

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

UM FOTÓGRAFO NA MIRA DO TEMPO
PORTO ALEGRE, POR VIRGÍLIO CALEGARI

Sinara Bonamigo Sandri
Julho, 2007

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em História pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora : Profa. Dra. Sandra Jatahy Pesavento

A
Virgílio Calegari
Na esperança de que sua obra seja, em breve, revelada por completo.

Aos que enfrentaram a câmera
e hoje esperam insones que alguém os retire das prateleiras do
esquecimento.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	pg 5
CAP I. CONSTRUINDO RUÍNAS	pg 15
1.1 A Vertigem do Tempo	pg 20
1.2 Uma Máquina para Ver o Tempo	pg 26
1.3 O Fotógrafo e seu Tempo	pg 34
CAP II. CIDADE : DISCURSO E EXPERIÊNCIA HUMANA.....	pg 41
2.1 A Cidade e seus Leitores – A Fotografia	pg 44
2.2 Cidade, Paisagem e Fotografia no Século XIX	pg 48
CAP III. UM FOTÓGRAFO NA CAPITAL POSITIVISTA	pg 63
3.1 A capital e o progresso - Cacos no espelho	pg 68
3.2 Uma cidade, muitas cidades	pg 82
3.3 A cidade e suas vistas.....	pg 93
3.4 Os retratos e o rosto da cidade.....	pg 106
CONCLUSÃO	pg 114
BIBLIOGRAFIA	pg 121
TABELA DE IMAGENS	pg 124

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da fotografia como prática social é marcado, desde o princípio, por um contexto de forte apelo e estímulo aos avanços tecnológicos e industriais. Entretanto, a atividade também trouxe em sua essência uma acentuada característica de trabalho artesanal, oferecendo-se como campo propenso à experimentação e à inventividade.

Esta aparente contradição colocou a fotografia em uma área de fronteira. Forçava seus praticantes e consumidores a aderir a uma dinâmica globalizada de constante busca de atualização técnica e padrões visuais, mas dependia da criação de um ambiente único que fosse capaz de garantir a eficiência no momento da captação, além de um recolhimento ao ateliê, necessário para o processo de preparação, fixação e reprodução da imagem.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que a revolução industrial aniquilou a atividade artesanal, suscitou e provocou o desenvolvimento da fotografia, transformando-a em um dos últimos redutos do artesão. Portanto, durante o século XIX, prosperou como uma atividade que, apesar da necessidade do uso do equipamento e de um evidente viés técnico e científico, exigiu envolvimento pessoal e um intenso trabalho manual do fotógrafo, abrindo uma enorme possibilidade para manifestações de características do autor. Estas peculiaridades na forma de produção podem ser relacionadas à criação de um campo de trabalho que exigia um profissional com conhecimento técnico avançado, familiaridade com os padrões visuais vigentes, sensibilidade para perceber as novas tendências e gostos dos clientes, além de iniciativa empresarial para viabilizar-se na atividade.

É neste contexto que vamos encontrar o fotógrafo Virgílio Calegari, imigrante italiano que chega a Porto Alegre aos 13 anos, em 1881. Calegari aprendeu a profissão com fotógrafos experientes e consolidou-se como o principal retratista da capital, nas primeiras décadas do século XX. É considerado por pesquisadores como a encarnação da modernidade, justamente em um período em que a cidade vivia uma longa sucessão de governos de orientação positivista e esforçava-se em constituir-se como urbe moderna.

Como fotógrafo, participou de vários eventos e foi premiado em concursos nacionais e internacionais. Sua trajetória ascendente começou em 1901, com a medalha

de ouro na Grande Exposição Industrial e Comercial, realizada em Porto Alegre. Entre as distinções obtidas, a comenda da cruz de Cavaleiro, oferecida pela coroa italiana, em janeiro de 1910, como reconhecimento pelo sucesso obtido pelos imigrantes na América, pode ser considerada uma das mais importantes na consolidação do seu prestígio e, conforme Santos (1998, 30), na geração de uma “aura civilizatória” em torno do seu nome e de sua ligação com a Europa.

No caso de Calegari, trata-se de uma trajetória pessoal e profissional marcada por mudanças profundas. Um europeu do século XIX que atravessou o oceano, o século, várias revoltas e uma grande guerra. Na Porto Alegre que sonhava ser moderna e atualizada, seu trabalho perpetuou o progresso e ajudou a projetar um futuro. Naquele momento, o desafio enfrentado pela elite na pequena capital sulista era incorporar os símbolos de modernidade e diferenciar-se daqueles que não conseguiam aderir aos padrões de urbanidade, em um processo tensionado pela intensa presença de aspectos marcadamente rurais fundadores de uma identidade da sociedade gaúcha.

Em Porto Alegre, o processo de reforma urbana não teve a mesma intensidade que o vivido nas cidades que serviram como referência para o processo de modernização. Entretanto, parece evidente que, mesmo em escala menor, foram oferecidos à população elementos para perceber a capital como metrópole, ancorando este desejo em marcos edificadas que funcionariam como uma representação simbólica da modernidade.

A reforma das cidades não foi feita sem conflitos e parece evidente que a fotografia foi bastante útil na constituição da representação de uma nova visualidade urbana. Entretanto, alguns indícios permitem supor que o interesse de Calegari não estivesse dirigido somente a projetar para o futuro a imagem de uma cidade moderna. No cenário de uma Porto Alegre afoita em atualizar-se, estaríamos diante de um autor que, imerso nas questões impostas pelo seu presente, foi encarregado de materializar a sedutora inovação e a propaganda de um futuro promissor, mas precisou lidar com a evidência de que a sua fotografia poderia assumir importância como resquício de um modo de viver na iminência de desaparecer.

Por um lado, a própria prática da fotografia assumiu, nas sociedades do século XIX e início do XX, um indiscutível aspecto de modernidade, configurando um sinal de sintonia com os novos tempos. Por outro, a capacidade técnica de reter o mundo em imagem incumbiu a fotografia de uma responsabilidade peculiar na constituição de uma memória. Seria possível pensar em um instrumental capaz de manipular, em suporte

físico, as três dimensões do tempo e considerar a função de profissionais levados a agir como agenciadores de complexas relações temporais.

Como fotógrafo de intensa atividade profissional, Virgílio Calegari ocupava uma posição privilegiada no que diz respeito às possibilidades de leitura e tradução do contexto e dos valores vigentes em sua época. Calegari teve toda a sua carreira desenvolvida sob a vigência dos apelos da modernidade, momento em que a idéia de passado como orientador da ação humana cedeu lugar em importância ao futuro, empreitada reforçada pela crença no progresso técnico e científico como fator de garantia sobre os rumos do mundo. Dessa forma, o presente era explicado e entendido a partir de um desejo projetado no porvir. Uma aposta cara, principalmente diante de possíveis evidências da impossibilidade de controle total sobre os destinos humanos e do alto custo imposto pela modernização.

Em Porto Alegre, o surto imobiliário da primeira metade da década de 10 e a implantação do Plano de Melhoramentos de 1914 foram contidos diante de dificuldades econômicas e de uma realidade que em nada condizia com a euforia dos primeiros anos do novo século. As referências do passado eram desorganizadas e o futuro demorava em apresentar-se.

No contexto desta cidade, Calegari trabalhou por cerca de 40 anos como fotógrafo profissional. Da produção de sua longa carreira, iniciada com o primeiro estúdio instalado em 1883, restaram alguns álbuns e cópias em papel que estão sob a guarda de instituições públicas, além de um importante conjunto, com cerca de 2.200 negativos de vidro, que pertence a um acervo particular e que ainda não foi objeto de qualquer trabalho sistemático de pesquisa acadêmica.

A partir do material disponível para estudo, algumas características merecem destaque. Além de empresário e retratista de talento inquestionável, estamos diante de um profissional que dominava a tradição da fotografia de paisagem do século XIX, experimentando e incorporando o desafio de captar a cena urbana de uma cidade que sofreu os intensos processos de reformulação do século XX.

Além de sua atividade principal na fotografia de estúdio, Calegari fez alguns trabalhos comissionados para o governo municipal e registrou, ao longo de décadas e por iniciativa própria, várias feições da cidade. Algumas imagens resultantes deste trabalho, que poderia ser considerado como um projeto pessoal do autor, foram veiculadas na forma de cartões-postais ou álbuns publicados pelo seu ateliê.

Um bom ponto de partida para a abordagem da obra do autor são as conhecidas vistas de Porto Alegre. Trata-se de um conjunto que enfatiza a beleza natural de uma cidade disposta em anfiteatro. Como nas antigas descrições dos viajantes, o casario da pequena Porto Alegre aparece ao longe, distribuído pela encosta da montanha. Mesmo que algumas edificações importantes como igrejas e prédios públicos possam ser destacadas, é o rio que aparece em primeiro plano e toma conta da cena. A natureza ainda se sobrepunha no retrato da capital cuja elite pretendia impor-se pelo poder do esclarecimento e da racionalidade.

Este material, cuja datação atribuída é 1905, poderia ser arrolado como um exemplo da fotografia de paisagem praticada por grandes mestres da fotografia brasileira no século XIX. Por volta de 1870, com a substituição do colódio úmido pela gelatina, a preparação das chapas sensíveis e o trabalho do fotógrafo foram relativamente simplificados. Mesmo assim, a principal característica técnica da fotografia, até 1920, é o uso de negativos de vidro em médio e grande formato e a necessidade de utilização de tripés como suporte para fixação das câmeras. Este equipamento induziria a obtenção de uma imagem estruturada e, de certa forma pré-elaborada, no sentido estético e formal, já que a exigência do uso de tripé levaria o fotógrafo a projetar e tentar resolver as questões de composição antes de posicionar o equipamento¹. Neste processo de construção da imagem, os profissionais trabalhariam com a preocupação de buscar na paisagem algo capaz de aproximar-se à idéia do belo.

Entretanto, mesmo que as características do equipamento impusessem limitações ao deslocamento e dificultassem a confirmação do foco e enquadramento, os fotógrafos não deixavam de tentar ângulos inusitados para capturar a imagem desejada. A ousadia permitiu a superação de obstáculos naturais como matas, montanhas e a instabilidade de embarcações quando o objetivo era realizar a melhor tomada de um ambiente natural. A mesma tenacidade pode ser encontrada quando o interesse se voltava para a paisagem da cidade ou o cotidiano urbano. São inúmeras as imagens feitas a partir de telhados, torres de igreja, sacadas, passadiços e locais que ainda hoje desafiam a imaginação dos leitores.

Calegari não era diferente de seus contemporâneos e, tudo leva a crer que, tão logo foi inaugurada, ele tenha utilizado a torre da Igreja das Dores para fazer algumas tomadas do casario da área central da cidade. A urbe revelada por esta imagem ainda

¹ Idéia formulada por Sérgio Burgi, em entrevista concedida à Sinara Sandri, em 14 de julho de 2006, no Instituto Moreira Salles, em Porto Alegre.

apresenta uma configuração de modesto aglomerado com marcado perfil colonial e limite territorial bastante exíguo, mas entre o antigo casario, se destaca o Teatro São Pedro e as torres da antiga igreja matriz. Pela imprecisão da datação atribuída aos acervos pelas instituições de guarda, torna-se temerário afirmar, mas é possível que este conjunto coincida ou esteja muito próximo das vistas feitas a partir das ilhas uma vez que a visitação à torre da Igreja teria iniciado em janeiro de 1901².

A aproximação destes dois exemplos – a tomada a partir do rio e a vista da pequena urbe - pode servir como indicador da convivência de distintos interesses. O fotógrafo tanto projetava a imagem do bucólico sítio quanto seguia atento a evolução do conjunto urbano. Além das inúmeras tomadas feitas nas ruas de maior movimento comercial do centro da cidade, essa característica de registro sistemático das modificações da fisionomia de Porto Alegre pode ser confirmada nas inúmeras imagens feitas no Menino Deus, ao longo de décadas.

A incorporação do antigo arraial, de características rurais, ao conjunto urbano exigiu melhorias como ligação pelo sistema de bondes e a substituição da antiga igreja. Calegari manteve-se atento às modificações, mas cerca de duas décadas após a primeira tomada cujo motivo foi o trilho do bonde, voltou seu interesse não para o registro do avanço da urbanização do local, mas justamente para um grupo formado por uma mulher, crianças e um cão em um local onde predominam as características de um ambiente natural e de um tipo de utilização do espaço da cidade que insistia em perpetuar-se mesmo nos novos tempos. A imagem é emoldurada por uma imensa árvore em primeiro plano e a torre da nova igreja do recente bairro aparece pequena ao fundo, funcionando quase como um lembrete de que a vida estava mudando.

Neste jogo de aproximações entre a região central e o arrabalde, as feições modernas e os resquícios da cidade antiga, é importante analisar outra faceta do trabalho de Calegari. O álbum “Vistas do Novo Abastecimento d’Água” foi feito sob encomenda da Intendência Municipal. O álbum é um conjunto de imagens sobre a nova casa de máquinas e o reservatório construído no bairro Moinhos de Ventos, após a encampação da Hidráulica Guaibense pela administração municipal, em 1904. O álbum não está

² DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1971. O autor cita uma notícia publicada pelo jornal *Correio do Povo*, de 29 de dezembro de 1900, informando sobre a previsão de início da visitação ao alto da torre em 1º de janeiro de 1901. No local, haveria uma espécie de óculos que alcançaria uma distância de oito léguas. Segundo FRANCO (2006), a torre oeste teria sido inaugurada em dezembro de 1900 e a leste em 1901.

datado, mas deixa evidente um padrão de composição e apresentação que pode ser considerado como característico do trabalho institucional do estúdio Calegari.

Este álbum está inserido no contexto de apresentação de uma grande realização da administração municipal já que o problema de abastecimento de água em Porto Alegre era um antigo motivo de queixas. O governo do intendente José Montaury fez melhorias na qualidade do serviço e deslocou o ponto de captação de água. Foram construídos uma nova usina de recalque e um novo reservatório no bairro Moinhos de Ventos. Desta forma, o álbum feito por Calegari pode ser considerado como o marco comemorativo da encampação de um serviço que estava sob exploração particular, iniciativa de impacto para tentar melhorar as condições sanitárias da cidade e bastante coerente com a lógica dos governos positivistas para o gerenciamento de serviços públicos.

Se neste caso, o trabalho do fotógrafo desempenharia um importante papel como monumento construtor de uma memória modernizante na cidade, elementos presentes em outro álbum feito por iniciativa própria atuariam em sentido contrário. O “Álbum de Porto Alegre” do Atelier Calegari, organizado por Virgílio Calegari e Luiz Coimbra Júnior, tem datação atribuída de 1912³. Contém 57 imagens isoladas que retratam prédios públicos, igrejas e ruas da capital, além de 12 conjuntos de duas a seis imagens cujos motivos são paisagens e “costumes riograndenses”.

O problema levantado por este álbum deve ser entendido no contexto da conformação do perfil urbano de Porto Alegre e dos acontecimentos históricos que marcaram a vida da cidade. Falamos de um ambiente urbano que sofreu a intervenção e a substituição de edificações carregadas de significado como a igreja matriz - cuja demolição começou a ser tramada em 1915 e efetivada em 1920 - além da modificação de praças, transferência de monumentos, abertura de inúmeras ruas, aterros, eliminação de becos e o corte de uma montanha.

Entre os pontos que foram alvo do esforço de apagamento dos marcos referenciais da cidade antiga, as modificações impostas à atual Praça Marechal Deodoro assumem relevância. Trata-se de um dos equipamentos mais antigos de Porto Alegre e sua definição remonta às origens da cidade. Junto com a antiga igreja matriz, foi motivo de várias imagens tomadas por Calegari.

³ O álbum pertence ao acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. O anúncio da Sul América Companhia de Seguros de Vida (pág. 27) informa os lucros recolhidos para os segurados no ano de 1912. Outro anúncio (pág. 70) traz uma foto com a “Vista da vitrine da Casa Ideal, premiada no concurso de 15 de novembro de 1912”. Estes dados indicam que o álbum poderia ter sido impresso em data posterior, ou no mínimo, no final de 1912.

Ainda hoje, a praça insiste em ser conhecida como Praça da Matriz, sua denominação original, mas também já foi praça D. Pedro II, em homenagem ao monarca. Com a Proclamação da República, o passado imperial precisou ser substituído e mudou o herói homenageado. A denominação oficial da praça passou de D. Pedro II para Marechal Deodoro (Fortini, 1959, 68). Além de suporte para exercício de poder, a praça também teria desempenhado um papel na implantação do sistema de abastecimento de água, momento em que ganhou um chafariz com estátuas em mármore representando os rios que formam o Guaíba. Anos mais tarde, a praça receberia ainda uma estátua em homenagem ao Conde de Porto Alegre.

Na mudança de seu conteúdo imperial para republicano, a praça foi submetida a uma grande transformação, principalmente na área central onde também havia um bar. O antigo chafariz foi substituído por um monumento em homenagem a Júlio de Castilhos. O que chama atenção para motivos de pesquisa é que, no “Álbum de Porto Alegre”, a Praça é retratada em suas antigas feições com uma imagem do chafariz, além de outras duas da mesma época. O que a publicação mostra como monumento a Júlio de Castilhos é, na realidade, seu túmulo.

A divergência sobre a conclusão do monumento é um complicador extra ao esforço de identificação dos motivos que levaram os editores a utilizar as imagens da antiga praça no Álbum. Franco (2006, 132) assinala 25 de janeiro de 1913 como data de inauguração do monumento. A questão torna-se interessante pela possibilidade de estarmos frente a uma opção do fotógrafo em utilizar as imagens da praça que desaparecia e não da que estava sendo erguida como herança visual para as futuras gerações.

Neste mesmo álbum, a imagem publicada do Mercado Público ainda é do antigo prédio de um andar. Pelas referências dadas por Franco (2006), já haveria disposição e planos para reforma do prédio em 1909 e as obras, iniciadas em junho de 1912, teriam sido concluídas no primeiro semestre de 1913.

Pela datação atribuída a este álbum e até agora vigente (1912), a situação de sua produção pode ter sido uma conjuntura em que tanto a Praça Marechal Deodoro quanto o Mercado Público estivessem em obras. Nesta hipótese, a opção dos produtores teria sido fixar a imagem da cidade antiga em dois alvos da modernização que, naquele momento, estariam sendo demolidos ou já nem existiriam mais.

Quase um século depois, retomar estes dados da conjuntura de desenvolvimento da carreira de Calegari como objeto de estudo apresenta-se, no mínimo, como

inquietante. Mesmo que mantido o caráter de uma opção involuntária, forçada pelos aspectos pouco fotogênicos de uma obra que também foi registrada pelo autor, o fotógrafo - apontado como materializador visual do ideal de modernidade, em pleno período considerado como um quadriênio glorioso para a construção civil na cidade - organizou e publicou um álbum que imortalizou dois monumentos da cidade velha, carregados de significado.

A produção de um objeto como um álbum fotográfico tem, desde o início, um inegável caráter de reunir, fixar e organizar informações em uma seqüência para que sejam lidas pelas gerações futuras. Neste caso, em vez de uma exaltação da cidade moderna, temos a projeção de uma memória. Estacionado em um presente que refazia sua cidade, tendo um século de grandes promessas pela frente, é para o passado que nosso fabricante de imagens apontou sua objetiva.

Entretanto, é a aproximação do trabalho de Calegari no registro do que hoje consideramos como patrimônio imaterial que pode render frutos ainda mais promissores. Com alguns exemplos do restrito conjunto até agora conhecido de seu trabalho, o terreno do retrato, onde o fotógrafo exerceu toda sua maestria na consolidação da imagem de uma elite letrada e ascendente, parece oferecer oportunidade para identificação de elementos intrigantes de sua intencionalidade como autor e de sua preocupação também com a fixação de uma memória.

Neste sentido, o retrato de um grupo de acendedores de lampião perfilados e ostentando seus instrumentos de trabalho poderia ser considerado quase como que a sacralização não só da profissão, mas também da iminência de sua extinção. Também é possível que a pesquisa sistemática no acervo sob guarda particular ofereça novos elementos para avaliar a representação não apenas da elite, mas principalmente de negros e camadas populares da população porto-alegrense.

Por enquanto, seria oportuno dizer que os negros não aparecem apenas como mão-de-obra nas tomadas feitas em obras de melhoramentos da capital. Tão pouco parecem ter sido resultado de uma tradição etnográfica classificatória ou de um olhar sobre o exótico. Retratos como o de Mãe Rita, uma mulher negra de origem africana que seria a responsável pela introdução dos rituais de candomblé na cidade, e a fotografia de outra mulher cuja identificação atribuída até agora é apenas “negra com turbante preto e branco” abrem a possibilidade de considerar a existência de outros tipos de pretensão em nosso autor. Mãe Rita aparece austera, parece ciente de sua responsabilidade, em um olhar enviesado e protegida por seus colares religiosos. A

outra senhora abre-se em um sorriso cúmplice e natural, provavelmente dirigido diretamente ao homem que está atrás da câmera.

Mesmo que este conjunto de elementos perturbadores pudesse vir a ser compreendido como a reafirmação, por contraste, dos padrões visuais de uma modernidade em luta pela sua afirmação, a opção que parece mais produtiva na abordagem do trabalho deste fabricante de imagens seria aceitar que lidamos com uma área de fronteira. Fronteira marcada pelo cruzamento de aptidões, valores e desejos. Fronteira de memórias e fronteira de tempos.

***“El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros.
En uno de ellos, soy su enemigo”.***

Jorge Luís Borges,
El jardín de senderos que se bifurcan. *Ficciones*.

I. CONSTRUINDO RUÍNAS

Para situar teoricamente o problema proposto neste estudo - identificar através de imagens a tensão presente no momento em que a rápida construção de uma idéia de futuro provocou o apagamento de referências do passado - será preciso analisar duas questões. Na primeira, desenvolvida no Capítulo I, a intenção é verificar como ocorre a experiência humana da passagem do tempo e as conseqüências do desenvolvimento da fotografia na percepção e exercício de distintas temporalidades. Na segunda, apresentada no Capítulo II, o objetivo é fazer uma recuperação dos conceitos básicos que orientam a chamada História Cultural no tratamento dispensado à problemática urbana, além de apresentar a fotografia como possibilidade de leitura da cidade.

O terceiro capítulo é dedicado à análise da obra de Virgilio Calegari e do contexto da cidade em que viveu. Para este trabalho, interessou estabelecer: a) se a imagem resulta de trabalho comissionado; b) as opções de enquadramento⁴ utilizadas (frontal, perspectiva ou panorâmica); c) se o local retratado está na região central ou arrabaldes; d) qual foi o tratamento dado na imagem aos aspectos monumentais da cidade e aos costumes da população; e) a existência ou não de elementos de contraste deixados em quadro pelo autor.

No que diz respeito à autoria, foram consideradas como obra “atribuída” a Virgílio Calegari todas as imagens arroladas pelos acervos como de sua autoria, mas não identificadas por selo ou assinatura do autor⁵. No material claramente identificado, mesmo sendo perceptível a repetição de três tipos de assinatura, não foi possível estabelecer um padrão de utilização que permitisse relacionar os vários formatos de identificação utilizados pelo autor à natureza do trabalho ou mesmo ao período.

O conjunto trabalhado abrange temas como a movimentação das ruas de comércio da cidade e de vapores no porto, vistas da cidade e dos arrabaldes,

⁴Para Milton Guran (2002, 25), enquadrar é organizar no visor da câmera os elementos geométricos que formam a realidade plástica da cena para evidenciar o aspecto que representa a informação principal com clareza e objetividade. O bom enquadramento seria resultado da capacidade do fotógrafo perceber geometricamente a realidade, trabalhando a dinâmica das superfícies, massas e linhas.

⁵No acervo da Fototeca, 13 imagens isoladas estão identificadas por com três tipos de assinatura: StudioCalegari; @Calegari; brasão de Cavaliere em relevo. O selo foi utilizado no álbum do sistema de abastecimento. Em um conjunto de 44 retratos usou os três tipos de identificação, mais quatro tipos de selo colados sobre passe-par-tout. Tem ainda um exemplo de cartão de visita sobre papel-cartão. Normalmente, a identificação é disposta na borda inferior, lateralmente ou centralizada.

implantação de trilhos de bonde e calçamento, construção de monumentos, eventos esportivos e sociais, acontecimentos políticos e personagens. Dentro deste conjunto, uma avaliação inicial permitiria destacar como alvo de interesse especial, um grupo de imagens da antiga Igreja Matriz e da Praça Marechal Deodoro, do Menino Deus e de Belém Velho, além de algumas fotografias que expõe a presença de padrões antigos de construções e usos da cidade.

Como material de estudo, foram utilizadas obras pertencentes ao acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman e ao Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. Da Fototeca, foram analisados os álbuns “Vistas do Novo Abastecimento d’Água” e “Exposição de Flores”, além de outras 227 imagens isoladas. Do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa foi utilizado o “Álbum de Porto Alegre”. Neste conjunto, foram consideradas como obra “atribuída” a Virgílio Calegari todas as imagens arroladas pelos acervos como de sua autoria, mas não identificadas por selo ou assinatura do autor. Já entre as imagens isoladas e claramente identificadas, não foi possível estabelecer um padrão de uso das assinaturas.

Em linhas gerais, o objetivo deste trabalho é recuperar elementos simbólicos capazes de oferecer informações sobre uma provável tensão existente durante o processo de remodelação urbana implantado em Porto Alegre, nas primeiras décadas do século XX. Como base para análise, será utilizada a obra de Virgílio Calegari, fotógrafo italiano que viveu e trabalhou em Porto Alegre entre 1881 e 1937, dedicada à temática urbana.

Partindo do pressuposto de que a fotografia é um poderoso aliado na busca de sensibilidades do passado, o esforço será dedicado a identificar como as idéias de progresso e decadência perpassaram a obra de Calegari. A intenção é localizar e analisar os elementos que, diante da expectativa da construção de uma nova urbanidade, demonstram a presença do passado e de materialidades e sociabilidades que estavam diante da iminência de extinção. No limite, este trabalho pretende oferecer dados que ajudem a pensar como se dá a experiência humana do tempo.

Como idéia geral, a metáfora da construção de ruínas poderia ser aplicada para abordar um momento em que a ânsia pela conquista do novo e pela superação de antigos paradigmas provocaria uma tal aceleração no consumo da novidade que, antes mesmo de estar concluída, já poderia ser considerada como ultrapassada. Seguindo esta hipótese, a destruição ou substituição de referências presentes no espaço urbano por novas construções provocaria uma espécie de vertigem, onde mesmo a promessa da

técnica como garantia de futuro promissor estaria corroída pela destruição dos elos de ligação entre o presente e as temporalidades já passadas.

Partimos do pressuposto que, ao assumir diversas feições ao longo do tempo e tornar-se um paradigma da modernidade, a cidade é capaz de transformar-se em elemento esclarecedor do desenrolar da experiência humana e de sua vivência do tempo. Assim, apresenta-se como terreno para a busca de rastros de sensibilidades deixados nesta materialidade edificada, principalmente nos momentos marcados pelas tensões e incertezas surgidas frente às intensas modificações propostas na vaga dos processos modernizantes. Dessa forma, é possível supor que as alterações no espaço urbano têm influência direta no modo de viver e pensar de uma determinada época.

Tomando como referência inicial a formulação de Olgária Matos⁶ que recupera a importância da experiência da vida na metrópole para a obra de Walter Benjamin e relaciona os labirintos da cidade aos labirintos da história, identificamos que enquanto Benjamin reconheceria na metrópole a verdadeira consciência do tempo e da eternidade, a autora vê na grande cidade o “arcano mítico da modernidade”, idéia que nos autoriza a enfrentar o urbano como problema e enigma. Benjamin empreende uma arqueologia da modernidade e identifica, no trabalho poético de Baudelaire, a ambigüidade definidora de um período. Naquele momento, vivia-se a oscilação entre a celebração da burguesia como classe e a denúncia do caráter arrasador do processo técnico trazido pelos novos tempos.

“O século XIX foi, por excelência um momento de transformação em múltipla escala. A população aumentara, as cidades cresceram e colocaram aos governantes toda uma sorte de exigências, desde a reordenação espacial, redesenhando as ambiências, até o cumprimento dos serviços públicos demandados pelo ‘viver em cidade’. Produtos novos e máquinas desconhecidas atestavam que a ciência aplicada à tecnologia era capaz de tudo ou, pelo menos, quase tudo. O valor dominante era o do progresso, caro às elites que dele faziam o esteio de uma visão de mundo triunfante e otimista”. (Pesavento, 1997)

Como explica a pesquisadora, a modernidade como sentimento, sensação, postura estética e mentalidade, seria traduzida pela noção de exigência: é preciso “ser do seu tempo”, “acompanhar o ritmo da história”, “captar a mudança e mudar com ela”, como ação e pensamento. A autora analisa a obra de Marshall Berman e assinala como fundamentais o aspecto dialético da vivência da modernidade e a contradição presente

⁶ MATOS, Olgária Chaim Feres. A rosa de Paracelso. In NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. Companhia das Letras. São Paulo, 1992

na base deste mundo moderno, revolucionado pelo sistema capitalista em consolidação. Ela acrescenta que o “turbilhão de mudanças” que acompanharia o capitalismo desde o seu surgimento, atingiria o clímax no século XIX, dando aos indivíduos a sensação de viver em dois mundos – um que se insinua e se impõe com rapidez e um que, aparentemente sólido, é superado rapidamente pelo novo.

“Com aguda percepção, Bermann surpreende em pensadores do século XIX esta atitude de desejo de mudança mesclada com a nostalgia de um mundo que se desagregava, perante a espiral do progresso e o impacto da técnica”. (Pesavento, 1997)

Essa necessidade e quase imposição da aceitação da idéia de inovação e progresso, cobrou seu preço. As cidades, como materialização e narrativa de desejos de futuro, sofreram intervenções radicais para adequar o espaço que abriga a vida em sociedade às exigências dos novos tempos. Estas transformações não são apenas mudanças nas referências espaciais, pois estão inseridas em uma alteração global na relação dos contemporâneos com a realidade e têm conseqüências nas formas de apreensão e organização do mundo. No caso de Paris, é Benjamin quem realça a significação decisiva das grandes obras de Haussmann e a simultaneidade do surgimento deste impasse frente à imposição da obrigatoriedade do progresso na obra de Baudelaire.

“A ‘reurbanização’ de Paris destrói bairros inteiros, apaga o labirinto das ruazinhas medievais, abre grandes avenidas e alamedas ‘modernas’, num gesto arquitetônico, no qual, ruínas e fundações se confundem. Haussmann realiza materialmente a confluência entre o antigo e o moderno pela manifestação da fragilidade do presente: as ruínas do passado correspondem às de hoje; a morte não habita só os palácios de ontem, mas já corrói os edifícios que estamos erguendo”. (Gagnebin, 1994)

A mudança no registro e o incômodo frente ao transitório potencializam a sensação de incompatibilidade entre tempo e eternidade. A modernidade, como sinônimo da aceleração provocada pelo efêmero, derruba a noção de perenidade. Esse confronto esteve na essência da angústia da modernidade e minou a tão desejada conquista do amanhã, apresentada como grande trunfo do progresso. Os avanços técnicos demonstravam-se incontestáveis, mas mesmo com tantas evidências, a metamorfose do presente provocava desconforto quanto a apostar na viabilidade de garantias no futuro. O progresso técnico e científico poderia servir como uma crença no domínio e na capacidade de prever o que viria, mas a sedutora novidade desde então já

carregava a marca da aceleração no difícil processo de substituir ou mesmo abandonar antigas referências. Ao desorganizar o passado, as projeções feitas em direção ao futuro guardariam esta marca da velocidade do esfacelamento e descarte.

No caso específico deste estudo, como fotógrafo de intensa atividade profissional, é possível considerar que Virgílio Calegari ocupava uma posição privilegiada no que diz respeito às possibilidades de leitura e tradução do contexto e dos valores vigentes em sua época. A própria prática da fotografia assumiu, nas sociedades do século XIX e início do XX, um indiscutível aspecto de modernidade, constituindo uma possibilidade de inclusão social através da incorporação ao rol dos fotografados e um sinal de sintonia com os novos e promissores tempos. Entretanto, a capacidade técnica de reter o mundo em imagem, dá à fotografia uma responsabilidade peculiar de trabalhar para a constituição de uma memória. Seria possível pensar em um instrumental capaz de manipular, em um suporte físico, as três dimensões do tempo.

No cenário da Porto Alegre afoita em atualizar-se, é viável supor que estaríamos diante de um autor que, imerso nas questões impostas pelo seu presente, foi encarregado de materializar a sedutora propaganda de um futuro promissor, mas precisou lidar com a evidência de que a sua fotografia poderia assumir importância como resquício de uma cidade que sumia.

Dessa forma, a tarefa posta para este estudo é verificar como esta tensão provocada pela aceleração imposta pelo progresso e pela vivência do entrecruzamento de várias temporalidades pode ter sido expressa no trabalho de Calegari. Para isso, será preciso tomar a cidade como um espaço que comporta um discurso e está marcado pelo desenrolar da vida. Além da projeção de desejos sobre a forma de habitar e viver, a configuração do urbano é uma narrativa no tempo e uma possibilidade para descoberta de elementos, capazes de ajudar a realizar o encontro entre passado e presente. Na realidade, o desafio será identificar como Virgílio Calegari leu e percebeu a cidade em que viveu e qual teria sido a sua experiência frente aquele espaço construído e modificado.

Paul Ricoeur define a arquitetura como uma ação capaz de tornar presente algo que foi, através do que não é mais. Para isso, o autor busca um paralelismo entre arquitetura e narrativa como operações ‘configurantes’ já que, ao edificar no espaço, estaríamos contando uma intriga no tempo.

“Embaralhar a espacialidade da narrativa e a temporalidade do ato arquitetural pelo intercâmbio, de certa forma, entre espaço-tempo nas

duas direções. Poder-se-á assim encontrar, ao final, sob a condução da temporalidade do ato arquitetural, a dialética da memória e do projeto no próprio seio dessa atividade”. (Ricoeur, 1998)

Deste ponto de vista, teríamos proveito indiscutível ao ler um espaço construído no tempo como a edificação de desejos existentes e expressos e como uma narrativa projetada no futuro. A introdução de um novo prédio seria um ato configurador relacionado aos elementos do conjunto, além de possibilitar a exposição da relação entre inovação e tradição. Dessa forma, em um espaço construído que guarda o traço de todas as histórias de vida que forjaram o ato de habitar de outrora, o novo ‘configurador’ projetaria novas maneiras de habitar que seriam inseridas no panorama destas histórias de vida já realizadas.

Para o autor, o fazer da arquitetura é uma síntese espacial que busca a unidade entre elementos distintos. A edificação guardaria a memória de sua construção e a incorporação do tempo ao espaço seria ainda mais evidente quando considerado o fato de que as funções da habitação são continuamente inventadas.

Frente à idéia de que a cidade é uma narrativa que oferece possibilidade de leitura, a pretensão deste trabalho é chegar ao enfoque escolhido por Calegari em sua visão sobre o urbano. Ao que tudo indica, ele teria fotografado a cidade tanto sob o ponto de vista de suas pretensões à monumentalidade e ordenamento, quanto sob a ótica da diversidade de usos feitos pela população. Além disso, é bastante presente um olhar que invoca uma cidade como paisagem em vistas feitas a partir do Guaíba. Infelizmente, as dificuldades de datação encontradas até o momento ainda não permitem dizer se estaríamos diante de fases diferenciadas da produção do fotógrafo. Mesmo assim, a aposta feita por este trabalho é na busca de elementos que permitam confirmar a presença simultânea de uma multiplicidade tanto na percepção quanto na vivência da cidade.

1.1 A VERTIGEM DO TEMPO

Os dilemas frente ao tempo acompanham a humanidade e, especialmente, os pensadores desde muito tempo. Um bom ponto de partida para a aproximação do problema da vivência do tempo é o conceito de regime de historicidade, de François Hartog. A formulação pode ajudar a pensar as mudanças na compreensão e nas expectativas humanas em relação ao passado e ao futuro, sendo útil para o problema

proposto por este trabalho: uma possível tensão gerada pela imposição de abandonar o passado para aderir a um futuro apresentado como promissor.

Ao contrário da noção de época que trabalharia com um determinado intervalo de um tempo linear, Hartog define regime de historicidade como a “expressão de uma experiência temporal” capaz de organizar o passado em uma seqüência de estruturas e de circunscrever espaços para vivência. Para o autor, o conceito estaria ligado à capacidade de elaboração humana e teria como base a experiência do tempo, servindo para modelar as formas de dizer e as formas de viver.

“Um regime de historicidade abre e circunscreve um espaço de trabalho e de pensamento. Ele ritma a escritura do tempo, representa uma ‘ordem’ do tempo, à qual se pode subscrever ou ao contrário (e mais freqüentemente) querer escapar, procurando elaborar uma outra”. (Hartog, 1997)

Dessa forma, o tempo não seria um elemento externo e, além de incorporado à dimensão cotidiana da vida, seria um indicativo sobre o possível e o provável não apenas da ação humana, mas das expectativas e características presentes na elaboração intelectual destas ações. Segundo Hartog, para estudar a relação do ser humano com o tempo, seria útil analisar os momentos em que os regimes de historicidade foram questionados e que poderiam ser caracterizados como momentos de crise no tempo.

Resumidamente, o velho regime de historicidade teria persistido até a segunda metade do século XVIII e seria caracterizado pela preponderância do passado que, ao sobrepujar o presente em importância, serviria como orientação para o futuro. Já no moderno regime de historicidade, a ênfase estaria no futuro, não mais no passado. Este modelo teria tido vigência até 1989 e, a partir de então, estaríamos vivendo uma hipertrofia do presente. Destas relações estabelecidas entre as três dimensões temporais – presente, passado e futuro - surgiriam uma série de conseqüências que incidiriam, inclusive, na forma e na função da escrita da história entre as sociedades.

A partir das análises do autor sobre os momentos de questionamento destes regimes de historicidade, seria possível recuperar elementos para pensar o problema proposto por este trabalho. Para Hartog, o fim do moderno regime de historicidade relacionado aos acontecimentos da Alemanha, em 1989, aliou à percepção de um futuro como algo imprevisível a incerteza também em relação ao passado. De uma experiência, vigente na década de 70, que entendia o passado como um “mundo perdido” passou-se a compreender o passado como algo falsificado ou enganoso, onde a responsabilidade pela lembrança estaria restrita à esfera individual.

Com a análise destas experiências relativamente recentes, fica evidente que a forma como uma sociedade em determinada época pensa seu passado é fundamental para a constituição do discurso sobre si mesma. No âmbito deste estudo, interessa localizar o objeto de análise na fase de mudança de registro do velho para o novo regime de historicidade. Calegari nasceu na segunda metade do século XIX e teve toda a sua carreira desenvolvida sob a vigência dos apelos da modernidade, momento em que a idéia do passado como orientador da ação humana cedeu lugar em importância ao futuro, empreitada reforçada pela crença no progresso técnico e científico como fator de controle e garantia dos rumos do mundo. Dessa forma, o presente era explicado e entendido a partir de um desejo projetado no porvir. Uma aposta cara, principalmente, diante de possíveis evidências da impossibilidade de controle total sobre os destinos humanos e do alto custo imposto pela modernização.

No cenário internacional, crises como a primeira grande guerra e a depressão de 29 desautorizavam qualquer esperança de futuro alvissareiro. Em Porto Alegre, o surto imobiliário, da primeira metade da década de 10, e a implantação do Plano de Melhoramentos de 1914 foram freados, diante de uma realidade que em nada condizia com a euforia dos primeiros anos do século XX. As referências do passado eram desorganizadas e o futuro demorava em apresentar-se. Frente à ameaça da perda, o passado ia sendo recuperado no momento em que o futuro assumia a função de eixo condutor de expectativas.

Na tentativa de compreender este possível conflito existente na vivência humana daquela época, seria interessante arrolar o conceito de horizonte de expectativa, de Reinhardt Koselleck. Para o autor, a relação entre passado e futuro seria modificada no decorrer das gerações históricas, pois com o passar do tempo biológico, haveria uma mudança na relação entre experiência e expectativa.

A ajuda para revelar as experiências e elaborações sobre o tempo viria de testemunhos lingüísticos, já que a semântica proporcionaria indícios concretos que permitiriam seguir as transformações da história e as modificações dos tempos históricos. Já a definição sobre tempo histórico remeteria a uma discussão teórica frente à impossibilidade de transferir imediatamente a universalidade de um tempo mensurável da natureza a um conceito histórico de tempo. Segundo o autor, o tempo histórico estaria vinculado a unidades políticas e sociais de ação e a uma dimensão concreta do ser humano, em suas ações e sofrimentos. O fato de que cada objeto conteria, no processo de mudança, a medida do tempo, tornaria duvidosa a fixação de uma

singularidade de um único tempo histórico. Seria mais adequado admitir a superposição de muitos tempos históricos como faz Koselleck ao citar Johann Gottfried Herder : “no universo existem (se pode dizer com propriedade e atrevimento) em um momento, muitos e inumeráveis tempos”.

Para analisar o problema dos tempos históricos, seria necessário considerar variáveis como a duração da vida, os pontos nodais de acontecimentos e a velocidade dos meios de comunicação. A interpretação destes contextos extrapolaria a determinação natural do tempo, elaborada física ou astronomicamente. Pela proposta do autor, o uso de textos em que a relação entre passado e futuro é tematizada, de forma implícita ou explícita, ajudaria a entender o problema.

“Todos os testemunhos se responsabilizam de como se elaboram experiências do passado em uma situação concreta e como expectativas, esperanças ou prognósticos se discutem no futuro. Em todos os casos se pergunta como em cada momento presente, as dimensões temporais do passado e do futuro remetem umas às outras. A hipótese é que na determinação da diferença entre o passado e o futuro ou, dito antropológicamente, entre experiência e expectativa se pode conceber algo como o ‘tempo histórico’”. (Koselleck, 1993).

Mesmo sem referências diretas à incorporação de imagens no rol de textos capazes de testemunhar as transformações do tempo, é importante lembrar que a elaboração do autor poderia ser aplicada à fotografia com grande proveito já que, como ficou demonstrado, trata-se de um artefato resultante do manuseio de diferentes dimensões temporais. Por ser produzida no presente, mas ter sua essência marcada pela preocupação de apreender e perpetuar um momento único e sem reprise possível, é possível considerar a fotografia como uma prática que leva os operadores a transitar no limiar dessa referência cruzada de temporalidades.

A questão torna-se ainda mais importante para o esforço humano de decifração do mundo se aceitarmos a observação de Koselleck de que todo ato de compreender está vinculado por princípio ao tempo. Neste ponto, chegamos aos nexos estabelecidos entre os acontecimentos e suas representações e à busca das condições de possibilidades de histórias, ou seja, a compreensão das circunstâncias do acontecer das histórias e as motivações para narrá-las e estudá-las.

Para chegar a estes nexos entre acontecimentos e representações, pode ser útil buscar os valores atribuídos ao mundo, construídos mentalmente a partir da experiência. Para isso, Dilthey (1988) ajuda a pensar as categorias como conceitos que designariam as formas de apreensão dos objetos e teriam correspondência com relações específicas.

Na sua formulação, a temporalidade poderia ser tomada como uma categoria característica da vida, capaz de servir como base para todas as outras, pois a experiência do tempo determinaria o conteúdo da nossa vida.

A preponderância do tempo na experiência humana traria como consequência o fato da vida ligar-se a esta progressão interminável que confunde presente, passado e futuro. Enquanto a ligação com a realidade existe de forma constante, o conteúdo da experiência muda como um fluxo temporal em que cada estágio altera-se antes de estar claramente objetivado porque o momento subsequente é construído no anterior. Assim, o que experimentamos como presente, sempre conteria a memória do que passou. Em outros casos, o passado afetaria diretamente o presente e daria às memórias a característica peculiar de estar incluída no presente.

Dilthey alerta para o fato de que as outras temporalidades só podem ser pensadas a partir do presente, pois qualquer dimensão de tempo só existe para os que estão vivos. Entretanto, independente do conteúdo e mesmo partindo sempre do presente, há uma característica diferente ao olharmos para o futuro ou para o passado. Para o autor, ao olhar para trás, obteríamos uma série de imagens de memória que seriam graduadas a partir do valor atribuído por nossa consciência ou sentimentos e diminuiriam até sumir no horizonte. Ao olhar para o passado, assumiríamos uma atitude passiva já que convenciamos que ele não pode ser alterado. Na atitude em relação ao futuro, seríamos ativos e livres e a ligação com o presente e futuro seria feita através da idéia de possibilidade por acreditarmos que, frente ao futuro, teríamos infinitas alternativas.

A compreensão do autor precisaria ser ajustada à idéia de que a fotografia poderia funcionar como evidência de um cruzamento de temporalidades. Dessa forma, a imagem tomada no presente - a partir de um olhar informado por referências adquiridas anteriormente - seria convertida imediatamente em resquício de algo que passou. O congelamento de uma opção a ser projetada ao futuro, entre tantas outras possibilidades neste processo de fabricação de memória. Na verdade, o exercício da fotografia como prática de ligação entre temporalidades poderia ser entendido como um elemento perturbador do entendimento que coloca o passado como algo estanque e o futuro como dimensão cheia de possibilidades.

De qualquer forma, retornamos a Dilthey para avançar na tarefa de buscar a compreensão das experiências humanas de pensamento e intelectualidade. Para o autor, além do conteúdo mental ser compreendido através de sua expressão como conceito e julgamento, existiria uma relação regular com as ações que permitiria fazer inferências

prováveis. O trabalho de compreensão seria realizado através da busca da conexão entre a expressão e o que é expresso, feita a partir da maneira como estes dois elementos são normalmente conectados. Na sua opinião, o significado surgiria quando algo indeterminado é determinado através de uma construção. Em outras palavras, quando uma sensibilidade encontra uma tradução palpável.

Supondo que a fotografia pudesse assumir esta função de materializar uma sensação, é importante continuar o esforço para compreensão da relação entre expressão e conteúdo. Podemos recorrer a Droysen que, ao traçar um panorama das tarefas das ciências históricas, coloca representações e lembranças como o núcleo central do querer e das possibilidades do ser ou do fazer humano. Dessa forma, chegaríamos aos mecanismos de percepção da realidade, onde os estímulos seriam processados fisiologicamente em esferas próprias, segundo sua natureza. Entretanto, o autor ressalta que a elaboração desta percepção não seria uma simples reprodução ou reflexo do objeto, mas um signo. Assim, os signos funcionariam como um sistema de percepção da realidade onde teríamos uma representação, não uma reprodução, do que ocorre no mundo externo.

“A sensação não é em nossa alma uma reprodução-reflexo do que operou sobre ela, mas sim um signo que o sentido envia ao cérebro, um sinal do efeito acontecido”. (Droysen, 1983)

Seguindo o raciocínio, o autor determina espaço e tempo como os dois grandes campos de percepção dos efeitos da realidade. Campos que, ao configurar a matéria-prima da fotografia, dariam mais uma possibilidade de pensar a imagem mecânica como prática que ajudaria a revelar a percepção não apenas como algo que foi, mas que foi em um lugar determinado.

Em cada manifestação, os seres humanos deixariam uma expressão de seu ser íntimo e próprio. Estas formações, por mais que resultem de trabalho coletivo seriam de natureza individual, sendo importante reconhecer este traço pessoal do modelador. As manifestações seriam múltiplas e não completamente idênticas ao ser interior, por isso seria necessário referir as expressões ao que pretendia ser expresso nelas.

Do ponto de vista da pesquisa histórica, a explicitação das temporalidades específicas dos sujeitos produtores destas expressões e seus leitores coloca a descoberta do passado em relação direta com o presente vivido pelo historiador. Para o autor, o Eu só vive no momento e preenche o vazio do que está para trás ou para frente com recordações, planos e esperanças. A incorporação desta noção seria útil, para

compreender que, tanto o sujeito do passado, quanto o historiador trabalham com as representações do que passou, obtidas de imediato através do que é vivido ou realizado.

Assim, a finalidade do estudo histórico não seria restaurar os fatos do passado, mas compreender as lembranças e tradições, os restos e monumentos do passado. A tarefa seria buscar nos materiais que expressam um querer, as condições deste querer e de suas ações. Como o passado não existe mais, ficaram traços do que constituiu mentalmente o ‘presente’ daqueles originais. Dessa forma, os traços deixados e ‘refrescados’ pelo historiador são os resíduos das expressões humanas que podem ser apresentados e compreendidos por gente de outro tempo.

É precisamente este o esforço empreendido neste trabalho. A fotografia de Virgílio Calegari é tomada como resquício visual de ações e manifestações de desejos em relação à configuração de uma cidade, em um determinado momento de sua história. Ao tomar a produção fotográfica de Calegari como ponto de partida, a intenção é empreender o caminho de volta e chegar até elementos que elucidem o que este autor identificava como dilemas e promessas vigentes naquela Porto Alegre da virada do século.

1.2 UMA MÁQUINA PARA VER O TEMPO

O aparecimento da fotografia causou grande impacto nas artes visuais do século XIX e teve reflexos indiscutíveis sobre as tradições iconográficas vigentes. Nascida sob o signo da modernidade, pode-se dizer que o desenvolvimento da imagem mecânica marcaria uma verdadeira revolução nas formas e práticas de representação.

“O confronto entre o sujeito e o mundo, agora intermediado por uma prótese, estranha e revolucionária, propiciou um resultado imagético – a fotografia – que além de extraordinário potencial estético, trouxe uma possibilidade de propiciar o reencontro de diferentes homens em diferentes lugares e em diferentes tempos. Essa é a magia do encontro do homem, situado num tempo e num espaço, com a eclosão de uma técnica que promove a experiência com o inesperado”. (Fernandes Jr. s/d, 17)

Frente à nova atividade, os pioneiros tiveram que lidar com o inevitável jogo entre passado e presente, imposto pela captura de um instante não mais reproduzível e sua conseqüente materialização em imagem. Além disso, a fotografia também traria em sua natureza tensões proporcionadas pela mistura das dimensões de realidade e imaginação, simulação e aparência. Ao analisar especificamente a produção fotográfica feita no Brasil durante o século XIX, o autor defende a utilidade de ler este conjunto

como a marca da entrada dos seres humanos daquele tempo no mundo sensível da representação e da significação. Na sua opinião, seria possível perceber nestas imagens uma “vocação inesgotável”, a “esperança de ser eternizada em seus estranhos silêncios”.

A proposta de enfrentar a obra de fotógrafos de outro tempo como desafio de decifração de silêncios e lacunas é interessante para o objetivo deste trabalho e reforça a tendência em que a fotografia ganha espaço como recurso e fonte de pesquisa histórica em trabalhos que vão além das informações mais visíveis na superfície impressa. É como se, através da imagem revelada, fosse possível encontrar o óculos usado em determinada época para ver, representar a realidade e projetar desejos.

“No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma, ao mesmo tempo em que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.” (Benjamin, 1994)

Dessa forma, o valor da fotografia como fonte histórica é servir como possibilidade de compreensão da relação entre as experiências vividas por um determinado grupo humano e a sua elaboração sobre a realidade. Por isso, é interessante conhecer os operadores desta revelação, aqueles que materializam o filtro social em referências físicas – atualmente, também digitais – capazes de impressionar nossos sentidos. Sintonia e aguçada capacidade de processamento dos valores de uma determinada época são habilidades que podem ser buscadas nos profissionais da imagem, atentos leitores do mundo.

Para isso, talvez seja válido lembrar de duas idéias rápidas. A primeira é um provérbio árabe, citado por Marc Bloch, na sua obra *Introdução à História*: “os homens se parecem mais com seu tempo que com seus pais”. A segunda é uma noção apresentada por Eugen Herrigel, em *A arte cavalheiresca do Arqueiro Zen*⁷, obra que teria influenciado decisivamente a constituição da linguagem fotográfica de Cartier Bresson. Herrigel é um filósofo alemão que se dedicou ao aprendizado do tiro com arco praticado pelos mestres zen-budistas, durante os seis anos em que trabalhou como professor no Japão, a partir de 1924.

Pela descrição de Herrigel, “o atirador atira para si mesmo e talvez em si mesmo consiga acertar”. Nosso esforço neste trabalho será identificar este alvo perseguido pelo fotógrafo e através do qual o próprio autor seria revelado. Ao localizar esta motivação

⁷HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo, Editora Pensamento, s/d.

peçoal e profissional, poderíamos utilizar sua obra como indicador do imaginário de uma época.

Entretanto, ao trabalhar com fotografia é preciso levar em consideração que estamos diante de uma prática mediada por um instrumento. A câmera e os equipamentos usados assumem grande relevância não só por indicar os recursos técnicos disponíveis para o exercício da linguagem em determinada época, mas também por ser um elemento interposto entre o autor e seu objeto.

Roland Barthes, em sua obra *Câmara Clara*, formula uma metáfora para as antigas câmeras fotográficas. Nestes aparelhos, haveria ruídos mecânicos característicos que serviriam como sinal do momento da tomada da imagem. Para Barthes, ser fotografado nestas circunstâncias era como estar frente a um “relógio de ver”.

“Para mim, o barulho do Tempo não é triste: gosto dos sinos, dos relógios – e lembro-me de que originalmente o material fotográfico dependia das técnicas da marcenaria e da mecânica de precisão: as máquinas, no fundo, eram relógios de ver, e talvez em mim alguém muito antigo ainda ouça na máquina fotográfica o ruído vivo da madeira”. (Barthes, 1984, 30)

A definição é importante e dá possibilidade para recolocar a problemática do tempo sob outro aspecto. Ao atuar na marcação do tempo, a fotografia acelera a passagem daquilo que é para aquilo que foi. Estar diante de uma imagem fotográfica é dispor-se a materializar o descompasso entre a presença quase indiscutível do que esteve diante da câmera e a inexorável impossibilidade de sua reconstituição. Deixar-se fotografar é oferecer-se como matéria-prima no engenho da fabricação de memória.

Barthes também observa (1984, 168) que o noema (conceito que definiria a forma como é percebido, pensado e imaginado um objeto da fotografia) é “isso foi”. A idéia aparentemente simples aproximaria a fotografia da loucura por ser, ao mesmo tempo, uma evidência e uma caricatura não do que representa, mas de sua própria existência. O autor complexifica a análise e assinala que antes da imagem mecânica, nenhuma representação tinha capacidade de assegurar o passado da coisa, a não ser por substitutivos. Com a fotografia, constitui-se uma certeza imediata irrefutável.

“A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo : uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, ‘não está lá’, do outro, ‘mas isso realmente esteve’): imagem louca, com *tinturas* de real”. (Barthes, 1984, 169, grifos do autor)

Na trajetória recente do pensamento ocidental sobre a imagem, a idéia, falando de forma simplificada, da fotografia como espelho ou análogo do real foi problematizada e de certa forma superada. Justamente neste momento, pode ser útil recuperar a formulação de Barthes, expressa na obra *A Câmara Clara*. Para o autor, “a fotografia não fala *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (1984, 127). Essa diferença sutil teria como conseqüência o fato de que diante de uma foto, a consciência não tomaria a via nostálgica da lembrança, mas a da certeza. Para Barthes, “a essência da fotografia consiste em ratificar o que ela representa” (1984, 128) e o advento desta novidade teria interrompido a resistência a crer no passado.

Definindo-se como um realista, o autor considera vão o debate que contrapõe analogia à codificação do mundo. Na sua opinião, nada pode impedir que a fotografia seja analógica, característica que partilharia com todos os tipos de representação. Entretanto, não estaria aí sua importância.

“Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código – mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura -, não consideram de modo algum a foto como uma ‘cópia’ do real – mas como uma *emanação do real passado* : uma *magia*, não uma arte. Perguntar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para a análise. O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação”. (Barthes, 1984, 132)

Mesmo que a expressão “força constativa”, presente na versão em português ora utilizada, não ajude a compreender de forma mais proveitosa o autor, foi possível recolher algumas outras informações sobre a idéia de “emanação do real passado”. Para Barthes (1984, 121), a foto é uma emanação do referente já que resulta da captação e impressão dos raios luminosos emitidos por um objeto iluminado. O autor diz perceber uma espécie de vínculo umbilical entre seu olhar e o corpo da coisa fotografada. Na sua formulação, mesmo sendo impalpável, a luz seria um meio carnal, uma pele compartilhada com o objeto fotografado.

Barthes adverte que, na sua experiência, a fotografia não faz lembrar o passado. “Não há nada de proustiano em uma foto” (1984,123) já que o efeito provocado não seria a restituição de algo abolido pelo tempo ou pela distância, mas a atestação de que o visto na imagem de fato existiu. Dessa forma, a fotografia colocaria uma presença imediata no mundo, uma co-presença que não seria apenas de ordem

política com a participação nos acontecimentos contemporâneos pela imagem, mas também de ordem metafísica.

“Eis soldados poloneses [...] eles estavam lá; o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição [...] mas o real no estado passado : a um só tempo o passado e o real. O que a Fotografia dá como alimento a meu espírito é, por um ato breve cujo abalo não pode derivar em devaneio, o mistério simples da concomitância”. (Barthes, 1984, 124)

A idéia de mediação também pode ser aplicada para considerar as câmeras como um aparato técnico colocado entre o artista e o referente. É essa idéia que Annateresa Fabris (2004, 20) usa para afirmar que, desde o seu surgimento, a fotografia deu corpo à idéia de virtualidade.

Em obra dedicada à leitura do retrato fotográfico, a autora associa o termo “virtual” ao problema do simulacro e da desaparecimento do real e remete a uma reflexão em que Jean Baudrillard⁸ afirma que a fotografia é a arte de afastar tudo aquilo que está entre o indivíduo e o mundo. Dessa forma, o retrato estaria sob o signo do sujeito ausente, ou seja, sob o signo de uma encenação tão complexa que obrigaria a câmera a realizar uma operação de desfiguração e despojamento do caráter do fotografado. Para a autora, estas premissas indicariam que o relevante de um retrato fotográfico “não é a identidade, e sim a alteridade secreta, aquela máscara que torna o indivíduo singular”.

“Ao postular a possibilidade de um retrato que não testemunha nada, por não depender da realidade, Baudrillard nega a ilusão mimética, convencionalmente atribuída à fotografia. Tal postura teórica, no entanto, não é exclusiva dele. Diversos autores têm proposto pensar o retrato fotográfico pelo prisma da construção artificial, quando não ficcional”. (Fabris, 2004)

Ao afastar-se da idéia de reprodução do real e incorporar a dimensão da ficção como parte constitutiva do discurso da imagem, temos aberta mais uma via de aproximação da fotografia ao campo de interesse da história, bastante preocupada com as condições de construção de sua narrativa. Buscando novamente suporte na formulação de Annateresa Fabris, é possível encontrar a recuperação feita pela autora das idéias de Charles Baudelaire. Fazendo a ressalva de que o poeta francês não nutria grande simpatia pela chamada imagem técnica, a autora sugere que seu pensamento sobre o retrato pictórico seja aplicado ao retrato fotográfico. Baudelaire propunha que o

⁸ Baudrillard, Jean. A arte da desaparecimento. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997. Citado por FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais, uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2004.

retrato pictórico fosse compreendido pelas categorias de história e romance. Na primeira, o retrato suporia uma tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo, mesmo não excluindo a possibilidade de idealização. Como romance, o retrato seria produto da imaginação, mas não deixaria de ser fiel à personalidade do modelo, “cuja cabeça pode estar integrada numa cálida atmosfera difusa ou emergir das ‘profundezas de um crepúsculo’”, resume a autora ao citar Baudelaire.

“Acreditando que a imaginação seja fundamental na produção de um retrato, o poeta atribui ao retratista uma capacidade divinatória, uma vez que é sua tarefa adivinhar o que se esconde, além de captar o que se deixa ver. Por isto, não hesita em considerar o retrato uma manifestação dupla – simples e complicada, evidente e profunda – ao atribuir-lhe uma característica precisa : ser uma biografia dramatizada, ou antes, enfeixar ‘o drama natural inerente a todo homem’. Homem que o pintor deve conhecer e estudar em profundidade a fim de torná-lo alvo de uma segunda criação, no momento em que o evoca na tela”. (Fabris, 2004)

A idéia de retrato como manifestação dupla também poderia ser transposta com utilidade para a fotografia. Poderiam ser arrolados vários pares de polaridades: claro e escuro, positivo e negativo, *é e foi*. Para Barthes (1984, 15), a fotografia faz parte de uma classe de objetos “folhados” cujas partes não podem ser separadas sem provocar sua destruição como a vidraça e a paisagem, o desejo e seu objeto. Na sua opinião, seriam “dualidades que podemos conceber, mas não perceber”. Esta característica seria conseqüência da teimosia do referente em estar sempre aderido e teria como conseqüência o fato de que, independente do que ela dá a ver, “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”.

É possível tomar a mesma noção de dualidade como elo para a chegada ao conceito de documento/monumento que serve como orientação básica para o tratamento da fotografia como fonte histórica. Como em outros campos do conhecimento, a informação é pedra basilar da história que, ao deixar de se interessar apenas por grandes personagens ou acontecimentos e ampliar seu território, necessitou superar o dilema da veracidade dos documentos. Além disso, os historiadores também foram estimulados a buscar novas fontes que dessem conta da diversidade das atividades humanas e fossem capazes de ajudar a abordar os novos desafios.

Segundo Le Goff, a tradição da crítica aos documentos era essencialmente uma procura de autenticidade, onde as farsas eram perseguidas e a datação assumia importância fundamental. Desde o século XII, a Igreja e a cúria romana combatiam as falsificações. Já para os positivistas do final século XIX, o documento seria o

fundamento do fato histórico. Mesmo que resultasse de uma decisão do historiador, o documento apresentava-se como prova histórica e sua objetividade era contraposta à intencionalidade do monumento. Afirmava-se essencialmente como testemunho escrito.

No século XX, Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores da revista “*Annales d’histoire économique et sociale*” (1929), iniciaram uma crítica ao conceito de documento e o próprio Le Goff desenvolveu a noção de documento/monumento. O conceito tem como base o princípio que o dado que sobrevive do passado não é o conjunto do que existiu, mas o resultado da escolha feita pelas forças que agiram no seu desenvolvimento ou pelos próprios historiadores. Dessa forma, não existiria documento objetivo, inócuo ou primário. Segundo o autor:

“O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de forças que aí detinham o poder”. (Le Goff, 1985)

Com esta crítica, o autor faz uma correspondência entre a noção de documento – relacionada às escolhas do historiador - e monumento, entendido como herança do passado, ligado ao poder de perpetuação voluntário ou involuntário das sociedades. O monumento também remeteria a testemunhos que extrapolam os materiais escritos. Para o autor, um documento é monumento por resultar do esforço das sociedades para perpetuar uma imagem de si próprias.

“No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo....Qualquer documento é ao mesmo tempo verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos”. (Le Goff, 1985)

Essa noção é útil, pois ao considerar o documento como monumento é possível encontrar, por meio da crítica interna, as condições de produção histórica e sua intencionalidade. Dessa perspectiva, o problema da história deixa de ser o documento e passa a ser o ato de questionar o documento. O historiador precisa isolar informações de um elenco de elementos, reagrupar e colocar em relação para constituir um novo conjunto.

Nesta perspectiva, uma nova unidade de informação foi incorporada. Em lugar do fato que leva ao acontecimento e a uma história linear, privilegia-se o dado que leva à série e a uma história descontínua. Nesta abordagem, a idéia de série abarcaria as

relações e o valor relativo que o objeto assume, em vez de apenas uma conexão com um substrato real.

Essa mudança de perspectiva ocorreu na década de 60, ficou conhecida como *Revolução Documental* e está relacionada aos avanços tecnológicos e à incorporação do computador como ferramenta de trabalho. Além de apresentar uma mudança qualitativa dando destaque a fontes como registros paroquiais de nascimentos, mortes e casamentos, trabalha com conjuntos mais volumosos de documentos. Segundo Le Goff, “marca a entrada das ‘massas dormentes’ e inaugura a era da documentação de massa”.

Paralelo a este repensar da prática do historiador, é possível supor que as conseqüências do desenvolvimento da fotografia contribuíram para esta mudança do referencial na pesquisa histórica à medida que apresentou um novo tipo de relação entre a exatidão de uma técnica e a magia de suas criações. A contradição evidente entre ser um registro supostamente fiel de uma realidade e a intensa interferência do autor, presente desde as primeiras tomadas, colocam a fotografia como um exemplo importante da materialização deste conceito de documento / monumento.

Com a ampliação do acesso à fotografia, a sociedade ficou diante de uma nova possibilidade de popularizar a fixação de imagens e perenizar seus valores. Frente a este novo artefato, os historiadores precisaram estabelecer as diferenças entre o texto escrito e a imagem como suporte de representações, além de analisar os processos de percepção próprios da imagem.

No que diz respeito à análise da imagem como representação, Jacques Aumont volta sua atenção ao processo produtivo do criador uma vez que a “imagem só existe para ser vista por um espectador historicamente definido”. O autor aponta três possibilidades para a compreensão da relação entre imagem e real. A imagem assumiria um valor de representação de coisas concretas; um valor de símbolo para coisas abstratas ou um valor de signo para representar conteúdos não refletidos visualmente por ela. Assim, a imagem poderia assumir funções simbólicas servindo como símbolo capaz de dar acesso ao sagrado; poderia operar em um modo epistêmico trazendo informações visuais e não visuais sobre o mundo ou ainda poderia estar relacionada à experimentação de sensações estéticas.

Para Aumont, o efeito de realidade da imagem seria produzido pelo conjunto de índices de analogia presentes na obra. O espectador não pensaria estar diante do real, mas de algo que existiu ou que pode ter existido no real. A relação com este espectador estaria relacionada a determinantes fisiológicas, psicológicas e sociais. Nestas últimas,

os meios e as técnicas de produção das imagens, o modo de circulação e reprodução assim como os locais onde as imagens estariam disponíveis e os suportes para sua difusão seriam fatores a ser considerados.

“A imagem é sempre modelada por estruturas profundas ligadas ao exercício de uma linguagem e à vinculação a uma organização simbólica (cultura, sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e representação do mundo que tem seu lugar em todas as sociedades humanas. A imagem é universal, mas sempre particularizada.” (Aumont, 1999).

1.3 O FOTÓGRAFO E SEU TEMPO

Desde o início, a prática fotográfica e os processos de tomada, revelação e fixação das imagens foram marcados por uma necessária e quase obsessiva cronometria. O tempo poderia ser considerado como elemento central e organizador do fazer fotográfico. Mesmo que o desenvolvimento técnico tenha reduzido a dependência da observação do relógio, a certeza de que a diferença entre a obtenção de uma grande imagem e uma intenção não realizada pode não passar de um lapso de segundo continua sendo uma certeza evidente.

Dessa forma, a familiaridade e até de uma certa dependência destes profissionais com a medição da passagem do tempo são de fácil constatação. Entretanto, o que interessa no âmbito deste trabalho é a conexão da prática fotográfica com a dimensão, de certa forma, menos mensurável da temporalidade. Considerando que o tempo não é homogêneo e que, a cada período, a existência humana é marcada por uma mescla onde são articulados presente, passado e futuro, cabe perguntar como esta trama tridimensional do tempo pode ser percebida nas obras fotográficas? Como estas superfícies sensibilizadas servem, ao mesmo tempo, como suporte para captação e projeção de memória?

Virgílio Calegari nasceu na cidade de Bérgamo, norte da Itália, em 30 de maio de 1868 e, aos 13 anos, imigrou para o Brasil⁹. Segundo informações recolhidas pelo Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (Caxias do Sul), além de Virgílio, Oscar e Rosa Masserini Calegari trouxeram os filhos Guilherme, Batista e Gualtiero. Pela incerteza quanto ao sucesso na imigração, o casal teria deixado Arcília e Oldemira

⁹ SANTOS, Alexandre Ricardo. O gabinete do Dr. Calegari : considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio Sobre o Fotográfico*. Porto Alegre. Prefeitura Municipal, 1998.

na Itália e só voltaria a reencontrar as filhas algum tempo depois, já no Brasil. O último filho do casal, Júlio, nasceu em Porto Alegre, no ano de 1886.

Diferente de grande parte da comunidade de imigrantes italianos, os homens da família Calegari não se tornaram agricultores ou operários. Batista, Gualtiero e Guilherme trabalharam como cenógrafos, atores e pintores e ganharam certo relevo na confecção de fundos paisagísticos utilizados no teatro e nos ateliês fotográficos. Guilherme também era decorador de interiores e teria sido responsável pela ornamentação da Igreja Nossa Senhora das Dores e do Teatro Politeana, na capital. Além de Virgílio, a fotografia encantou o caçula Júlio que, aos 18 anos, aprendeu o ofício trabalhando como ajudante do irmão, naquela altura, um profissional já consagrado na capital¹⁰.

Quando a família Calegari chegou ao Brasil em 1881, Porto Alegre era uma pequena cidade que fecharia aquela década com cerca de 52 mil habitantes, uma população dez vezes menor que a do Rio de Janeiro no mesmo período¹¹.

Enquanto Calegari aprendia seu ofício com fotógrafos já estabelecidos como o espanhol João Antonio Iglesias e o alemão Otto Schönwald, a cidade enfrentava problemas estruturais e a má qualidade dos serviços continuava sendo alvo de críticas que já vinham de longe.

Em 1893, quando Calegari inaugurou seu primeiro estúdio na Rua do Arroio, 40 (atual Bento Martins), a cidade já contava com duas empresas que faziam a ligação do centro aos arraiais e aos bairros operários através de bondes, além de duas hidráulicas para o abastecimento de água. Na política, os tempos eram de instabilidade e a província era varrida por uma guerra civil fratricida onde a prática da degola de inimigos era corriqueira.

Em 1895, dois anos após iniciar o primeiro empreendimento, o fotógrafo transferiu o negócio para uma pequena casa de aluguel, na Rua dos Andradas, 171, local onde teria permanecido durante toda a sua vida profissional. Há uma certa imprecisão nos dados levantados por pesquisadores locais sobre a duração da atividade fotográfica

¹⁰ “Cenas no. 5 – Júlio Calegari”, publicação do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, Caxias do Sul, janeiro de 2000. As informações tiveram como base depoimentos do Banco de Memória da instituição e dos jornais “O Momento” e “O Brasil”.

¹¹ Sandra Pesavento, em “O Imaginário da Cidade”, informa que pela Separata do Anuário Estatístico do Brasil 1930-1940, a população de Porto Alegre em 1890 era de 52.421 pessoas. José Murilo de Carvalho cita o Anuário Estatístico do Brasil (1908-1912), em “Os Bestializados” (2004), para demonstrar que a população da capital federal era de 522 mil pessoas em 1890.

de Calegari. Segundo Hélio Ricardo Alves¹², Calegari teria atuado em Porto Alegre entre 1893 e 1930, já Zita Possamai (2005, 297) elenca Calegari entre os fotógrafos que estariam atuantes no ano de 1932.

De qualquer forma, os dois endereços têm localização central e, mesmo sem uma referência precisa de quando Calegari teria deixado sua atividade profissional, podemos constatar que sua carreira foi longa e intensa. Provavelmente, a produção de retratos em estúdio tenha sido sua principal fonte de renda. Herdeiro de uma certa liberdade na composição, provavelmente exercitada com Otto Schönwald, Calegari congelava gestos que imitavam a informalidade cotidiana em imagens que seriam denominadas como retratos-ação ou retratos do instantâneo. Entre as personalidades fotografadas em seu estúdio, figuram Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros e Alcides Maya, além de inúmeras pessoas da elite local e incursões pela fotografia de nus, material com circulação clandestina na época.

Apontado como um dos responsáveis pela materialização em imagem das idéias de progresso e modernidade defendidas pelos políticos locais de forte inspiração positivista, Calegari chega a ser identificado por trabalhos acadêmicos já realizados como símbolo desta modernidade. Imigrante bem sucedido, profissional reconhecido e requisitado, carimbou seu passaporte para ser aceito como par pela elite da época. Agraciado com a comenda de Cavaliere pela coroa italiana, é apontado como produto e personificação dos atributos exigidos pelos novos tempos.

“Calegari era a própria encarnação do moderno numa época que tinha sede de modernização. A valorização da cultura européia era um fenômeno específico da sociedade brasileira da virada do século, plenamente influenciada pela visão eurocêntrica e evolucionista do mundo, que se repetiu como nunca em solo gaúcho”. (Santos, 1998, 30)

Em 1900, Calegari já era um profissional requisitado na cidade e comprou uma casa na Rua dos Andradas, 171. Reformou e construiu um prédio de três andares onde instalou seu estúdio e viveu até sua morte em 1937. Participou de vários eventos e foi premiado em concursos nacionais e internacionais. Sua trajetória ascendente começou em 1901, com a medalha de ouro na Grande Exposição Industrial e Comercial, realizada em Porto Alegre. Em 1904, recebeu medalha de prata, na Exposição Mundial em San Luiz (Estados Unidos). Dois anos depois, conquistou a medalha de ouro de primeira classe, na Exposição Colonial e Sul Americana, em Paris, além das medalhas de ouro da

¹² ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre : o século XIX. In ACHUTTI, Luiz Eduardo (org). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1988. P.9-21.

Exposição Internacional de Milão e do Comitato Consular da mesma cidade. Em 1907, obteve o Grand Prix, na Exposição de Arte e Higiene de Londres, e o Grande Prêmio na Exposição de Arte e Manufatura Internacional de Madri. O currículo seguiu ainda com o Grande Prêmio do Rio de Janeiro, em 1908, e as medalhas de ouro de primeira classe em Palermo e do Grande Prêmio Roma, em 1911.

Entre as distinções obtidas por Calegari, certamente a insígnia da cruz de Cavaleiro da coroa italiana pode ser considerada uma das mais importantes na consolidação do seu prestígio e, conforme Santos (1998, 30), na geração de uma “aura civilizatória” em torno do seu nome e de sua ligação com a Europa. A comenda foi oferecida em janeiro 1910, pelo rei Vitor Emanuel III como forma de reconhecimento da Itália pelo sucesso obtido pelos imigrantes na América. A distinção foi incorporada à logotipia de sua casa comercial e não seria inadequado estabelecer um paralelo entre a importância e a função da comenda de Cavaleiro de Calegari e do título de “Photographo da Caza Imperial” oferecido pelo governo imperial brasileiro a fotógrafos como Terragno. Calegari soube tirar proveito das premiações recebidas veiculando seu currículo de sucesso como material de propaganda e legitimação de seu trabalho. Segundo informações recolhidas pelo Banco de Dados da Fototeca Sioma Breitman (Museu Joaquim José Felizardo), o fotógrafo italiano teria mandado publicar anúncios publicitários de seus serviços nas edições de 1901, 1902, 1904, 1905, 1906, 1907 do Anuário da Província do Rio Grande do Sul. Na década seguinte, a mesma equipe localizou anúncios e fotos publicadas na Revista Kodak (1913, 1914) e na Revista Mascara (1918). Estes dados indicam que Calegari estava atento e investia na propaganda sobre seu trabalho de forma sistemática na imprensa local.

Outro elemento que deve merecer atenção é o fato de Virgílio ter recebido o irmão caçula, Júlio, como aprendiz em seu estúdio. Júlio aprendeu o ofício de fotógrafo trabalhando como assistente no estúdio Calegari de onde teria saído, com cerca de 25 anos, para casar, montar seu próprio ateliê e assinar suas fotografias, em uma carreira independente que começou em Bento Gonçalves e foi consolidada em Caxias do Sul.

Além da presença de um aprendiz colocar ao suposto mestre uma série de exigências e demandas por aperfeiçoamento técnico, o provável período em que Júlio esteve no ateliê, entre 1904 e 1911, pode ser considerado como uma das fases mais produtivas e de maior reconhecimento de Virgílio.

Como a medalha de ouro conquistada na Exposição Estadual de 1901 pode ser considerada o marco inicial da ascensão profissional de Calegari, seria oportuno

recuperar algumas informações sobre este evento como forma de auxiliar a localização da fotografia no cenário de exaltação da modernidade, implantado na capital gaúcha. Ao enfrentar este tema, é interessante lembrar que Damasceno (1971) pondera que a conquista do prêmio por Calegari teria sido facilitada pelo fato de Jacintho Ferrari, possivelmente seu principal concorrente, não ter feito a inscrição de seus trabalhos em tempo hábil.

Em Porto Alegre, a exposição foi organizada já no final do que poderia ser considerado como o ciclo de realização destes eventos. A inauguração estava prevista para 15 de novembro de 1900, como ato de comemoração aos dez anos da Proclamação da República, mas a Exposição Estadual só iniciou em 1º de janeiro de 1901, no Campo da Redenção. A exaltação da República como forma de governo e da modernidade como projeto de aperfeiçoamento moral e tecnológico da humanidade estava bastante de acordo com a orientação ideológica das lideranças locais de forte tendência positivista que assumiram o governo estadual com a implantação do regime republicano.

O evento promovido em Porto Alegre pode ser compreendido como uma iniciativa regional inspirada na série de exposições de caráter internacional, realizadas na segunda metade do século XIX. Estas exposições funcionaram como síntese e exteriorização da modernidade dos “novos tempos” e como vitrine para exibição dos inventos e mercadorias postos à disposição do mundo pelo sistema de fábrica.

Com as exposições realizadas em Londres (1851, 1862), Paris (1855, 1867, 1899, 1900), Chicago (1893), Rio de Janeiro (1866), a burguesia teria constituído um veículo adequado para a circulação de mercadorias e idéias em escala internacional. Apresentando máquinas e inventos, os eventos chamavam grande atenção do público que comparecia para ser apresentado a construções fabulosas em ferro e vidro, bicicletas, automóveis, energia elétrica, fotografia e cinematógrafo.

Na capital gaúcha, uma das novidades apresentadas na exposição, objeto de comentários na imprensa local, teria sido o novo sistema de iluminação que durante a noite garantiria ao conjunto do evento um aspecto comparável a uma “barra luminosa no céu”, segundo expressão veiculada na edição de 24 de fevereiro de 1901 do Jornal do Estado e recuperada por Sandra Pesavento (1997).

Apresentada como atração, a fotografia também poderia ser incluída como uma das realizações de empreendedores locais, exibidas durante o evento. O álbum fotográfico que registrou os diversos pavilhões e atividades realizadas durante a feira, traz uma imagem do ateliê montado pelos Irmãos Ferrari, exibindo inúmeros retratos e

trabalhos fotográficos realizados por eles. A presença desta imagem dentro do conjunto apresentado pelo álbum serve como indicativo da importância da fotografia como negócio e do lugar ocupado pela imagem mecânica na consolidação da idéia de modernidade.

Ao configurar uma oportunidade de maravilhamento para o público local, também parece evidente que o evento serviu como fator de popularização da fotografia, apresentada como uma via possível para inclusão do ‘público distante’ no desejado universo da modernidade.

“A exposição dava margem a experiências com fotografia à noite e ao entendimento do uso da foto como divulgação e propaganda, tornando o evento conhecido e atraente para um público distante. [...] A indústria do divertimento chegara também ao Rio Grande do Sul, pois um fascinante cinematógrafo fora inaugurado no recinto da exposição, registrando o grande afluxo de público”. (Jornal do Estado. Porto Alegre, 24 de fevereiro de 1901. In: Pesavento, 1997)

É deste contexto de apologia do progresso que Calegari saiu consagrado como vencedor da medalha de ouro da exposição e ainda selou sua participação com a realização da fotografia da cerimônia oficial de encerramento do evento, com presença do presidente do Estado, Borges de Medeiros, além de imagens como a vista do pavilhão de Porto Alegre e da Escola de Engenharia, publicadas no Álbum da Exposição de 1901, atualmente integrante do acervo da Fototeca Sioma Breitman.

É provável que Virgílio Calegari tenha colhido muitos frutos daquele evento. A cidade fazia um exercício de projeção de desejos de futuro e era Calegari que aparecia como profissional estabelecido em franca ascensão e capaz de operar com maestria a materialização destas promessas.

Time is change. No change, no time.

Felipe Fernandez-Armesto,
Time and History, in *The Story of Time*

II. CIDADE : DISCURSO E EXPERIÊNCIA HUMANA

Nos estudos dedicados à compreensão do fenômeno urbano, o primeiro problema a ser resolvido seja a própria compreensão da idéia de cidade. Muitos trabalhos estabelecem uma linha de continuidade na experiência ocidental e relacionam a origem das cidades atuais às experiências da pólis grega ou da cidade romana¹³. No que diz respeito ao pensamento europeu de forma mais específica, Carl Schorske (1989) verifica a existência de três formas de abordagem da cidade, nos últimos dois séculos : a cidade como virtude, como vício e para além do bem e do mal.

O entendimento da cidade como virtude teria marcado boa parte do século XIX, momento em que os centros urbanos eram vistos como local para exercício da cultura e da indústria. As raízes deste caráter civilizatório estariam no século anterior, em pensadores iluministas como Voltaire, Adam Smith e Fichte.

Na compreensão da cidade como vício, a noção de cidade teria se confundido com a transformação da sociedade agrária e a ameaça ao futuro dos camponeses. As construções baratas e de baixa qualidade e a transformação negativa da paisagem social chocaram-se com as expectativas otimistas do Iluminismo sobre o desenvolvimento da riqueza e da civilização através da cidade e contribuíram para transformar as formações urbanas em estigma de vícios sociais. A cidade simbolizava a sujeira, a miséria e o crime social, problemas que tanto preocupavam a intelectualidade européia da época.

“A cidade como símbolo foi apanhada pela fina rede psicológica de esperanças perdidas. Sem a brilhante imagem da cidade como virtude, herdada do Iluminismo, a idéia de cidade como vício dificilmente teria se tornado tão forte na mentalidade européia”. (Schorske, 1989, 51)

A terceira vertente de entendimento do fenômeno urbano teria surgido por volta de 1850, na França, no contexto de um novo modelo de pensamento. A prioridade da razão humana, a estrutura racional da natureza e a significação da história foram colocadas diante das novas demandas de uma esfera psicológica individual. Tanto virtude e vício, quanto progresso e retrocesso perderam a clareza de significados e a cidade foi considerada uma realidade a ser experimentada, não julgada.

As primeiras reflexões punham a cidade entre um passado bárbaro e um futuro promissor (visão iluminista) ou a compreendiam como traição de um passado dourado (visão antiindustrial). Para a nova cultura, a cidade não tinha uma estrutura temporal

¹³ Para recuperar a trajetória do conceito cidade em tradições além da ocidental ver : RECKERT, Stephen. O signo da Cidade. In: *O imaginário da cidade*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

localizada entre passado e futuro, pois oferecia um conteúdo passageiro de transição permanente.

“A cidade apresentava uma sucessão de momentos variados e passageiros que deveriam ser provados ao passarem da não-existência ao esquecimento. Para este modo de pensamento a experiência da multidão era básica: todos os indivíduos desarraigados, todos únicos, cada um ligado a um momento antes da divisão de caminhos”. (Schorske, 1989, 54)

A experiência da multidão teria influenciado decisivamente o modo de pensar. A cidade possibilitaria uma consciência múltipla e rápida, mas para obter um desenvolvimento pessoal era preciso pagar o preço do abandono do conforto psicológico oferecido pela tradição.

“A apreciação estética, sensível - e sensual - da vida moderna tornou-se em seu contexto apenas um tipo de compensação pela falta de raízes, integração social ou credos”. (Schorske, 1989, 54)

A constatação de que a cidade consolidava-se como fato dado teria provocado tanto um sentimento de angústia pelo crescimento urbano e pela inviabilidade de soluções coletivas, quanto o exercício de tornar tolerável o que parecia sem chance de alteração, restando revelar a beleza existente na degradação urbana. Um dos exemplos bastante utilizados desta postura seria a obra do francês Charles Baudelaire, marcada pela tentativa de levar ao extremo a perda de identidade do habitante da cidade para viver a experiência de uma consciência, ao mesmo tempo, múltipla e passageira.

No campo da pesquisa histórica, o fenômeno urbano tem despertado interesse de diversos estudiosos. Uma das importantes posições teóricas que orientam estes trabalhos aborda a cidade associada à idéia de modernidade usando conceitos constituídos a partir de dados e realidades verificadas durante o século XIX¹⁴.

O primeiro deles seria a chamada questão técnica, onde a cidade seria vista como um problema a ser resolvido pela ciência, no contexto do desenvolvimento das idéias sanitárias. A intervenção na cidade, voltada à regulação de práticas nocivas à saúde e ao comportamento humano, também estaria orientada por uma lógica de otimizar e controlar a circulação no espaço urbano. Como marco inspirador, as reformas do prefeito Haussmann, na capital francesa que pretendiam desfazer a aglomeração populacional e definir a linha da marginalidade e a imagem da população pobre.

¹⁴ Ver BRESCIANI, 1992.

“Numa avaliação que persiste ainda hoje, a figura monstruosa do pobre, doente, sujo, semimoralizado e racionalmente incompleto foi amplamente divulgada para justificar uma estratégia que desejava levá-lo do conforto selvagem ao conforto policiado.” (Bresciani, 1992, 17)

O fenômeno urbano também poderia ser abordado a partir de aspectos sociais, onde a concentração humana possibilitaria a divisão do trabalho e o aumento da produtividade, ao mesmo tempo em que representaria uma ameaça potencial à sociedade civilizada. Sob outro aspecto, a cidade pode ser analisada como espaço para formação de identidades sociais, especialmente da identidade de classe burguesa, e para constituição de uma cultura na qual a construção intelectual da vida seria feita por contraste e oposição a uma suposta vida rural idílica. Em uma última possibilidade de abordagem, a cidade é recolocada na esfera política, sendo entendida como local para ação de agentes históricos: o burguês para o tempo presente e o proletário em um projeto de sociedade futura.

Dessa forma, é possível concluir que o trabalho de investigação sobre a percepção do fenômeno urbano tanto sob o aspecto de pensamento quanto de experiência de apropriação e utilização de espaços e costumes, remete para além dos limites da cidade e oferece uma oportunidade para perceber conceitos e valores operados em determinada época. Para aproveitar esta janela e conhecer as idéias e sentimentos humanos em relação à natureza e à sociedade, é preciso apelar para um instrumental adequado onde as ferramentas da chamada História Cultural podem ser de extrema utilidade¹⁵.

Para a História Cultural, o estudo das cidades não está limitado aos processos econômicos e sociais, tratando de resgatar os discursos e representações que qualificam a cidade e revelam inúmeras possibilidades de leitura do urbano. Como objeto de estudo, é uma oportunidade para desenvolver a relação entre espaço e tempo sob três eixos: a materialidade de um espaço construído como monumento; a sociabilidade em que as interações humanas transformam o espaço em um determinado tempo; a sensibilidade que atribui valores e configura um discurso sobre o urbano.

Além disso, a modernidade colocou outros parâmetros de avaliação, provocando uma luta de representações entre o progresso e a tradição já que, para ser entendida como moderna, seria preciso destruir velhas referências e reordenar o espaço a partir de critérios técnicos, estéticos e higiênicos, construindo uma nova visualidade.

¹⁵ Para os conceitos de representação e imaginário, consultar PESAVENTO, 2003.

Neste contexto, o que interessa no âmbito deste trabalho é recuperar o imaginário de uma cidade em uma determinada época. Ao tratar especificamente sobre o caso de Porto Alegre, o ângulo a ser adotado é de uma cidade cujo processo de renovação urbana não teve a mesma intensidade que o implantado nas metrópoles adotadas como referência para o processo de modernização. Entretanto, parece evidente que, mesmo em escala menor, a população teve elementos para perceber a cidade como metrópole, ancorando este desejo em marcos que funcionariam como uma representação simbólica da modernidade, papel cumprido com eficiência pela Avenida Borges de Medeiros.

2.1 A CIDADE E SEUS LEITORES – A FOTOGRAFIA

A modernização das cidades provocou sensações contraditórias que oscilaram entre a sedução pela idéia de progresso e o pânico pela ameaça de generalização da barbárie, em um ambiente dominado pelo anonimato. Ao pensar o contexto urbano com o objetivo de recuperar sentidos atribuídos e sensibilidades experimentadas por habitantes de outras épocas, é preciso buscar na realidade material da cidade, reconstituída sob forma de distintos discursos, o que foi preservado nos processos modernizantes como “ponto de ancoragem de memória, marco de reconhecimento e propriedade coletiva” (Pesavento, 2003, 79).

Ao enfrentar este desafio e estabelecer uma correspondência entre práticas e representações do urbano, seria possível identificar questões presentes em tempos e lugares distintos, gerados pela universalização da urbanização e pela conformação da sociedade burguesa. Ao mesmo tempo, a complexidade da vida na cidade exige que os leitores do urbano adotem uma concepção múltipla da realidade. A cidade vista como fenômeno plural impõe uma abordagem capaz de identificar representações que tendem a assumir uma forma metafórica através de imagens urbanas (arquitetura, pintura, fotografia, monumentos, prédios, traçado ruas) ou práticas – públicas ou privadas – realizadas no território urbano.

Além de resultar de um projeto político de gerenciamento, o espaço urbano comporta intervenções cotidianas e as reformulações diárias operadas pelos habitantes nos planos oficiais ajudam a configurar uma distinção entre produtores e consumidores do espaço¹⁶.

¹⁶ RONCAYOLO, Marcel. La Ville et ses territories. Paris. Gallimard.

Para completar este raciocínio, além de considerar a idéia de circularidade cultural, seria importante perceber variações entre as sensibilidades de pessoas comuns e daqueles que poderiam ser considerados leitores especiais da cidade como, por exemplo, pintores, cronistas e fotógrafos. O que torna estas pessoas particularmente interessantes para o estudo proposto é a prática sistemática de expressão através de um discurso que pressupõe domínio de uma técnica e capacidade de traduzir, em obras com sentido estético, lógicas que implicam julgamentos sociais, vivências e lembranças. Estes operadores de sensibilidades trabalham classificando e atribuindo valor a determinados substratos da sociedade, além de lidar com relações sociais e de poder, expressas de forma imprevisível em suas representações.

Na busca de representações da cidade, o cruzamento de percepções específicas de distintos leitores estabelece semelhanças e contrastes capazes de revelar novas informações sobre a vivência humana do fenômeno urbano. Uma das possibilidades que vem sendo explorada é a utilização de fontes como a literatura, não para substituir os tradicionais arquivos e fontes oficiais, mas pela possibilidade de encontrar elementos capazes de informar sobre as formas de agir e representar o mundo em determinada época. Como a narrativa literária pressupõe o uso de recursos de retórica e estilo que evidenciam a seleção de palavras e a utilização de metáforas, oferece uma possibilidade para a compreensão da lógica de ordenamento e de atribuição de valor utilizada para falar sobre o mundo.

Outras maneiras de registrar e abordar o real seriam as técnicas que trabalham com representações visuais como a fotografia e a pintura. No território urbano, a materialidade das formas da arquitetura ou do espaço dá um contorno visual à cidade e é o resultado de uma relação complexa entre a forma física e as relações sociais de força. Dessa forma, as marcas deixadas no ambiente traduzem uma sensibilidade que um dia foi corrente, funcionando como suporte de memória. Os monumentos edificados no passado não apenas remetem a outro tempo como também funcionam como estímulo para elaborar percepções a partir do presente.

Teríamos então, a cidade como uma possibilidade de exercício para o olhar e, até mesmo a aparente descaracterização do urbano imposta por ininterruptas intervenções modernizadoras, poderia oferecer uma oportunidade para captar uma coerência original para o mundo. Ao colocar idéias, conceitos e usos em contraposição, método apregoado por Walter Benjamin, seria produzida uma revelação já que ao cortar o vínculo de

continuidade entre presente e passado, surgiriam contra-imagens que dariam margem a uma inteligibilidade de nova ordem.

No âmbito deste trabalho, interessa não apenas localizar a fotografia como uma rica possibilidade de leitura da cidade e acesso ao fenômeno urbano, como também recuperar a elaboração que serve como base para sustentar a pertinência da fotografia como fonte histórica.

Segundo Santos (1998, 34), a prática cultural da fotografia em Porto Alegre selou no imaginário da população e dos seus governantes “uma estreita relação entre imagens e o ideal de progresso em voga”¹⁷. A hipótese vem sendo confirmada com sucesso por relevantes pesquisas acadêmicas que também ajudaram a soterrar a idéia da fotografia como registro objetivo e neutro do real. Além dos trabalhos já citados de pesquisadores locais, é importante referir autores como Annateresa Fabris, Ana Maria Mauad, Maria Ciavatta, Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho e Ulpiano Bezerra de Meneses no trabalho de demonstrar e testar a relevância da imagem fotográfica como portadora de sentido e geradora de práticas e memória social.

No Brasil, o marco inaugural deste novo interesse pela fotografia e seu reconhecimento como material para pesquisa está situado na década de 1980. A valorização deste novo artefato expressou-se no crescimento do volume de trabalhos acadêmicos dedicados a explorar as relações entre fotografia e sociedade sob vários aspectos de diferentes disciplinas como história, antropologia e semiótica¹⁸.

Com a atribuição de um novo estatuto à fotografia, foram gerados problemas metodológicos que precisaram ser resolvidos para viabilizar a incorporação da imagem mecânica como material de estudo. Talvez o primeiro deles seja o necessário enfrentamento da compreensão da lógica de formação das coleções, arquivos ou depósitos de material visual que tornaram-se alvos preferenciais da pesquisa histórica. Além de problematizar o material do passado que chega ao historiador do presente, é preciso pensar sobre as lacunas e imprecisões das datações, ficando evidente a necessidade de recorrer a outras fontes de pesquisa para estabelecer ligações ou confrontos e extrair daí novas informações e possíveis conclusões.

¹⁷ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. O gabinete do Dr. Calegari : considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In. ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio sobre o fotográfico*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Porto Alegre, 1998.

¹⁸ CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 32, Rio de Janeiro, 2000.

Para este trabalho especificamente, o ponto de partida é a idéia já bem estabelecida de que a imagem estampada pela fotografia é a re-apresentação de uma realidade, o resultado do processamento pessoal e coletivo de valores vigentes em determinada época que, ao materializar-se em imagem, configura-se como poderoso veículo para criar, recriar e consolidar memória.

Ao enfrentar a problemática urbana na obra de Virgílio Calegari, a opção desta pesquisa é privilegiar a busca de elementos perturbadores da lógica de construção da imagem de progresso e de cidade moderna, além da identificação de matizes capazes de demonstrar sensibilidades diferenciadas em torno das mudanças em voga na cidade. O ponto de sustentação para esta hipótese é a noção de que as vivências humanas não são homogêneas nem únicas, podendo haver sentimentos e sensibilidades contraditórios, desenvolvidos paralelamente a uma vertente dominante.

Difícilmente a tarefa proposta será beneficiada pela quantificação de temas recorrentes ou pela localização de informações de aplicação direta ao problema em questão. Trata-se de encontrar, consolidadas em imagens, as sensibilidades geradas em um contexto de incerteza, relacionado às mudanças urbanas e à implantação dos novos valores da modernidade.

“O conhecimento sensível opera como uma forma de apreensão do mundo que brota não do racional ou das elucubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo. Às sensibilidades compete essa espécie de assalto ao mundo cognitivo, pois lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade”.
(Pesavento 2003, 56)

Na busca do que seria este núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana do mundo, o interesse despertado pelos operadores destas fantásticas máquinas de produzir imagens estaria plenamente justificado.

A utilização da fotografia como fonte para estudos históricos é bastante pertinente uma vez que a imagem e o desejo de transmitir valores são parte fundamental na constituição do discurso de uma época. Todo este esforço e engenho dedicado a assegurar a posteridade deixam marcas que podem ser resgatadas por um instrumental adequado.

“O produto final, a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia em cada época.” (Kossoy, 1989)

Partindo desta definição básica, podemos estabelecer que a fotografia tem como característica ser o resultado de um recorte intencional no espaço e no tempo, operado por um determinado autor ou autora, através da utilização de um equipamento. Dessa forma, a ligação inerente da fotografia com as dimensões de lugar e momento a tornam um artefato de particular importância para a reflexão histórica, desde muito tangida pela problemática espaço-temporal.

Nesta perspectiva, o trabalho aqui proposto entende a imagem como suporte para impressão de informações objetivas e sensibilidades e configura uma tentativa de concretizar a análise histórica a partir da compreensão da fotografia como registro de dados da realidade, expressão e tradução do mundo e veículo de retenção do passado, ou seja, um artefato capaz de incorporar a dimensão de documento, monumento e memória.

Como leitor privilegiado do mundo e detentor de uma habilidade técnica, o fotógrafo tem capacidade de materializar uma percepção e constituir um rastro passível de ser seguido, tornando-se matéria-prima para o ofício do historiador. No caso específico desta proposta de estudo, a obra de Virgílio Calegari dedicada à temática urbana oferece uma oportunidade para recuperar indícios da tensão experimentada no momento em que a celebração da idéia de progresso trazia embutida a ameaça de destruição de antigos referenciais do passado.

Na Porto Alegre que se pretendia moderna e atualizada, seu trabalho perpetuou o progresso e ajudou a projetar um futuro. Entretanto, seria imprudente apostar na hipótese de que seu interesse estivesse dirigido somente ao porvir. Por isso, o esforço empreendido aqui foi localizar, nas imagens, as evidências de uma provável intenção de reter o que estava passando e pistas que ajudem a revelar sua experiência frente a um tempo que começava a mostrar-se acelerado e rápido.

2.2 CIDADE, PAISAGEM E FOTOGRAFIA NO SÉCULO XIX

A utilidade da fotografia no registro de bens históricos e artísticos foi reconhecida desde a apresentação da imagem técnica ao mundo letrado e, em pouco tempo, sua aplicação seria amplamente utilizada na reprodução de imagens e livros técnicos, esculturas e construções medievais. O ambiente para a criação de vínculos entre a fotografia e a preocupação com o patrimônio cultural e artístico não poderia ser mais propício. Quando a daguerreotipia foi anunciada na França, o país havia acabado de criar a Commission des Monuments Historiques. Para Maria Inês Turazzi, não seria

exagero afirmar que a própria noção do que entendemos como patrimônio começou a ser construída no imaginário coletivo a partir do trabalho de identificação, inventário e preservação de monumentos, tarefas que contaram com a participação da fotografia. As imagens relacionadas à conservação do patrimônio tornaram-se comuns e a fotografia foi incorporada pelas instituições, que surgiam em todo o mundo, voltadas à preservação de monumentos históricos.

Além do envolvimento com a preservação da memória e valorização do patrimônio cultural, a fotografia teve um evidente papel na criação de um imaginário em sintonia com a modernidade. Mais recentemente, a prática fotográfica ajudou também no alargamento de conceitos e na inclusão de bens imateriais no rol de itens necessários à formação de identidades. Aliás, a própria autora assinala que as imagens fotográficas são um dos meios mais criativos e eficazes para reconhecer e representar as singularidades nacionais de uma cultura seja através de elementos concretos como população, território ou natureza, seja pela combinação das referências simbólicas de um povo.

A fotografia apareceu como a grande novidade no cenário da cultura ocidental e ofereceu uma reserva de referências e parâmetros visuais. Em seu período inaugural, as expedições fotográficas foram importantes para as especulações feitas pelas ciências e artes, pois forneceram imagens e informação às sociedades científicas, aos colecionadores e aos curiosos. Segundo Lygia Segala¹⁹, estas excursões fotográficas buscavam demonstrar o raro e o longínquo, em um exercício que poderia ser considerado como uma “degustação do diverso”.

Dessa forma, a fotografia dava a volta ao mundo e levava à Europa, um universo organizado em álbuns. Para a autora, o movimento tentava materializar em imagens as fantasias heróicas dos europeus. Neste contexto, os fotógrafos viajantes voltaram sua atenção para Grécia e Itália, locais que representavam espaços míticos e serviam como portais para a Antigüidade. Os territórios coloniais como Argélia e México também foram motivo de ensaios fotográficos e tanto os remanescentes da arquitetura medieval ainda presentes na Europa, quanto as construções e culturas exóticas dos povos do Oriente e das colônias tornam-se objeto da representação fotográfica.

¹⁹ SEGALA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil Pitoresco. In : TURAZZI, Maria Inez. *Uma cultura fotográfica*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN, No 27, 1998.

“Aqui, a fotografia marca distâncias e hierarquias e estabelece uma certa retórica figurativa que revela o outro a partir das características próprias de quem fotografa”. (Segala, 1998)

Essa oferta de informações visuais chegou à arquitetura em um período marcado por grandes redefinições, necessárias para adequar a maneira de edificar aos novos hábitos e conceitos que surgiam na sociedade. O dilema de ajustar tradição e futuro consistia em conciliar arte e técnica, métodos artesanais a um ritmo industrial de reprodução.

Para muitas críticas, feitas principalmente do ponto de vista da arquitetura moderna, a solução deste impasse aparece como incoerência e ecletismo irracional. Esta nova estética poderia ser considerada como transição já que, além de recuperar as técnicas artesanais empregadas pelo gótico da Idade Média e a tradição clássica grega e romana, também incorporou elementos ‘exóticos’, inspirados na arquitetura das colônias e do Oriente.

“A arquitetura do século XIX através de suas sutilezas, lógicas e irracionalidades, tentava superar a difícil transição de um tempo de transformações aceleradas, buscando referências e modelos ao seu redor. Nessa pesquisa, contou com uma jovem e poderosa aliada, a fotografia”. (Carvalho e Wolff, 1998, 137)

Além de ampliar o conhecimento sobre o mundo, a fotografia ofereceu uma nova forma de registrar e representar a materialidade existente, tarefa até então desempenhada pelo desenho. As duas técnicas exerceram influências mútuas e, enquanto o desenho buscava mais detalhes, a fotografia tentava captar as estruturas “objetivamente”. Ao abordar o edifício com enquadramentos e um ponto de vista que imitava um suposto observador, remetia a desenhos de fachadas e perspectivas. Dessa forma, a expectativa da arquitetura em relação à fotografia, no século XIX, seria obter uma reprodução adequada e fiel da edificação.

Para alcançar este objetivo, o fotógrafo precisava escolher a posição exata para fazer a tomada, além de contar com a iluminação e os efeitos provocados pela existência de áreas de luz e sombras. Estas opções eram condicionadas às limitações de mobilidade do equipamento e às características das emulsões químicas que determinavam o tempo de exposição.

“Na perspectiva do público do século XIX, olhar o edifício através da fotografia era entendê-lo em seu princípio formal e construtivo. Podia ser, também visitá-lo. Essas possibilidades, criadas pelo olhar atento do fotógrafo na escolha dos ângulos e enquadramentos do objeto

arquitetônico, iriam apresentar o edifício de inúmeras maneiras”.
(Carvalho e Wolff, 1998, 144)

Diferente da tendência verificada no século XX, onde a exploração visual das formas arquitetônicas é um pretexto para aproximações cujo objetivo não é necessariamente o edifício em si, as autoras assinalam que a intenção de informar presente no trabalho dos fotógrafos oitocentistas poderia ser percebida tanto nas vistas globais onde o edifício era apenas um elemento inserido na paisagem, quanto no destaque dado ao pequeno detalhe ornamental.

Neste contexto, as vistas panorâmicas eram uma opção importante para demonstrar as relações entre os edifícios e espaços públicos com seu entorno. Ao afastar-se do objeto, o enquadramento panorâmico permite identificar os nexos do espaço urbano e a monumentalidade das edificações, além de oferecer uma opção para o registro de cenas urbanas.

As autoras apontam algumas características da produção fotográfica do período que podem ajudar na compreensão da intencionalidade aplicada nos atos de representação da materialidade edificada no período. Entre elas, a escolha por vistas frontais poderia ser apontada como recurso usado para evitar distorções e obter objetividade e rigor. Em vez de ressaltar uma espacialidade tridimensional, a opção pela frontalidade em planos de uma única face daria ênfase à fachada e ao detalhe, oferecendo uma leitura exata e buscando um caráter fidedigno e científico à reprodução. Dessa forma, a opção pelo enquadramento frontal demonstraria a intenção de privilegiar uma compreensão mais global do volume arquitetônico.

Outro recurso utilizado seria a localização da câmera fotográfica ao nível do olho do pedestre com a intenção de explorar a possibilidade das vistas em perspectiva na criação de uma ilusão de realidade. Ao reproduzir o ponto de vista do visitante, oferece a possibilidade de provocar no observador da imagem a sensação de estar no espaço retratado.

Neste contexto, a aplicação da fotografia na arquitetura não ficou restrita a representar monumentos ou edifícios e também foi aplicada no registro da execução de obras e detalhes das construções. O recurso foi muito usado por administrações públicas com a intenção de documentar o andamento das obras e justificar o gasto de dinheiro público, além de servir como propaganda dos investidores e do serviço prestado pelos arquitetos.

Na época, os processos empregados na construção civil e as intervenções urbanísticas eram motivos de curiosidade do público e foram tema de cartões postais e estereoscópias. Para atender esta demanda, os enquadramentos retinham o detalhe singular e específico como estruturas de ferro e paralelismo de vigas, em imagens que evidenciam o jogo de luz e sombra, além das transparências.

Para enriquecer a análise sobre a trajetória e a ligação da fotografia como leitura e representação da cidade e da problemática urbana, uma das referências importantes é o trabalho de Charles Marville sobre Paris. Entre 1865 e 1869, Marville fez uma série de 425 vistas em empreitada encomendada pelo governo. O período é emblemático por coincidir com o momento de maior intensidade da ação do prefeito Haussmann que mobilizou todos os recursos financeiros, técnicos e administrativos para transformar a capital. Dessa forma, inaugurou uma era de demolições sem precedentes que culminou, em 1866, na derrubada de edificações da região central da cidade.

“Antes de começar as grandes obras de perfuração que renovaram o aspecto e a topografia da Velha Paris, a administração acreditou que seria interessante conservar as lembranças do passado e, com este raciocínio, encomendou ao Sr. Marville, fotógrafo, uma seqüência de 425 vistas das antigas ruas demolidas ou na iminência de ser”²⁰. (Thézy, 1994, 10)

Em 1869, o fotógrafo rompeu com a Commission des Travaux Historiques, mas oito anos depois, recebeu a tarefa de fazer as imagens que seriam apresentadas na Exposição Universal de 1878, evento que revelou o trabalho de Haussmann ao mundo e associou Marville aquele momento histórico. Para Jean-Paul Avicé²¹, nesta série de imagens, o fotógrafo teria conseguido demonstrar a emoção de seus contemporâneos diante de uma cidade à beira de um intenso processo de mudanças.

Marie de Thézy (1994) analisa a construção destas imagens e assinala que as paredes das esquinas (“murs d’angle”) colocadas em primeiro plano seriam fatores que atribuiriam grande força à composição. Ao colocar o equipamento em uma posição bastante baixa sobre o solo, o autor acentuaria a altura das fachadas atribuindo um caráter imponente e ameaçador, além de dar relevo ao pavimento e sublinhar o traçado axial das sarjetas. Além disso, a escolha do horário para as tomadas com

²⁰ Archives du musée Carnavalet, dossier Marville, citado por THÉZY, Marie de. *Charles Marville*. Paris Disparu. Éditions des Musées de la Ville de Paris. Paris Musées, Collection Paris Tête d’ Affiche, 1994. Segundo a autora, os documentos datam de 1872 e também informam que Marville detinha os clichês que seriam usados para a preparação dos volumes da Topographie Historique du Vieux Paris, do serviço de Beaux-Arts et des Travaux historiques.

²¹ AVICÉ, Jean Paul. Les Rues et L’Impalpable. In THÉZY, Marie de. *Charles Marville*. Paris Disparu. Éditions des Musées de la Ville de Paris. Paris Musées, Collection Paris Tête d’ Affiche, 1994.

aproveitamento da luz da manhã ou do final da tarde ofereceria uma sucessão de planos em profundidade, resultando em uma imagem estruturada e solidamente construída. A “semi-penumbra” alimentaria a nostalgia do leitor, mas também seria eficaz na sugestão da idéia de insalubridade e do caráter de perigo associado às ruas condenadas ao desaparecimento pela reforma de Haussmann.

“Levantamentos topográficos, as vistas de Marville devem evidenciar a via no seu conjunto, assim como a maneira pela qual ela se articula com as extremidades. O fotógrafo se coloca à distância para abranger as duas paredes em ângulo com as placas que nomeiam as ruas. Ele não se coloca no eixo da rua, mas em uma posição ligeiramente deslocada para destacar o traçado da rua, sinuoso na maioria dos casos. Para a história, ele também indicou as fachadas que seriam demolidas. Para abranger toda a superfície, ele coloca sua câmera no mesmo nível do calçamento”. (Thézy, 1994, 11)

No Brasil, a relação da fotografia com o cenário urbano e natural começa já no desembarque da novidade em solo pátrio. Na primeira demonstração da daguerreotipia, feita em 17 de janeiro de 1840 – cinco meses após o anúncio na novidade na Academia de Ciências e de Belas Artes da França - o abade Louis Compte elegeu as imediações do Paço da Cidade no Rio de Janeiro como tema. Mesmo que os retratos de estúdio tenham assumido rapidamente o papel de principal fonte de renda dos fotógrafos que instalaram seus estúdios ao longo do século XIX em cidades portuárias e centros urbanos como Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Santos, São Paulo e Manaus, a fotografia de paisagem é considerada expressiva na produção fotográfica da época.

Entre os exemplos sempre citados, o álbum litográfico “*Brazil Pittoresco*”, do francês Victor Frond, assume importância tanto pelo seu pioneirismo quanto pelo que representa como aplicação no Brasil de conceitos da produção fotográfica, já globalizados na época. A intenção era incluir um caderno de textos e viabilizar o projeto, impregnado pela aura de aventura e de descoberta da fotografia de viagem, através de subscrições particulares ou oficiais. O álbum, produzido entre 1857 e 1859, é considerado o primeiro livro de fotografia da América Latina e um marco na definição de parâmetros que seriam retomados por seus sucessores no registro da paisagem do Rio de Janeiro. Com 78 litografias de grande formato, não seria apenas a representação da paisagem e do cotidiano do Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais. Para Lygia Segalla, a temática central da empreitada seria a idéia de “indústria, ciência e trabalho” e a escolha das imagens estaria marcada pela idéia de celebrar o gesto do trabalho.

“O projeto de Frond insere-se em um conjunto mais amplo de coletâneas de imagens realizadas nos oitocentos, momento da redescoberta iconográfica do país, até então protegido do olhar europeu pelo monopólio português. Está de certo ainda atravessado pela acalorada discussão européia sobre os ‘novos horizontes fotográficos’. Nesses debates distinguem-se, como gêneros potencialmente significativos, a fotografia monumental, que reproduz as construções memoráveis civis, militares, religiosas de todos os povos e a fotografia de costumes”. (Segala, 1998, 64)

Para a autora, o contexto científico da época induziria à necessidade de compreender a dinâmica da “natureza viva” em que o ser humano estaria inserido, a partir da pesquisa e observação. Neste cenário, os inventários de imagens produzidos pelos fotógrafos viajantes, a partir de instrumentos tidos como de máxima objetivação, deixariam evidente um caráter de “exercício classificatório onde a chapa se revela como descoberta, recurso de explicação e termo de exposição pedagógica”. (Segala, 1998, 77)

Frente a esta conclusão, seria interessante recuperar como a intencionalidade do autor seria materializada na linguagem utilizada na composição das imagens. Para Lygia Segala, Frond destaca o lugar e a figura do observador e cria uma visualidade confluyente entre público, fotógrafo e observador. Dessa forma, o leitor da imagem seria atraído a ver aquele que observa, estabelecendo um jogo de olhares capaz de incluí-lo nos espaços exóticos e na atmosfera do lugar.

Além de assinalar que esta lógica de exploração da paisagem teria sido incorporada como um hábito visual na época, Segala identifica nas paisagens de Frond evidências que remeteriam a referências criadas previamente pela pintura. Dessa forma, para o fotógrafo francês, importaria documentar e estabelecer comparações a partir do que entendia como familiar europeu. Nestas aproximações, estaria à procura da universalidade no elemento local, marcado pela tensão entre o ambiente colonial e a modernidade anunciada.

“A observação prescritiva, que marca a missão civilizadora e fotográfica de Frond, calça-se, pois, numa concepção de viagem na qual está em questão não só a travessia de espaços exóticos, mas também a dos tempos. As extremidades da terra confundem-se com o princípio dos homens. Essa idéia de viagem no passado faz com que o futuro daqueles que são observados se construa pelas possibilidades presentes de quem observa”. (Segala, 1998, 79)

Outro trabalho bastante arrolado pelos estudos especializados é o “*Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*”, do carioca Militão Augusto de Azevedo. Para Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima, a obra poderia

ser considerada um exemplo da potencialidade da fotografia como auxiliar no processo de ancoragem de memória, onde imagens construídas do passado facilitaríamos a familiarização com o presente. Para as pesquisadoras, o álbum materializaria uma seqüência capaz de criar um sentido de continuidade e, ao impor uma ordem seqüencial, daria um lugar no tempo, atribuindo forma ao passado e colocando a vida em um contexto histórico.

As autoras assinalam ainda que, ao iniciar, o olhar de Militão era de um “visitante aprendiz de fotografia” e não de um profissional contratado por uma instituição ou empresa. Este suposto olhar amador poderia ter facilitado a apropriação posterior de seu trabalho para leituras que consideraram a cidade como atrasada. Um dos exemplos seria a utilização das imagens em exposições, feitas no Museu Paulista da década de 20, para atestar a evolução da cidade ao evidenciar o contraste entre o presente e o passado e o esforço feito para sua modernização.

No álbum, considerado um dos projetos mais importantes do período, o fotógrafo exhibe retratos de dois momentos distintos da cidade dando destaque para o crescimento urbano ocorrido em 25 anos. Para Carvalho e Lima, a série feita em 1862 representaria a cidade-artefato, enquanto a segunda série feita em 1887 enfocaria as alterações morfológicas do espaço.

As autoras assinalam que, além de limitações técnicas que dificultavam o registro nítido de elementos em movimento, o autor usou o traçado urbano como elemento hierarquizador nas imagens e priorizou os enquadramentos em plano médio, sem focar práticas sociais, substituídas por espaços abertos e vazios. Na época, São Paulo seria considerada uma conformação urbana acanhada e isso ficaria demonstrado pela ausência de comércio ativo, pontos de encontro e locais de lazer nas imagens de Militão. Ao valorizar a materialidade urbana estabeleceu uma referência para medir a ação do tempo, facilitando a consolidação de idéia de cidade atrasada. Desta forma, o ideal de dinamismo urbano, tão desejado na virada do século, contrastaria com os vazios percebidos nas fotografias do Álbum.

“O processo de mudança do tipo de ocupação do centro urbano, consequência de uma vontade perseverante das elites políticas e econômicas de europeizar a cidade de São Paulo, será facilitado pelo reconhecimento, nas imagens de Militão, de uma cidade pobre, tacanha, de baixíssima circulação, onde sobressaem muito mais a arquitetura e o traçado tortuoso do que a vivência urbanizadora da época, esta porém, não só existente como, muitas vezes, atua contra as medidas de disciplinamento do urbano”. (Carvalho e Lima, 1998, 114)

Ao aceitarmos a premissa das autoras de que, apesar de um dinamismo urbano menor que o verificado na Corte, a movimentação em São Paulo não seria totalmente inexistente, encontraríamos como explicação para esse achatamento das práticas sociais ou sua aparente invisibilidade para o campo de interesse do fotógrafo, a hipervalorização dos aspectos morfológicos e sua elevação quase a sinônimo da compreensão do que seria uma cidade na época.

São Paulo também foi tema de Guilherme Gaensly. Estabelecido na cidade por volta de 1890, fez uma extensa documentação sobre as transformações urbanas da capital. Segundo Fernandes, Gaensly teria criado referências visuais urbanas amplamente utilizadas na produção de cartões postais. Nas suas vistas de São Paulo, é possível encontrar tomadas gerais e tomadas de cenas urbanas feitas a partir de telhados.

Autores como Marc Ferrez e Carlos Hoenen (*Photographia Allemã*), também fizeram vistas de São Paulo, nas décadas de 80 e 90. Ferrez já usava variações na composição de suas fotografias. Aparecem imagens onde a opção feita foi enquadrar a rua a partir da lateral e posicionar a câmera acima do nível da rua.

Rubens Fernandes Júnior elenca a produção de vários profissionais ou ainda alguns álbuns formados por colecionadores estrangeiros dedicados a vistas urbanas de várias cidades brasileiras em Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul. Entretanto, neste contexto de esforço para localizar a criação de referências visuais sobre a paisagem brasileira, o trabalho fotográfico sobre o Rio de Janeiro do século XIX merece uma análise mais detida.

Além de uma conformação geográfica que se oferece como tema para cronistas visuais, a cidade foi o centro da produção fotográfica no período tanto por ser a sede do poder imperial quanto pela própria proximidade de integrantes da Família Real e do Imperador, reconhecidamente entusiasmado pela maravilha da imagem mecânica desde que a novidade chegou ao país.

Além do francês Victor Frond, August Stahl, Revert-Henry Klumb, Albert Henschel, Juan Gutierrez e Franz Keller podem ser citados como alguns dos melhores fotógrafos que aturam no registro da paisagem do Rio. Trabalharam na segunda metade do XIX. O alemão Stahl chegou ao Brasil em 1853, sendo apontado como um dos maiores paisagistas do seu tempo. Com pontos de vista inventivos é considerado um dos primeiros a romper com as regras da composição herdadas da pintura, produzindo imagens com visão essencialmente fotográfica.

Além de abrigar fotógrafos talentosos, a cidade foi sede da Officina Photographica G. Leuzinger, de George Leuzinger, fundada no início dos anos sessenta. Dirigida pelo também fotógrafo Franz Keller, em pouco tempo a Casa Leuzinger já contava com um catálogo de 337 fotografias para venda, além de tipografia, oficina de litogravura e encadernação. É de George Leuzinger a autoria de imagens do Rio expostas e premiadas na Exposição Universal de Paris, em 1867. Os panoramas receberam críticas positivas e provocaram surpresa entre os críticos especializados na França que esperavam exemplos de fotografia etnográfica.

Com uma atividade profissional que chega às primeiras décadas do século XX, Marc Ferrez (1843-1923) é considerado um dos maiores fotógrafos do seu tempo e certamente influenciou tanto seus contemporâneos quanto os profissionais que vieram depois. Trabalhou com uma enorme variedade de temas e seus enquadramentos e técnicas demonstram grande versatilidade, além de beleza e originalidade na composição. Teve várias câmeras construídas sob encomenda na França e trabalhou como “Photographo da Marinha Imperial”, sendo contratado para trabalhar na expedição da Comissão Geológica do Império em viagens a vários pontos do país. Ferrez tinha contato com a Société Française de Photographie e participava de eventos internacionais como as Exposi  es Universais de Paris de 1878 e 1889.

Ferrez também foi o responsável pela documenta  o fotográfica dos novos prédios construídos na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. Entre 1903 e 1906, ele fotografou todas as etapas da interven  o, desde os desenhos dos projetos até as constru  es prontas, passando pelas demoli  es das antigas edifica  es. Segundo Rubens Fernandes Júnior, seu trabalho reproduziu com exatidão os ângulos dos desenhos, levando ao limite a idéia de registro fotográfico na arquitetura. O material foi reunido em álbum e não deixou de cumprir o papel de comprova  o da execu  o do projeto.

Entretanto, além dos dados biográficos e das informa  es sobre sua obra demonstrarem claramente a intensidade e o pioneirismo de sua atividade profissional, interessa recuperar algumas características desenvolvidas em seu trabalho que ajudam na compreensão da sua forma de entender e representar a cidade e a época em que vivia.

Pedro Vasquez apontou em Ferrez o que seria uma vontade deliberada de construir uma “obra”, um corpus criativo dotado de unidade e caráter autoral. A referência    ainda mais importante se associada    outra observa  o do autor que identifica no trabalho do fotógrafo carioca, não uma busca pelos aspectos pitorescos da

paisagem e da sociedade em que vivia, mas a intenção de demonstrar que o Brasil estava vivendo um processo civilizatório. Exemplo maior desta vontade de materializar em imagem o processo social seria o Álbum da Avenida Central.

“Em sua exaltação, Ferrez distanciou-se da amarga lucidez do escritor Lima Barreto – dos raros a compreender de imediato as funestas conseqüências que o projeto modernizador de Pereira Passos engendrava – para se alinhar com os entusiastas propagandistas do progresso como João do Rio, que considerava a Avenida Central um verdadeiro divisor de águas entre a barbárie e a civilização”. (Vasquez, 2005, 75).

Se é possível aceitar a hipótese de que o fotógrafo nutria simpatia pelos processos modernizantes, também seria proveitoso alargar a análise e incluir os prováveis focos de interesse do autor, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Para Maria Inez Turazzi (2005), a identidade visual da cidade tem como origem a combinação ou coexistência ora harmoniosa, ora conflituosa da natureza com a obra construída pelo homem. A fotografia de Marc Ferrez seria portadora de um encantamento pela cidade, cuja singularidade de sua paisagem ofereceria uma espécie de desafio ao trabalho do fotógrafo.

Para cumprir a tarefa de representar um ambiente instigante, nada mais adequado que a opção pela fotografia panorâmica, linguagem que associava a tradição e fascínio do panorama à curiosidade despertada por uma forma de representação fotográfica de difícil realização. Poucos fotógrafos no mundo, entre eles Ferrez, tinham câmeras especialmente desenvolvidas para registrar ângulos de 110° a 190° em uma única chapa. Para fazer a varredura, o equipamento girava a objetiva ou a câmera para expor o negativo, disposto em um suporte plano ou curvo, em uma seqüência contínua e linear do espaço, constituindo uma verdadeira novidade e substituindo as correções ópticas realizadas por pintores e gravadores.

Dessa forma, a fotografia panorâmica estaria bastante adequada à estruturação de uma imagem cujo resultado seria a exaltação do país e da grandiosidade da paisagem. Lurent Facchinetti (2005) identifica em Ferrez uma maneira frontal e direta de olhar o mundo e enquadrar seus temas. O fotógrafo seria um inovador na técnica, mas guardaria uma visão pictórica e descritiva da composição.

“Ele busca uma qualidade visual composta. Encara seu objeto de frente e se assegura de que sua composição contenha o essencial da informação. Com isso, apontando a objetiva para cidades plácidas, para a natureza, delimita os seus enquadramentos e oferece (como Geiser), uma visão onírica do país. Nesse sentido, é um propagandista. Não se trata de um

repórter de rua como Weegee ou Casasola²², mas de um pintor do pitoresco, do formal e do grandioso”. (Facchinetti, 2005, 114)

De forma mais resumida, Maria Cristina Carvalho e Sílvia Wolff identificaram o predomínio de panoramas de paisagem entre os pioneiros da fotografia brasileira, dedicada à arquitetura e às cidades. Neste período, os conjuntos de construções que conformavam os povoamentos eram enquadrados em meio a uma natureza vigorosa em tomadas onde paisagem natural e construída apareciam integradas em composições únicas. Segundo as autoras, com exceção das igrejas, os prédios não eram fotografados isoladamente por não serem considerados relevantes.

Em uma segunda fase, a partir de 1860, os edifícios ganharam importância na composição e apareceram imagens de prédios isolados construídos ou recém-inaugurados. A fotografia sempre esteve ligada ao registro das novidades introduzidas na sociedade e, em um país que tinha uma tradição colonial, as construções de estilo neoclássico representavam impulsos modernizantes e progressistas. Neste contexto de inovação, a imagem técnica também foi empregada na documentação das obras de infra-estrutura de grande porte, feitas na época.

O último quartel do século XIX é identificado pelas autoras como uma terceira fase e momento de consolidação do que seria uma fotografia de arquitetura no Brasil. Neste período, o tipo de composição mais recorrente enfatizava as fachadas principais do edifício em perspectiva, dando preferência aos enquadramentos com maior capacidade de revelar as formas do prédio.

Para completar a análise sobre a ligação da fotografia brasileira à temática urbana, é interessante incluir a abordagem de Joaquim Marçal sobre a presença de uma prática de fotodocumentarismo entre os fotógrafos brasileiros no século XIX. O autor identifica uma intenção documental no trabalho de alguns dos maiores paisagistas em atividade no Brasil naquele período. A tese é interessante por permitir pensar que estaríamos tratando de um grupo de profissionais com interesses variados e atentos aos movimentos da urbe.

Marçal estabelece como pressuposto que, neste período, a fotografia realizada no país, fora do ambiente dos estúdios, não teria seguido a tendência de ligação com movimentos artísticos ou como técnica aplicada à pesquisa científica. O esforço feito

²² Artur Weegee, fotógrafo norte-americano, famoso por trabalho sobre incêndios, acidentes e crimes; Augustín Victor Casasola, fundador de uma agência de fotografia no México (1912) e documentarista cujo trabalho enfoca aspectos da vida mexicana e movimentos políticos.

pelo autor é identificar casos exemplares que poderiam ser considerados indícios de uma prática de fotojornalismo desenvolvida posteriormente.

A lista começa com o daguerreótipo de Louis Compte em que uma tropa em formação é flagrada no Paço Imperial. Para Marçal, a primeira imagem feita no Brasil já teria “ares de um instantâneo” por apresentar um pequeno grupo de pessoas fotografadas em atitude espontânea. O trabalho do paisagista alemão Augusto Stahl sobre o desembarque de D. Pedro II em Recife (1859) é apontado como uma “reportagem fotográfica” sobre o evento. O registro feito por outro alemão, Revert Klumb, em 1860, de uma procissão em frente à Igreja do Carmo, no Rio de Janeiro, é considerado um exemplo de crônica social, associada às pinturas impressionistas que retratavam o movimento das ruas parisienses, com forte visão jornalística. A visita do Imperador e uma procissão religiosa também foram temas que garantiriam a Luis Terragno figurar neste grupo de precursores do fotojornalismo brasileiro²³.

Marçal também buscou na obra de Marc Ferrez elementos para confirmar sua tese. Além da fotografia da visita dos imperadores a obras de uma ferrovia, o autor aponta uma imagem surpreendente da inauguração da estátua do General Osório e os festejos promovidos durante a posse de Prudente de Moraes, no Rio de Janeiro (1894), como possivelmente o melhor exemplo do gênero documental feito no século XIX. Ferrez fotografou alguns aspectos da Revolta da Armada, assim como Juan Gutierrez que teve o serviço encomendado pelo Exército.

A partir da recuperação deste conjunto de análises sobre a trajetória da fotografia no século XIX e sua pertinência como suporte para expressão e veiculação de pontos de vista sobre o mundo, é possível confirmar que ao enquadrar determinado aspecto da materialidade construída ou natural, o fotógrafo está realizando um ato cultural e oferecendo uma tradução sensível da realidade. Isto significa que ao atribuir estatuto de paisagem a um aspecto da natureza, o olhar de um mediador traz embutido um ato de construção, dotado de significado estético e histórico específico, realizado com base em determinadas referências reais disponíveis a quem olha.

Dessa forma, para o estudo proposto da obra de Virgílio Calegari interessa recuperar o trabalho de reapropriação e recorte da cena urbana de Porto Alegre feito pelo autor, durante sua carreira profissional. Para esta tarefa, as imagens são

²³ *Desembarque do Imperador D. Pedro II na cidade de Porto Alegre por ocasião da Campanha do Paraguai durante a Guerra do Paraguai*, ca 1865. Luis Terragno; *Procissão Religiosa*, entre 1865 e 1880. Luis Terragno. Pertencentes ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional e publicadas em ANDRADE, Joaquim, 2004.

compreendidas como uma representação sempre ancorada em um referente que se oferece como substrato capaz de ser apreendido. Entretanto, por ser uma criação humana, toda a representação é datada e localizada. Falamos de um autor específico que observa o mundo a partir de um determinado local e momento, produzindo uma narrativa visual que pode ser decifrada por leitores em outras temporalidades.

O desafio interpretativo implica em superar uma distância no tempo e decifrar um código na busca dos valores que foram representados naquelas imagens. Na verdade, estamos diante da tarefa de apreender não só as informações imediatamente perceptíveis na superfície impressa, mas principalmente o conteúdo subjacente e embutido em detalhes, ausências ou contradições.

...(talvez Porto Alegre seja assim fugidia, refratária às metáforas, digo eu, por não ter uma cara única insofismável: não é uma zona sul balneária, não é um largo do pelourinho, não há campos elíseos à vista – e eis seu mistério e seu encanto).

Luís Augusto Fischer
Um passado pela frente. Poesia gaúcha ontem e hoje

III. UM FOTÓGRAFO NA CAPITAL POSITIVISTA

Calegari chegou ao Brasil em 1881, no final da vigência do regime de escravidão e do governo imperial. Com as mudanças políticas e econômicas implantadas no país, um novo grupo político assumiu o poder no Rio Grande do Sul e havia muito a fazer para que a capital de um Estado até então dominado pela oligarquia rural tomasse ares de cidade moderna e desenvolvida.

O Partido Republicano Riograndense (PRR) chegou ao poder com a consolidação da ordem republicana e adotou uma versão simplificada da doutrina positivista como orientação para administrar e gerir o Estado. Esta releitura, denominada de ‘castilhismo’, teria uma feição mais progressista que a europeia e permitiria mais flexibilidade de interpretação. Ao eleger o ideal de ‘ordem e progresso’ como emblema, o grupo colocou a normatização como base para o desenvolvimento social e material e pautou sua ação pela idéia de ‘conservar melhorando’.

Além de um programa de desenvolvimento global da economia gaúcha que contemplava o capital não-agrário e tornava a cidade palco da diversificação econômica, o governo positivista tinha um projeto de renovação cultural ancorado na educação. Este projeto de aprimorar a elite e profissionalizar a mão-de-obra foi materializado com a criação de escolas como o Instituto Parobé e Instituto Júlio de Castilhos, Escolas de Engenharia e de Medicina (1898), Direito (1900) e a Escola Militar de Porto Alegre.

Após alguns anos politicamente tumultuados e sem grandes realizações, os governos locais fizeram de Porto Alegre o centro de sua intervenção e palco para demonstração de sua racionalidade, em um período marcado pelo continuísmo de administrações de orientação positivista tanto na esfera estadual como municipal e a conseqüente persistência no cumprimento das metas modernizantes: implantação de serviços básicos e modernizadores como canalização de águas e esgotos, iluminação, limpeza e assistência pública²⁴.

Calegari tinha trânsito entre os membros da nova elite dirigente e, paralelamente à progressão de sua carreira como fotógrafo, a cidade tornou-se palco para as transformações urbanas que apareceram como temática em seu trabalho.

²⁴ José Montauray de Aguiar Leitão foi indicado por Júlio de Castilhos e governou a cidade entre 1897 e 1924. Foi sucedido por Otávio Rocha (1924 a 1928) e Alberto Bins encerrou o ciclo (1928 a 1937). Os dois últimos foram indicados por Borges de Medeiros que dirigiu o governo estadual entre 1898 e 1928. Ver BAKOS (1992).

Em linhas gerais, o desafio posto para aquela época dizia respeito à necessidade da incorporação da modernidade por uma sociedade marcada pelo culto aos valores rurais. Se a elite gaúcha não era estranha aos símbolos da modernidade, fato que pode ser observado tanto em suas iniciativas políticas quanto no esforço empregado na construção de referências condizentes com os novos tempos, a assimilação deste novo modo de vida não foi homogênea.

Dessa forma, seria possível estabelecer como linha mestra para orientar a análise daquele momento a capacidade de apropriação dos valores da modernidade e da urbanidade, situação que marcaria a experiência de uma oposição entre a idéia de natural e civilidade. Em Porto Alegre, o dilema a ser enfrentado seria o fato da intervenção humana na cidade ter resultados que ficavam aquém da intensa beleza natural do local.

A cidade transformada em cenário por Calegari nasceu de uma ocupação cujo caráter inicial era de transitoriedade, em uma geografia encantadora, mas que impunha grandes desafios. Até praticamente a metade do século XIX, a cidade esteve encerrada em uma área de península atravessada por uma grande colina. Uma limitação espacial que concentrou a população e exacerbou os problemas de infra-estrutura, dificultando a separação de classes e provocando a indesejável convivência de extremos sociais.

Assim como outras cidades brasileiras, Porto Alegre²⁵ entrou na República com problemas que, há muito, eram objetos de reclamação. Naquele momento histórico, era preciso enfrentar os problemas reais das cidades como a dificuldade de manutenção da ordem, a deficiência nos serviços de limpeza, higiene e circulação, além do grande contingente de população que vivia na pobreza, situação identificada como imoralidade. Em resposta às más condições de habitabilidade, instalou-se uma campanha de higienização que, na época, transformou-se em sinônimo de urbanização.

Na busca de soluções, a grande inspiração foi a intervenção de Haussmann em Paris, baseada na idéia de sanear, transportar e equipar. A imagem parisiense representava a grande cultura do século XIX e constituía-se como um símbolo do projeto de modernidade, traduzido pelo seu urbanismo. Os conceitos orientaram as medidas tomadas na administração de Pereira Passos (1903-1906), na então capital federal, e foram utilizados em Porto Alegre durante a gestão do intendente José Montaury (1897-1924).

²⁵ Entre 1890 e 1900, a cidade passou de pouco mais de 52 mil para 73 mil habitantes, atingindo 179 mil, em 1920.

Neste sentido, o Plano de Melhoramentos de Moreira Maciel (1914)²⁶ foi uma tentativa de planificar a vida urbana e equiparar Porto Alegre aos maiores centros urbanos, objetivo que implicaria em verdadeiras ‘cirurgias’ para redesenhar a cidade. A idéia de modernidade exigia uma reformulação do território com abertura dos espaços e favorecimento da circulação, verticalização da área central e uniformização da paisagem, tanto na estrutura física quanto nas sociabilidades.

O eixo principal do Plano de Melhoramentos era a reorganização do espaço central da cidade, comunicando o novo porto à zona comercial e permitindo a circulação de mercadorias, veículos e pessoas. Além da ênfase no aspecto viário, a proposta também abrangia aspectos de higiene e estética. Mesmo sem ter saído do papel, pode ser considerado um marco na instalação do ideal de modernidade em Porto Alegre ao incorporar conceitos inovadores como a destruição de becos e alargamento de ruas. Também merece destaque pela visão de futuro embutida no projeto, sendo um referencial para a compreensão do modelo de cidade desejada, vigente na época.

Para ter uma capital sintonizada com as exigências impostas pela onda modernizante, seriam necessárias inúmeras intervenções e a substituição de edificações carregadas de significado como a igreja matriz, além da modificação de praças, transferência de monumentos, abertura de ruas, aterros, eliminação de becos e o corte de uma montanha.

“A cidade tornou-se ‘suja’ aos olhos de seu novo status em face da Província. Repleta de ‘miasmas’ e ‘imundícies’, com aglomerações desordenadas de casas, entre cruzamentos de ruas e becos, urgia que se desse à capital um aspecto mais nobre e cidadão”. (Pesavento, 1999)

O perfil original de Porto Alegre teria começado a mudar com os primeiros aterros feitos sobre o Guaíba e a extinção do Beco dos Marinheiros, atual Rua 7 de setembro. Socialmente, a imigração e a desorganização da escravidão também alteraram as características da cidade. Os imigrantes ocuparam as áreas em torno do Caminho Novo e instalaram pequenas fábricas enquanto o aumento do número de negros libertos e alforriados que precisavam de moradia obrigou a busca de novas alternativas, além dos cortiços, forçando a saída da área central em direção a zonas mais afastadas e sem urbanização como Emboscadas (Cidade Baixa), Areal da Baronesa e Colônia Africana, conformando uma faixa pobre em torno da cidade.

²⁶ Sobre o Plano de Melhoramentos, consultar MONTEIRO (1995); PESAVENTO (2002); SOUZA (1996).

A extinção dos becos e a retirada dos pobres do centro da cidade tiveram seu auge no período entre 1890 e 1924, momento em que era necessário constituir um novo imaginário urbano em torno da busca de uma cidade limpa, bonita e ordenada.

Naquele momento, a remodelação do espaço urbano era defendida a partir de uma correlação estabelecida entre a higienização do meio físico e moral da sociedade porto-alegrense. Além de estabelecer regras sobre os padrões técnicos das novas edificações particulares, as grandes obras patrocinadas pelo poder público provocaram desapropriações e estimularam a remoção da população pobre, incapaz de atender os critérios exigidos para pretender morar na área central.

Dessa forma, a construção de prédios com características arquitetônicas condizentes com as novas tendências e a implantação de monumentos capazes de constituir as referências para o futuro eram fundamentais. Além de edifícios públicos, a elite porto-alegrense foi chamada a investir em novos empreendimentos e colaborar com a mudança do perfil da cidade.

A transformação da cidade em um canteiro de obras teria como objetivo edificar uma nova fisionomia condizente com as concepções da elite dirigente e da burguesia que triunfava, constituindo uma nova visualidade imobiliária e escultórica em Porto Alegre.

O marco inicial desta transformação visual teria sido a construção do prédio da intendência, atual Prefeitura Municipal - com início em 28 de setembro de 1898 e conclusão em maio de 1901 (Doberstein, 1992, 38). O projeto foi feito pelo engenheiro veneziano João Antonio Colfosco como imitação de palácios de Veneza. Foi o segundo prédio concluído pelo governo positivista na capital – o primeiro foi a Escola de Engenharia.

A intensidade de construções e empreendimentos imobiliários foi acelerada, entre 1910 e 1914, levando Arnoldo Doberstein (1992, 90) a definir o período como “quadriênio glorioso”. O autor cita o jornal O Diário, de 18 de julho de 1911, para informar que naquele momento 520 prédios estariam em construção na cidade. Além do Banco da Província, Palácio do Governo, Confeitaria Rocco, Banco Alemão, Correios e Telégrafos, Cervejaria Bopp, o periódico anunciava que, em breve, seriam iniciadas as obras dos prédios do Banco Pelotense, Previdência do Sul e Biblioteca Pública.

Doberstein elenca ainda os prédios da Delegacia Fiscal, o monumento a Júlio de Castilhos e o monumento ao Barão do Rio Branco, considerados pertencentes ao mesmo período, mas concluídos após a data de publicação do jornal, para demonstrar a

extensão do surto imobiliário vivido no período. Vale destacar a importância do projetista Theo Wiederspahn e do escritório de Rudolf Ahrons, responsáveis pela construção de vários prédios na cidade. Para Weimer (1993), alguns projetos estavam no nível do que era feito em grandes centros e, especificamente, a Delegacia Fiscal poderia ser colocada na vanguarda das realizações daqueles tempos em nível internacional.

Como este período coincide justamente com a fase de instalação e consolidação da carreira de Virgílio Calegari, é certo supor que os problemas que mobilizavam a opinião pública da capital despertassem interesse do fotógrafo e fossem incorporados como tema em seu trabalho. Nesta perspectiva, é possível dispor tanto de imagens de obras de melhoramento como do calçamento de vias públicas e do novo sistema de abastecimento de água quanto de fotografias em que a temática é algo condenado a desaparecer como, por exemplo, a doca das frutas, a igreja matriz, o antigo chafariz da Praça Marechal Deodoro e a movimentação de vendedores na Ponte de Pedra.

Para tentar identificar a tensão experimentada durante a implantação desta nova lógica, o material selecionado²⁷ para este estudo foi submetido à análise a partir de variáveis que tentavam recolher informações sobre a intencionalidade e, portanto, sobre a leitura feita pelo autor daquele momento. Grosso modo, estaríamos diante do desafio de chegar, a partir das imagens, ao olhar do autor, dirigido tanto para a cidade em transformação quanto para o resgate de um momento prestes a ser perdido. Para isso, é preciso admitir que, além de um registro que tornará esta cidade em transformação disponível para a posteridade, a fotografia é capaz de salvar uma memória ameaçada de desaparecimento. O sucesso desta empreitada acadêmica estará em ajudar a demonstrar que a prática fotográfica não é apenas um instrumento para confirmar que, em um determinado lugar do passado, alguns construíam um futuro pretendido, em uma cidade pontilhada por edificações e espaços modernizados. Além desta idéia basilar, postula-se também que pela fotografia, o autor pode deixar ver seu estranhamento frente à mudança do mundo e sua capacidade de, ao mirar seu cotidiano, enxergar lembranças de um passado supostamente extinto. Nesse sentido, tem particular importância para este trabalho a localização de imagens capazes de representar uma espécie de

²⁷ Da Fototeca Sioma Breitman, os álbuns “Vistas do Novo Abastecimento d’Água” e “Exposição de Flores” mais 227 imagens isoladas. Do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa foi utilizado o “Álbum de Porto Alegre” do Ateliê Calegari.

transgressão de sensibilidade, momentos em que, ao mirar uma cena oferecida pela paisagem da capital, o autor remete a traços de algo já vivido.

Dessa forma, interessa estabelecer: a) se a imagem resulta de trabalho comissionado; b) as opções de enquadramento²⁸ utilizadas (frontal, perspectiva ou panorâmica); c) se o local retratado está na região central ou arrabaldes; d) qual foi o tratamento dado na imagem aos aspectos monumentais da cidade e aos costumes da população; e) a existência ou não de elementos de contraste deixados em quadro pelo autor.

No que diz respeito à autoria, foram consideradas como obra “atribuída” a Virgílio Calegari todas as imagens arroladas pelos acervos como de sua autoria, mas não identificadas por selo ou assinatura do autor²⁹. No material claramente identificado, mesmo sendo perceptível a repetição de três tipos de assinatura, não foi possível estabelecer um padrão de utilização que permitisse relacionar os vários formatos de identificação utilizados pelo autor à natureza do trabalho ou mesmo ao período.

O conjunto trabalhado abrange temas como a movimentação das ruas de comércio da cidade e de vapores no porto, vistas da cidade e dos arrabaldes, implantação de trilhos de bonde e calçamento, construção de monumentos, eventos esportivos e sociais, acontecimentos políticos e personagens. Dentro deste conjunto, uma avaliação inicial permitiria destacar como alvo de interesse especial, um grupo de imagens da antiga Igreja Matriz e da Praça Marechal Deodoro, do Menino Deus e de Belém Velho, além de algumas fotografias que expõe a presença de padrões antigos de construções e usos da cidade.

3.1 A CAPITAL E O PROGRESSO - CACOS NO ESPELHO

Ao relacionar a trajetória profissional de Calegari ao desenvolvimento urbano de Porto Alegre, o álbum *Vistas do Novo Abastecimento d'Água*³⁰, impresso pelas

²⁸Para Milton Guran (2006, 25), enquadrar uma cena é organizar no visor da câmera todos os elementos geométricos que formam sua realidade plástica, dispondo-os para evidenciar o aspecto que representa a informação principal com clareza e objetividade. O bom enquadramento seria resultado da capacidade do fotógrafo perceber geometricamente a realidade, trabalhando a dinâmica das superfícies, massas e linhas.

²⁹No acervo da Fototeca, 13 imagens isoladas estão identificadas por com três tipos de assinatura: StudioCalegari; @Calegari; brasão de Cavaliere em relevo. O selo foi utilizado no álbum do sistema de abastecimento. Em um conjunto de 44 retratos usou os três tipos de identificação, mais quatro tipos de selo colados sobre passe-par-tout. Tem ainda um exemplo de cartão de visita sobre papel-cartão. Normalmente, a identificação é disposta na borda inferior, lateralmente ou centralizada.

³⁰“*Vistas do Novo Abastecimento d'Água*”. Intendência Municipal. Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Oficinas da Livraria do Commercio. O álbum contém o selo “Atelier Calegari – Porto Alegre”,

Officinas da Livraria do Comércio e publicado pela Intendência Municipal, pode ser considerado um exemplo bem acabado do trabalho institucional do fotógrafo. O álbum é um conjunto de imagens sobre a nova usina de recalque, construída na Rua Voluntários da Pátria, e sobre o reservatório construído no bairro Moinhos de Ventos, após a encampação da Hidráulica Guaibense, feita pela administração municipal em 1904. Não está datado, mas deixa evidente um padrão de linguagem e apresentação que poderia ser identificado como característico do trabalho comissionado do estúdio Calegari.

O álbum feito por Calegari pode ser considerado um marco comemorativo da encampação de um serviço que estava sob exploração particular, iniciativa de impacto e bastante coerente com a lógica positivista de gerenciamento dos serviços públicos. Além de implantar o sistema de abastecimento de água, esgoto e iluminação, a gestão do intendente José Montauray (1897-1924) assumiu como tarefa ordenar vias públicas, alinhar construções, definir passeios de pedestres e sanear becos.

Valorizar a vida urbana implicava em enfrentar os problemas reais das cidades, entre eles a já antiga má qualidade da água. Neste momento, pressionadas pelas más condições de habitabilidade, as cidades brasileiras entraram em uma campanha de higienização que, na época, transformou-se em sinônimo de urbanização.

“...reformular as normas para adequação da cidade a um novo tempo, onde as novas exigências da cidade burguesa surgiram não só por necessidade, como também, por imitação ou ostentação”. (Souza, 1996, 213)

Além de encampar a Hidráulica Guaibense, o governo municipal fez melhorias no serviço deslocando o ponto de captação de água para a margem oposta do rio e evitando o uso das águas do afluente da zona norte. Foram construídos uma nova usina de recalque e um novo reservatório no bairro Moinhos de Ventos. A realização do governo progressista precisava ser registrada e Virgílio Calegari usou toda sua maestria de retratista e os conceitos da fotografia de arquitetura para immortalizar o grande feito.

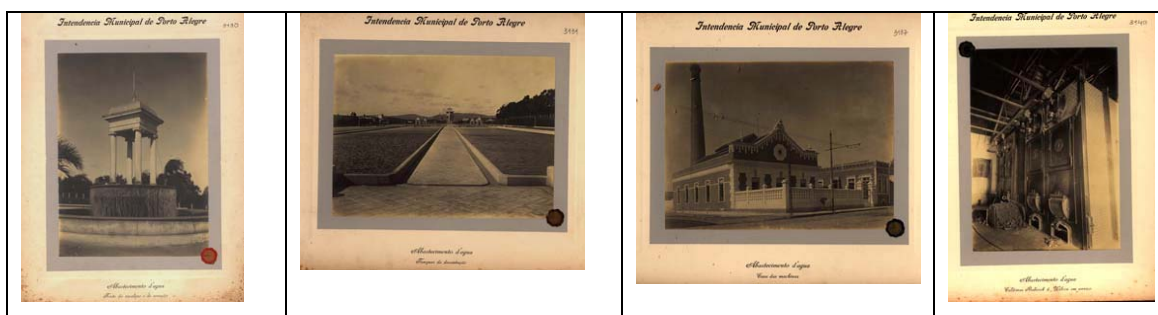
Para analisar este caso, é útil recorrer à formulação de Zita Possamai (2005) ao assinalar que os álbuns fotográficos conformam uma leitura visual específica ao elaborar narrativas visuais que tendem a potencializar a imagem construída pelo fotógrafo ou criada pela disposição das imagens ao longo da publicação e pela recorrência dos motivos fotografados. A autora lembra ainda que as imagens reunidas

traz 11 imagens (23x17 cm), tem capa dura e brasão da intendência. Pertence ao acervo da Fototeca Sioma Breitmann (Museu Joaquim José Felizardo, Porto Alegre)

nos álbuns resultam de um jogo de exposição e de ocultamento de elementos tendo em vista uma determinada visualidade que se pretende construir.

O álbum é uma narrativa formada por 11 imagens que apresenta os novos equipamentos e informa sobre sua utilização. Deste conjunto, sete retratam as instalações do reservatório no bairro Moinhos de Vento e quatro são dedicadas à usina de recalque na Rua Voluntários da Pátria. Na primeira parte dedicada ao reservatório, a fonte de aeração, os tanques de decantação e a torre do reservatório são apresentados com uma variação de dois enquadramentos. O conjunto é complementado por uma imagem dos tanques de decantação e dos filtros cujo destaque em primeiro plano é o ajardinamento do local. No espaço dedicado à usina de recalque, temos quatro imagens que cobrem a fachada do prédio, uma geral da casa de máquinas, a bomba e a caldeira.

A narrativa começa com uma imagem vertical da fonte de aeração, aparentemente o exemplar com melhor conteúdo estético do conjunto que teria sido escolhido para ser a abertura do álbum. Já a imagem que fecha a publicação traz as caldeiras movidas a carvão e poderia ser considerada, à primeira vista, a menos atrativa do grupo. Entre as duas, uma seqüência onde são usadas três duplas de elementos para descrever o processo de tratamento (equipamentos de aeração, decantação e distribuição) e de bombeamento da água captada (fachada e interior da Casa de Máquinas, bomba e caldeira).



*Intendência Municipal de Porto Alegre
"Vistas do Novo Abastecimento d'Água"*

Fotos 3130 – Fonte de Recalque e de Aeração; Foto 3131 – Tanque de Decantação; Foto 3137 – Casa das Máquinas; Foto 3140 – Caldeira Babcock & Wilcox em serviço / Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman³¹

³¹ Foram reproduzidas as legendas das publicações e as informações fornecidas pela Fototeca Sioma Breitman

As imagens trazem legendas descrevendo os equipamentos e, além da denominação, as fotografias das máquinas contêm a informação “em serviço”, enfatizando o caráter e a importância das máquinas para a dinâmica do sistema. Merece destaque a imagem feita da Bomba Worthington pelo seu conteúdo de quase apologia da máquina. A composição usada remete à idéia de uma locomotiva, imagem amplamente associada à Revolução Industrial. O retrato da máquina é rico em detalhes ressaltados pelo brilho obtido nas peças de metal. Em uma tomada interna, as fontes de iluminação são aproveitadas para compor uma aura resplandecente em torno do que seria o coração do novo sistema de abastecimento.



*“Abastecimento d’Agua
Bomba Worthington em serviço”
Intendência Municipal de Porto Alegre
“Vistas do Novo Abastecimento d’Água”*

Foto 3138. Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Nas locações externas, o autor abusa das tomadas em perspectiva ressaltadas por linhas paralelas que levam a um elemento central em imagens marcadas por uma lateralidade simétrica. Esta opção de composição materializa, em imagem, a idéia de racionalidade, evidenciando a precisão de construções pensadas geometricamente.

Segundo Maria Cristina Carvalho e Sílvia Wolff (1998), as tomadas em perspectiva feitas pelos fotógrafos do século XIX eram uma opção que privilegiava uma compreensão mais global do volume arquitetônico retratado. No caso deste trabalho de

Calegari, é evidente sua intenção de dar uma visão geral das instalações, além de apresentar como harmoniosa a relação entre as edificações e o paisagismo, inspirado nos jardins franceses.

No registro da fachada da Casa de Máquinas, Calegari fez uma variação das vistas frontais, deslocando o posicionamento da tomada para o ângulo de intersecção entre a face principal e lateral do prédio. Cumpre o objetivo perseguido pelas tomadas frontais ao exibir o edifício com objetividade e extremo rigor, evitando distorções de proporções, mas com este pequeno deslocamento, encontrado em outros trabalhos do autor, alia a objetividade da frontalidade a uma visão de espacialidade e volume. O autor ainda deixa dois pedestres em quadro, registrando o uso daquele espaço urbano feito pela população.

Entretanto, mesmo em um trabalho destinado a imortalizar o esforço da administração pública para sintonizar a cidade com as novas exigências sanitárias da urbanidade, é possível identificar alguns elementos perturbadores. No âmbito deste trabalho, vale destacar as duas imagens do reservatório de distribuição, apresentadas na sexta e sétima posição dentro do conjunto.



*“Abastecimento d’Agua
Vista do reservatório de distribuição
Torre com um reservatório metálico”*

Intendência Municipal de Porto Alegre

'Vistas do Novo Abastecimento d'Água'

Foto 3135. Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Ao optar pelo uso de enquadramentos mais abertos, o fotógrafo afasta-se do seu alvo e deixa de enfatizar o caráter monumental da torre para privilegiar sua integração ao espaço. Nesta ampliação do campo de visão, deixa ver que os novos equipamentos estão instalados em uma rua sem calçamento e diante de um terreno baldio, além de permitir levantar a hipótese de que a obra não estivesse totalmente concluída uma vez que, na lateral esquerda, aparecem andaimes e operários trabalhando possivelmente na reforma de um prédio já existente. As duas imagens ainda trazem pedestres, cavalos, um homem e uma charrete, elementos deixados pelo autor, capazes de indicar uma utilização nem tão moderna do espaço urbano.



*“Abastecimento d'Água
Torre com reservatório metálico”*

*Intendência Municipal de Porto Alegre
'Vistas do Novo Abastecimento d'Água'*

Foto 3136. Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Apesar de virem antes na seqüência narrativa, estas duas imagens não possuem as características de monumentalidade presentes na tomada feita da fachada da Casa de Máquinas. Também não segue o padrão de enquadramento utilizado para fotografar a fonte de aeração que, caso fosse aplicado, provocaria uma proximidade maior do fotógrafo dando maior destaque à altura e à monumentalidade da edificação.

Em um exercício de problematização, possibilitado pelas ferramentas disponíveis em softwares atuais para tratamento de imagem, é possível testar o efeito provocado por uma possível mudança no posicionamento do fotógrafo. Uma alteração que daria um destaque maior ao prédio e “limparia” elementos supostamente excessivos como a obra inacabada, o terreno baldio e as figuras humanas, sem prejuízo da localização do edifício no contexto do espaço. Dessa forma, é possível concluir que ao optar por privilegiar o contexto da localização do reservatório de distribuição utilizando um enquadramento mais aberto, o fotógrafo deixou ver elementos que remetem à precariedade da urbanização do local.

O mesmo reservatório, construído no bairro Moinhos de Ventos, figura no *Álbum de Porto Alegre*³², onde é representado por uma imagem que retrata os tanques de decantação ainda em obras. A publicação é uma iniciativa própria do ateliê Calegari traz 57 imagens isoladas, além de 12 conjuntos compostos por quatro a oito imagens. Todas as páginas da direita que correspondem ao verso das imagens são ocupadas por anúncios publicitários. Possivelmente, a obra tenha despertado interesse de um público diversificado, pois pode ter funcionado tanto como álbum de recordações e *souvenir* para visitantes, quanto como guia de serviços e atividades econômicas para a população local.

A publicação faz um inventário não só das principais referências urbanas, como também oferece oportunidade de conhecer hábitos da população. O álbum é aberto por uma imagem da sala de exposição do ateliê Calegari, um ambiente onde, em meio a inúmeros trabalhos do autor, o retrato de Júlio de Castilhos aparece em destaque. Nesta narrativa, a imagem parece ter como função tanto afirmar a origem da publicação, quanto fazer propaganda dos serviços de retratista do próprio autor.

A sala de exposição funcionava como local de espera onde o cliente aguardava o momento para entrar no “salão da pose” e ser fotografado. A ambientação era garantida

³² “*Álbum de Porto Alegre*”. Organizado pelo hábil photographo Cav. Virgílio Calegari e Luiz Coimbra Junior. Na capa traz a identificação “Atelier Calegari, Andradas, 171” (sem datação). Pertence ao acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, Porto Alegre.

pelas fotos emolduradas exibidas nas paredes e álbuns demonstrativos, itens que ajudavam a familiarizar os novatos aos padrões visuais praticados e facilitava a montagem do jogo de representação que ocorreria no estúdio.

Calegari comprou e reformou o imóvel onde instalou seu atelier na Rua dos Andradas. Segundo Santos (1998, 26), o prédio recebeu uma decoração interna ostentatória cujo destaque era a sala de espera, onde havia uma galeria com retratos executados pelo fotógrafo, principalmente de pessoas notáveis da sociedade porto-alegrense da Primeira República. Para o autor, o vestíbulo funcionava como um lugar de “espetacularização do homem” legitimando o prestígio da casa fotográfica a partir da categoria social dos clientes.

“O estúdio de Calegari funcionava, desta forma, como um preâmbulo da transformação dos reles mortais em imortais que buscavam tornar-se tão parecidos quanto possíveis com os notáveis da cidade. O palco da sala de poses ficava à mostra na sala de espera, onde ocorriam expectativas entre o vir a ser, do virtual cliente, com o já ser, da refinadíssima clientela cujos olhares adornavam as paredes”. (Santos, 1998, 26)

Dessa forma, a escolha da imagem da sala de exposição como abertura do álbum reafirma a função deste ambiente como apresentação do profissional e como estímulo ao desejo de retratar-se. A obra segue e em sua primeira parte, uma seqüência de imagens representa, além dos prédios e equipamentos públicos, bancos, escolas, teatros, hospitais, monumentos, igrejas de orientação católica, protestante e evangélica, casas particulares, ruas, a doca do Mercado e vistas da cidade, os principais acontecimentos esportivos e as atividades de lazer na capital (“Hippodromo Rio Grandense”, “Club de Regatas ‘Porto Alegre’”). Ainda que acompanhados por legendas relativas à localização, o álbum traz imagens que sugerem festas populares - caso das imagens identificadas como “Beneficência Portuguesa” e “Menino Deus – Rua 13 de Maio” – e um desfile militar apresentado como “Rua Andradas”.

No final desta seção, três conjuntos de seis imagens apresentam prédios como o edifício Malakoff, Livraria Americana, Tribunal, Casa de Correção, cemitério, “Ilhas Fronteiras” e “Pharol de Itapoan” sugerindo que a narrativa atribui um mesmo grau de importância atribuído à paisagem construída e natural. A presença do farol de Itapuã também poderia ser considerada como indicativo da importância da via fluvial como acesso à capital.

A segunda parte do álbum é dedicada a “Paizagens e Costumes Rio Grandenses” trazendo um conjunto de imagens associadas ao cotidiano de áreas rurais ou dos arrabaldes de Porto Alegre. A seção é um panorama que amplia as informações sobre as atividades e costumes da região, demonstrando também o interesse do autor por uma temática ligada ao desfrute do ambiente natural. Além de bucólicas paisagens como “Cascata da Glória” e “Lago Felizardo”, temos um banhista no “Rio Gravathay” e um conjunto de quatro imagens de caçadores exibindo armas e o resultado de suas incursões pelas matas vizinhas: um tigre, antas, veados, marrecos e perdizes, todos mortos. No álbum, figuram ainda agricultores, carreteiros, viajantes de colônia e peões na lida com o gado.

A narrativa encerra com duas imagens panorâmicas da cidade de Porto Alegre, feitas a partir do rio. Simplificadamente, uma possibilidade de leitura feita a partir do ordenamento seqüencial das imagens daria conta de um discurso que, após a apresentação inicial do autor feita com a imagem da sala de exposição, percorre as principais referências que organizam a vida em cidade: os edifícios sede dos poderes instituídos aparecem intercalados com imagens das ruas de comércio, instituições de ensino e religiosas, estabelecimentos comerciais, residências particulares e clubes sociais. Após oferecer um panorama dedicado a confirmar a existência de elementos capazes de favorecer a inclusão de Porto Alegre na categoria de cidade modernizada, volta-se para paisagens e sociabilidades peculiares, valorizando a presença de uma herança rural. O discurso é encerrado com duas vistas panorâmicas de Porto Alegre, feitas a partir das ilhas. As imagens destacam a cidade distribuída ao longo de uma grande extensão do rio, tendo este como primeiro plano.

A presença da imagem dos tanques de decantação do reservatório do bairro Moinhos de Vento, aqui identificada pela legenda “Hidráulica Municipal”, levanta outra questão. O enquadramento é semelhante ao apresentado no álbum sobre o sistema de abastecimento, mas a imagem utilizada apresenta a fase final da construção das instalações e os tanques vazios, além de um operário trabalhando na jardinagem dos canteiros. Estaríamos aqui diante de uma possível opção feita na seleção do material publicado. Que motivos teriam levado o autor a veicular a imagem de uma obra inacabada, mesmo dispondo de um levantamento fotográfico completo do equipamento, já divulgado em álbum específico sobre o tema?



“Hidráulica Municipal” / *Álbum de Porto Alegre*
POAF00844A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

Se por um lado, a imagem de uma obra em construção poderia sugerir dinamismo e investimento no futuro justificando a opção da representação do sistema de abastecimento de água – uma importante realização do governo, concluída anos antes, o mesmo não foi aplicado à apresentação da Praça Marechal Deodoro que aparece na publicação com as características anteriores à reformulação. Estamos diante de uma escolha que explicita a opção por apresentar tanto a cidade que se anuncia quanto a que desaparece, como se o fotógrafo localizado em seu tempo mirasse para um antes e um depois. Estaríamos autorizados a pensar que esta manobra teria como resultado ou mesmo intencionalidade tanto a idéia de acentuar por contraste a mudança em curso na paisagem urbana quanto a necessidade de registrar como memória algo que já não existiria mais.

Para analisar este caso, ainda é importante lembrar que o ajardinamento e a construção de novas praças no centro da cidade devem ser compreendidos no contexto das intervenções destinadas a alterar as características de sociabilidade até então existentes.

O *Álbum de Porto Alegre* traz três imagens que apresentam o local antes da sua reformulação: a primeira é um plano geral feito, provavelmente, a partir da torre da antiga igreja matriz, apresentando o entorno com o *Theatro São Pedro* e o *Thesouro do Estado*; na segunda, aparece o chafariz que ocupava o centro da praça em tomada feita no nível do chão e deixando várias pessoas em quadro; a terceira é outro plano geral

com o centro da praça e parte do chafariz. As fotografias são apresentadas nesta seqüência, com um intervalo entre as duas primeiras, ocupado por uma imagem da gruta da Praça XV. O álbum também traz a estátua Conde de Porto Alegre – primeiro monumento público da cidade e que também seria transferido após a reformulação da praça - e vale lembrar que a edificação que aparece descrita como monumento a Júlio de Castilhos é, na realidade, seu túmulo.



“Praça Marechal Deodoro – Thesouro do Estado e Theatro São Pedro” / Álbum de Porto Alegre
POA F00481A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa



“Praça Marechal Deodoro” / Álbum de Porto Alegre
POAF00501A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa



“Praça Marechal Deodoro” / Álbum de Porto Alegre
POAF00849A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

O projeto do monumento que ocupa o centro da praça até a atualidade foi encomendado a Décio Villares logo após a morte de Júlio de Castilho (24 de outubro de 1903), mas a construção só teria sido iniciada em 27 de julho de 1910, com o trabalho de embasamento e cantaria, justamente a fase da obra registrada por uma imagem pertencente ao acervo da Fototeca Sioma Breitman cuja autoria é atribuída a Calegari. Na fotografia, os operários posam junto à roldana usada para içar os blocos de pedra que formam a base onde está assentado o monumento. Deslocado à direita e posicionado à frente do grupo, um homem com roupas melhores que poderia ter como função chefiar o serviço.

Segundo Franco (2006, 132), o monumento teria sido inaugurado em 25 de janeiro de 1913 e a remodelação teria sido concluída em 1919. Frente a esta cronologia, é interessante analisar a datação atribuída a este álbum como 1912. No documento, não há referência sobre o período de publicação e o fato das imagens da praça serem anteriores a sua reformulação seria coerente com a datação atribuída. Entretanto, na página 27, foi publicado um anúncio da Sul América Companhia de Seguros de Vida, informando sobre os lucros recolhidos para os segurados no ano de 1912. Outro anúncio, veiculado no verso da página 70, traz uma foto cuja legenda informa tratar-se de “Vista da vitrine da Casa Ideal, premiada no concurso de 15 de novembro de 1912”, levantando a hipótese de que este álbum poderia ter sido impresso em data posterior, ou no mínimo, no final do ano de 1912.

Dessa forma, estaríamos frente à possibilidade da imagem do chafariz ter sido publicada como resultado de uma opção do fotógrafo em utilizar as imagens da praça que desaparecia e não da que estava sendo erguida como herança para as futuras gerações. É bem verdade que, apesar de cumprir todos os requisitos técnicos e ter uma composição capaz de suscitar análises sobre relações de trabalho, a fotografia que registra a construção do monumento talvez não fosse considerada de grande importância estética na época. A questão fica mais interessante quando recuperamos a função deste monumento e da remodelação da praça como marcos para difusão dos valores apreçados pelos governos positivistas.

A Praça Marechal Deodoro é um dos equipamentos mais antigos de Porto Alegre e sua definição remonta às origens da cidade e, junto com a antiga igreja matriz, foi alvo de várias imagens tomadas por Calegari.

A Praça Marechal Deodoro foi Praça D. Pedro II³³, mas ainda hoje insiste em ser conhecida como Praça da Matriz. Como suporte de significado, foi palco para as cerimônias de recepção ao imperador (1845 e 1865) e teve sua denominação alterada pela Câmara Municipal em homenagem ao monarca, por ocasião de sua segunda visita ao Estado (Macedo, 65). Com a Proclamação da República, o passado imperial precisou ser substituído e mudou o herói homenageado. A denominação oficial da praça passou de D. Pedro II para Marechal Deodoro (Fortini, 68).

A praça também teria desempenhado um papel na implantação do sistema de abastecimento de água. Com a instalação da Cia. Hidráulica Porto-Alegrense, em 1866, e a construção de um reservatório, a praça ganhou um chafariz com estátuas em mármore representando os rios que formam o Guaíba. Anos mais tarde, a praça receberia ainda uma estátua em homenagem ao Conde de Porto Alegre.

Como já referido, na mudança de seu conteúdo imperial para republicano, a praça foi submetida a uma grande transformação, principalmente na área central onde o antigo chafariz foi substituído pelo monumento em homenagem a Júlio de Castilhos. Em 1959, Archymedes Fortini recuperou, no livro *O passado através da fotografia*, as antigas feições da praça. Não há referência à autoria, mas a “foto ilustrativa” é a mesma publicada no “Álbum de Porto Alegre”.

³³ Segundo Franco (2006, 132), em 9/10/1865 a antiga Praça da Matriz recebeu a denominação de Praça Dom Pedro II, durante a passagem do monarca pela capital durante a Guerra do Paraguai. A denominação foi alterada em 11/12/1889, após a proclamação da República.

“No centro, segundo foto ilustrativa desta nota, havia um imponente chafariz, todo de mármore, executado sob a orientação de Adriano Pitanti, especialista em trabalhos do gênero, o qual terminou seus últimos dias de vida, residindo em Hamburgo Velho. Havia entre outras obras de arte, estátuas que simbolizavam os rios Jacuí, Taquari, Caí, Sinos e Gravataí, que formam o estuário do Guaíba. Algumas delas encontram-se agora, ornamentando a praça D. Sebastião (Conceição), lamentando-se, entretanto, o estado de abandono em que se encontram. O chafariz estava cercado por um artístico gradil de ferro do qual de espaço em espaço surgiam candelabros, iluminados a gás que era sistema de iluminação então existente em todo o secular logradouro público. Como nos tempos atuais, muita gente, hoje bastante ‘madura em anos’, na sua meninice brincou, tanto dentro do lago do chafariz como em sua parte externa, pois havia também para atrair o público, o ‘Polo Norte’, uma espécie de bar-restaurant freqüentadíssimo, tanto de dia como de noite... Era conhecida como Praça da Matriz e Praça do Palácio. Conhecemo-la circundada de grades de ferro, arborizada e arruada com canteiros de relva. Antes da construção do monumento a Júlio de Castilhos, tinha a estátua do “inclito conde de Porto Alegre e o chafariz de mármore, cuja foto ilustra esta nota”. (Fortini, 1959, 66)

Outro exemplo da mesma lógica de fixação da cidade antiga é a imagem do Mercado Público apresentada no álbum, ainda com o antigo prédio de um pavimento. Pelas referências dadas por Franco (2006), já em 1909, haveria disposição e planos para construção de um segundo piso para tornar a fachada “mais adequada e mais de acordo com a Intendência”. A construção teria sido concluída no primeiro semestre de 1913, após um grande incêndio que afetou a obra no ano anterior.

Dessa forma, pela datação atribuída ao álbum e até agora vigente (1912), a situação de sua produção pode ter sido uma conjuntura em que tanto a Praça Marechal Deodoro quanto o Mercado Público estivessem em obras. Nesta hipótese, a opção dos produtores teria sido fixar a imagem da cidade antiga em dois alvos da modernização que, naquele momento, estariam sendo demolidos ou já nem existiriam mais.

Quase um século depois, retomar estes dados na conjuntura de desenvolvimento da carreira de Calegari como objeto de estudo apresenta-se, no mínimo, como inquietante. Mesmo que mantido o caráter de uma opção involuntária, forçada pelos aspectos pouco fotogênicos de uma obra, o fotógrafo - apontado como materializador visual do ideal de modernidade - organizou e publicou um álbum que imortaliza dois monumentos da cidade velha, carregados de significado, em pleno período considerado como um “quadriênio glorioso”³⁴ para a construção civil na cidade.

³⁴ DOBERSTEIN, Arnoldo. *Estatuária e Ideologia : Porto Alegre 1900-1920*. Porto Alegre. Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

A produção de um objeto como um álbum fotográfico tem, desde o início, um inegável caráter de fixação de informações e valores para gerações futuras. Neste caso, em vez da exaltação de uma cidade moderna, teríamos a projeção de uma memória. Estacionado em um presente que refaz sua cidade, tendo um século de grandes promessas pela frente, é para o passado que nosso fabricante de imagens apontou sua objetiva. O resultado desta opção ficou evidente no texto de Fortini que, poucas décadas depois, já ancorava suas recordações na imagem produzida por Calegari.

3.2 UMA CIDADE, MUITAS CIDADES

O material recolhido e que deu base a esta dissertação deixa evidente uma atividade sistemática do autor na documentação de obras realizadas na cidade como a implantação de trilhos de bonde e a construção de monumentos. Das seis imagens avulsas e atribuídas a Calegari, é possível perceber que, na maioria dos casos, os operários posam com suas ferramentas, junto à obra, sendo comum a presença de um provável chefe, responsável pelo trabalho.

Neste conjunto, chama atenção a fotografia feita na esquina das ruas Venâncio Aires e João Pessoa, tendo a Várzea à direita, durante a implantação do sistema de bondes. A imagem não está datada, mas a obra pode ser para colocação de pedras de calçamento, feita pela Intendência em 1905. O emaranhado de trilhos é um elemento importante, mas a opção por fazer a tomada a partir do monte de pedras e não do centro da rua, reduziu a intensidade da representação destes caminhos de ferro. A imagem é estruturada tendo com o horizonte indutor da leitura, em um infinito que mistura e nivela edificações, pessoas, vegetação e os próprios sinais da obra. Também não há presença de operários. Em contrapartida, o fotógrafo dá espaço para a população deixando ver inúmeros populares e moradores da região afetada pela obra. São vários grupos de pessoas distribuídos ao longo da rua. Alguns contemplam a obra, enquanto outros parecem estar atentos à atividade do fotógrafo.



“João Pessoa x Venâncio Aires. Implantação dos trilhos do bonde. Armazém do João de Deus, Grupo Escolar Luciana de Abreu”

Foto 063 - Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Este registro sistemático de alguns pontos da cidade também serve para acompanhar a evolução do contexto urbano. O primeiro exemplo é um conjunto de imagens que retratam a igreja do Menino Deus e seu entorno e demonstram que as modificações não passaram despercebidas de Calegari.

Os arraiais Menino Deus, Navegantes, São Manoel e São Miguel tiveram uma incorporação paulatina à cidade, iniciado no período de expansão da ocupação após o fim do cerco farrapo à cidade. De uma área concentrada na ponta da península, a cidade expandiu-se para além dos limites das antigas trincheiras em um movimento de ampliação dos serviços urbanos que seria marcado pela dificuldade em vencer os vazios deixados entre o núcleo central e os arrabaldes. Como antigo arraial tinha características rurais, sua adequação ao conjunto urbano exigiu melhorias como transporte para ligação com o centro da cidade e a substituição da antiga igreja, em 1906. A localidade foi uma das primeiras a ter serviço de bonde, mesmo que deficitário. Segundo Franco (2006), a primeira linha do chamado maxambombas (puxado por burro) teria sido inaugurada em 1º novembro de 1864 e passava pela capelinha do Menino Deus. Em 1873, a localidade recebia bonde e, em março de 1908, o Menino Deus seria servido por uma linha de bonde elétrico.

Até o momento, dispomos de nove imagens avulsas, sendo que uma delas foi publicada no Álbum de Porto Alegre e outra foi utilizada em cartão-postal. As restantes

têm autoria atribuída e nenhuma apresenta datação especificada. Entretanto, seria possível supor uma cronologia a partir da situação da pavimentação do local e das características da igreja da localidade. Temos duas tomadas feitas a partir da Rua 13 de maio. A primeira tem um enquadramento mais aberto e dá maior destaque ao trilho, ambas tem o ponto de fuga³⁵ marcado pela presença da igreja. O trilho ajuda a marcar a profundidade do campo, mas aparece deslocado para a lateral. A igreja também é o elemento central em uma terceira tomada cuja composição traz, em primeiro plano, entulhos que bem poderiam ser restos de construção ou escombros. Ao fundo em frente à igreja um bonde de tração animal e uma carroça na lateral esquerda. Vale destacar que esta imagem foi utilizada em cartão-postal³⁶ que teria circulado em 1909, quando a igreja já era outra e o bonde já era elétrico.



“Getúlio x José de Alencar. Vista da primeira igreja do Menino Deus com bonde puxado a burro”. Cartão postal

Foto 116 - Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Temos ainda duas tomadas da fachada e uma dupla de imagens tomadas da colina do Morro Santa Teresa. Nestas últimas, a escolha do ponto de captação possibilitou uma visão a partir do alto, compondo um panorama onde a paisagem se alarga em uma seqüência de vários planos e permite que a cena seja percorrida até a linha do horizonte. Além da perícia característica do autor na manutenção do foco em

³⁵ Em geometria, é o ponto de convergência das linhas que descrevem a profundidade do objeto.

³⁶ Cartão-postal pertencente ao acervo da Fototeca Sioma Breitman. Colorizado, tamanho 8,8 x 13,9 cm. Impresso no verso: Bilhete Postal. Union Postale Universelle, Carte postale (n'este lado só o endereço). Impressão feita na Alemanha. Inscrição em cima da imagem : *Não há no mundo mais que um excesso recomendável : é a gratidão. Iracema Moraes. 2/4/1909.*

enquadramentos que privilegiam uma grande profundidade de campo, a análise da distribuição do casario e da vegetação permite concluir que existe um intervalo de tempo entre as duas tomadas, sugerindo uma preocupação de acompanhar de forma sistemática as mudanças do entorno.

Em ambas, o enquadramento faz uma inversão da idéia aplicada nas anteriores e desloca-se, como ponto de vista, do centro da cidade para o arrabalde. A igreja aparece em primeiro plano, no centro, enquanto a rua saindo na perpendicular marca a linha que liga o pequeno núcleo de ocupação no Menino Deus e a área central que pode ser vista no último plano captado pelo fotógrafo. Neste jogo de aproximações entre a região central e o arrabalde, as duas imagens são bastante felizes em demonstrar a distância que precisaria ser vencida para incorporar de forma efetiva o antigo arraial ao conjunto da cidade.

Além de uma notável vegetação, a localidade precisaria adotar formas de socialização condizentes com os novos tempos. Entre as tradições que poderiam estar na iminência de transformação ou desaparecimento, poderíamos incluir as festas religiosas. São justamente os sinais destas festas locais que o fotógrafo Calegari deixou para serem vistos na imagem publicada no Álbum de Porto Alegre.



“Menino Deus – Vista parcial feita da colina do Menino Deus”
Foto 276 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman



“Menino Deus – Vista parcial feita da colina do Menino Deus”
Foto 277 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

“Menino Deus – Rua 13 de maio” / Álbum de Porto Alegre
POAF00494 – Acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

Nas duas últimas imagens disponíveis, temos como referência a igreja que teria substituído a edificação original. Em uma tomada feita no nível da rua e deslocada para a lateral, a primeira fotografia apresenta a nova construção dominando boa parte do quadro e destaca a sinuosidade dos trilhos e da fiação do bonde elétrico. No primeiro plano, um homem que encara a câmera a partir da lateral, enquanto a cabeça de um cavalo surge atrás de um muro. A cena é cruzada por uma mulher sob sombrinha, seguida de um animal.



“Menino Deus – Vista parcial feita da colina do Menino Deus”
Foto 278 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Na última imagem atribuída a Calegari, temos a torre da nova igreja diluída na paisagem, em uma tomada feita acima do nível da rua, provavelmente da colina que serviu de ponto de observação para as anteriores. A cena é um contraluz e o destaque é para a árvore que emoldura a composição a partir da lateral esquerda e toma conta de quase dois terços do quadro. Sob a árvore, um grupo composto por uma mulher, três crianças e um cachorro posam para a fotografia. Ao fundo, o casario do Menino Deus e o rio. A identificação da localidade é feita pela torre da igreja, mas nesta composição, fica evidente o destaque dado para a natureza que assume maior relevância que os sinais de modernização e incorporação do Menino Deus ao conjunto urbano da capital.



“Menino Deus – segunda igreja (década de 10)”
Foto 350 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Frente a este conjunto de informações, seria possível concluir que na sua observação sistemática da cidade, Calegari manteve-se atento às modificações e experimentou pontos de vista diferenciados em relação à mesma temática. Desde as primeiras tomadas onde os trilhos corriam em uma rua arenosa quase sem casas até a imagem da nova igreja serpenteada pela fiação elétrica, muita coisa mudou. Entretanto, é para um cenário dominado pelas características de um ambiente natural e de um tipo de utilização do espaço que ainda sobrevivia aos novos tempos que o autor volta sua atenção. Frente à imponência da enorme árvore, a torre da nova igreja do antigo arraial parece pequena, mas sua presença serve como um lembrete de que a vida seguiria mudando.

Deste esforço sistemático de documentação da cidade também resultou um conjunto de imagens sobre algumas das principais ruas da capital, com destaque para a

Andradas, Voluntários da Pátria e João Pessoa³⁷. A intensidade da movimentação registrada dá pistas não apenas sobre a evolução urbana ao longo do tempo, mas também sobre a disparidade do fluxo da área central e das outras regiões.

Há uma certa variedade nos enquadramentos utilizados, mas em alguns casos é possível perceber a intenção de repetir o mesmo ponto de tomada da imagem com alguns anos de diferença. Este é o caso de duas imagens identificadas como a esquina entre Andradas e Senhor dos Passos e uma série que retrata a Livraria Americana, estabelecimento de relevante importância na vida cultural da cidade e na geração de talentos literários.

Com exceção dos casos identificados como Praça Oswaldo Cruz e Praça XV, cujas imagens parecem ter sido feitas de algum ponto acima do nível da rua, o restante resulta de tomadas feitas a partir do meio da rua ou de uma calçada lateral. É interessante notar que, ao deslocar-se para a calçada, o fotógrafo deixa de lado a opção bastante usada de fazer coincidir o ponto de fuga com o final da rua e dá destaque para a figuração que aparecem em primeiro plano, justamente no lado não iluminado da rua. Nas sombras, encontramos homens e mulheres de classes sociais distintas, crianças aparentemente pobres, animais, carroças e até uma sarjeta escoando material.



“Voluntários da Pátria” (final do século XIX)

Foto 033 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

³⁷ Sobre a conformação urbana no período, consultar PESAVENTO, Sandra. *Memória Porto Alegre Espaços e Vivência*: s. 2ª ed. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 1999

Entretanto, vale destacar que a imagem utilizada para confecção de cartão-postal³⁸ foi a que poderia ser considerada como a detentora da maior quantidade de elementos capazes de remeter à idéia de urbanidade, além de ser um retrato da principal rua da capital. Em uma tomada feita no plano do chão e a partir do meio da rua, temos as duas linhas laterais formadas por uma fileira de edificações de dois e três andares, fiação de energia elétrica, toldos, anúncios comerciais e uma notável presença de pedestres.

A idéia de movimento ajudaria a reforçar a idéia de que estaríamos diante da agitação de uma metrópole, valendo destacar a presença de um homem que entra em quadro a passo firme pela borda inferior esquerda. Do ponto de vista de linguagem, o recurso é bastante eficiente uma vez que o autor conseguiu gravar o deslocamento borrando de forma mínima a figura e imprimindo uma sensação de movimento apesar da figuração estar, praticamente, toda imóvel.

Se por um lado, temos um conjunto de elementos que facilitaríamos a inclusão de Porto Alegre no grupo de cidades modernas, a sombra revela a presença de uma carroça. Paralelo ao trilho do bonde, o silhueta de um carroceiro sobe a rua, afastando-se da lente do fotógrafo, metáfora de tempos que se cruzam frente ao olhar do autor.



“Andradas x Marechal Floriano” (1910)

Foto 136 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

³⁸ Cartão-postal pertencente ao acervo da Fototeca Sioma Breitman. Impressão colorizada. Na frente, consta a inscrição: Rua dos Andradas – Porto Alegre – Estado do Rio Grande do Sul – Brasil. No verso, carimbo com a inscrição Aristóteles S. Souza.

Ainda perseguindo pistas sobre a possível percepção e elaboração do fotógrafo a partir de uma cidade que viveu a incorporação de novos valores de maneira não homogênea, poderíamos arrolar um grupo de imagens sobre Belém Velho para assinalar, no âmbito deste trabalho, um provável interesse do autor por um cenário desprovido de símbolos da urbanidade e possivelmente já com interesse histórico.

Segundo Franco (2006), a localidade é um antigo arraial que ainda hoje conserva um caráter predominantemente rural, na zona sul da capital. A povoação foi formada por volta de 1824, junto à sede de uma sesmária, a partir de uma pequena capela consagrada à Nossa Senhora de Belém. Além de belas paisagens, do casario colonial e do clima agradável semelhante a regiões de montanha, o lugarejo teria sido palco para acontecimentos na revolta farroupilha.

Com características de composição bastante peculiares, o conjunto de imagens tem autoria apenas atribuída a Calegari e datação estimada como década de 1920³⁹. Neste grupo de fotografias isoladas, a presença de árvores domina duas imagens. Na primeira, a figueira está em primeiro plano e ocupa praticamente três quartos do quadro. A figueira é uma árvore típica do Rio Grande do Sul e funciona quase como um ícone da identidade sul-riograndense. A copa ainda é ressaltada pela presença de raios de sol. Na borda inferior, a presença do casario açoriano.



³⁹ A presença de uma imagem intitulada “Figueira”, publicada no Álbum de Porto Alegre, poderia servir como indicativo de validação de autoria por guardar semelhanças de localização com o conjunto referido e abriria possibilidade da captação das imagens ter sido anterior à data estimada.

“Vista do Bairro Belém Velho” (1922)

Foto 371 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

A segunda apresenta a igreja de campanário humilde em contraluz, também emoldurado por uma árvore, compondo uma paisagem bucólica de grande apelo lírico.



“Igreja de Belém Velho” (década 20)

Foto 345 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

O campanário é motivo para uma terceira tomada onde o enquadramento feito a partir do chão faz com que a pequena torre preencha quase toda a imagem. Em vez de linhas paralelas, temos as colunas e a parede lateral da igreja tendendo ao centro da borda superior, em um recurso que dá idéia de certa monumentalidade ao modesto campanário de paredes já bastante avariadas.



“Vista do antigo campanário da igreja de Belém Velho”
Foto 434 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

A quarta imagem do conjunto é um contraluz ainda mais intenso. Feito a partir do interior da igreja, mostra os elementos do outro lado da praça através da abertura da porta, destacando o primeiro plano dominado pela vidraça decorada que emoldura a porta



A partir destes exemplos, seria possível concluir que o autor, apesar de ter como ocupação principal a atividade de retratista, tinha uma prática sistemática de registro da paisagem urbana e de suas transformações. Além do trabalho comissionado, estas incursões deram origem a diversas iniciativas comerciais como a publicação de um álbum e cartões-postais. No âmbito desta análise, interessa ressaltar que é possível perceber no material selecionado casos onde o fotógrafo deixa ver resquícios de espaços ou hábitos ainda não incorporados pela modernização ou mesmo exemplos em que seu olhar foi desviado para paisagens bucólicas que remetem ao predomínio do ambiente natural e a um passado marcadamente rural, herança que naquele momento representava algo a ser superado.

3.3 A CIDADE E SUAS VISTAS

A fotografia de vistas foi muito utilizada no século XIX e, segundo Ana Maria Mauad⁴⁰, desenvolveu uma linguagem própria marcada pela nitidez e pela distribuição clara dos planos. Apoiada na observação de Solange Ferraz de Lima, a autora argumenta que, ao escolher temas variados e isolados entre si para compor a imagem, as vistas eliminariam as relações sociais e conformariam uma colagem do real onde o progresso valeria pelo que consegue aparentar, não pela realidade.

No caso de uma cidade que teimava em aderir à modernidade, este possível achatamento de planos e diferenças, proporcionado pelas vistas, seria bastante útil para borrar os elementos que poderiam funcionar como ruído na construção de uma visualidade de cidade ordenada como, por exemplo, edificações que não atendessem aos padrões esperados para a área central. Para efeito deste estudo, na obra de Virgílio Calegari, até agora disponível para pesquisa, interessaria fazer uma aproximação entre as vistas da cidade feitas a partir do rio e as tomadas voltadas para a parte urbana.

Entre os trabalhos mais conhecidos do autor, além de uma imagem publicada no Álbum de Porto Alegre, temos um conjunto de cinco imagens isoladas da Rua Riachuelo, pertencentes ao acervo da Fototeca Sioma Breitman. A datação é dada pela instituição de guarda como “início do século”, no caso século XX, mas é possível que

⁴⁰ MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens : modos de ver e representar no Brasil oitocentista. In : Revista Eletrônica Studium, no. 15. Instituto de Artes. Unicamp, SP. (<http://www.studium.iar.unicamp.br>)

estejamos diante de uma série de imagens feitas em momentos distintos. Em uma tentativa de precisar a informação, é importante atentar para algumas referências como a data de inauguração das torres da Igreja das Dores (1900 e 1901) já que provavelmente, as tomadas foram feitas dali. Entretanto, em uma imagem aparecem indícios do que poderia ser a obra de retificação do Arroio Dilúvio, feita para cumprir uma ordem de 1905 do intendente José Montauray. Em outra fotografia aparece um bonde elétrico, fato que ajudaria a estimar a datação neste caso como posterior a 1908, início do funcionamento deste sistema na capital.

Segundo Franco (2006, 346), a Riachuelo é uma das ruas mais antigas do centro da cidade e até 1865 tinha como denominação Rua do Cotovelo. O historiador recupera os dados da Estatística Predial de 1892 para sustentar que, naquela época, era uma “rua típica de zona central, com denso povoamento”, ou seja, 349 prédios sendo 270 térreos, 44 sobrados e 35 assobradados.

As imagens trazem o casario, mas a densidade humana não aparece refletida nas fotografias, marcadas por uma quase ausência de movimentação de pessoas na rua. Na paisagem urbana, é possível localizar prédios como a igreja e o teatro, mas como o ponto de observação do fotógrafo tinha uma altura bastante superior ao restante do conjunto, os telhados são os elementos de destaque em várias imagens onde também aparecem os quintais das residências.

No caso deste conjunto de imagens, poderíamos concluir que estamos novamente frente ao resultado do esforço sistemático e de uma intenção do fotógrafo em documentar e acompanhar as mudanças no perfil urbano de Porto Alegre. Entretanto, ao retomar a idéia de que as vistas serviriam para achatar diferenças e consolidar uma aparência de progresso, é possível perceber que o conceito não seria totalmente aplicável e que, apesar de estar atento à dinâmica progressista da cidade, o fotógrafo deixa ver sinais de que a incorporação dos novos valores não estava completa.

Além de ser possível verificar disparidades na morfologia das edificações e a presença de algumas pequenas casas de porta e janela, o fotógrafo não desvia de informações que revelam o uso privado do espaço urbano. Um bom exemplo é a imagem publicada no Álbum de Porto Alegre. O enquadramento usado coloca um primeiro plano composto por uma linha de prédios dominada por sobrados, mas à medida que o olhar avança, o centro da imagem revela o miolo dos quarteirões com seus quintais, varais e fundos de casas. No que seria o chamado ponto de fuga temos uma pequena baía com a margem oposta praticamente dominada por um vazio urbano. Nesta

imagem, ainda seria interessante notar a presença de possíveis indícios da obra de retificação do Arroio Dilúvio, no canto superior esquerdo. Dessa forma, a imagem escolhida para funcionar como o retrato da urbe reuniria elementos capazes de atestar a presença apenas do que era possível de modernidade naquela sociedade.



“Riachuelo x Gal. Bento Martins”

Foto 237 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Porto Alegre a vol d’o / Álbum de Porto Alegre
POAF478A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

O fotógrafo não limitou sua abordagem aos planos gerais, mostrando as edificações. A forma de habitar dos moradores da Rua Riachuelo também despertou seu interesse e ficou retratada em imagens de autoria atribuída que apresentam grupos de pessoas em frente a residências. As imagens não estão datadas, nem foi possível estabelecer se foram feitas por trabalho comissionado ou por iniciativa do autor, mas estão identificadas como situadas na Riachuelo, rua que segundo Franco (2006, 347) teria abrigado “algumas residências nobres” e no início do século XX também teria sofrido “certa degradação social”, tendo algumas áreas sido ocupadas por atividades de prostituição.

A falta de homogeneidade no padrão econômico e social dos moradores pode ser notada logo de início em uma análise comparativa. Na primeira imagem, é possível ver um sobrado com antigas portas de madeira e paredes degradadas. O detalhe de roupas deixadas de forma displicente na janela denuncia a falta de vidros e sugere a decadência na utilização de uma edificação que possivelmente havia tido dias de maior glória. As duas portas abertas para a rua poderiam ser entendidas como uma pista para indicar um

trânsito intenso e não seria surpresa se o fotógrafo estivesse diante de um cortiço. O quadro do empobrecimento é complementado pela figura de um garoto que cruza a cena em calças curtas e pés descalços e pelo contraste dos prédios vizinhos, com suas vidraças bem apresentadas e estrutura bem conservada. Entretanto, mesmo dando pistas do que seria considerado um processo de degradação da utilização, o autor utiliza um enquadramento que deixa mantida a antiga elegância, dando destaque para as vidraças do segundo andar, ressaltadas pela incidência do sol e pela projeção das suas sombras. Esta aparente condescendência visual poderia favorecer uma possível percepção mais positiva do prédio por leitores posteriores, fato que ajudaria a explicar a atribuição da legenda *Riachuelo – Vista de Residência (início do século)*, pelos especialistas que cuidaram da identificação da imagem.



“Riachuelo – Vista de residência” (início do século)
Foto 401 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

O segundo caso é de uma fotografia de um grupo em frente a uma residência também na Rua Riachuelo. Aqui, um provável grupo familiar em frente a uma casa ampla de grandes vidraças e fachada decorada, em uma situação de fotografia tradicional de famílias abastadas que posam em frente a suas residências. A construção assume tanta importância na composição que seria possível considerá-la como a verdadeira motivação da fotografia. Entretanto, o enquadramento feito pelo fotógrafo

constitui um equilíbrio eficaz. Em vez de posicionar-se de modo a manter a figuração no centro geométrico do quadro e provocar uma possível perda de importância do elemento humano em relação à monumentalidade da construção, o fotógrafo opta por privilegiar uma diagonal marcada pelas janelas, forçando o deslocamento da leitura para a esquerda, onde estão as pessoas. Dessa forma, consegue enfatizar a grandeza da construção e a importância de seus possíveis proprietários.

A imagem combina características dos retratos de famílias feitos por Calegari no ambiente de seu ateliê a uma liberdade maior proporcionada pela tomada externa, feita com uma limitação menor de espaço e uma gama maior de possibilidades no posicionamento dos fotografados. É possível identificar uma variação na composição tradicional onde uma linha de pessoas sentadas é seguida por outra de pessoas em pé. Aqui, dois casais trouxeram cadeiras para a calçada e aparecem sentados mantendo as crianças sob sua guarda. Outros casais e algumas pessoas mais jovens estão em pé distribuídos pelo hall de entrada, além de uma mulher e um menino que se mostram debruçados no parapeito de duas janelas.

A imagem pode ser mais explorada sob o ponto de vista do que poderia representar em relação à constituição de relações privadas e das características dos núcleos familiares da época. Entretanto, no âmbito deste trabalho, interessa enfatizar a presença de um cachorro deitado junto ao meio-fio. Poderia tratar-se de um animal de estimação, mas na hipótese de gozar de maior apreço entre a família, o mais coerente seria que estivesse alerta e integrado à cena.

Ao trabalhar com a hipótese de ser um elemento imprevisto e não percebido pelos fotografados, mas aceito pelo fotógrafo, estaríamos diante de uma situação inversa à exposta no caso anterior. Naquela imagem, a situação insinua a existência de um discreto charme na decadência. Aqui, o sono displicente do cachorro é quase uma ironia à família que, postada frente ao fotógrafo, pretendia ter imortalizada sua imagem de decadência e prosperidade.



Riachuelo com família tradicional
Foto 321 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Depois de uma incursão pelos telhados e moradores da Rua Riachuelo, voltamos ao Álbum de Porto Alegre e suas visões. Na seqüência da imagem “aérea” dos telhados da Riachuelo, foi publicada outra vista identificada pela legenda *Porto Alegre à vol d’oiseau* (Porto Alegre vista do alto), possivelmente também feita a partir de uma das torres da Igreja das Dores, mas desta vez olhando para o norte⁴¹. Nesta imagem, temos um plano geral do porto e seus trapiches, com boa parte do quadro pontilhado por embarcações. Pela composição, o leitor é orientado a dirigir sua atenção para o quadrante superior direito, ocupado pelas ilhas que ficam em frente ao centro da cidade e formam o chamado Delta do Jacuí, ponto de confluência entre os rios Gravataí, Sinos, Caí e Jacuí.

⁴¹ A imagem utilizada neste trabalho pertence ao conjunto de imagens isoladas do acervo da Fototeca Sioma Breitman. É semelhante àquela publicada no Álbum de Porto Alegre, apenas apresentar um corte menor.



“Vista do cais – trapiche”

Foto 300 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

“Porto Alegre a vol d’oiseau” / Álbum de Porto Alegre
POA F876A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

Segundo Franco (322, 2006), inúmeros trapiches públicos ou particulares ocuparam a margem do Guaíba até a construção do cais do porto. Aliás, a melhoria das condições do ancoradouro e a construção de um cais eram antigas reivindicações locais diante da existência do que o autor qualifica como “um porto desorganizado e sujo” e que não suportaria o aumento do fluxo de embarcações que subiam a Lagoa dos Patos a partir de Rio Grande ou navegavam pelos rios que formam o estuário para dar acesso à região de produção colonial. O autor informa ainda que o contrato para o início da construção do primeiro trecho de cais foi firmado em 1911 e a obra foi entregue em 1913.

Dessa forma, a primeira questão a ressaltar é que estamos diante de outro caso em que Virgílio Calegari publicou em seu álbum a imagem de uma cidade que estava prestes a desaparecer. Os trapiches serviam de ancoradouro e sua substituição seria uma questão de tempo já que, naquele momento, tratava-se de um equipamento obsoleto frente à crescente demanda da navegação e já que estavam em andamento os planos para modernização do antigo porto. Por outro lado, enquanto conteúdo de informação contido na imagem, a iniciativa do fotógrafo foi bastante feliz já que apresenta ao público da época dados bastante relevantes sobre a conformação e a importância do elemento natural na geografia da capital.

Como portos podem ser associados a partidas e chegadas - principalmente no contexto de imigrantes e seus descendentes, marcados pela memória de suas travessias transatlânticas - ao extrapolar a linha de raciocínio, seria possível enxergar na fotografia uma referência aos caminhos e descaminhos que ligavam Porto Alegre a seus visitantes

e moradores, a esperanças de quem chega e possíveis frustrações de quem não teve seus planos realizados.

O terceiro exemplo, também recolhido no *Álbum de Porto Alegre*, é a imagem identificada pela legenda *Asilo Padre Cacique (Mendigos)*⁴². A fotografia é um exemplo da conjugação de eficiência técnica e refinamento estético de Calegari.

Mesmo fotografando um prédio isolado, o resultado remete a características encontradas nas imagens produzidas pelos pioneiros da fotografia de arquitetura feita no Brasil. Em texto já citado, Maria Cristina Carvalho e Sílvia Wolff identificaram o predomínio de panoramas de paisagem, em um período em que as tomadas eram feitas de modo que a paisagem natural e construída apareciam integradas em composições únicas.

Uma hipótese para explicar o enquadramento escolhido seria que, provavelmente, o espaço disponível entre a fachada principal, voltada para a rua então denominada Praia de Belas, e a margem do rio não fosse suficiente para permitir um recuo que possibilitasse uma tomada de todo o prédio. Nesse caso, a opção do autor teria sido por utilizar a encosta do Morro Santa Tereza para obter um ângulo em que a instituição aparecesse inteira, deixando ver o conjunto com a divisão em duas alas e a torre que ocupa a nave central do prédio principal.



“*Asilo Padre Cacique (mendigos)*” / *Álbum de Porto Alegre*
POA F00841A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

A disposição de elementos obedece uma divisão diagonal em que a partir da esquerda, a base é ocupada pela mata em primeiro plano e as edificações ficam em uma área intermediária. A torre de aspecto religioso cruza esse limite diagonal e se projeta

⁴² Segundo Franco (2006, 85), a construção do prédio que abriga o asilo para mendigos foi iniciada em 1881 e coordenada pelo próprio padre que dá nome à instituição. A obra completa teria sido inaugurada em 19 de junho de 1898.

para o triângulo superior, dominado pela água e cujo centro é ocupado por uma pequena embarcação. O arremate é feito com um pequeno grupo de pássaros, localizado na borda superior esquerda e alinhado com uma chaminé – o segundo elemento vertical do conjunto - que serve para evitar que a leitura seja dirigida apenas pela torre do prédio principal.

Nesta fotografia, além de driblar uma possível dificuldade de posicionamento, Calegari oferece informações bastante precisas sobre as instalações da instituição e tira proveito do sítio, acrescentando elementos para dar um aspecto bucólico à paisagem da capital, acabando por amenizar a rigidez das linhas de um prédio que parece apostar na austeridade como medida para abrigar desvalidos.

Seria interessante incluir ainda na análise, algumas imagens apresentadas por Calegari como “panoramas”. Originalmente, os panoramas circulares eram grandes pinturas dispostas em superfície cilíndrica que ofereciam ao expectador, colocado no centro da parte interna da obra, um ângulo de visão de 360 graus. No século XIX, foram muito usados para representar paisagens e eventos históricos.

Na fotografia, a tentativa e obtenção de panorâmicas são quase tão antigas quanto o desenvolvimento da própria imagem mecânica, sendo que as primeiras teriam sido feitas ainda na década de 1840. Não há nenhuma definição formal sobre a angulação mínima para que uma fotografia seja considerada panorâmica, mas a maioria das câmeras até hoje desenvolvidas é capaz de obter uma imagem com pelo menos 110 graus⁴³. No final do século XIX, foram produzidas câmeras equipadas com motor, especialmente para a fotografia panorâmica. Alguns equipamentos giravam completamente, enquanto outros só faziam o movimento da lente para expor o negativo e obter uma seqüência contínua e linear de imagens de um determinado espaço⁴⁴.

Os estudos sobre o emprego da fotografia panorâmica na produção oitocentista sustentam que esta modalidade seria adequada à estruturação de uma imagem cujo resultado era exaltar o país e a grandiosidade da paisagem. Portanto, contribuiria para fixar uma visualidade própria em um período em que havia um esforço para constituição de uma identidade nacional.

Entre o material de Calegari acessível para pesquisa, as vistas de Porto Alegre são referências importantes para este trabalho. Vale mencionar que algumas

43 McBRIDE, Bill. Panoramic Câmeras 1843-1994. In: <http://www.panoramicphoto.com/timeline.htm>

44 Hélio Ricardo Alves (in ACHUTTI 1998, 15) menciona que Calegari trabalhava com uma câmera Repromaster, mas não foi possível determinar a técnica e o tipo de equipamento, usados pelo fotógrafo na composição de seus “panoramas”.

semelhanças identificadas a partir da comparação entre imagens apresentadas como diferentes levantam a hipótese de que algumas vistas poderiam ser, na realidade, parte dos panoramas⁴⁵.



“Panoramas de Porto Alegre” / *Álbum de Porto Alegre*
POA 00928A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa



“Vista” – *Ponta da Cadeira até Teatro São Pedro, Casa de Correção, Cia Fiat Lux, Palácio da Justiça (cerca de 1905)*

Foto 156 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

De qualquer forma, publicadas no *Álbum de Porto Alegre* ou disponíveis em imagens isoladas, poderiam ser consideradas, no contexto deste trabalho, como um complemento na análise das imagens do núcleo urbano, feitas a partir das torres da Igreja das Dores. Provavelmente feitas a partir das ilhas localizadas em frente à área central da cidade, compõe um conjunto que enfatiza a beleza natural da cidade disposta em anfiteatro⁴⁶ e a presença do rio, elemento que aparece em primeiro plano e quase toma conta da cena em alguns enquadramentos.

Neste conjunto, poderíamos retomar a idéia de que as vistas serviriam para borrar relações sociais e produzir imagens onde a tônica seria criar uma aparência de progresso. Neste sentido, algumas edificações importantes como igrejas e prédios

⁴⁵É o caso da presença de um veleiro e de embarcações localizados em frente à Igreja das Dores e presentes nas imagens : a) 156 pertencente ao acervo da Fototeca Sioma Breitman - ampliação em tamanho 12,8 por 22,6 cm. Descrita pela instituição como vista da Ponta da Cadeira até Teatro São Pedro, Casa de Correção, Cia. Fiat Lux, Palácio da Justiça; datada como cerca de 1905; b) POAF00928a, pertencente ao acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. Digitalizada a partir de imagem publicada no *Álbum de Porto Alegre*, sob o título *Panoramas de Porto Alegre* (pág 70).

⁴⁶ Expressão usada por Auguste Saint-Hilaire para descrever a cidade, na obra *Viagem ao Rio Grande do Sul. 1820-21*. São Paulo. Edusp, 1974 p32 e 40.

públicos sobressaem no contorno da paisagem. A mesma idéia poderia ser extraída de fotografias cujo tema é a movimentação de embarcações no porto da capital.



“Cais - 1910”

Foto 224 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman



“Panorama de Porto Alegre – Washington Luis, Praça Mal. Deodoro”

Foto 965 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Entretanto, as vistas também servem para acompanhar a distribuição do casario ao longo da orla e deixam ver a escassez da ocupação humana à medida que se afasta do centro em direção à zona sul da capital.



O fato da narrativa do *Álbum de Porto Alegre* ser encerrado por uma dupla de “panoramas” da cidade também ajuda a pensar o problema proposto por este trabalho. Uma conclusão possível seria que após apresentar os principais marcos de referência da paisagem urbana de Porto Alegre, o autor usou duas imagens onde o elemento natural ganha em importância para finalizar seu discurso sobre a capital. Dessa forma, estaríamos autorizados a pensar que, naquele momento – primeira década do século XX – não teríamos um marco material capaz de sustentar uma imagem síntese e exclusivamente urbana da cidade. A natureza ainda se sobrepunha no retrato da cidade cuja elite pretendia impor-se pelo poder do esclarecimento e da racionalidade.



“Panoramas de Porto Alegre” / Álbum de Porto Alegre
POA 00927A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

Ainda sobre a obtenção de uma imagem capaz de representar a capital positivista, seria interessante arrolar um último exemplo e compará-lo à outra fotografia feita anos antes. Temos duas tomadas em plano geral da Praça Marechal Deodoro: o primeiro, publicado no *Álbum de Porto Alegre*, mostra a antiga conformação do local, enquanto o segundo, com autoria atribuída e datação estimada pela instituição de guarda como década de 20 do século passado, apresenta a praça já remodelada e dá destaque ao monumento em homenagem a Júlio de Castilhos.

A segunda tomada repete o tema da primeira com uma pequena diferença de enquadramento. Provavelmente tenha sido feita do Palácio Piratini, cujas instalações começaram a ser utilizadas a partir de 1921, enquanto na anterior o fotógrafo deve ter utilizado as torres da antiga matriz, demolida em 1920. Dessa forma, a primeira evidência é que estamos novamente diante de um caso que demonstra a intenção do autor de acompanhar de forma sistemática as transformações urbanas da capital.

Já a observação das imagens permite notar que, apesar de ambas apresentarem os prédios do Theatro São Pedro e do Tesouro do Estado praticamente sem alterações morfológicas, a remodelação da praça e a introdução do monumento provocaram uma

mudança substancial na paisagem. Além do tratamento paisagístico que abriu espaço e ordenou a vegetação para que, diferente da anterior, servisse apenas de moldura para o grande largo, a segunda tomada parece ter sido feita de um ponto mais alto e usando um enquadramento mais aberto, aumentando ainda mais a importância do monumento em primeiro plano, em relação aos edifícios e ao próprio rio.

Seria possível dizer inclusive que a leitura da posição do Guaíba muda. Apesar de ambas apresentarem uma inversão em relação às vistas feitas a partir das ilhas em que o rio dominava o primeiro plano, é na segunda que a alteração da relação entre a cidade e o rio é apresentada de forma mais acabada. Do rio que dominava a paisagem, passa-se à monumentalidade da cidade construída que avança sobre a natureza e chega-se a uma imagem que poderia representar de forma eficaz a capital.



*“Praça Marechal Deodoro – Thesouro do Estado e Theatro São Pedro” / Álbum de Porto Alegre
POA FOO481A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa*



“Praça Marechal Deodoro” (década 20)
Foto 247 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

3.4 OS RETRATOS E O ROSTO DA CIDADE

Como complemento da análise proposta no âmbito deste trabalho, foram incluídos alguns retratos e fotografias de grupos por representarem uma possibilidade de recuperar, dentro do que teria sido a principal atividade de Calegari, exemplos de seu interesse e o seu olhar dirigido a determinados temas, personagens e formas de sociabilidade existentes na cidade. Trata-se de dois retratos, um de autoria atribuída à Calegari, e uma fotografia de um grupo de acendedores de lampião.

Aqui, o problema do retrato é abordado historicamente como resposta a uma demanda de representação da burguesia. Como resultado, produz efeitos diferenciadores a partir do enquadramento social do retratado. Além da pose como exercício de aparência, os cenários industrializados e distribuídos mundialmente garantiam a montagem de conteúdos simbólicos do retrato. Dessa forma, as marcas deixadas pelo jogo estabelecido entre fotógrafo e os elementos fotografados são passíveis de leituras e podem informar sobre os códigos vigentes em cada camada social.

Se é fato que a pose responde a exigências técnicas e características próprias do equipamento, também é verdade que oferece espaço para o sujeito apresentar-se, numa situação em que por trás de uma identidade pretendida, é possível recuperar as máscaras ou “a figura daquilo que assombra o ser humano e o desvia de sua identidade” (Fabris, 2004, 75). O retrato seria o resultado do confronto entre normas sociais e a psicologia individual, construindo uma identidade social padronizada que, por vezes, desafiaria o conceito de individualidade. Dessa forma, além de ser uma oportunidade evidente para constituição de uma imagem própria, é uma possibilidade para atender a expectativa de acesso a uma determinada imagem social.

Além dos elementos ficcionais contidos nos cenários para a constituição desta identidade de aparência, a pessoa fotografada dispõe do próprio corpo para expressar um discurso. Annateresa Fabris lembra que seria possível esperar duas atitudes sociais perante a câmera: o homem natural que mantém uma rígida postura frontal e o homem civilizado, posicionado de forma afetadamente lateral. Para a autora, o fato da frontalidade absoluta não ser privilegiada nos retratos feitos nos ateliês é um indicador social já que “a burguesia é estimulada a ostentar aquela mesma assimetria que caracterizava o retrato pictórico do século anterior”. (Fabris, 2004, 35)

A partir destas referências, foram arrolados dois retratos de mulheres negras. As imagens não estão datadas, mas seria útil recuperar a elaboração de especialistas sobre a

presença de negros na fotografia de estúdio do século XIX. Sandra Koutsoukos⁴⁷ assinala uma distinção entre os retratos de negros livres e escravos. Na sua análise, os libertos precisavam livrar-se dos estigmas da escravidão, como estratégia de integração e sobrevivência. Para isso, teriam adotado o padrão europeu de moda e suprimido as marcas que remetessem a algum tipo de trabalho ou profissão ou à etnia africana. “São fotos em que os estigmas da escravidão foram propositalmente ocultados”, explica a autora.

Já nas imagens de “typos de pretos”, os escravos apareciam com roupas e instrumentos de trabalho, além de suas marcas tribais. Estas fotografias não tinham como consumidores os próprios negros, pois teriam funcionado como cartões-postais destinados a descrever personagens pitorescos e exóticos. Entretanto, apesar de um “olhar europeizante” e da tentativa de obedecer ao ideal de uma Corte que se pretendia modernizada, os negros conseguiam manifestar-se frente à câmera.

“Na sua relação com o fotógrafo, este poderia permitir, facilitar, estimular ou mesmo tentar limitar ao escravo a sua habilidade de se comunicar, de participar como co-autor do (seu) retrato. E, apesar da assepsia e da ordem retratadas, a condição de escravo não era mascarada; a essência da escravidão era ali exposta...” (Koutsoukos, *studium* 9)

Da obra de Calegari, dedicada a retratar negros e disponível para pesquisa, no acervo da Fototeca Sioma Breitman, temos três retratos em close de homens⁴⁸. O velho é identificado como Bernardim BeloBelo, morador da cidade que teria vivido até seus 120 anos. Aparece em um plano médio e sua figura sorridente toma conta de quase todo o quadro. Os outros dois são desconhecidos e enquanto o primeiro encara a câmera com a boca escancarada quase em uma careta, o segundo mantém-se sério com a cabeça virada lateralmente, expondo suas cicatrizes. O acervo tem ainda um cartão-postal⁴⁹ com um casal de crianças negras maltrapilhas e descalças, identificadas pela instituição de guarda como vendedores de flores. Fotografadas em estúdio, as crianças seguram

⁴⁷Koutsoukos, Sandra. No estúdio do fotógrafo: um estudo da (auto)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. *Studium* 9. www.studium.ia

⁴⁸Hélio Ricardo Alves (ACHUTTI, 1998) faz referência à Galeria Grotesca como um conjunto de fotografias de “tipos populares, apresentados em cartões”, mas não foi possível confirmar se estas imagens pertenceriam a este conjunto. Uma análise preliminar dos negativos do acervo particular de Ivan Cabeda feita, em julho de 2006, por técnicos do Instituto Moreira Sales e do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa levantou a hipótese de que a imagem do negro com marcas tribais seja uma reprodução feita por Calegari de um original de Otto Schonwald, mas ainda não há nada publicado sobre o assunto.

⁴⁹O cartão tem dedicatória escrita de próprio punho por Calegari. Endereçado a Pedro Moacyr e datação de dezembro de 1935, é um cartão de final de ano.

ramalhetes de flores e parecem bem pouco à vontade diante da parafernália da fotografia.

Deste conjunto, foram selecionados para análise no âmbito deste trabalho, dois retratos de mulheres negras por serem considerados os que reuniam mais elementos capazes de informar sobre o interesse do fotógrafo pelos personagens da cidade e sobre sua habilidade em estabelecer uma relação eficaz com o fotografado. Em ambos, o enquadramento é um plano médio, tipo americano (apresenta o corpo do personagem até os joelhos). O fundo liso ressalta o personagem e há grande destaque para as mãos. Na primeira, temos uma mulher de turbante, vestido simples e poucos adereços. Ela está posicionada frontalmente em relação à câmera, mas seu corpo não assume uma postura rígida e a cabeça aparece até um pouco inclinada. A imagem dá grande ênfase às mãos da personagem que estão cruzadas e servem como base para a figura. Diferente da maioria dos retratos feitos pelo fotógrafo e disponíveis para pesquisa, o rosto abre-se em um sorriso de dentes intactos e dá à imagem uma aparência de contentamento sincero.



“Negra com turbante preto e branco”

Foto 596 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Na imagem identificada como “*Mãe Rita*”⁵⁰, a mulher apresenta-se frente à câmera com um olhar enviesado. O corpo mantém a frontalidade, mas o rosto está ligeiramente deslocado lateralmente. Além de colares e pulseiras que lembram peças usadas por adeptos de religiões africanas, a senhora apresenta um anel na mão esquerda e traz um objeto que bem poderia ser um leque na mão direita, apetrecho que além de ser sinal de distinção seria usado no candomblé como atributo de Oxum.



“*Mãe Rita*”

Foto 595 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Nestes dois casos, temos exemplos de imagens que misturam elementos descritos anteriormente como características da presença de negros na fotografia oitocentista. Não há ostentação ou a imitação de padrões característicos de modelos brancos, nem a repetição do estereótipo africano, esperável nas fotografias do padrão “*typo negro*” ou mesmo das imagens dedicadas a retratar os costumes desta população. Provavelmente, não estejamos diante de escravas e a necessidade de reforçar a imagem de negras livres já não fosse tão grande no momento em que os retratos foram feitos. Mesmo assim, nas duas fotografias, a identidade negra das modelos é demonstrada de forma clara.

⁵⁰ Imagem pertence ao acervo da Fototeca Sioma Breitman e foi identificada como “*Mãe Rita, Africana legítima, com ela veio o ritual do candomblé. Apresentações eram feitas no ‘Campo da Redenção. Não está datada e exibe um carimbo em alto relevo, identificando o autor ‘Cav. Calegari’.*”

Entretanto, o que chama atenção na primeira imagem é a relação de cumplicidade necessária para que a modelo se mostrasse de forma tão intensa frente às lentes do profissional, conhecido na cidade por ser o retratista da elite. Em um cenário de recursos mínimos, onde não precisou disfarçar nem mascarar os traços do seu cotidiano de negra não civilizada, a mulher parece muito à vontade em um sorriso bastante familiar. Ao lançar um olhar muito íntimo, a mulher deixa ver a pessoa atrás das lentes. Pode ser exagero tentar enxergar, através deste retrato, o fotógrafo no papel de amigo, patrão ou velho conhecido. Entretanto, não seria demasiada ousadia ver aí a maestria do autor ao materializar, em imagem, a riqueza dos sentimentos humanos.

O retrato “Mãe Rita”, a mulher que teria sido a responsável pela introdução dos cultos africanos, em Porto Alegre, é apresentada com seus colares rituais em um olhar sério e enviesado, parecendo estar ciente de suas responsabilidades como líder espiritual. Não fosse por uma leve insinuação de sorriso, seria possível dizer que mostra uma quase desconfiança diante do fotógrafo. Apesar da relevância da sua tarefa, dificilmente gozaria de reconhecimento público uma vez que não fazia parte dos grupos econômica e socialmente favorecidos. Entretanto, sua importância e a função que ocupava não passaram despercebidas pelo fotógrafo.

A fotografia tem autoria identificada por um carimbo em alto relevo. Entretanto, não foi possível identificar o circuito de consumo do retrato, nem se foi mantido em uma circulação privada, dados que poderiam elucidar a origem e a intencionalidade da produção da imagem. Mesmo assim, é importante assinalar um provável interesse do autor por um personagem que representa circuitos e relações sociais que extrapolam o meio em que vivia a chamada elite dirigente da época. Longe da imagem do exótico, o retrato de Mãe Rita poderia ser tomado como exemplo da preocupação do autor com personagens, hábitos e modos de viver então vigentes na cidade.

Outra imagem que pode servir como exemplo deste olhar do autor é a fotografia de um grupo de acendedores de lampião, cuja datação não foi estimada pela instituição de guarda⁵¹. Alguns dados históricos podem ajudar a estimar o período da imagem. O serviço de iluminação pública teria começado de forma efetiva na capital a partir de 1834, em forma de concessão do serviço a particulares (Franco 2006, 208). No início, os lampiões eram presos por ferragens às fachadas dos prédios e alimentados por azeite

⁵¹ A informação anexada à imagem pela instituição é : “sentado – segundo da direita para a esquerda, Francisco Pereira Machado, faleceu em 1927 aos 79 anos (referência da família)”.

de baleia. Ao longo do tempo, a qualidade do serviço foi alvo de críticas e o equipamento e o combustível foram sendo substituídos. Além de gás hidrogênio, também foram utilizados querosene e gás hidrogênio carbonado.

Por volta de 1893, a iluminação das ruas da área central (perímetro compreendido entre as ruas Ramiro Barcelos, Venâncio Aires, João Alfredo e foz do Riacho) era responsabilidade da concessionária Companhia de Gás que empregava combustores a gás, enquanto no subúrbio, eram usados os lampiões a querosene instalados pelo município. Em 1908, fora concluída a Usina Municipal para atender o sistema de iluminação pública fora da área atendida pelo gasômetro. Segundo Franco, “já no ano seguinte, (a usina) permitiria a substituição de todos os lampiões a querosene dos bairros por 600 lâmpadas incandescentes”. Até a primeira guerra mundial, houve uma certa expansão do serviço a gás, mas em 1917 começou a substituição progressiva e definitiva dos combustores por lâmpadas elétricas.



“Acendedores de Lampião”

Foto 180 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

A fotografia tomada por Calegari está ambientada em um cenário externo. A pose é típica dos retratos de grupo onde o posicionamento é condicionado pela amplitude de enquadramento obtida pela câmera. Para não deixar de fora nenhum de seus 16 modelos, o fotógrafo optou por uma composição com duas linhas horizontais sucessivas e de altura crescente que não são totalmente simétricas, mas mantém equilíbrio em relação ao elemento central, um homem montado a cavalo que também serve como marca para o terceiro plano da imagem. Estas camadas horizontais servem também para realçar a presença dos instrumentos de trabalho trazidos à cena, já que são pontilhadas pelos altos bastões exibidos. No primeiro plano, na lateral direita, um lampião completa a cena e reforça a identidade forjada pela ocupação profissional de um grupo heterogêneo, tanto em termos de etnia quanto de faixa etária.

Os trabalhadores estão todos sérios e mantêm uma postura corporal atenta, enfrentando a câmera de forma direta, em uma frontalidade absoluta. Não há desvios no olhar. No jogo da representação, investem na constituição de uma postura digna de trabalhador austero. Ninguém sorri, fato que poderia indicar a contenção corporal muito freqüente em retratos mais antigos.

A cópia da imagem ostenta a assinatura identificando a autoria de Calegari, mas até este momento não foi possível verificar se a fotografia é resultado de um trabalho comissionado ou iniciativa do próprio fotógrafo. Em qualquer dos casos, trata-se de funcionários do município ou da concessionária responsáveis pelo acionamento dos lampiões, atividade que já na virada do século estaria com os dias contados. Dessa forma, é possível concluir que, na iminência de uma mudança substancial na feição urbana e, em determinada medida, em uma atividade econômica da capital, o fotógrafo optou por retratar o elemento humano. Ao priorizar o trabalhador e não o sistema de iluminação, imortalizou uma profissão em vias de extinção e ofereceu a possibilidade de salvar do esquecimento algumas vítimas inevitáveis do progresso e da modernidade.

Como complemento da análise proposta por este trabalho, foram incluídos alguns exemplos que podem informar sobre a atividade de Calegari na documentação factual de acontecimentos da cidade. Além do enterro de Júlio de Castilhos, a chegada do primeiro automóvel na cidade e o pouso de um avião no Prado Riograndense (1911), o fotógrafo acompanhou e registrou eventos como a exposição de 1901 e as visitas oficiais de autoridades ao Estado, demonstrando seu interesse e atuação profissional com características associadas ao fotojornalismo.

Entre as imagens cujo tema era o cenário político portoalegrense, a fotografia do passeio da cúpula do PRR sob sombrinhas pelas ruas da capital merece destaque. O trabalho, cuja autoria é atribuída a Calegari e a datação é estimada como cerca de 1900, teria características do que se convencionou chamar como “instantâneo”, diferindo das imagens pré-elaboradas por congelar uma ação e dar a impressão de ter captado algo imprevisto, aumentando o apelo de seu conteúdo de suposta verdade.

“Para o fotojornalismo, a conquista do movimento revelou-se de importância vital, uma vez que permitiu “congelar” a ação, impressioná-la numa imagem quase em tempo real, capturar o imprevisto, chegar ao instantâneo e, com ele, acenar com a idéia de verdade: o que é assim capturado seria verdadeiro; a imagem não mentiria (note-se, todavia, que apesar de o instantâneo permitir representações fotográficas mais “sinceras” e espontâneas, as fotografias não deixam de ser representações)”. (Souza, 2000)

O instantâneo estaria na base do fotojornalismo moderno, cujo marco de surgimento teria sido o trabalho de Erich Salomon, na década de 20. Para Milton Guran (2002, 43), com a redução do tempo de exposição e a maior liberdade de atuação do fotógrafo, a fotografia teria ganhado um novo caminho estético e consolidado o papel do fotógrafo como autor da imagem já que este não dividiria mais a “autoria intelectual” da imagem com o fotografado que fazia a pose, nem com os elementos usados na ambientação. Descontados os devidos exageros, a elaboração é útil por abrir a possibilidade de pensar em um incremento na importância do fotógrafo na imagem obtida como resultado.

Dessa forma, na hipótese de ter confirmada a autoria, a existência desta imagem demonstra, em termos técnicos, a versatilidade e a sintonia do autor com a experimentação das novidades desenvolvidas nos padrões de linguagem da época. Por outro lado, a composição garante a clareza na representação do grupo político que se consolidava como elite dirigente no Rio Grande do Sul.

Na linha de frente, Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros, sob a sombra de um acompanhante, seguidos por correlegionários. Passo firme, cruzam a cena na diagonal, em direção ao fotógrafo. Como cenário, a fachada do casario repleta de portas e janelas envidraçadas, enquanto a conversa no segundo pelotão garante um ar de espontaneidade corriqueira. Todos ostentam objetos como sombrinhas, bengalas, chapéus, cartolas, gravatas e reluzentes sapatos, atestando não apenas que se trata de um grupo distinto, mas garantindo também a aparência condizente com sua posição social.



“Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos e membros do PRR” (cerca 1900)
Foto 693 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

CONCLUSÃO

Este trabalho teve por objetivo identificar na obra do fotógrafo Virgílio Calegari elementos capazes de informar sobre a experiência vivida durante o processo de remodelação urbana de Porto Alegre, nas primeiras duas décadas do século XX. Os conceitos que serviram como base para esta análise autorizam a pensar a fotografia como aliada na busca de sensibilidades do passado, sustentando a intenção de identificar como as idéias de progresso e decadência perpassaram a obra de Calegari. Concretamente, o trabalho empreendido teve como alvo localizar e analisar os elementos que demonstram a permanência de materialidades e sociabilidades diante da construção de uma nova urbanidade.

Ao tratar especificamente do caso de Porto Alegre, foi considerado que o desafio posto naquele momento de construção de um novo futuro dizia respeito às dificuldades de incorporação da modernidade por uma sociedade marcada por valores rurais. Ao seguir esta idéia, a capacidade de apropriação dos valores da modernidade e da urbanidade, situação que marcaria a experiência de uma oposição entre a idéia de natural e civilidade, poderia ser tomada como eixo da análise. Em termos de constituição de materialidades e sensibilidades urbanas, na capital gaúcha, o dilema enfrentado era o fato de que a intervenção humana tinha resultados que ficavam aquém da intensa beleza natural da cidade.

Teoricamente, o problema proposto neste estudo - identificar através de imagens a tensão presente no momento em que a rápida construção de uma idéia de futuro provocou o apagamento de referências do passado – implicou na análise de duas questões: a experiência humana da passagem do tempo e o espaço construído da cidade como materialização desta vivência; o tratamento dado à problemática urbana a partir dos conceitos que orientam a chamada História Cultural.

Do ponto de vista do uso da fotografia em estudos históricos, este trabalho teve como intenção reforçar a utilidade da imagem como fonte capaz de oferecer informações sobre o olhar do autor. Além disso, apresentou-se como oportunidade para exercitar a idéia de que a imagem mecânica não apenas atesta o desejo e a construção de um futuro, mas pode demonstrar o estranhamento do fotógrafo frente a um mundo que se transforma, ficando cada vez mais distante seu próprio passado. Para isso, admite-se que, além de registro para projetar uma posteridade desejada, a fotografia é capaz de salvar uma memória ameaçada de desaparecimento. Dessa forma, a fotografia é lida

como resultado das escolhas feitas pelo autor em uma mediação entre a visibilidade e a ênfase de determinados elementos e a omissão ou disfarce daquilo que se pretendia manter fora do discurso engendrado pelo autor.

No caso deste trabalho, o interesse era buscar justamente estes cacos deixados como ruído na imagem. Para isso, dentro do conjunto analisado, foi atribuída particular importância a imagens que pudessem indicar situações onde estivesse latente uma leitura subjetiva e pessoal das cenas oferecidas como paisagem da capital. No caso dos álbuns, existe ainda uma segunda narrativa possível, construída pelo arranjo e ordenamento das imagens.

Como material de estudo, foram utilizadas obras pertencentes ao acervo do Museu Joaquim José Felizardo / Fototeca Sioma Breitman e ao Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. Da Fototeca, fora, analisados os álbuns “Vistas do Novo Abastecimento d’Água” e “Exposição de Flores”, além de outras 227 imagens isoladas. Do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa foi utilizado o “Álbum de Porto Alegre”. Neste conjunto, foram consideradas como obra “atribuída” a Virgílio Calegari todas as imagens arroladas pelos acervos como de sua autoria, mas não identificadas por selo ou assinatura do autor. Já entre as imagens isoladas e claramente identificadas, não foi possível estabelecer um padrão de uso das assinaturas.

Em função da limitação do universo pesquisado frente ao considerável contingente da obra de Calegari ainda indisponível para pesquisa, a opção para o tratamento das imagens foi uma abordagem qualitativa⁵² que privilegiou estabelecer comparações e contraposições dentro do próprio do conjunto. Dessa forma, foram considerados elementos de linguagem como as opções de enquadramento e a permanência de elementos de contraste deixados em quadro pelo autor, determinando sempre que possível se a imagem é resultado de trabalho comissionado ou iniciativa empresarial do próprio autor. Além disso, também foi objeto de análise o tratamento dado aos aspectos de materialidade da cidade e aos costumes da população.

Metodologicamente, a análise e a interpretação das fontes visuais foram destinadas a avaliar a presença de sinais de incorporação ou não dos valores da modernidade e a forma como estes elementos eram tratados nas representações feitas pelo fotógrafo. Isto pode ser realizado através da observação e tentativa de identificação

⁵² Em função de problemas estruturais e de uma reforma no prédio do Museu Joaquim José Felizardo, não foi possível analisar todos os originais das imagens trabalhadas, pertencentes à Fototeca Sioma Breitman. Em alguns casos, o trabalho ficou limitado aos arquivos digitais.

nas imagens da relação existente entre a paisagem natural e a cidade construída; das características da presença da população e da ocupação humana dos espaços urbanos; além da ocorrência de elementos dissonantes de uma visualidade de pretensão progresso.

Ao não ter sido possível avançar nesta etapa na investigação do circuito de circulação das imagens, ficaram indicadas algumas possibilidades para trabalhos posteriores como é o caso dos cartões-postais e do álbum “Exposição das Flores”. Entretanto, entre as conclusões possíveis, a localização de dois álbuns feitos pelo ateliê e outro comissionado pelo executivo municipal comprova que, além da atividade de retratista, o fotógrafo atuava profissionalmente e de forma eficaz tanto em trabalhos institucionais como em iniciativas empresariais próprias. Na mesma linha, a impressão de cartões-postais é outro indicativo da capacidade empreendedora e da tentativa de abranger públicos diversificados.

Calegari também estava atento aos acontecimentos da cidade e às tendências e inovações na linguagem fotográfica. Inúmeras imagens cuja temática está relacionada a eventos políticos ou sociais demonstram a versatilidade do profissional e mais uma faceta muito próxima do que veio a constituir-se no chamado fotojornalismo. A série de imagens que resultou da documentação da exposição de 1901, do enterro de Júlio de Castilhos, da exibição de um avião ou da chegada do primeiro automóvel à cidade são exemplo deste viés. Além disso, foi possível recolher fotografias como o passeio da cúpula do PRR que insinuam alguns dos conceitos que conformariam anos mais tarde a idéia de instantâneo.

Portanto, estas evidências reforçam o entendimento da fotografia como prática globalizada e autorizam a pensar que, mesmo fora dos grandes centros produtores de tendências, o mercado de trabalho e o contingente de consumidores de fotografia nas primeiras décadas do século XX em Porto Alegre não eram desprezíveis, oportunidades exploradas e aproveitadas por um profissional inventivo e de grande versatilidade como Calegari.

Entre os dados levantados, a atribuição dada ao fotógrafo pelo governo municipal de realizar o álbum “Vistas do Novo Abastecimento d’Água” serve como indicativo do prestígio de Virgílio Calegari junto às autoridades públicas e de seu reconhecimento, em um cenário onde havia outros profissionais de renome e grande importância na cidade. São muitos os fatores que influenciam uma escolha como esta, mas o fato de Calegari ter recebido esta incumbência significa que foi considerado apto a documentar um importante feito da administração, ou seja, reunia a habilidade

necessária para representar em imagem os melhoramentos necessários à modernização da capital.

Entre as conclusões mais diretas que puderam ser obtidas na análise feita, talvez uma das mais relevantes seja demonstrar que Calegari fotografou os marcos da cidade moderna, mas deixou ver pistas sobre a heterogeneidade da utilização dos espaços urbanos. Isto fica evidente no material feito para a elaboração do álbum sobre o novo sistema de abastecimento de água e nas tomadas que mostram o movimento das ruas da capital. Em alguns casos o resultado pode até ser considerado irônico como no caso do cão dormindo junto ao meio-fio, enquanto a família posa respeitosamente em frente a sua residência.

Na sua observação periódica das transformações urbanas de Porto Alegre, repetiu tomadas e registrou a evolução da conformação urbana em locais como o Menino Deus e a Praça Marechal Deodoro. Essa prática de registro sistemático da cidade confirma o interesse particular e o investimento pessoal do fotógrafo no tema, transformando-o em um leitor privilegiado da cidade e uma fonte importante para estudos históricos.

Na sua longa trajetória de apreensão e interpretação da cidade, algumas evidências que puderam ser recolhidas permitem assinalar que ao recortar a natureza para transformar a geografia da capital em paisagem, construiu imagens bucólicas que, em casos como as vistas feitas a partir do rio e da série sobre Belém Velho, iguam e por vezes superam em importância os marcos da cidade construída.

A série sobre Belém Velho também demonstra a preocupação do autor com o patrimônio histórico já que o casario açoriano do sítio pode ser considerado um resquício da cidade colonial já naquela época. A noção de importância histórica também pode ser atestada ao identificar uma imagem apresentada no Álbum de Porto Alegre como “Pedras Brancas – Casa em que hospedou-se Garibaldi”.

Como seu interesse não estava dirigido apenas à materialidade do espaço urbano, não deixou escapar o que hoje convencionamos chamar de patrimônio cultural imaterial. Na cidade que ia sendo modificada, atividades como o movimento nas docas do mercado e o trabalho de carga e descarga junto à ponte de pedra do Arroio Dilúvio, antes da retificação, faziam parte de um passado retido como memória de vivências já impossíveis na urbe modernizada. Retido também como imagem.

Neste inventário do imaterial, não ficou restrito à apresentação, feita no Álbum de Porto Alegre do que poderiam ser considerados os “tipos” peculiares do cenário

local, como gaúchos, carreteiros, viajantes colonos e a precariedade dos ranchos habitados pela população pobre. Foi na sua atividade como retratista, cuja contribuição como profissional requisitado para a construção da imagem de esclarecimento e racionalidade da nova elite dirigente gaúcha já está estabelecida, que buscamos o registro da presença de personagens e hábitos que não faziam parte do código de comportamento autorizado pela onda modernizante.

Nestes casos, mesmo que a análise das características autorais do seu trabalho em retrato não tenha sido objeto deste trabalho, foi possível perceber que, em alguns momentos, o fotógrafo tentou representar setores não integrados sem assinalar de forma negativa seu descompasso com o ritmo do desejado progresso. Isto ficou demonstrado na comparação entre os dois retratos de mulheres negras e da jovem com sombrinha. Enquanto a menina aparece incômoda ao ter que ostentar uma aparência que não é sua, as duas senhoras estão bastante à vontade na sua natural incivilidade.

Frente a estas evidências, os resultados e informações recolhidas por este trabalho crescem em relevância e clareza se incluídos no cenário da produção intelectual sobre o tema. Neste sentido, é de particular importância o diálogo com as conclusões obtidas por pesquisas dedicadas à análise do discurso fotográfico sobre Porto Alegre, construído no período imediatamente posterior a Calegari⁵³. A partir deste corpo teórico, encontramos a idéia de que a imagem da cidade colonial seria utilizada para dar maior nitidez, por contraste, à cidade moderna ou excluída, algumas vezes sem sucesso, da cena fotografada.

Pelas observações feitas neste trabalho, este raciocínio não poderia ser aplicado de forma direta à função desempenhada pelas imagens da cidade antiga publicadas no álbum, nem pelos cacos deixados em imagens destinadas a consolidar os marcos da modernização. Na verdade, a hipótese inicial que se pretende confirmada é que, ao enfrentar a transição de registros de temporalidades, o autor foi sensível à existência simultânea de experiências diferentes em relação à aceleração imposta pelo novo mundo que se anunciava. Neste limiar, usou suas lentes para salvar do esquecimento uma cidade que desaparecia.

Calegari era um fotógrafo oitocentista que viveu a transição para o novo século cujo trabalho poderia ser situado em um período histórico de implantação de uma nova ordem política e social, já que o auge de sua produção estaria nas duas primeiras

⁵³ Ver Possamai (2006).

décadas do século. A partir do material analisado fica evidente a eficácia de sua fotografia tanto na afirmação de um ideal de modernidade quanto na demonstração de que a incorporação desta urbanidade não foi homogênea.

Dessa forma, poderíamos ler a obra de Calegari, suas lacunas e aparentes contradições como indicativo de um período em que o dilema que contrapunha civilidade e natureza não estava resolvido em termos de materialidade construída e valores incorporados. Para sustentar este raciocínio, é importante lembrar que apesar do incremento na edificação da cidade durante o chamado “quadriênio glorioso” da construção civil (1910-1914), o próprio Plano de Melhoramentos (1914), considerado o marco de instalação de modernidade em Porto Alegre, precisou ser reeditado em 1927 e, com exceção da abertura da Avenida Borges de Medeiros, as grandes obras propostas só foram realizadas entre 1938 e 1943⁵⁴.

Dessa foram, apesar de um desejo manifesto de adequar-se aos novos padrões, a cidade não tinha chegado a uma síntese de modernidade eficaz, tanto do ponto de vista do volume de espaços modernizados quanto da constituição de uma visualidade urbana necessária para consolidar estes ideais. Esse descompasso é percebido pelo fotógrafo e aparece em suas imagens.

Não foi intenção deste trabalho desconstituir a contribuição da fotografia de Calegari na consolidação da imagem de uma elite auto-proclamada esclarecida e progressista, nem mesmo de sua contribuição na veiculação da imagem de uma cidade em luta para modernizar-se. Ao assumir a idéia já proposta de que o imigrante europeu, bem sucedido e mestre na fabricação de imagens, era a própria encarnação da modernidade, o objetivo aqui foi identificar em sua obra indícios de lacunas e contradições, características de um momento de transição em que o próprio desejo de aderir à modernidade ainda estava por consolidar-se.

Na pequena capital do início do século, Virgílio Calegari operava uma máquina capaz de produzir um passaporte para a modernidade, mas em momentos substanciais de sua obra parece ter os olhos e objetivos apontados para o passado. Calegari viveu e fotografou uma cidade que não era e faltava muito para parecer moderna. Em um presente empenhado em construir o futuro, parece estranhar o novo mundo e volta-se para trás, imortalizando espaços e vivências condenados ao desaparecimento.

⁵⁴ Ver Souza (1996)

BIBLIOGRAFIA

- ACHUTTI, Luiz Eduardo. *Ensaio Sobre o Fotográfico*. Porto Alegre. Prefeitura Municipal, 1998.
- ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre : o século XIX. In ACHUTTI, Luiz Eduardo (org). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1988. P.9-21.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Edições Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Elsevier, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1999.
- BAKOS, Margaret Marchiori. Municipalização e endividamento – Características da Administração Pública Municipal de Porto Alegre, de 1897 a 1937. In WEIMER, Gunter (org). *Urbanismo no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1992
- BARTHES, Roland. *Câmara Clara*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. Vol 1, Brasiliense, 7ª edição, 1994.
- BRESCIANI, Maria Stella. *Permanência e ruptura no estudo das cidades*. Cidade & História. Salvador, UBA. Faculdade de Arquitetura, 1992, p.11-25.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff de, WOLFF, Sílvia Ferreira dos Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In Fabris, Annateresa. *Fotografia - Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz. Representações urbanas : Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. IPHAN, No 27, 1998.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 32, Rio de Janeiro, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural : entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1971
- DILTHEY, Wilhelm. The hermeneutics of the human sciences. In : KURT Mueller-Vollmer (org). *Hermeneutics readers*. New York, Continuum, 1988.

- DROYSEN, Johann Gustav. *Historica. Lecciones sobre la Enciclopedia y metodologia de la historia*. Barcelona, Editorial Alfa, 1983.
- DOBERSTEIN, Arnaldo. *Estatuária e Ideologia : Porto Alegre 1900-1920*. Porto Alegre. Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 3.ed. Campinas, Sp: Papyrus, 1999.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia : Usos e Funções no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1991.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais, uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2004
- FACCHINETTI, Lurent. Da foto ao filme. In. (Vários autores) *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- FERNANDES Jr., Rubens. O século XIX na fotografia brasileira. In : FERNANDES Jr. Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*. Coleção Pedro Corrêa do Lago. Ed. Francisco Alves. s/d
- FORTINI, Archymedes. *O passado através da fotografia. Porto Alegre*. Editora Gráfica Papelaria Andradas – Grafipel, 1959.
- FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre Guia Histórico*. 2ª ed. Porto Alegre. Ed. Universidade, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. Campinas, Ed da Unicamp, 1994.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais : morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. 3ª ed. Rio de Janeiro. Ed. Gama Filho, 2002.
- HARTOG, François. O tempo desorientado. Tempo e História. “Como escrever a história da França?”. *Anos 90*. Porto Alegre: PPG em História da UFRGS, n.7, julho 1997.
- HARTOG, François. *Time, History and the writing of History : the order of time*. *KVHAA*, Konferenser 37:95 - 113, Stockholm 1996.
- HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo, Editora Pensamento, s/d.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado. Para uma semântica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1993.

- KOSELLECK, Reinhardt, GADAMER, Hans-Georg. *Historia y hermenéutica*. Barcelona, Paidós, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo. Ática, 1989.
- KOUTSOUKOS, Sandra. *No estúdio do fotógrafo: um estudo da (auto)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Studium 9. www.studium.ia
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In : *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.
- MAUAD, Ana Maria. *Entre retratos e paisagens : modos de ver e representar no Brasil oitocentista*. In : Revista Eletrônica Studium, no. 15. Instituto de Artes. Unicamp, SP. (<http://www.studium.iar.unicamp.br>)
- MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem : Fotografia e História, Interfaces*. In : Tempo, Revista do Departamento de História da UFF, Rio de Janeiro, v.1, no.2, 1996, p.73-98.
- McBRIDE, Bill. *Panoramic Câmeras 1843-1994*. In: <http://www.panoramicphoto.com/timeline.htm>
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre – Urbanização e Modernidade*. Porto Alegre, Edipucrs. 1995
- NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. Companhia das Letras. São Paulo, 1992
- PESAVENTO, Sandra. *Exposições Universais – Espetáculos da Modernidade do Século XIX*. Editora Hucitec, São Paulo, 1997.
- PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.
- PESAVENTO, Sandra. *O Imaginário da Cidade. Visões Literárias do Urbano*. 2ª edição. Editora da Ufrgs, Porto Alegre, 2002.
- PESAVENTO, Sandra. *Indagações sobre a História Cultural*. In ArtCultura, Uberlândia. Vol3, no3, p.9-15. Dezembro, 2001.
- PESAVENTO, Sandra. Cartografias do tempo: palimpsestos na escrita da história. In PESAVENTO, Sandra (org). *Um historiador nas fronteiras : o Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- PESAVENTO, Sandra. *Memória Porto Alegre Espaços e Vivência: s. 2ª ed.* Porto Alegre. Editora da UFRGS, 1999.
- PESAVENTO, Sandra. Muito além do espaço : por uma história cultural do urbano. In. *Estudos Históricos*, CPDOC / FGV. Rio de Janeiro, vol.8, no. 16, 1995, pp 279-290.

- POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada : memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Tese de doutorado. PPG História UFRGS. Porto Alegre, 2005.
- RECKERT, Stephen. O signo da Cidade. In: *O imaginário da cidade*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- RICOEUR, Paul. Arquitetura e narratividade. *Urbanisme*. Paris, nº 303, novembro-dezembro 1998. (trad. em português).
- RHODEN, Luiz Fernando. *Urbanismo no Rio Grande do Sul : origens e evolução*. Porto Alegre, Edipucrgs, 1999.
- ROUILLÉ, André. *La photographie en France*. Macula. Paris, 1989.
- SANTOS, Alexandre Ricardo dos. O gabinete do Dr. Calegari : considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: Achutti, Luiz Eduardo. *Ensaio sobre o fotográfico*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Porto Alegre, 1998.
- SCHORSKE, Carl E. *A cidade segundo o pensamento europeu – de Voltaire a Spengler*. Espaços e Debates (27), Revista de estudos regionais e urbanos, Ano X, 1989, p. 47-57.
- SEGALA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil Pitoresco. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN, No 27, 1998.
- SOUZA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó, Ed. Grifos; Florianópolis, Ed Letras Contemporâneas, 2000.
- SOUZA, Célia Ferraz. Entre a cidade do desejo e a cidade do possível. Um plano de melhoramentos para Porto Alegre. In: *Cidade e Imaginação*. Rio de Janeiro. UFRJ, Faculdade de Arquitetura, 1996.
- SOUZA, Célia Ferraz, MULLER, Dóris Maria. *Porto Alegre e sua evolução urbana*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1997.
- SOUZA, Célia Ferraz. Entre a cidade do desejo e a cidade do possível. Um plano de melhoramentos para Porto Alegre. In: *Cidade e Imaginação*. Rio de Janeiro. UFRJ, Faculdade de Arquitetura, 1996.
- THÉZY, Marie de. *Charles Marville*. Paris Disparu. Éditions des Musées de la Ville de Paris. Paris Musées, Collection Paris Tête d' Affiche, 1994.
- TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica. In. (Vários autores) *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- _____. *Uma cultura fotográfica*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN, No 27, 1998.
- VASQUEZ, Pedro K. Ferrez e Watkins: caminhos paralelos. In. (Vários autores) *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

- WEIMER, Gunter. A capital do positivismo. In Panizi, Wrana, Rovatti, João. *Estudos Urbano – Porto Alegre e seu planejamento*. Porto Alegre. Editora da UFRGS / Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.

TABELA DE IMAGENS

- Pág 70

Intendência Municipal de Porto Alegre

“Vistas do Novo Abastecimento d’Água”

Fotos 3130 – Fonte de Recalque e de Aeração;

Foto 3131 – Tanque de Decantação;

Foto 3137 – Casa das Máquinas;

Foto 3140 – Caldeira Babcoch & Wilcox em serviço

Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman⁵⁵

- Pág 71

“Abastecimento d’Água

Bomba Worthington em serviço”

Intendência Municipal de Porto Alegre

“Vistas do Novo Abastecimento d’Água”

Foto 3138. Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 72

“Abastecimento d’Água

Vista do reservatório de distribuição

Torre com um reservatório metálico”

Intendência Municipal de Porto Alegre

‘Vistas do Novo Abastecimento d’Água”

Foto 3135. Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 73

“Abastecimento d’Água

Torre com reservatório metálico”

Intendência Municipal de Porto Alegre

‘Vistas do Novo Abastecimento d’Água”

Foto 3136. Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 77

“Hidráulica Municipal” / Álbum de Porto Alegre

POAF00844A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

- Pág 78

“Praça Marechal Deodoro – Thesouro do Estado e Theatro São Pedro”

Álbum de Porto Alegre

POA F00481A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

“Praça Marechal Deodoro” / Álbum de Porto Alegre

POAF00501A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

⁵⁵ Foram reproduzidas as legendas das publicações e as informações fornecidas pela Fototeca Sioma Breitman

- Pág 79
“Praça Marechal Deodoro” / *Álbum de Porto Alegre*
POAF00849A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa
- Pág 83
“João Pessoa x Venâncio Aires. Implantação dos trilhos do bonde.
Armazém do João de Deus, Grupo Escolar Luciana de Abreu”
Foto 063 - Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 84
“Getúlio x José de Alencar. Vista da primeira igreja do Menino Deus
com bonde puxado a burro”.
Cartão postal
Foto 116 - Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 85
“Menino Deus – Vista parcial feita da colina do Menino Deus”
Foto 276 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 86
“Menino Deus – Vista parcial feita da colina do Menino Deus”
Foto 277 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
“Menino Deus – Rua 13 de maio” / *Álbum de Porto Alegre*
POAF00494 – Acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa
- Pág 86
“Menino Deus – Vista parcial feita da colina do Menino Deus”
Foto 278 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 87
“Menino Deus – segunda igreja (década de 10)”
Foto 350 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 88
“Voluntários da Pátria”(final do século XIX)
Foto 033 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 89
“Andradas x Marechal Floriano”(1910)
Foto 136 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 90
“Vista do Bairro Belém Velho” (1922)
Foto 371 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 91
“Igreja de Belém Velho” (década 20)
Foto 345 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman
- Pág 92

“Vista do antigo campanário da igreja de Belém Velho”
Foto 434 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

“Praça de Belém Velho”(década 20)
Foto 435 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 95
“Riachuelo x Gal. Bento Martins”
Foto 237 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Porto Alegre a vol d’o / Álbum de Porto Alegre
POAF478A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

- Pág 96
“Riachuelo – Vista de residência”(início do século)
Foto 401 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 98
Riachuelo com família tradicional
Foto 321 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 99
“Vista do cais – trapiche”
Foto 300 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

“Porto Alegre a vol d’oiseau” / Álbum de Porto Alegre
POA F876A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

- Pág 100
“Asilo Padre Cacique (mendigos)” / Álbum de Porto Alegre
POA F00841A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

- Pág 102
“Panoramas de Porto Alegre” / Álbum de Porto Alegre
POA 00928A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

*“Vista” – Ponta da Cadeia até Teatro São Pedro, Casa de Correção,
Cia Fiat Lux, Palácio da Justiça (cerca de 1905)*
Foto 156 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 103
“Cais - 1910”
Foto 224 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

“Panorama de Porto Alegre – Washington Luis, Praça Mal. Deodoro”
Foto 965 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

“Praia de Belas”
Foto 332 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 104

“Panoramas de Porto Alegre” / Álbum de Porto Alegre
POA 00927A - Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

- Pág 105

“Praça Marechal Deodoro – Thesouro do Estado e Theatro São Pedro”
/ Álbum de Porto Alegre
POA FOO481A - Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

“Praça Marechal Deodoro” (década 20)
Foto 247 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 108

“Negra com turbante preto e branco”
Foto 596 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 109

“Mãe Rita”
Foto 595 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 111

“Acendedores de Lampião”
Foto 180 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

- Pág 113

“Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos e membros do PRR” (cerca 1900)
Foto 693 – Acervo do Museu Joaquim Felizardo / Fototeca Sioma Breitman

Em tempo :

- Quando este trabalho começou, eram apenas dois gatos a povoar minhas leituras com seu sono solidário.

- Durante sua realização, meu pai morreu e minha filha nasceu. Neste infeliz desencontro, uma fotografia que jamais será realizada.

- A única instituição a apoiar a realização deste trabalho foi a minha família. Não teria sido realizado sem o apoio financeiro e afetivo de Carlos Carvalho e Cecília Bonamigo Sandri.

- O conteúdo desenvolvido nas aulas do programa do curso de pós-graduação foi fundamental para a realização deste trabalho, cabendo assinalar a participação dos professores Sandra Pesavento, Maria Luiza Martini, Anderson Vargas e Günter Weimer no resultado final.

- A autora é especialmente grata
à Cecília Bonamigo Sandri, pela defesa incondicional da utilidade da escola;
à Sandra Jatahy Pesavento, pelo exercício cotidiano do livre pensar.

Impresso em papel reciclado para reduzir a necessidade das lavouras de eucalipto.