíduo e pressupõe a soberania do autor diante do estilo (Alves Filho, 2006).

Dentro dessa perspectiva, a autoria é vista como uma categoria sociodiscursiva, que só pode ser apreendida num estudo que enfoque as relações inextricáveis entre a dimensão verbal e a dimensão social dos textos. "A autoria se situa a um só tempo na imanência dos textos (pois nela deixa vestígios linguístico-textuais), mas também no mundo sociocultural

(onde encontramos as instituições e as pessoas que assumem a responsabilidade pelos textos)” (Alves Filho, 2006, p. 78).

A ideia de autoria institucional nos permite ainda a aproximação com outra noção bastante apropriada para o trabalho com fotografias no âmbito de arquivos institucionais que é o conceito de *fotografia pública*. A fotografia pública é criada por agências de produção de imagem que desempenham um papel importante na formação da opinião pública, tais como os meios de comunicação, o Estado etc.

[...] é, portanto, o suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também pluritemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo, o tempo de sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição – na imprensa, em museus, livros, projetos etc. A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo às quais se associa (Mauad, 2013, p. 13).

A fotografia pública associada à noção de documento fornece visibilidade à experiência social de sujeitos históricos – por detrás e diante da câmera, e destaca-se tanto como fonte quanto como objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas. Por sua vez, o fotógrafo pode ser visto como um mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social (Mauad, 2013).

Quando a prática fotográfica está atrelada a um engajamento ou projeto político, a produção fotográfica representa mais do que uma intenção pessoal ou marca autoral, uma vez que esses projetos não são individuais, mas compartilhados por uma comunidade que possibilita a atuação do fotógrafo bem como o consumo e a circulação das imagens por ele produzidas. Outra característica fundamental da fotografia pública é o fato de se relacionar com o espaço público: ela é pública não apenas por ser publicada e/ou publicizada, mas também por se referir ao espaço público. Além disso, a fotografia pública pressupõe, para sua existência e disseminação, que ela seja publicada em revistas, jornais, cartões postais ou, ainda, em álbuns e exposições oficiais, perfazendo assim todo um circuito social.⁴

Uma das principais vertentes da fotografia pública desde o século XIX é sua utilização associada a projetos governamentais enquanto estratégia para dar visibilidade à ação do Estado. Anunciada em 1839, a fotografia precedeu em alguns anos as modificações do contexto urbano moderno. Diversos fotógrafos do século XIX especializaram-se no domínio dos trabalhos públicos, revelando o interesse existente pela representação sequencial de estruturas em construção. Esses registros têm ao mesmo tempo uma função documentária e de

4 O circuito social da fotografia é compreendido como os processos de produção, circulação, consumo e agenciamento das imagens. A esse respeito ver Fabris (1991) e Meneses (2003).



Antigos trapiches do Lloyd Brasileiro

propaganda, uma vez que as grandes obras de engenharia e arquitetura eram consideradas como as provas mais tangíveis do progresso e, ao mesmo tempo, testemunhos do *savoir-faire*, da ousadia industrial e da virtuosidade dos empreendimentos. Havia uma prática disseminada de distribuição de cópias e álbuns fotográficos a autoridades, empresários e clientes eventuais, como à administração pública.

No caso do Brasil, cabe observar que a prática fotográfica foi introduzida na corte pelo imperador d. Pedro II que, além de adepto da atividade, incentivou e patrocinou a produção de fotografias que representariam o Império nas exposições universais.⁵ Pode-se mencionar ainda, dentre vários, os exemplos mais conhecidos de contratação dos fotógrafos Marc Ferrer – tanto no período imperial quanto no republicano – e Augusto Malta, já no século XX, para o registro e divulgação de obras públicas e transformações urbanas no país e no Rio de Janeiro.

5 Sobre a produção, disseminação e utilização da fotografia no período imperial ver Turazzi (1995) e Vasquez (1985).

O *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro* integra o circuito social da fotografia pública no Brasil, no século XX, no qual a produção de registros fotográficos estava amplamente disseminada nas mais diversas instâncias e órgãos governamentais e inscreve-se na biografia da cidade contribuindo para a escrita dessa história.

Além disso, essa prática conforma um novo padrão de visualidade relacionada ao espaço urbano e que teve seu ápice nas primeiras décadas do século XX: as chamadas vistas urbanas. “Indutoras da formação de padrões visuais e receptáculo dos símbolos e vetores do imaginário urbano, as vistas representam a sintonia entre o fotógrafo e sua época” (Lima, 1991, p. 67). O registro das mudanças ocorridas na zona portuária do Rio de Janeiro está afinado com o projeto de intervenção urbanística ocorrido na cidade desde os primeiros anos do século XX e aliado ao discurso fundamentado nos ideais de progresso constitutivos da *Belle Époque* carioca.

A CONSTRUÇÃO DO PORTO DO RIO DE JANEIRO: UMA NARRATIVA VISUAL

A construção do porto do Rio de Janeiro realizada entre 1904 e 1911 promoveu, simultaneamente, uma transformação urbanística e grande mudança na infra-estrutura portuária, representando um novo momento para a cidade e para o país.

Em fins do século XVIII, a capital federal já possuía o maior porto do país devido ao tráfico de escravos, ao escoamento de ouro e diamantes provenientes de Minas Gerais e à grande circulação de mercadorias. Ao longo do século XIX, o crescimento das atividades portuárias cariocas intensificou-se em função do processo de modernização pela qual o Rio de Janeiro passou a partir da vinda de d. João e da corte para o Brasil e que o transformou no maior mercado consumidor urbano do país. Entretanto, todas as operações de carga e descarga de mercadorias eram realizadas através de pequenos barcos, que atracavam em pontes ou embarcadouros distantes e descarregavam nos antigos trapiches e entrepostos, ocupantes de uma vasta área do litoral. Com o surgimento dos navios a vapor, em meados do século XIX, o sistema de trapiches tornou-se insuficiente para dar conta do movimento portuário.

A modernização do porto do Rio de Janeiro possibilitou que embarcações de grande porte atracassem perto da cidade, aumentando assim a capacidade portuária, o que foi fundamental para o crescimento das exportações de produtos brasileiros. Inserida num projeto mais amplo de transformação e saneamento da capital federal, a construção do porto do Rio de Janeiro renovou a atividade portuária no país e promoveu uma grande transformação urbanística na cidade. A partir da construção do porto, a região converteu-se

[...] numa zona definitivamente especializada no contexto urbano carioca, passando a desempenhar, *com exclusividade*, a função portuária, num momento em que essa função atingia um patamar técnico superior na escala da modernização capitalista. A redefinição do espaço portuário implicou a redefinição da totalidade urbana. Com efeito, a construção do novo porto foi o eixo, a base de uma ampla operação de renovação

urbana, previamente concebida, que, incidindo fundamentalmente na sua área central, promoveu uma completa reordenação da *urbis*, consolidando, ao mesmo tempo, um processo de hierarquização/segregação já em curso (Lamarão, 1991, p. 13).

É importante observar o entrelaçamento da história do porto do Rio de Janeiro com o processo de organização da administração do Estado. Isso envolveu uma estrutura complexa que engendrou o conjunto de projetos, leis, concessões e demais medidas destinadas a modernizar o porto do Rio e que integravam o esforço de construção e visibilidade da máquina do Estado nacional nos primeiros anos do século XX (Turazzi, 2012, p. 29).

Tendo em vista a existência de vasta historiografia sobre o Rio de Janeiro e o seu porto, não é nosso objetivo discorrer sobre o tema ou propor uma nova leitura ou interpretação sobre esse processo. As referências já mencionadas têm a função apenas de introduzir uma breve descrição das imagens do *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro*. O álbum pode ser analisado como um documento de época que, a partir da constituição de uma narrativa visual, tecida através das imagens, registra quase “passo a passo” a ação do Estado na modificação da paisagem urbana da então capital federal

Ao o tomarmos como um *documento*, cabe tecer algumas considerações sobre certas especificidades desse tipo de material. Um álbum fotográfico nunca é somente uma compilação ou simples reunião aleatória de imagens. Ao selecionar, reunir e organizar, em sequência, determinadas fotografias, o álbum remete à ideia de coleção e de narrativa, ambas ligadas à produção de memória.⁶

Desde sua invenção, em meados do século XIX, a fotografia tornou-se objeto de colecionamento por parte de indivíduos, famílias e instituições. André Rouillé (2009) aponta para o fato de que apesar da fotografia, em si, não ser um documento, está provida de um forte valor documental baseado no seu dispositivo técnico, no âmbito de um regime documental da sociedade industrial. Além disso, uma das grandes funções da fotografia enquanto registro documental foi de proceder a um vasto inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos. O álbum, enquanto mecanismo de reunir e ‘tesaurizar’ o mundo, ordenando e classificando as imagens, realiza um inventário fotográfico do real (Rouillé, 2009, p. 91). A união fotografia-álbum constituiu, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e amearhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século. Em todos os casos, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento, levando a cabo, primeiramente por ampliação ou redução, uma mudança da escala das coisas. Desde o início, todos esses procedimentos de inventário, de arquivamento e, finalmente, de submissão simbólica obedecem a uma verdadeira compulsão de exaustividade, a uma veleidade de registro total do real.

6 Para uma análise mais aprofundada do álbum fotográfico enquanto um documento visual ver Mello, 2012.



O *Astúrias* atracado ao cais no dia 22 de junho de 1913, com as alvarengas de permeio recebendo cargas

O álbum não é um receptáculo passivo. Ele não agrupa, não acumula, não conserva, nem arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propor uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. Associada a essa utopia de colocar sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, relacionada ao álbum e ao arquivo, é encarregada da tarefa de ordená-lo. Nessa vasta empreitada, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) desempenham papéis opostos e complementares: a foto fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Fundamentalmente, eles ordenam (Rouillé, 2009, p. 101).

Tendo essas questões como pressuposto é que gostaríamos de abordar o *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro*. As fotografias do álbum acompanham todo o processo de construção do porto, contendo imagens das várias etapas do projeto, aspectos das instalações, canteiros de obras, máquinas e equipamentos e também dos trabalhadores. Registram ainda paisagens e vistas urbanas – antes e depois – da região central e portuária da cidade.

A narrativa se inicia com a apresentação das antigas oficinas do Lloyd Brasileiro vistas de longe, a partir do mar, numa perspectiva panorâmica, intercaladas com imagens do antigo dique e do desmonte da pedra do morro da Saúde. Nas fotografias iniciais, a presença do elemento humano é quase imperceptível e, muitas vezes, surge apenas ao longe, num detalhe ampliado da imagem. O foco ou ênfase inicial da narrativa é na magnitude da paisagem litorânea da cidade – sua fotogenia – e do maquinismo industrial.

A seguir alternam-se registros da construção da muralha do cais e do início do aterro da baía de Guanabara com instalações do Moinho Inglês e do Moinho Fluminense, da Docas D. Pedro II, dos trapiches da Saúde e da antiga estação marítima. Incluem-se fotografias de trechos de avenidas e do cais concluídos.

Paulatinamente, o percurso vai ao mesmo tempo adentrando ambientes fechados (interior de armazéns) e aproximando o olhar, examinando mais de perto as máquinas e equipamentos como se buscasse penetrar no 'maquinismo' daquela obra grandiosa. Encontram-se imagens de detalhes de aparelhos flutuantes, ensecadeiras, bombas de sucção, betoneiras etc. Nessa aproximação, o elemento humano desponta como integrante dessa obra monumental. Em geral posando, olhando para a câmera, aparecem os trabalhadores dentro ou ao lado das máquinas, estruturas e obras. A partir da metade final do álbum, as fotografias voltam a ter uma perspectiva mais panorâmica, alternando aspectos das obras concluídas (aterro, ruas e avenidas, armazéns) com vistas da baía de Guanabara a partir do cais.

Como epílogo dessa narrativa, apresenta-se a imagem-ícone da chegada, em 22 de junho de 1913, do navio *Astúrias* ao porto do Rio de Janeiro, simbolizando a concretização de um projeto simbólico de constituição de uma nova capital para o país. A presença de destaque do famoso navio no Rio de Janeiro serve como medida para avaliar como a realização da grande obra de engenharia redefiniu a relação da cidade com o seu porto (Mello, 2012, p. 17).

As fotografias apresentadas neste documento – com suas legendas originais – são exemplares da narrativa constituída por essas imagens. O registro cuidadoso das várias etapas da modernização do porto do Rio de Janeiro aliado à qualidade técnica e estética das imagens tornam o *Álbum das obras do porto do Rio de Janeiro* um documento emblemático da história da fotografia no Brasil e revelam como a prática fotográfica contribuiu para a construção da memória da engenharia brasileira, da memória política (a partir da perspectiva da fotografia pública) e da memória urbana do Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

ALVES FILHO, Francisco. A autoria institucional nos editoriais de jornais. *Alfa: Revista de Linguística*, São Paulo, Unesp, v. 50, n. 1, p. 77-89, 2006.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991. (Texto & Arte; v. 3)

LAMARÃO, Sérgio T. N. *Dos trapiches ao porto: um estudo sobre a área portuária do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.

LIMA, Solange Ferraz de. 'O circuito social da fotografia: estudo de caso II'. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, Curitiba, Unicentro, v. 2, n. 2, p. 11-20, jul.-dez. 2013.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Imagens da memória: uma história visual da malária (1910-1960)*. 2007. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, Niterói, 2007.

_____. Um álbum centenário: imagem e memória. In: TURAZZI, Maria Inez. *Um porto para o Rio: imagens e memória de um álbum centenário*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte; Rocco, 1995.

_____. *Um porto para o Rio: imagens e memória de um álbum centenário*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1985.

Recebido em 3/3/2015

Aprovado em 5/3/2015

DIRETRIZES PARA AUTORES

Acervo é a revista do Arquivo Nacional, publicada semestralmente desde 1986. Tem por objetivo divulgar estudos e fontes nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, especialmente arquivologia.

É composta pelas seguintes seções:

Dossiê temático: cada número da revista apresenta um conjunto de artigos sobre o tema selecionado. Até 15 laudas escritas (cerca de 30 mil caracteres com espaços);

Artigos livres: outros textos, resultantes de estudos e pesquisas concernentes a temas de interesse da revista. Até 15 laudas escritas (cerca de 30 mil caracteres com espaços);

Documento: destina-se à divulgação de textos técnicos de interesse geral ou apresentação de acervos relevantes para a pesquisa nas áreas de ciências humanas e sociais; documentos transcritos parcial ou integralmente, acompanhados de texto introdutório; obras raras, coleções, bibliotecas e arquivos descritos, analisados e/ou parcialmente reproduzidos em fac-símiles. Até 10 laudas (cerca de 20 mil caracteres com espaços);

Resenha: texto crítico sobre obra publicada até um ano antes da chamada para o número da revista. Serão aceitas resenhas de livros, filmes, vídeos. Até 5 laudas (cerca de 10 mil caracteres com espaços).

A revista publica somente trabalhos inéditos em português e espanhol sob a forma de artigos e resenhas. Os artigos expressarão única e exclusivamente as opiniões e conclusões de seus autores. O envio de originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista *Acervo*, que não se compromete com a devolução das colaborações recebidas.

NORMAS DE SUBMISSÃO

Os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista.
2. O arquivo da submissão está em formato Microsoft Word.
3. URLs para as referências foram informadas quando possível.
4. O texto está em espaço 1,5; usa uma fonte de 12-pontos; emprega itálico em vez de sublinhado (exceto em endereços URL); as figuras e tabelas estão inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos.
5. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos estabelecidos.
6. A identificação de autoria do trabalho deve ser removida do corpo de texto do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo o critério de sigilo da revista, para submissão para avaliação por pares.

7. Declaração de responsabilidade e originalidade e cessão de direitos autorais.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DOS ORIGINAIS

Os textos em língua estrangeira – tanto os de artigos quanto os de citações – serão traduzidos para o português, salvo aqueles em espanhol.

Todo artigo enviado à revista deverá ser acompanhado de uma lista de até quatro palavras-chaves que identifiquem os principais assuntos tratados e de um resumo com, no máximo, 60 palavras (400 caracteres com espaço). As palavras-chaves e o resumo deverão ser encaminhados com versões em inglês e em espanhol. Os títulos dos artigos devem ter uma versão também em inglês.

Os artigos devem ter até 15 laudas escritas (cerca de 30 mil caracteres com espaços).

Acompanham a submissão dos artigos dados sobre o autor (vinculação institucional, funções que exerce).

Os textos deverão ser digitados em Word, fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, formato de página A4.

IMAGENS – Cada artigo poderá conter até cinco imagens em preto e branco, com as respectivas legendas e referências, e a indicação quanto à sua localização no texto. As imagens devem ter a resolução mínima de 300 dpi no formato TIF.

TABELAS, QUADROS E GRÁFICOS – tabelas e quadros podem ser compostos em Word e inseridos no próprio arquivo do artigo; os gráficos, preferencialmente em Excel.

NOTAS E REMISSÕES BIBLIOGRÁFICAS – As notas explicativas figuram no rodapé das páginas, em algarismo arábico, e devem ter no máximo cinco linhas. As remissões bibliográficas não devem ser feitas em notas e sim no corpo do texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome separado por vírgula da data de publicação: (Bessone, 1997). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Bessone (1997). Quando houver necessidade de indicar a página, esta deverá vir separada por vírgula e precedida de “p.”, conforme: (Bessone, 1997, p. 25). Quando o autor possui mais de uma obra no mesmo ano, discrimina-se por letra minúscula após a data sem espaçamento: (Bessone, 1997a) ou (Bessone, 1997b). No caso da obra de dois autores, ambos serão indicados, usando “;”: (Bessone; Cabral, 1998). Quando a obra tiver mais de dois autores, indica-se somente o primeiro seguido de “et al.”: (Bessone et al., 1999).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS – Deverão constituir uma lista única ao final do artigo, em ordem alfabética, seguindo as normas estipuladas pela ABNT na NBR 6023: 2002.

Caso o artigo reproduza documentos, imagens e/ou material legalmente protegido, caberá ao autor do artigo obter as autorizações e direitos de reprodução desses materiais. Caberá igualmente ao autor a responsabilidade pelos danos porventura advindos da ausência dessa providência.

