

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY

VISÕES DE PORTO ALEGRE NAS FOTOGRAFIAS DOS IRMÃOS  
FERRARI (c.1888) E DE VIRGÍLIO CALEGARI (c. 1912)

PORTO ALEGRE  
2007

CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY

**VISÕES DE PORTO ALEGRE NAS FOTOGRAFIAS DOS IRMÃOS  
FERRARI (c.1888) E DE VIRGÍLIO CALEGARI (c. 1912)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

PORTO ALEGRE  
2007

CAROLINA MARTINS ETCHEVERRY

**VISÕES DE PORTO ALEGRE NAS FOTOGRAFIAS DOS IRMÃOS  
FERRARI (c.1888) E DE VIRGÍLIO CALEGARI (c. 1912)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Francisco Marshall (UFRGS - Orientador)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Blanca Brites (UFRGS)

---

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS)

---

Prof. Dr. José Augusto Avancini (UFRGS)

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Francisco Marshall, pela dedicada e atenta orientação;

Ao Professor Doutor José Augusto Avancini, pelas importantes indicações ao longo da pesquisa;

Ao Professor Doutor Charles Monteiro, por seguir incentivando minha carreira acadêmica;

À minha avó, Professora Doutora Romanita Disconzi, pela valiosa motivação e incentivo constantes;

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS;

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

Aos funcionários da Fototeca Sioma Breitman, do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa e da Biblioteca Central da PUC-RS;

Aos meus pais, Carlos e Kátia, e à minha irmã Ana Luísa, por acreditarem na minha capacidade e me incentivarem a concluir este trabalho;

Aos meus padrinhos, Dudo e Liane, pelo auxílio cultural;

Aos meus colegas da pós-graduação, aos meus colegas da graduação e aos meus amigos, cujos nomes não citarei, porque graças a Deus são muitos.

*A imagem no espelho sois vós,  
Mas vós não sois a imagem;  
Vossa existência não é a imagem no espelho.*

*Buda*

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a produção de vistas da cidade de Porto Alegre, realizadas pelos Irmãos Ferrari e por Virgílio Calegari, dentro do contexto da história da representação da paisagem. Para tanto, a pesquisa desenvolveu-se em torno de dois álbuns produzidos pelos fotógrafos mencionados. Os primeiros produziram um álbum colecionável a partir de fascículos, e a cada mês o assinante recebia uma fotografia da cidade. Já o segundo foi editor de um livro, intitulado *Porto Alegre*, composto por uma série de fotografias dos principais pontos da cidade e arredores. Estes profissionais são responsáveis por um levantamento iconográfico da cidade de Porto Alegre, estabelecendo uma cultura visual relacionada com a arte. Organizadas em álbuns ou livros, estas imagens engendram sentido à cidade. Esta dissertação partiu da hipótese de que existiam padrões visuais específicos para determinados tipos de imagens. A partir disso, foi feito um percurso a fim de perceber as características formais das paisagens urbanas, não apenas na fotografia, mas também na pintura, com o objetivo de estabelecer possíveis influências na composição das fotografias do *corpus documental*.

**Palavras-chave:** Fotografia; Paisagem; Cidade.

## ABSTRACT

This thesis has the objective of analyzing the production of views of the city of Porto Alegre by the Ferrari brothers and by Virgílio Calegari, from within the context of the history of landscape representation. In order to do so, the research revolved around two albums produced by the mentioned photographers. The first ones have produced a collectable album using booklets; the subscriber would receive, monthly, a picture of the city. The second was the editor of a book called *Porto Alegre*, this book was compound by a series of pictures of the main spots of the city and its environ. These professionals are responsible for an iconographic survey of the city of Porto Alegre which established a visual culture related to art. Put together in albums or books, these images give the city sense. This thesis accepted the hypothesis that there are specific visual patterns in specific kinds of images. Starting with that, a specific path was taken towards the end of perceiving the formal characteristics of urban landscapes, not only in photography, but also in painting; this was done with the objective of establishing possible influences on the composition of the pictures from the *documental corpus*.

**Key-words:** Photography; Landscape; City.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Luis Terragno. Praça da Harmonia (fotografia estereoscópica), c. 1865 _____	29
Fig. 2	Antonello da Messina. A Crucifixão, 1455 _____	50
Fig. 3	Giovanni Bellini. A Madonna do Campo, 1500 _____	51
Fig. 4	Pieter de Hooch. Festa Musical em um Pátio. 1677 _____	52
Fig. 5	Jan Vermeer. Vista de Delft, c. 1659 _____	53
Fig. 6	Jan Vermeer. Vista de Delft, c. 1659 _____	53
Fig. 7	Pieter Saenredam. Câmara Municipal Velha, 1657 _____	54
Fig. 8	Canaletto. Veneza: Canal Grande. c. 1724 _____	55
Fig. 9	Frans Post. Vista da Cidade Maurícia e Recife. 1657 _____	57
Fig. 10	Nicolas Taunay. Vista do Morro de Santo Antonio. 1816 _____	59
Fig. 11	Georg Grimm. Vista do Rio de Janeiro tomada da rua Senador Cassiano em Santa Teresa. 1883 _____	60
Fig. 12	Gravura comemorativa à visita de Dom Pedro II a Porto Alegre, em 1864 _	61
Fig. 13	Louis Daguerre. Boulevard du Temple. 1839 _____	62
Fig. 14	Revista Máscara, 1928 _____	66
Fig. 15	Charles Melville. Rue Glatiny, Paris, 1865 _____	68
Fig. 16	Marc Ferrez. Avenida Central, Rio de Janeiro, c. 1910 _____	71
Fig. 17	Louis de Clercq. Voyage en orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq, 1858-1859. 1859-60 _____	75
Fig. 18	Militão Augusto de Azevedo. Rua Florêncio de Abreu (SP), em 1862 e 1887 _____	79
Fig. 19	Capa e contra-capas do Álbum Comparativo, de Militão de Azevedo _____	80
Fig. 20	Ateliê dos irmãos Ferrari _____	93
Fig. 21	Ferrari & Irmão. Mercado Público. 1888 c _____	97
Fig. 22	Ferrari & Irmão. Atheneo Rio-Grandense. 1888 c _____	98
Fig. 23	Ferrari & Irmão. Rua dos Andradas. 1888 c _____	99
Fig. 24	Ferrari & Irmão. Seminário Episcopal. 1888 c _____	100
Fig. 25	Ferrari & Irmão. Litoral - 1ª Secção. 1888 c _____	101
Fig. 26	Ferrari & Irmão. Litoral - 3ª Secção. 1888 c _____	102
Fig. 27	Ferrari & Irmão. Litoral - 4ª Secção. 1888 c _____	103



Fig. 28	Virgílio Calegari e os colegas do clube de caça _____	105
Fig. 29	Propaganda do Ateliê Calegari, 1918 _____	111
Fig. 30	Capa do livro "Porto Alegre Álbum" _____	114
Fig. 31	Contra-capa do livro "Porto Alegre Álbum" _____	114
Fig. 32	Página de apresentação do livro "Porto Alegre Álbum" _____	115
Fig. 33	Salão de Exposição de Virgílio Calegari _____	116
Fig. 34	Virgílio Calegari, rua 7 de Setembro _____	124
Fig. 35	Virgílio Calegari, rua Marechal Floriano _____	125
Fig. 36	Virgílio Calegari, Academia de direito _____	126
Fig. 37	Virgílio Calegari, rua dos Andradas _____	127
Fig. 38	Virgílio Calegari, Praça Marechal Deodoro _____	128
Fig. 39	Virgílio Calegari, Palacete Chaves _____	129
Fig. 40	Virgílio Calegari, Igreja das Dores _____	130
Fig. 41	Virgílio Calegari, Igreja Evangélica da Trindade _____	131
Fig. 42	Virgílio Calegari, Porto Alegre a vol d'oiseau _____	132
Fig. 43	Virgílio Calegari, Vista Panorâmica de Porto Alegre _____	133
Fig. 44	Virgílio Calegari, Vista Panorâmica de Porto Alegre _____	134
Fig. 45	Virgílio Calegari, Pedras Brancas _____	135

**LISTA DE TABELAS**

Tabela 1	_____	88
Tabela 2	_____	93
Tabela 3	_____	119

**LISTA DE MAPAS**

Mapa 1	_____	89
Mapa 2	_____	90
Mapa 3	_____	117
Mapa 4	_____	118

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> _____	<b>14</b>
<b>1. HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX E SUAS PROBLEMÁTICAS</b> _____	<b>23</b>
1.1 A fotografia no Brasil do final do século XIX e início do século XX _____	23
1.2 A fotografia no Rio Grande do Sul do final do século XIX e início do século XX _____	25
1.3 Questões teórico-metodológicas a respeito da fotografia _____	32
<b>2. AS PAISAGENS, A CIDADE E OS ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS</b> _____	<b>45</b>
2.1 A paisagem na pintura _____	49
2.1.2 A paisagem no Brasil do século XIX _____	55
2.2 Fotografia e Cidade _____	62
2.3 A fotografia reunida em livros e álbuns _____	72
<b>3. OS IRMÃOS FERRARI E PORTO ALEGRE EM FASCÍCULOS</b> _____	<b>81</b>
3.1 A cidade de Porto Alegre e o ateliê dos Ferrari _____	81
3.1.1 O ateliê dos Ferrari: uma empresa familiar _____	84
3.2 Porto Alegre no álbum dos Ferrari _____	86
3.2.1 Escolhas temáticas _____	90
3.2.2 Escolhas estéticas _____	94
3.2.2.1 Análise Formal _____	95
<b>4. VIRGÍLIO CALEGARI E O “PORTO ALEGRE ÁLBUM” – c. 1912</b> _____	<b>105</b>
4.1 A vida de Virgílio Calegari em Porto Alegre de 1897 a 1912 _____	105
4.2 A cidade vista pelo olhar de Virgílio Calegari: o livro <i>Porto Alegre</i> _____	113
4.2.1 As escolhas temáticas _____	117
4.2.2 As escolhas estéticas _____	123
4.2.2.1 Análise Formal _____	123
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> _____	<b>137</b>

**REFERÊNCIAS** \_\_\_\_\_ **140**

**ANEXOS** \_\_\_\_\_ **155**

## INTRODUÇÃO

O trabalho que se apresenta versa sobre a problemática das fotografias de cidade produzidas a partir da segunda metade do século XIX, especificando-se dois álbuns fotográficos produzidos em Porto Alegre, pelo ateliê dos Irmãos Ferrari em cerca de 1886, o primeiro, e o segundo produzido por Virgílio Calegari, em cerca de 1912. Buscou-se a resposta a um problema proposto: como se pode perceber, através dos álbuns dos Ferrari e de Calegari, a formulação ou a apropriação de uma estética de representação do espaço urbano?

Parte-se da hipótese de que existe um padrão de representação da cidade não só nas imagens produzidas em Porto Alegre como naquelas produzidas na mesma época tanto no Brasil quanto em outros lugares do mundo. Em uma primeira análise, as fotografias de cidade no final do século XIX e início do século XX seguem uma linha formal e temática similar, que consiste em fotografar as principais ruas, edificações e monumentos, de maneira centralizada em perspectiva ou em linha diagonal. As principais edificações são centralizadas, de maneira que se pode pensar em um “retrato” de determinados prédios. Há uma abundância de panoramas, que servem para dar uma visão geral da silhueta da cidade. A veiculação dessas imagens se dava normalmente sob a forma de vistas vendidas individualmente, cartão postal ou álbum montado. Os irmãos Ferrari inauguraram uma nova modalidade no Brasil, que é a venda sob fascículos, formando um “álbum-pasta” (KOSSOY, 2002).

Uma segunda hipótese a ser levantada é mais histórica do que formal, diz respeito à circulação de idéias da elite a partir das fotografias, visto que ambos os álbuns buscam representar Porto Alegre no seu melhor aspecto, deixando de lado as partes que ainda não haviam passado por remodelação urbana, ou aquelas que não atingiam, de alguma forma, o padrão de beleza almejado. Apresentar a cidade era o desejo dos fotógrafos, mas qual cidade? A cidade que se modernizava, que seguia os exemplos vindos do Rio de Janeiro, que, por sua vez, se inspirava no modelo de reforma urbana de Paris. A fotografia, assim como a pintura de cidades, é um fenômeno burguês.

Porto Alegre, elevada a categoria de cidade em 1822, contava com menos de 150 mil habitantes em 1886, quando os Irmãos Ferrari lançaram o álbum de vistas urbanas colecionável em fascículos. A cidade, que começara a sofrer modificações em sua estrutura

física com o fim da Revolução Farroupilha em 1845, é vista sob os olhos dos fotógrafos a partir de seus pontos referenciais, pontos esses que já vinham sendo marcados pelos artistas desde o século anterior, pelo menos. A região central da cidade, alvo das maiores modificações e também lugar de maior circulação de pessoas, é o foco da maior parte das fotografias. A idéia de metonímia cabe aqui, quando se pensa que o centro é tomado como o todo da cidade. A região central seria uma metonímia da cidade (LIMA & CARNEIRO, 1997).

Vários fotógrafos já tinham passado pela cidade, em sua maioria retratistas itinerantes, deixando pouco mais do que seu nome em anúncios nos jornais. Entretanto, não se pode deixar de falar em Luis Terragno, imigrante italiano, também fotógrafo de profissão, que desde 1856 trabalhava em Porto Alegre, tanto com retratos como com vistas, das quais poucas chegaram aos dias de hoje.<sup>1</sup> Já Virgílio Calegari é o último a aportar em Porto Alegre, no ano de 1893. Depois de passar algum tempo como aprendiz de outro fotógrafo importante, Otto Schonwald, abre seu próprio estúdio. Em 1912,<sup>2</sup> depois de já ser um profissional renomado, lança um livro com fotografias suas de Porto Alegre, intitulado *Porto Alegre Álbum*.

Assim estão apresentados os dois fotógrafos que servem de base para este trabalho. Os irmãos Ferrari, entendidos aqui como uma unidade, e Virgílio Calegari são os protagonistas de uma história muito específica, que conta o início da prática fotográfica em Porto Alegre, através da produção de vistas urbanas. Através deles se procura entender as relações entre a fotografia e o espaço urbano, bem como entre a fotografia, a história da cidade e o meio que produz essa possibilidade de interpretação. Procura-se entender, em linhas gerais, como a fotografia desses profissionais representou a cidade, na busca por um padrão de representação.

Para a realização da pesquisa, foram levantadas 247 fotografias, entre avulsas, reunidas em álbuns ou veiculadas na revista *Máscara*. As fotografias avulsas foram pesquisadas na Fototeca Sioma Breitman, do Museu Joaquim José Felizardo (anexo tabela 1), formando um conjunto de 71 imagens, divididas entre os seguintes profissionais: Luis Terragno, irmãos Ferrari, Iova, H. Grehs e Virgílio Calegari. O critério para a seleção destas fotografias foi o de buscar imagens da cidade, em detrimento dos retratos produzidos nessa mesma época

---

<sup>1</sup>Na Fototeca Sioma Breitman se encontram cinco vistas atribuídas a Luis Terragno: Rua 7 de Setembro (c. 1875), Doca do Mercado (c. 1875), rua Vigário José Inácio (c.1865), Rua da Praia esquina Marechal Floriano (c. 1860) e uma vista estereoscópica da Praça da Harmonia (c. 1865).

<sup>2</sup>Aproximadamente.

e que são mais abundantes. Procurou-se levantar, portanto, o máximo de imagens de Porto Alegre, englobando a região central e seus arrabaldes, do final do século XIX até a década de 1920.

Durante a pesquisa voltada para a organização de um catálogo de fotografias de Porto Alegre, que contrubuisse para a familiarização com os modos de representação e com os profissionais que trabalharam nesta cidade, descobriu-se que Virgílio Calegari foi fotógrafo contratado pela Revista Máscara, a partir do ano de 1913 (SANTOS, 1998). Em levantamento no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, foram encontrados alguns exemplares da revista dos anos de 1918 até 1925 (anexo tabela 2), o que engloba os anos em que Calegari teria contribuído com suas fotografias, visto que ele vem a falecer em 1937. Sabe-se que nas primeiras décadas do século XX as fotografias começaram a ser um dos principais atrativos nas revistas ilustradas, entretanto, é possível perceber, ao comparar o conjunto de fotografias avulsas e as fotografias retiradas da revista, que há uma diferença de objetivos na seleção das imagens, pois a revista estava muito mais interessada na reprodução de sociabilidades, nos esportes, nas relações sociais, e não tanto na arquitetura. Já as imagens urbanas dos principais profissionais de Porto Alegre eram imagens mais arquitetônicas e urbanas, voltadas à apresentação da cidade, nos moldes mais tradicionais da representação de paisagem.

De acordo com historiadores, como Lima e Carvalho (1997) e Peter Burke (2004), é importante que se tenha apenas um tipo de fonte, para manter um critério único de seleção, garantindo assim uma metodologia científica. Portanto, foram selecionados para um estudo de caso mais aprofundado dois álbuns fotográficos que apresentam uma edição original, e não fotografias que se perderam do projeto ou álbum no qual eram inicialmente mostradas. O primeiro, produzido pelos irmãos Ferrari, é datado de cerca de 1886 e foi parcialmente remontado durante a pesquisa, visto que as fotografias tinham características semelhantes, incluindo uma numeração, que as coloca em uma série ordenada. O segundo, de Virgílio Calegari, tem data provável de 1912. Essas datas são prováveis porque não se pode ter certeza quanto a sua primeira edição ou edições posteriores. Sabe-se que houve reedições dos dois álbuns e, no caso dos Ferrari, houve também acréscimo de imagens. Eles foram escolhidos por apresentarem segurança tanto em relação ao autor quanto em relação ao conjunto de fotografias que é apresentado, formando uma espécie de narrativa sobre a cidade, a partir do ponto de vista do fotógrafo.

O álbum dos irmãos Ferrari era vendido mediante assinatura, recebendo o assinante, mensalmente, uma vista de Porto Alegre, tamanho 24x30 cm e, no princípio de cada trimestre,



um álbum-pasta para acondicionar as imagens (KOSSOY, 2002). Tais imagens pontuam determinados lugares da cidade, as principais ruas e prédios, bem como vistas panorâmicas. São ao todo 20 imagens numeradas. É possível que o álbum completo contasse com 25 vistas, mas nem a Fototeca Sioma Breitman nem a Fototeca do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa têm o conjunto completo. Já o álbum de Virgílio Calegari é mais consistente no sentido da completude, pois ele é impresso e encadernado na forma de livro. Conta com 71 imagens de Porto Alegre e mais algumas chapas com cenas do interior do Estado. Nessa pesquisa ele foi encontrado de três modos distintos, em dois locais de acervo: no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, em uma versão encadernada com propagandas locais no verso, e em uma versão sem encadernação e sem propagandas. No setor de Iconografia da Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul o mesmo livro é encontrado, encadernado e sem propagandas no verso. Este foi o escolhido para figurar nas páginas dessa dissertação.

Alguns trabalhos foram de grande importância para a elaboração desta pesquisa. São livros e pesquisas de ordem histórica, teórica e metodológica sobre a fotografia, relacionando-a com a História, com as Artes e com a Cidade, que ajudam a responder tanto à questão de pesquisa quanto aos objetivos específicos, que eram referentes ao surgimento e desenvolvimento da fotografia de paisagem enquanto modo de representação; história da fotografia no Brasil, no Rio Grande do Sul e em Porto Alegre; teorias e metodologias referentes à fotografia e seus usos; e a criação de vistas e de álbuns fotográficos.

Os conceitos de iconografia e iconologia, desenvolvidos por Erwin Panofski no livro *Significado nas artes visuais*, são importantes para a análise das fotografias. Para ele, porque não podemos compreender o documento ou o monumento a ser analisado, o trabalho do historiador da arte pressupõe *decodificar e interpretar*. O estudo da arte passa por dois conceitos, o da iconografia, que seria o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma e a iconologia, que procura o significado intrínseco ou o conteúdo das obras de arte, em busca da descoberta e interpretação de seus valores simbólicos (PANOFSKI, 1991). De certa forma, o terceiro capítulo deste trabalho consiste em uma iconologia da produção de paisagens e vistas urbanas. A iconografia é útil na medida em que ajuda a descobrir quais motivos aparecem mais vezes, e porque acontece assim. A análise formal das fotografias, neste trabalho, busca os padrões de representação presentes nos álbuns.

O livro *Fotografia e Cidade*, de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, além de ser um importante referencial sobre álbuns fotográficos de São Paulo no

final do século XIX e início do século XX e da década de 1950, forneceu um embasamento metodológico que resultou em uma ótima forma de visualizar e analisar o *corpus documental* desse trabalho. A partir de descritores icônicos (que registram os elementos figurativos e espaciais) e descritores formais (que identificam o tratamento plástico dispensado aos motivos selecionados do contexto urbano), foi possível criar um vocabulário controlado para a análise das fotografias (LIMA, CARNEIRO, 1997).

O livro do italiano Augusto Pieroni, *Leggere la fotografia: osservazione e analisi delle immagini fotografiche*,<sup>3</sup> também contribuiu para a elaboração de um instrumento de leitura apropriado para a análise do corpus documental. Ele distingue três âmbitos da pesquisa - forma, contexto e conteúdo – que serão explicados posteriormente.

Para a análise formal das imagens partiu-se de uma conclusão tirada pela historiadora Ana Maria Mauad, na qual ela atribui duas características principais às fotografias do século XIX: a nitidez e a distribuição clara dos planos. Essas duas características são bastante perceptíveis nas fotografias dos irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari. A distribuição em três planos compositivos é apresentada também por Pieroni, a partir dos conceitos de Weston Naef, curador do Getty Museum.

Ulpiano Bezerra de Meneses apresenta o conceito de *visualidade* (composto pelo visual, pelo visível e pela visão), através do qual é possível apreender a esfera visual de cada período histórico. A partir disso, pode-se entender o conceito de *iconosfera*, dentro da esfera do visível, como um conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage. Entretanto, não se trata apenas de um elenco de imagens disponíveis, visto que estas são imagens de referência, recorrentes, catalizadoras e identitárias (MENESES, 2005). Já o visível, cuja contrapartida é o invisível, relaciona-se ao poder e ao controle do que pode ou não ser visto. Susan Sontag (2004) fala que a fotografia revela o que pode ser visto e o que vale a pena ver: “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante, uma ética do ver.” (SONTAG, 2004, p. 13)

É a idéia de *iconosfera*, que se repete nas palavras de Sontag (2004) na forma de "antologia de imagens" e na idéia de colecionar fotos, pois "coleccionar fotos é coleccionar o mundo". Colecionar as fotografias de Porto Alegre seria, de certa forma, coleccionar a cidade. Já a visão, que é uma construção histórica, tem a ver com o observador interpretando aquilo

---

<sup>3</sup>Tradução: *Ler a fotografia: observação e análise das imagens fotográficas.*

que vê.

O relacionamento entre o fotógrafo e a cidade foi pensado a partir da idéia do fotógrafo como “olho da cidade”, desenvolvida pelo escritor Henry Miller (1986), para falar do trabalho de Brassai. Além disso, a relação psicológica entre o observador-artista-habitante e a cidade é estudada por alguns arquitetos, como Gordon Cullen (1978), que explicam a visão fragmentária que se tem ao circular por uma cidade qualquer. A fotografia, de certa forma, é um reflexo dessa “visão serial”.

Ao pensar a cidade e sua relação com a fotografia, foi preciso estabelecer claramente alguns conceitos-chave, como o de paisagem urbana, e pensar as relações entre a paisagem e a cidade, e como a paisagem encontra-se dentro da cidade e vice-versa. Questionamentos como “o que é uma paisagem urbana?”, “qual seria o termo mais apropriado para descrever a fotografia de cidades?”, foram bastante importantes para o desenvolvimento do trabalho. A partir dessas questões foi feito um pequeno ensaio sobre o surgimento da temática da paisagem de cidades tanto na pintura quanto na fotografia, buscando relações com o trabalho dos irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari.

Segundo Peter Hagerty (1999), os séculos XVIII e XIX são os que viram o desabrochar do gênero da pintura de paisagem no Ocidente, além de coincidirem com o surgimento da câmera escura e da própria fotografia. É com base nisto que ele afirma que “esta evidência forma a base para considerar os fotógrafos de paisagem como parte de uma continuidade de artistas, que se dirigem a uma audiência voltada para a representação da paisagem”<sup>4</sup> (HAGERTY, 1999, p. 10).

A busca por um específico fotográfico e por um vocabulário próprio, que poderia separar a fotografia dos termos da história da arte, é o objetivo do crítico formalista americano John Szarkowski (1966). A abordagem formalista apresenta a fotografia como algo unitário e indiferenciado, ao contrário do que acreditam os pós-modernos, para os quais a fotografia é absolutamente mutável e contingente, logo não pode ter uma história autônoma nem uma identidade fixa (BATCHEN, 2004). Mas John Szarkowski acredita que existe a fotografia em si e que é preciso explorar suas capacidades intrínsecas e preconcebidas. Ele busca a criação de um vocabulário próprio para abordagem das imagens fotográficas. Para tanto, em *The Photographer's Eyes*, de 1966, o autor identifica cinco conceitos que são peculiares à fotografias: o objeto mesmo, o detalhe, o enquadramento, o tempo e o ponto de vista. Ele defende que o olhar que os fotógrafos compartilham não pertence a nenhuma escola nem

---

<sup>4</sup> Todas as traduções são de nossa autoria, salvo indicação em contrário.

teoria estética, mas à fotografia mesmo. A contraposição ao formalismo vem na forma de autores que acreditam que a fotografia, em si, não produz nada, a não ser que relacionada ao contexto em que é produzida, visto que é um fenômeno absolutamente cultural.<sup>5</sup>

A fotografia pode ser entendida também, de um modo geral, como um signo, dentro de um sistema de significação. Um dos principais representantes dessa vertente, derivada das teorias de Charles Peirce, é Phillippe Dubois. Este autor, no livro *O ato fotográfico*, pretende manter-se afastado de duas interpretações da fotografia. A primeira refere-se à objetividade fotográfica, ao “discurso da mimese”. A segunda tem a ver com a fotografia como interpretação da realidade, ou o “discurso do código e da desconstrução”. Dubois sustenta, enfim, o discurso do indício e da referência, baseado na tipologia peirciana e no enunciado de Barthes, “o referente adere”. Rosalind Krauss segue essa mesma linha, no livro *O fotográfico*, no qual ela explica que é a especificidade semiológica (a foto é um ícone) que permite transformá-la em objeto teórico, por intermédio do qual se pode pensar as obras de arte em termos de sua função de signos (KRAUSS, 2002).

Giulio Carlo Argan (1992) afirma que o papel do historiador da arte é pesquisar em que consiste o valor, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui. O que se fez ao longo da pesquisa foi atribuir às fotografias em questão o valor de arte que elas provavelmente tiveram já em seu tempo, apesar de hoje ter outros valores agregados, como o de documento, pois permitem conhecer alguns aspectos do passado da cidade. O conceito de estética e de valor estético pode ser compreendido através de Jan Mukarovski, que pensa a função estética como atrelada ao uso social que se faz dos objetos em estudo, quaisquer que sejam eles.

No campo da história da fotografia temos algumas contribuições importantes. O compêndio de Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía*, é uma referência que não pode ser deixada de lado, principalmente quando queremos saber sobre biografias de fotógrafos e movimentos estilísticos na Europa e nos Estados Unidos. Este autor, assim como Helmut Gernsheim, segue um padrão formalista de construção da história da fotografia. Sobre a história da fotografia no México, Olivier Debrouse escreveu o livro “Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía em México”.

No Brasil, existem alguns livros que servem de referência para o estudo da história da fotografia. Boris Kossoy tem uma série de livros e artigos em livros desenvolvendo tanto uma metodologia<sup>6</sup> para a pesquisa sobre a fotografia (que não a utilize, como é amplamente

---

<sup>5</sup>Autores como Susan Sontag, Gisèle Freund, Victor Burgin.

<sup>6</sup>São dois livros que versam sobre metodologia: *Fotografia e história* e *Realidades e ficções na trama*

criticado, somente como ilustração), como sobre a história da fotografia. Em especial, o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, que apresenta os fotógrafos e o ofício fotográfico no Brasil de 1833-1910, além do texto intitulado *Fotografia*, presente na coleção “História Geral da Arte no Brasil”, organizado por Pietro Maria Bardi. Pedro Karp Vasquez é também um importante pesquisador da fotografia brasileira, autor de dois livros: o pequeno *A fotografia no Império*, que por ser pequeno não deixa de ser importante, e *O Brasil na fotografia oitocentista*, no qual ele apresenta um capítulo chamado “Arte e Técnica, a fotografia brasileira no século XIX”, abordando os principais fotógrafos, técnicas e apresentando as principais fotografias produzidas no Brasil no período, divididas tematicamente.

A idéia de escrita de uma história da fotografia é bastante interessante, no sentido de que não existe, no Brasil, afora o excelente dicionário de Boris Kossoy, nenhum compêndio que reúna a história da fotografia no país, assim como existe para a fotografia nos Estados Unidos, Europa e, na América Latina, no México. Existem estudos pontuais, que buscam estabelecer o início da fotografia, além de análises sobre os principais fotógrafos brasileiros. Pensar neste trabalho acadêmico, escrito sobre um tema bastante pontual (dois álbuns de dois fotógrafos sobre uma cidade), como uma forma de contribuir para a formação desta história da fotografia no Brasil é bastante empolgante.

Para fins de organização, este trabalho foi dividido em quatro capítulos, que buscam responder ao questionamento inicial a respeito da formação de um padrão de representação formal da cidade através da fotografia. Buscou-se levantar aspectos históricos, teóricos e metodológicos da imagem fotográfica.

O primeiro capítulo tem por objetivo traçar o momento histórico da vinda da fotografia para o Brasil, a fim de entender como a fotografia, enquanto prática, se desenvolve em Porto Alegre. Também nesse capítulo há uma discussão teórica em torno do nascimento da fotografia e da possibilidade de inseri-la dentro da arte e da história da arte. Essa discussão gira em torno da atribuição de valor que se dá, *a posteriori*, às fotografias. Por fim, explica-se o modelo de análise metodológica que se utilizou para entender as fotografias dos álbuns dos irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari.

Já o segundo capítulo assume o caráter de ensaio iconológico, na medida em que faz um levantamento da produção de paisagens, buscando estabelecer o nascimento de uma temática: as *vistas* da cidade. A segunda parte deste capítulo visa contextualizar a elaboração de álbuns

fotográficos, que servem para organizar de maneira coerente o conjunto de fragmentos da cidade.

O capítulo terceiro inicia apresentando o ateliê dos Irmãos Ferrari, contextualizando-o em relação à cidade de Porto Alegre e seu processo histórico de urbanização. Foi proposto entender as fotografias tanto tematicamente quanto formalmente. No primeiro sentido, as fotografias foram vistas como fazendo parte de uma conjuntura maior, que é a da mudança urbana da cidade. No que tange às escolhas formais dos irmãos Ferrari, buscou-se entender seu modo de compor as cenas, distribuindo os planos de acordo com determinada lógica, além de estabelecer fugas perspectivas, que guiam o olhar do observador da fotografia.

O quarto e último capítulo é dedicado ao álbum Porto Alegre, de Virgílio Calegari. Segue a mesma linha do capítulo anterior, contextualizando fotógrafo e cidade em seu tempo, para, a seguir, apresentar os padrões formais presentes nas fotografias. Nesse capítulo também busca-se comparar o modelo dos Irmãos Ferrari com o de Virgílio Calegari, através de algumas fotografias que servem de paradigma. Também a questão do álbum e sua edição são pensados aqui, visto que Calegari apresenta algumas características específicas, que diferem dos Ferrari.

# 1 HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA NO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX E SUAS PROBLEMÁTICAS

## 1.1 A fotografia no Brasil do final do século XIX e início do século XX

A fotografia chega ao Brasil em 17 de janeiro de 1840, através do abade francês Louis Comte, capelão da fragata *L'Orientale*, menos de um ano depois de sua divulgação na França, em 19 de agosto de 1839. Ele tira três vistas da região central do Rio de Janeiro: o Paço Imperial, o antigo Mercado da Candelária e o chafariz de Mestre Valentim.

Pietro Maria Bardi cita um cronista do "Jornal do Commercio" de 1840, que escreveu o seguinte: "Finalmente passou o daguerreótipo para cá os mares, e a fotografia que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria, é-o atualmente também pelos fatos que excedem quanto se tem lido pelos jornais tanto quanto vai do vivo ao pintado..." (BARDI, 1987, p. 9).

Ou seja, era a invenção da fotografia já conhecida no Brasil desde antes de sua chegada, e era aguardada ansiosamente. A possibilidade de conhecer e reproduzir o mundo através de uma imagem mecânica é revelada como um desejo, pelo menos por parte do cronista.

O primeiro a comprar e usar um daguerreótipo em solo nacional foi Dom Pedro II, então com catorze anos de idade, em março de 1840, mesmo ano do golpe da maioridade e da chegada da fotografia no Brasil. Apesar do pouco tempo que tinha para se dedicar à prática fotográfica, o Imperador foi uma figura central na fotografia oitocentista brasileira, em virtude da constituição da primeira coleção de fotografia do país, doada posteriormente à Biblioteca Nacional (VASQUEZ, 2002). Além disso, D. Pedro II tinha o costume de conceder aos seus súditos fotógrafos o título de *Photographo da Casa Imperial*, que gozava de muito prestígio.

Cabe dizer que Dom Pedro era um entusiasta das novas descobertas científicas. Ele se preocupou em modernizar o país, e foi assim que, em 1879, mandou equipar a estação ferroviária Central do Brasil com as primeiras lâmpadas voltaicas; em 1881 mandou instalar, no Campo de Santana, as novas lâmpadas de filamento inventadas por Thomas Edison. Foi também o primeiro cliente e principal divulgador do inventor do telefone, Graham Bell, encomendando, em 1876, durante a Exposição da Filadélfia, uma linha telefônica. Esta foi instalada no ano seguinte, ligando o Palácio de São Cristóvão e o quartel do Corpo de Bombeiros. A fotografia era, portanto, sinônimo de modernidade.

A fotografia realizada no século XIX tem algumas características interessantes, e uma delas é o caráter itinerante de seus praticantes. A maior parte dos fotógrafos que atuaram no Brasil nessa época eram estrangeiros, o que constitui outra característica importante, e, não

tendo residência fixa neste país escolhiam a vida nômade, parando por pouco tempo em cada cidade. Foi assim que muitos fotógrafos vindos da Côte aportaram em Porto Alegre e outras cidades do país. Outro fator que explica essa mobilidade é a falta de consumidores, que esgotavam muito rapidamente o potencial de trabalho em cada local. Kossoy afirma que:

Foram os pequenos fotógrafos - anônimos, itinerantes, "volantes", ambulantes, vários deles exercendo diferentes ofícios para sobreviver, percorrendo longas distâncias a vapor, de trem ou sobre o lombo de animais, viajando de vila em vila pelos mais afastados rincões deste país em busca de clientes - que contribuíram para a fixação da imagem do homem brasileiro. (KOSSOY, 2002, p. 25).

Ao apresentar a itinerância dos profissionais da fotografia, Kossoy apresenta a hipótese da formação da imagem do homem brasileiro a partir da imagem fotográfica. Isso também pode ser aplicado para a paisagem e para a construção da imagem das cidades, que interessa neste trabalho.

O historiador Pedro Karp Vasquez (2002) aponta para duas fases da fotografia brasileira do século XIX. A primeira foi de 1840 a 1860, quando houve uma consolidação do uso do colódio úmido e das cópias sobre papel albuminado. Esse novo conjunto de técnicas colocou em segundo plano a daguerreotipia e outros métodos que geravam apenas uma imagem.

A cópia em albumina foi a principal técnica de reprodução fotográfica no Brasil até o início de 1890, quando foi substituída pela gelatina-prata (ou gelatino-bromuro de prata). O papel albuminado foi concebido pelo francês Louis-Désiré Blanquart-Evrard, em 1850, e era chamado assim pois empregava o albúmen (extraído da clara de ovo de galinha) como camada adesiva transparente destinada a manter os sais de prata fotossensíveis colados à base de papel. Kátia Lorentz informa que nas décadas de 1850 e 1860 dois fatores foram importantes para o aumento da demanda por papel albuminado:

O primeiro foi a estereoscopia que habilitava a percepção de cenas distantes com a ilusão de realidade tridimensional com todos os detalhes possíveis sobre uma superfície plana de papel. [...] O outro fator foi a emergência de baratear o retrato para as massas no pequeno formato conhecido como *carte de visite*. (LORENTZ, 2003, p. 35).

A estereoscopia foi desenvolvida pelo inglês Sir David Brewster e comercializada a partir de 1851. Trata-se de pares de fotografias de uma mesma cena sob ângulos ligeiramente diferentes (correspondentes à distância pupilar) que, vistas simultaneamente num visor binocular apropriado, produziam a ilusão da tridimensionalidade. Kossoy (1983, p. 881)



afirma que "vendidas aos milhões em todo mundo, as imagens estereoscópicas constituíram-se na época em mais um dos "modismos" gerados pela fotografia e em mais um dos produtos vendidos pelos estabelecimentos fotográficos [...]." Segundo Rosalind Krauss (2002), com o advento da estereoscopia o espaço perspectivo teria sido transformado em algo mais potente ainda. Ela seria um "recentramento" do olhar, imposto pela máquina.

O pioneiro na estereoscopia no Brasil foi o alemão Revert Henry Klumb. Ele efetuou uma ampla documentação com esse sistema, entre os anos de 1855 e 1862, fotografando mais de trezentas vistas dos principais monumentos e logradouros públicos da época, no Rio de Janeiro. Vasquez (2003) afirma que Klumb foi o fotógrafo preferido da imperatriz Thereza Christina, além de ter sido professor da princesa Isabel. Em 24 de agosto de 1861 foi agraciado com o título de *Photographo da Casa Imperial* (VASQUEZ, 2003).

## **1.2 A fotografia no Rio Grande do Sul do final do século XIX e início do século XX**

Já no Rio Grande do Sul pouco foi escrito sobre o desenvolvimento da fotografia. Alguns autores, entretanto, se ocuparam do assunto, iluminando o estudo sobre a fotografia no Brasil. Athos Damasceno, conhecido cronista de Porto Alegre, escreveu quarenta páginas sobre a fotografia no Estado. Além dele, temos o já famoso livro *Ensaio sobre o fotográfico*, organizado pelo professor e fotógrafo Luiz Eduardo Robinson Achutti (1998), que conta com alguns artigos sobre os principais fotógrafos que atuaram por essas bandas. No ano de 2002 saiu o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, organizado por Boris Kossoy, também de grande auxílio na pesquisa, visto que elenca, na forma de verbetes, os principais fotógrafos do Brasil.

Devido ao caráter itinerante que a fotografia do período assume, é muito complicado saber ao certo o número de fotógrafos que atuaram no Rio Grande do Sul. Boris Kossoy (2002) faz um levantamento da fotografia brasileira de 1833 a 1910, chegando às seguintes conclusões: de 1833 a 1849 não há atividade fotográfica no Estado; de 1850 a 1859 existem oito fotógrafos; de 1860 a 1869 o número sobe para doze; entre 1870 e 1879 já temos dezessete profissionais atuando, número que cresce para dezenove entre 1880 e 1889; de 1890 a 1899 sobe para vinte e três, atingindo, por fim, no primeiro decênio do século XX, o número de quarenta e oito profissionais atuando em atividades fotográficas.

Entretanto, esse número deve ser maior, visto que Athos Damasceno cita como primeiro fotógrafo a atuar no Rio Grande do Sul um personagem que não figura no levantamento de Kossoy. Este seria Roberto Óffer, que inicia um ateliê em 1852, ou seja, treze anos depois da divulgação da fotografia na Europa e doze depois da chegada no Brasil. Fixado na cidade de

Rio Grande, o fotógrafo oferecia retratos sobre papel, vidro e prata pura. Damasceno, entretanto, acena para a possibilidade de haver fotógrafos aqui antes de Óffer, dizendo que "[...] é provável que algum artista transitante houvesse abicado às nossas praias antes daquela data, fixando poses ocasionais de um que outro abelhudo da novidade" (DAMASCENO, 1974, p. 4). Além disso, é provável que o caráter itinerante dos fotógrafos seja o responsável pela presença do ateliê fotográfico de Manzoni, anunciado em 1845, no jornal *O Imparcial* (CONSTANTINO, 1987, p. 59), que não figura em nenhum dos elencos citados, corroborando a idéia de Damasceno.

Boris Kossoy (2002) aponta oito fotógrafos como pioneiros na fotografia no Rio Grande do Sul: Justiniano José de Barros, Schimidt Carlson, Anton Cattermole, Dolger, Carlos Erdmann, Alexandre Saturnino, Carlos Serres e Luis Terragno. Pode-se perceber o grande número de profissionais estrangeiros no elenco citado. Justiniano José de Barros trabalhou no Paraná, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Esteve nessa última cidade de 1857 a 1860, situado na Rua da Alfândega, 62. Típico fotógrafo itinerante, anunciou no jornal *Correio do Sul* de 4 de dezembro de 1857, que tirava retratos pelo "daguerreotypo por novo systema"<sup>7</sup> e que cobrava os mesmos preços que no Rio de Janeiro. Além disso, se dispunha a ensinar o ofício a quem quisesse.

Schmidt Carlson e Dolger tiveram, por um curto período de tempo em 1857, um estabelecimento comercial na cidade de Rio Grande, chamado Dolger & Schimidt Carlson. Igualmente nesta situação encontram-se Anton Cattermole e Carlos Erdmann, proprietários, entre 1857 e 1858, da casa Erdmann & Cattermole, situada na Rua de Bragança, 172, em Porto Alegre. Já Alexandre Saturnino atuou em Pelotas, entre 1858 e 1859, na Rua do Commercio, 31. Anunciou que estava apto a executar "retratos photographicos e a electrotypo". Em 1859, continuava apto a executar retratos nos dois formatos, e anunciou também retratos do "celebre general Garibaldi" e vistas da Igreja da Matriz e da rua do Commercio. Carlos Serres atuou também em Pelotas, de 1859 a, pelo menos, 1867, situado na Rua das Flores (58 e, posteriormente, 80) e na Rua Andrade Neves, 71. No primeiro anúncio informa que havia chegado dos Estados Unidos e estava apto a fotografar retratos a ambrótipo, que "são mais parecidos e mais brilhantes; podem ser vistos de perto ou a distancia, não sendo sujeitos á reflexão da luz" (DAMASCENO, 1974), contrapondo-se, obviamente, aos daguerreótipos. É a partir de anúncios nos quais as técnicas utilizadas são

---

<sup>7</sup> É uma característica marcante da fotografia oitocentista a grande quantidade de derivações técnicas que surgiram, muitas vezes como aprimoramento de técnicas preexistentes, outras vezes como forma de fugir das patentes.

explicitadas que é possível inferir, de algum modo, o que estava disponível ao universo dos fotógrafos que serão trabalhados mais profundamente.

Além desses fotógrafos, o século XIX e início do XX contou com outros fotógrafos importantes no Estado. Em Pelotas, são dois os fotógrafos mais importantes: Amoretty e Lhullier. Amoretty, juntamente com seu irmão e com Lipmann, atuou também em São Gabriel e em Livramento. É autor de uma série de fotografias que documentam a construção da estrada de ferro que liga Rio Grande a Bagé. Participou da Exposição Provincial de 1881 e da Exposição Comercial e Industrial de 1901, realizada em Porto Alegre. Baptiste Lhullier atuou, ao que se sabe, apenas em Pelotas, mas seu trabalho também era conhecido na Capital. Amoretty e Lhullier são contemporâneos em Pelotas e, segundo Francisca Michelin e Ariel Fagundez (1998), em um dado momento os dois começam a competir, tanto pelo mercado de consumo quanto por melhores técnicas. Ambos trabalhavam com retratos, que eram semelhantes apesar de terem sido fotografados por pessoas diferentes. Isso, segundo os autores, porque existiam moldes, padrões estabelecidos para determinados tipos de imagens, bem como limitações técnicas similares. Michelin e Fagundez avançam no sentido de mostrar as diferenças existentes em imagens tão semelhantes.

Pedro Karp Vasquez (2002) aponta para o fato de o Rio Grande do Sul ter se tornado um "[...] pólo fotográfico em virtude da Guerra do Paraguai, já que os soldados, temendo a iminência da morte, se faziam fotografar, para enviar às suas famílias uma lembrança capaz de atenuar a dor da perda" (VASQUEZ, 2002, p. 51). É claro que existem outros fatores que concorreram para a disseminação da fotografia no Estado que não a guerra contra o Paraguai, entre eles a necessidade que as pessoas têm de possuir a própria imagem, mas em termos históricos, a Guerra do Paraguai fornece um outro tipo de visualidade e de profissional. Os fotógrafos que se beneficiaram dessa situação de guerra, citados por Vasquez, são Thomas King e Luiz Terragno. É de Terragno, fotógrafo italiano radicado em Porto Alegre, a famosa fotografia de Dom Pedro II quando de sua visita ao Rio Grande do Sul para a inspeção do palco da guerra.

As exposições artísticas e industriais, tanto nacionais quanto regionais, tiveram uma importância muito grande na legitimação e divulgação da fotografia no Brasil. Segundo Athos Damasceno,

três grandes certames comerciais e industriais realizados em Porto Alegre na centúria passada – as exposições de 1875, 1881 e 1901 – proporcionaram a artistas da Capital e de outros pontos da Província a oportunidade de comparecer perante a curiosa população da cidade, coletivamente, em

engalanadas seções que no parque lhes foram reservadas. (DAMASCENO, 1971, p. 245).

A grande Exposição de História do Brasil, realizada no Rio de Janeiro em 1881, segundo Turazzi (2003, p. 55-60) "[...] foi a primeira celebração do gênero em nosso país dedicada especialmente ao inventário e à exibição pública de imagens, objetos e personagens representativos da história brasileira". Nessa exposição participou Luiz Terragno, com suas fotografias da Guerra do Paraguai, além de vistas da Igreja e do Hospital de Misericórdia e do Teatro São Pedro.

Em Porto Alegre, a partir da segunda metade do século XIX, atuaram diversos fotógrafos, tanto itinerantes quanto fixos, alguns somente retratistas, outros que também tiravam vistas da cidade, como Luiz Terragno. Hélio Ricardo Alves (1998) estabelece trinta e sete fotógrafos, entre itinerantes e fixos, que trabalharam em Porto Alegre no século XIX.<sup>8</sup> Alguns nomes já são nossos conhecidos, como Justiniano José de Barros e Carlos Erdmann. Outros nomes ainda não foram citados, como Lunara<sup>9</sup> ou mesmo os autores dos álbuns em questão, os Irmãos Ferrari e Virgílio Calegari.

Alves (1998) aponta como primeiro fotógrafo a fixar-se em Porto Alegre o italiano Luis Terragno. Ele teria chegado aqui por volta de 1853 e, segundo Athos Damasceno (1974) teria se fixado na rua da Alegria, esquina com a rua do Rosário. É de se supor, visto que não existem registros fotográficos desses primeiros anos, que ele tenha trabalhado com um daguerreótipo. Já Boris Kossoy (2002) conta seis endereços que o fotógrafo teve, entre 1857 e 1885.<sup>10</sup> Trabalhou também em Rio Grande, Pelotas e Desterro (Florianópolis). Seria ele o introdutor da fotografia estereoscópica em Porto Alegre, como no exemplo abaixo.

---

<sup>8</sup> Ângelo Rafael Grecco; Balduino Röhrig; Bernardo Grasseli; C. J. Pedroza; Carlos Júlio Fontana; Carlos Erdmann; Carolina Colgan; Carlos Ferrari; Carlos & Irmão; Eduardo Boronski; Francisco Maria de Souza; Frederico Hunfleish; Francisco Gomes de Amorim; Jacinto Ferrari; John Cherenis; John King; José Boscalu; João Antonio Iglesias; Júlio Chevenis; José Rodrigues Gonçalves da Silva; Justiniano José de Barros; Luiz Terragno; Luiz Ferrari; Luis Nascimento Ramos (Lunara); Luiz Rodesky; Luis Guilherme Willisich; Luiz Deschamps; Madame Réeckell; Miguel Cantino; Mister Lasegne; Otto Schönwald; Pedro Morandi; Pedro Néri Gonçalves; Rafael Ferrari; Rafael Florio; Thomas King; Virgílio Calegari.

<sup>9</sup> Lunara era fotógrafo amador responsável por belas imagens bucólicas e pitorescas de Porto Alegre e arredores.

<sup>10</sup> São os seguintes endereços: Rua de Bragança, 6; Rua do Rozario, 60; Rua da Ponte, 182; Rua Riachuelo, 237; Praça Conde D'Eu, 58 e Rua dos Andradas, 295.



Figura 1 Luis Terragno. Praça da Harmonia (fotografia estereoscópica), c.1865.

Em 1876 Terragno retorna a Porto Alegre, vindo do Desterro, e anuncia no jornal *A Reforma* de 24 de novembro do mesmo ano a venda de "aparelhos para tirar retratos para amadores" (KOSSOY, 2002, p. 308). Ele acrescentava que mediante essas máquinas "qualquer pessoa pode-se divertir a tirar retratos e vistas", bastando que fizesse uma ou duas aulas. Dessa forma, pessoas comuns estão aptas a registrar imagens da cidade e de personalidades da cidade, a título de diversão. Já é um prenúncio da popularização que a fotografia teria mais tarde, através da figura dos amadores.

Luis Terragno também é um inovador na pesquisa de produtos fotográficos, tendo criado o *sulfo-mandiocato de ferro*. Ele descobriu que prensando a mandioca era possível extrair um suco que poderia servir como revelador de negativos, assim como poderia melhorar a qualidade dos detalhes. Maria Inez Turazzi, em seu trabalho *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*, diz o seguinte:

Uma das indicações mais expressivas do espírito tecnológico da Quarta Exposição Nacional é justamente a existência de uma classe intitulada "Aparelhos e métodos fotográficos", surpreendentemente preenchida com as experiências realizadas pelo fotógrafo gaúcho Luis Terragno no emprego do ácido extraído da mandioca como revelador. (TURAZZI apud VASQUEZ, 2003, p. 91).

Isso mostra que, mesmo estando nos recônditos do Brasil, Terragno agia de acordo com a lógica mundial da fotografia, que estava sempre em busca do aprimoramento da técnica

fotográfica. O *sulfo-mandiocato de ferro*, entretanto, não teve seu uso difundido. Como o próprio Luis Terragno comentou:

As minhas ocupações e mesmo a falta de certos recursos não me têm permitido fazer outras experiências, creio, porém, que este ácido convenientemente analisado pode ter diversas aplicações nas artes e indústria e mesmo em medicina, e teria a vantagem de se aproveitar de um produto natural, que é deitado fora, pois ele é extraído da água de mandioca. (TURAZZI apud VASQUEZ, 2003, p. 91).

A concorrência entre os fotógrafos era grande, o que os fazia seguidamente anunciar novos produtos e novas técnicas, ainda que estas não fossem entre si muito diferentes. Essa prática, entretanto, fazia com que determinado profissional tivesse um diferencial sobre outro, dinamizando assim o mercado. Outro motivo para o sem-número de técnicas com nomes estranhos é a necessidade de fugir das patentes que determinadas técnicas tinham.

É importante situar o trabalho desses profissionais em um contexto de exposição e venda de suas fotografias. Segundo Athos Damasceno (1971) não há, no Rio Grande do Sul do século XIX, um espaço destinado a exposições de arte. Toda vez que era necessário expor qualquer trabalho de pintura, escultura ou mesmo fotografia,

seu autor – profissional ou amador – a fim de dar a conhecer sua obra e com as excelências dela fazer a deleitação do público, recorria ao único expediente de que podia lançar mão, que dizer, apelava as obsequiosas vitrinas das principais lojas da Rua da Praia, cujos proprietários, diga-se logo, nunca deixavam de atender aos artistas precisados. (DAMASCENO, 1971, p. 245).

Percebe-se, assim, que há um espaço destinado às artes e à fotografia na cidade, ainda que não seja um espaço próprio para isso. A notícia a seguir corrobora essa idéia, apresentando a vitrine do jornal *Correio do Povo* como um espaço de exposição:

Pedro Weingärtner

Expomos, hoje, em nossa vitrina, a reprodução photographica de uma grande tela, trabalhada pelo notavel pintor patricio Pedro Weingärtner, por encommenda do governo do Estado de S. Paulo. Representa o quadro, que é dividido em três secções, o magnifico Theatro Municipal, recentemente inaugurado na Paulicéia, pela companhia do celebre barytono Tita Ruffo, o palco scenico armado para uma representação de grande opera, vendo-se, entre os figurantes, o proprio Tita Ruff, e o interior do luxuoso camarim destinado ao notavel cantor.

A julgar pela photographia que nos foi facilitada por um amigo, a nova tela de Weingärtner é bem mais um attestado do seu, aliás já consagrado,

engenho artístico. (CORREIO DO POVO, 04/07/1912).

É possível inferir, a partir desse anúncio, que vitrines eram espaços consagrados para exposições. Além disso, pode-se ver a relação entre a fotografia e a pintura. A tela de Weingärtner é conhecida pelo jornal através de sua reprodução fotográfica. O público, por sua vez, toma contato através de uma descrição desta reprodução. A fotografia faz a ponte entre o jornal e o público, mediada pela escrita.

Devido à ausência de espaços expositivos próprios (como museus e galerias), os artistas expunham em vitrines de drogarias, livrarias e lojas, que destinavam um espaço no seu interior ou em suas vitrines para as obras de arte, o que incluía também as fotografias. Muitas vezes a sala de entrada dos ateliês dos artistas e fotógrafos tinha também a função de expor suas obras (DAMASCENO, 1971). Essa afirmação de Damasceno é corroborada pelo seguinte anúncio do Atelier Calegari, veiculado pelo jornal Correio do Povo:

Atelier Calegari

Opportunidade Vantajosa

O Atelier Fotografico do Cav. Calegari, para melhor facilitar a sua produção artistica, offerece ao publico dous formatos de retratos, a escolher, pintados a oleo e executados pelo conhecido pintor professor Cervasio. Os interessados poderão tirar a photographia para esse fim, sem aumento de despeza. As condições de pagamento serão em prestações. Para prova do bom resultado, os retratos serão expostos na vitrine á rua dos Andradas, onde os entendidos e o público poderão julgar do merecimento dos trabalhos. Quem quizer, pois, possuir um objecto de valor artístico e durável não deve perder a occasião que ora se lhe apresenta. Para mais informações, no ATELIER CALEGARI, á rua dos Andradas n. 171.

Preços:

Um quadro de 1 metro x 9 cent. RS 360\$000

Um quadro de 85x75 cent. RS 240\$000

Pagáveis em prestações de 30\$000 e 20\$000 mensais.

Na Casa Bahiana, á praça da Alfândega, acham-se em exposição dois quadros.

(CORREIO DO POVO, 05/07/1912)

Nesta propaganda é possível conhecer dois tipos de modos de exposição. O primeiro é a exposição no próprio atelier do fotógrafo, expostos em sua vitrine. O segundo modo é em lojas ou vitrines de lojas, como a citada *Casa Bahiana*. Isso não só demonstra a inexistência de espaços próprios para exposição, como necessidade de espaços para este fim.

A posição da fotografia no campo das artes merece uma abordagem mais minuciosa. A seguir, alguns aspectos teóricos-metodológicos a respeito do estudo da fotografia serão apresentados.

### 1.3 Questões teórico-metodológicas a respeito da fotografia

Desde seu surgimento a fotografia vive em um espaço polêmico, de teorizações constantes, com praticantes e estudiosos buscando compreender *o que ela é*, e, muitas vezes, respondendo essa pergunta de modo não satisfatório, falando de fato sobre a sua história e técnica. No século XIX dois são os principais pensadores a refletir sobre a fotografia. O primeiro, responsável pela sua apresentação oficial ao mundo, François Arago. O segundo, crítico ferrenho, o poeta Charles Baudelaire. Na década de 1930, o filósofo Walter Benjamin volta a refletir sobre a fotografia. A partir da década de 1970 os pensadores passam a elaborar teorias e sistemas generalizadores, que buscam a essência da fotografia.

A partir desses pensadores se pode pensar sobre a natureza da fotografia, em termos de sua funcionalidade, para responder a pergunta: é a fotografia do final do século XIX e início do século XX arte ou simplesmente documentação? Ou será que é possível pensar na fotografia como portadora desses dois significados?

Em oito de julho de 1839, o deputado e físico François Arago faz um discurso, intitulado *Relatório sobre a daguerreotipia*, na Câmara dos Deputados da França, em nome da comissão encarregada do projeto de lei com o qual o governo concordava em dar a Louis Daguerre e Isidore Niépce uma pensão anual, em troca de passar para domínio público sua invenção. Esse discurso acaba por ser o primeiro pensamento sobre a fotografia, feito de modo a apresentar o invento e suas possibilidades nos mais diversos campos, desde a física até as artes. Nele Arago descreve os processos físicos e químicos que estavam ao alcance de Niépce e Daguerre, não deixando de mencionar outros pesquisadores cujos resultados no mesmo campo de pesquisa foram similares, como Wedgwood, e termina por dizer como a França é fortunada em poder colocar o daguerreótipo à disposição de todos. Arago resume seus objetivos da seguinte forma: “Tentamos assim colocar em relevo todo o interesse oferecido pela descoberta do senhor Daguerre, sob o quádruplo aspecto da novidade, da utilidade artística, da rapidez de execução e não apenas dos preciosos recursos que a ciência extrairá.” (ARAGO in MORMORIO, 1997, p. 159).

Na tentativa de apresentar as vantagens que a fotografia poderia trazer para o campo das artes, visto que já havia então o medo de que essa tomasse o seu lugar, Arago traz a opinião especializada do artista Paul Delaroche. Segundo este, o procedimento de Daguerre se tornaria um "tema de observação e estudo para os pintores, inclusive para os mais capazes." Delaroche fala ainda da precisão das linhas e das formas, que ajuda o pintor a "encontrar um



meio rápido de fazer um conjunto de estudos que, por mais que tenha talento, não conseguiria obter senão com muito tempo, muito cansaço e de modo muito menos perfeito." Em resumo, a fotografia seria de enorme ajuda à arte.

Igualmente com esse modo de pensar, o poeta e crítico Charles Baudelaire apresenta sua teoria, já bastante conhecida, da fotografia como serva das artes. Ele aborda a questão de modo agressivo, a partir da observação de que a fotografia estava começando a ocupar um lugar que não deveria ser seu, visto que elas haviam sido aceitas para participar do Salão de 1859 pela primeira vez. Ele inicia o texto criticando o público e os artistas:

Ora, nosso público, que é singularmente incapaz de sentir a felicidade da fantasia ou da perplexidade (sinal das almas mesquinhas), quer ser surpreendido por meios estranhos à arte, e seus artistas obedientes conformam-se a esse gosto; eles querem impressioná-lo, surpreendê-lo, deixá-lo estupefato por meio de estratégias indignas, porque sabem que ele é incapaz de se extasiar diante da tática natural da arte verdadeira. (BAUDELAIRE apud BARROSO, 2002, p. 801).

A fotografia é, então, um "meio estranho à arte" que caiu no gosto do público, incapaz de apreciar a verdadeira arte, e tornou-se uma "mania mundial". Baudelaire conclui de maneira taxativa seu ensaio crítico dizendo o seguinte:

[...] se se permitir que a fotografia substitua a arte em alguma de suas funções, em breve ela a suplantará - ou a corromperá - completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É necessário, portanto, que ela se limite ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, mas a humilíssima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e restitua a seus olhos a precisão que faltaria à memória [...]. (BAUDELAIRE apud BARROSO, 2002, p. 803).

Está aí a função que a fotografia pode exercer, que é a de ser a serva tanto das artes quanto da ciência, sem, no entanto, alterar o funcionamento delas. Pode também servir como *souvenir* de viagens, ajudando a lembrar os lugares pelos quais o viajante passou, funcionando, assim, como uma espécie de memória.

Ou seja, tanto para Arago quanto para Baudelaire, a fotografia, em si, não poderia ser considerada arte. Entretanto, já em 1859 ela aparece em um espaço consagrado para as artes, ao mesmo tempo em que continua sendo usada como forma de documentação, ou seja, com uma função comunicativa e não estética. É um uso "híbrido" que se faz, no qual há uma "contaminação de funções", de acordo com a terminologia de Mukarovski (1993), que será

explicitada mais adiante.

Um dos critérios que se pode ter para decidir se a fotografia é ou não arte é justamente sua inclusão em um espaço de arte - o que justifica a crítica de Baudelaire e vai de acordo com a idéia que Rosalind Krauss apresenta no livro *O Fotográfico*. Segundo ela, o discurso estético do século XIX organizou-se em torno do que se pode chamar de espaço de exposição (museu, salão oficial, feira), ou seja, por aquilo que tem paredes e que é símbolo de inclusão (KRAUSS, 2002).

A escolha do que deve figurar nos espaços expositivos depende da avaliação de especialistas, que determinam o valor artístico dos objetos a serem expostos. A questão da função estética, bem como o valor estético, devem ser levados em consideração em relação à sociedade que se está a estudar.

Giulio Carlo Argan (1992) apresenta um dos papéis do historiador da arte como sendo o de pesquisar em que consiste o valor, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui. Para se atribuir uma função estética às fotografias dos Ferrari e de Calegari é preciso, além de atribuir determinado valor a elas, saber quais funções elas adquiriam na época em que circularam. Entretanto, na impossibilidade de saber as exatas condições de circulação e recepção de tais fotografias, é possível inferir, através de diversos indícios, o modo como elas podem ter sido percebidas.

Jan Mukarovsky (1993), em seu texto "Função, norma e valor estético como fatos sociais", de 1936, entende, a princípio, a função estética como uma força que cria o valor, e a norma estética como a regra com que avaliamos algo. Uma obra artística, dentro de sua concepção, pode assumir mais de uma função, além da estética, como uma função comunicativa ou prática. Pode haver o que Mukarovsky chama de "contaminação de duas funções". Esta idéia é particularmente aplicável ao caso das fotografias em estudo, visto que elas podem ser vistas como arte (e, por conseguinte, portadoras da função estética), mas também como documentação de um momento histórico.

A atribuição de valores *a posteriori*, ou seja, valores e atribuições que as fotografias (ou as obras de arte em geral) não possuíam em seu momento de criação, é uma questão importante a ser considerada. Rosalind Krauss indaga a respeito das fotografias:

Na realidade, a interpretação de valores estéticos (ausência de profundidade, construção gráfica, ambigüidade - e, além disso, intenções estéticas tais como o sublime e a transcendência) não será uma elaboração retrospectiva concebida para afirmá-las [as fotografias] como arte? (KRAUSS, 2002, p. 42).

Interpretações *a posteriori* correm o risco de atribuir valores e intenções que não estavam originalmente nos objetivos do autor/produtor, mas que, entretanto, não estão fora dos objetos artísticos. Mukarovski (1993, p. 23) afirma que "na história da arte não escasseiam exemplos em que o valor estético, e mesmo o valor artístico original de uma determinada criação, foi redescoberto mediante investigação científica." A palavra "redescoberto" implica uma existência e uma condição de uso prévias, e disso depreende-se usos específicos em diferentes épocas. Mas é possível também falar de uma "descoberta" de valor artístico, a partir de uma outra visão, determinada por um diferente contexto.

É válido pensar que é impossível determinar de uma vez por todas o que é ou não arte, visto que esse valor pode variar de acordo com o período em que a obra é interpretada, fora de seu momento de criação. Isso é visível na interpretação *a posteriori* que Walter Benjamin faz das fotografias de Eugène Atget, encontrando nelas características surrealistas.

Atget fotografou vários lugares de Paris que ainda não tinham sofrido a reforma urbana realizada pelo Barão de Haussmann. Essas eram apresentadas como sendo "documentos" para os artistas. Ou seja, ele não considerava que suas fotografias eram uma forma de arte, mas sim um auxílio para que os pintores pudessem pintar seus quadros de acordo com suas vistas da cidade. Entretanto, esse valor documental atribuído pelo autor foi modificado na medida em que Benjamin e os surrealistas consideram que suas fotografias são portadoras de um outro valor, além do alegado pelo próprio fotógrafo.

No ensaio "Pequena História da Fotografia", de 1931, o filósofo Walter Benjamin apresenta os diversos momentos da fotografia desde seu surgimento, enfocando a questão da aura, já bastante estudada. A partir de alguns fotógrafos considerados por ele importantes, o autor fala das diferentes características da fotografia. Sobre as fotografias de Atget, o filósofo escreve o seguinte:

Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia a atmosfera, purificando-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. (BENJAMIN, 1996, p. 100)

Outro modo de ver a questão da arte e fotografia é analisando as simbioses que podem ser percebidas nos trabalhos de determinados artistas e fotógrafos desde o início dessa nova prática social. Esse é o viés de Annateresa Fabris, no texto "A fotografia e o sistema das artes

plásticas", de 1998. Segundo a historiadora, que se baseia em autores como Francesca Alinovi (2006) e Peter Galassi,

a análise dos primeiros ensaios fotográficos mostrará facilmente que, de início, o novo invento se pauta sobretudo por um repertório derivado da tradição pictórica – retratos, paisagens, naturezas-mortas. Se tal imagística é uma conseqüência natural da derivação artística dos primeiros fotógrafos, não se podem esquecer, porém, as razões técnicas que estão na base dessa atitude. Os longos tempos de exposição e a conseqüente necessidade de imobilidade do modelo faziam com que a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se a princípio, a composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade oitocentista. (FABRIS, 1998 b, 174).

Com isso temos uma justificativa técnica a uma escolha de temas do campo pictórico. Entretanto, ainda que no começo a técnica impedisse algumas escolhas como o instantâneo, a fotografia sempre se localizou em um campo híbrido, entre a ciência e a arte. É isso que faz com que a fotografia torne-se um documento que retrata o real, podendo ser usada como testemunha de algo, visto que sua imagem é considerada cientificamente exata. Segundo Francesca Alinovi:

o nascimento da fotografia, como toda a sua história, se funda sobre um estranho equívoco que tem a ver com a sua dupla natureza de arte mecânica: aquele de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência, e ao mesmo tempo inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma "arte exata" e, ao mesmo tempo, de uma "ciência artística", que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental. (ALINOVI, 2005, p. 21).

Ou seja, na discussão sobre a natureza da fotografia, o caráter híbrido pode ser uma forma de análise, lembrando que a fotografia tanto é arte quando ciência. Os atributos que ela recebe por parte da ciência supostamente garantiriam sua exatidão, enquanto que da arte ela ganha o atributo do artifício e do engano. Ao analisar as fotografias escolhidas para servir de base ao presente trabalho, foi preciso perceber como esses dois elementos estão presentes, e de que forma eles interagem, a fim de ser possível entendê-las com seriedade.

Peter Galassi levanta a questão da posição da fotografia em relação ao discurso estético, no catálogo *Before Photography*, editado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1981. Segundo ele, “o objetivo aqui é mostrar que a fotografia não era uma bastarda abandonada pela ciência na soleira da arte, e sim uma filha legítima da tradição pictórica ocidental” (GALASSI apud KRAUSS, 2002, p. 43). O autor atrela a fotografia à arte,

admitindo que ela traz consigo uma herança das artes plásticas.

Tratando a fotografia em relação às artes plásticas e vice-versa não se está procurando fazer um tratado sobre o assunto, coisa que poderia muito bem ser feita, mas sim mostrar como essas relações são possíveis e de que maneira elas implicam em um diferente modo de entender a fotografia, não mais polarizando sentidos, mas unindo-os. Nesse sentido, Annateresa Fabris traz alguns exemplos de artistas que utilizaram fotografias na construção de suas obras e fotógrafos que tiveram suas imagens comparadas a obras de arte. Segundo ela:

É importante lembrar que, se existe um discurso realista, por parte da fotografia, há fotógrafos como David Octavius Hill, Robert Adamson, Gustav Le Gray, Nadar, Antoine Samuel Adam Salomon, Julia Cameron, que exploram as possibilidades plásticas do meio, em busca de efeitos artísticos, frequentemente interpretados com critérios extrafotográficos. Sintomático é o caso de Hill, cujas imagens são comparadas às obras de Rembrandt, Reynolds, Murillo, enquanto os nomes de Teniers, Ostade, Pieter de Hooch, são evocados para a série de Newhaven, fruto de sua parceria com Adamson. (FABRIS, 1998 b, p. 179).

Aqui vale a pena mencionar o Pictorialismo, escola presente na história da fotografia, que se preocupou em fazer fotografias que seguiam cânones artísticos, tanto nos temas quanto nas composições, negando, assim, o valor documental que era pensado como sendo inerente à fotografia. Fotógrafos como Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson buscam fotografias cujos temas são históricos, literários, anedóticos, religiosos. Data de 1857 uma das mais famosas fotografias alegóricas de Rejlander, *Os Dois Caminhos da Vida*. Em 1869, Henry Peach Robinson escreve um livro intitulado *Efeitos Pictóricos na Fotografia*, no qual explica como fazer fotografias artísticas, inclusive com o auxílio de alguns truques, como a fotomontagem, para evitar que a imagem saísse feia, corrigindo aquilo que não era pictórico (FABRIS, 1998 b). Esses são apenas dois exemplos para mostrar a tendência dos fotógrafos em trazer o pictórico para suas fotografias, na tentativa de aproximá-las do campo da arte. A passagem da fotografia pictórica para a fotografia dita moderna<sup>11</sup> acontece nos Estados Unidos através do fotógrafo Alfred Stieglitz, que começa como fotógrafo pictorialista. Ele funda, em 1896, a *Camera Work*, revista que rejeita o pictorialismo como procedimento de vanguarda. Stieglitz se volta para “o progresso da imagem técnica enquanto expressão artística dotada de especificidade e de autenticidade própria” (FABRIS, 1998 b, p. 188).

---

<sup>11</sup> Há uma diferença no modo de conceber a fotografia moderna, visto que anteriormente citamos Bajac, que considera o início da fotografia moderna como tendo relação com a nova técnica da gelatina e do bromuro de prata, bem como as novas câmeras fotográficas.

Com isso podemos perceber um caminho percorrido pela fotografia, sempre no encalço das artes, ora aproximando-se ora afastando-se, mas sempre estabelecendo uma relação. Do mesmo modo que os fotógrafos uma vez buscaram os cânones artísticos e depois os rejeitaram, procurando algo específico da fotografia, assim fizeram os teóricos, alguns atribuindo uma relação direta entre fotografia e arte, outros buscando um específico fotográfico. Um terceiro grupo, ainda, parte para uma terceira via, que pensa em um hibridismo entre essas duas manifestações.

Alen Fern trabalha com a idéia de que todas as fotografias do século XIX são documento:

A distinção entre arte e documento parece inapropriada quando aplicada às primeiras fotografias... Todas as fotografias são documentação; autenticidade e a remoção da imperfeição humana da transcrição da natureza foram pensadas como qualidades essenciais da fotografia. Enquanto o artista pode tentar influenciar atitudes políticas e sociais, ou se dirigir à alma, ao espírito ou à razão, a fotografia era vista simplesmente como um instrumento superior para gravar um fato visual. (FERN apud PARR & BADGER, 2005, p. 34).

Para ele, as fotografias do final do século XIX são todas documento devido à objetividade que lhes era atribuída. Esse modo de perceber a fotografia esteve bastante em voga logo de seu surgimento, e, de certo modo, chega até os dias de hoje, em que a fotografia é vista como uma *prova verídica* de que algo aconteceu, tendo em vista ser uma imagem produzida mecanicamente. Essa é uma das maneiras de se pensar a questão da representação fotográfica.

A fotografia, por apresentar o discurso da fidelidade ao real, acaba se afastando do panteão artístico, segundo Fabris. Para ela (FABRIS, 1998 b, p. 175), “a separação entre “espírito” e “matéria”, latente nesse discurso, levará a catalogar a fotografia entre as artes mecânicas [...]”, nas quais não existe, por parte do produtor da imagem, a capacidade de seleção temática, nem de distinção entre o belo e o vulgar, ou mesmo de organização da composição da fotografia. A separação da fotografia e da arte, proposta por esse paradigma, talvez explique a presença de *passe-partout* nas fotografias dos Irmãos Ferrari, imitando molduras, como se elas eliminassem, de certa forma, a mecanicidade da fotografia, aproximando-as da arte dita liberal.

Vários são os modos de entender como a fotografia se relaciona com o mundo, mas vale mencionar também as teses essencialistas, que começam a surgir nas décadas de 1970 e 1980,

através de figuras como Roland Barthes, Phillippe Dubois, André Bazin, entre outros. Segundo Fatorelli (2005, p. 82) "essas análises pressupunham que a imagem fotográfica fosse invariável, dotada de características únicas que, uma vez estabelecidas, a tornariam singular, diferente de outras imagens". Tais teses contrariam a idéia de Peter Galassi, o qual acreditava que a fotografia era herdeira das artes visuais, e, portanto, obedecia aos seus códigos.

Philippe Dubois (2003) assinala três posições epistemológicas quanto à questão do realismo e do valor documental da fotografia, que, em última análise, tratam do modo como a fotografia representa. Para ele, a primeira posição é a da **fotografia como espelho do real**. Por ser a fotografia um processo físico-químico baseado nos comprimentos dos raios de luz que sensibilizam os haletos de prata, por muito tempo se pensou que ela estava livre de "manipulações", justamente devido ao seu caráter meramente mecânico. Essa visão mimética da fotografia começou a ser criticada ainda no século XIX, com o pictorialismo, como já foi comentado anteriormente.

A segunda corrente identificada por Dubois é a que entende a **fotografia como transformação do real**, baseado em um discurso do código e da transformação. Inserem-se nesse grupo teóricos famosos, como Roland Barthes e Umberto Eco. No Brasil, podemos incluir Boris Kossoy, estando ele em consonância com os "textos que se insurgem contra o discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada [...]" (DUBOIS, 2003, p. 37). Kossoy afirma que a fotografia tem realidade própria, que não necessariamente é aquela que envolveu o assunto. Para ele, trata-se de uma realidade do documento, da representação, "[...] uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua [...] mas que é [...] pista decisiva para desvendarmos o passado" (KOSSOY, 2002, p. 22).

Roland Barthes tem uma trajetória interessante no estudo da história da fotografia. Inserido na corrente semiológica-estrutural, começa estudando a fotografia com instrumentos do estudo da linguagem, conseguindo construir modelos mais ou menos científicos. No livro "A câmara clara", Barthes parte para uma direção muito mais subjetiva, fazendo uma análise que parte de uma fotografia de sua mãe. Neste livro, ele declara sua vontade de desvendar a ontologia da fotografia, pois tanto as explicações técnicas quanto as sociológicas lhe parecem insuficientes. A ele parece que a fotografia carrega sempre consigo seu referente. Pode-se dizer que dois são os elementos base do pensamento de Barthes: o *studium* e o *punctum*. O *studium* é um interesse cultural que parte de mim e se volta para a fotografia, e o *punctum*, mais difícil de ser explicado, é, segundo o próprio autor, aquilo que eu coloco na fotografia mas que já estava nela. O *punctum* muitas vezes é apenas um detalhe que está na fotografia e

que afeta fortemente a subjetividade do observador, “atrapalhando” o *studium*.

A terceira e última corrente identificada por Dubois, na qual ele próprio se insere, é a que entende a **fotografia como traço de um real**, baseado em um discurso do índice e da referência. Esta corrente pós-estruturalista está baseada nos estudos da semiótica, de Charles S. Peirce, e propõe-se a ir além da desconstrução e da denúncia, interrogando-se em outros termos a respeito da ontologia da imagem fotográfica. A fotografia seria, assim, um indício do real.

André Rouillé (2005) encabeça uma crítica ao modo de perceber a fotografia apresentado tanto por Barthes quanto por Dubois, ao dizer que o objetivo de seu livro “La Photographie” é defender a autonomia relativa das imagens e de suas formas frente aos referentes, e reavaliar a parte da escrita em relação ao registro. Ele afirma isso “pois, em si, no singular, “a” fotografia não existe” (ROUILLÉ, 2005, p. 16), de acordo com o pensamento pós-moderno a respeito da fotografia. Como crítica à semiótica de Dubois, Rouillé diz o seguinte:

Mas além da sua fecundidade teórica, as noções de traço, de sinal ou de índice têm o imenso inconveniente de nutrir um pensamento global, abstrato e essencialista; de propôr uma abordagem totalmente idealista, ontológica, da fotografia; de levar essas imagens à existência prévia de coisas das quais elas só faziam o registro passivo do traço. (ROUILLÉ, 2005, p. 14).

Um autor que contribui para o pensamento do *específico fotográfico* é o crítico norte-americano John Szarkowski, ex-curador do Moma de Nova Iorque. Ele faz parte daquilo que se pode chamar de *formalismo moderno*, em voga em finais dos anos 1960 e início de 1970, do qual também fez parte André Bazin. Sua posição epistemológica é contrária à de Rouillé, visto que para ele “a” fotografia existe, independentemente das circunstâncias que a envolvem. No entanto, Szarkowski tem dificuldade em definir o que é fotografia,<sup>12</sup> buscando sempre a essência do *medio*, ao explorar suas capacidades intrínsecas ou preconcebidas. No texto “The photographer’s eye”, de 1966, ele elabora uma seleção de temas fundamentais, que forneceram o arcabouço teórico de um vocabulário realmente ligado à fotografia (BATCHEN, 2004). Para ele, as fotografias, tanto as produzidas pela arte quanto as produzidas por sorte, mudaram nossos hábitos tradicionais de visão. Szarkowski identifica cinco conceitos peculiares à fotografia: o objeto mesmo, o detalhe, o enquadramento, o tempo e o ponto de

---

<sup>12</sup> “A invenção da fotografia trouxe um modo radicalmente novo de produzir imagens – um processo baseado não na síntese, mas na seleção” (SZARKOWSKI, 1966, p. 1).



vista. O primeiro conceito a ser trabalhado é o *objeto mesmo*,<sup>13</sup> que permite perceber como o fotógrafo se relaciona com a realidade e com os objetos a serem fotografados. Para ele, “objeto e a fotografia não são a mesma coisa, embora elas pareçam depois. É problema do fotógrafo ver não somente a realidade à sua frente, mas a fotografia ainda invisível, e fazer suas escolhas em relação à última” (SZARKOWSKI, 1966, p. 3).

Esta visão da fotografia, de que ela teria uma natureza inerente e características fundamentais que a definiriam, foi criticada não apenas por Rouillé, de maneira indireta, mas também pelos críticos pós-modernos. Para estes, como John Tagg e Victor Burgin, todo o significado da fotografia é determinado pelo contexto e, portanto, a fotografia como tal carece de identidade e a história da fotografia carece de unidade. Segundo John Tagg:

A fotografia como tal carece de identidade. Sua situação como tecnologia varia segundo quais relações de poder a empregam. Sua natureza como prática depende das instituições e dos agentes que a definem e a utilizam. Suas funções como modo de produção cultural estão ligadas a umas condições de existência definidas, e seus produtos são significativos e legíveis somente dentro de difusões específicas. Sua história não tem unidade. É um passeio por um campo de espaços institucionais. O que devemos estudar é este campo, e não a fotografia como tal. (TAGG apud BATCHEN, 2004, p. 12).

Ou seja, existe uma miríade de visões a respeito da fotografia, sua identidade e história. Algumas análises atrelam a fotografia ao seu contexto de produção e circulação, enquanto outras apostam em sua existência auto-suficiente e auto-explicativa. Entretanto, como Susan Sontag (2004) afirma, as fotografias, em si, não dizem todo o seu significado. É preciso que outro dispositivo (texto, legenda) explique seu contexto, caso contrário, uma mesma fotografia pode ter mil significados diferentes, dependendo de quem vê e quando vê. Isso não significa, de todo modo, que a fotografia esteja alijada de características que lhe são próprias e que lhe conferem identidade e história, ou que seja possível confundir seu objeto principal (uma casa jamais poderá ser confundida com um carro).

Considerando toda essa carga de história e teoria sobre a pesquisa da fotografia foi elaborada uma metodologia a partir de um vocabulário controlado, que possibilitou, assim, a leitura das fotografias em busca de determinados padrões estéticos e temáticos no trabalho dos irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari. Foram escolhidos dois elementos a serem analisados ao longo do conjunto de fotografias, que ajudam a perceber como os fotógrafos

---

<sup>13</sup> No original, “the thing itself”.

*viram* a cidade: ponto de vista e temas retratados. O ponto de vista situa o fotógrafo fisicamente em relação à cidade, e a escolha dos objetos reflete sua mentalidade<sup>14</sup> em relação ao tema escolhido, e, em última análise, em relação à própria cidade.

Augusto Pieroni (2005) faz um apanhado geral sobre todos os elementos a serem observados na análise das fotografias, mas não monta um modelo específico para a análise de fotografias de cidade, como Lima & Carvalho fazem. Para ele a operação fotográfica é dividida em cinco fases não práticas, mas lógicas. São elas: escolha do modo de fotografar determinada cena (ou “individualização de uma disponibilidade”), elaboração, aquisição, processo e edição.

A fase de *escolha* reflete, justamente, a escolha do fotógrafo por determinados objetos ou cenas, bem como os materiais a serem usados. Na fase de *elaboração*, as variáveis construtivas da fotografia são colocadas no lugar, antes mesmo que a fotografia exista. Desse modo, se pode entender essa fase como um momento organizativo, mas não por isso pré-fotográfico. Aqui dois elementos são importantes: a luz (sua quantidade, qualidade e posição) e o ponto de vista, que é capaz de alterar aquilo que a fotografia quer dizer. Essa fase reflete uma série de escolhas exclusivas feitas pelo autor, que envolve luz, enquadramento e foco. No final do século XIX e início do século XX as fotografias eram muito mais pensadas nesse sentido do que hoje em dia, com a facilidade dos filmes rápidos e das câmeras digitais, que permitem a foto instantânea e, por vezes, não tão refletida.

A fase da *aquisição* refere-se a escolhas que influenciam o modo como a fotografia vai ser captada e fixada em um suporte qualquer. Existem diferenças de composição quando se fotografa em uma chapa de vidro de 24 x 30 ou em uma câmera com negativo de 35 mm. Já a fase do *processo* inclui os tratamentos envolvidos depois que a fotografia já está feita, com vistas à sua posterior edição. Nesta fase retoques, alterações de contraste, cortes e outras soluções são feitas, antes que a fotografia seja impressa. Muito pouco disso acontecia na época deste estudo, quando no máximo se faziam viragens posteriores e alguma fotomontagem. A última fase compreende a *edição* das fotografias. Ela prevê as escolhas que são feitas para decidir de que maneira uma imagem deve resultar como objeto no mundo, e envolve a sua materialidade, suas dimensões (espaciais e temporais) e suas condições de percepção. É nessa fase que se decide colocar legendas, por exemplo, ou publicar uma reunião de fotografias na forma de um livro.

---

<sup>14</sup> O termo mentalidade é usado aqui significando a forma de perceber alguma coisa, baseado em características pessoais e psicológicas específicas que, entretanto, não são passíveis de serem conhecidas pelo historiador.

Com isso podemos perceber de que modo uma fotografia vem ao mundo, a partir de decisões do fotógrafo (que é um ser cultural, portanto obedece àquilo que a sociedade está vivendo, além de poder responder a anseios que não são seus diretamente, ao atender pedidos de fotografias para o governo, por exemplo, ou outros comandatários). Assim é possível ver que há um conjunto de elementos relacionados à materialidade do álbum de fascículos dos Irmãos Ferrari e do livro *Porto Alegre*, de Calegari, que dependem, em última análise, apenas das decisões de seus produtores.

Além disso, Pieroni dá alguma contribuição para a questão da composição, que se relaciona ao ponto de vista, apresentado como um dos vocabulários controlados que compõem a metodologia de análise aqui proposta. Para ele, o ângulo de captura (frontal, de baixo para cima, de três quartos para o alto, etc.) contribui para a variação de visualização da imagem, criando hierarquias. Algumas regras de composição são analisadas pelo autor, como a regra dos terços, de origem pictórica, ou a lei da seção áurea,<sup>15</sup> também conhecida como “divina proporção”. Além da composição, Pieroni analisa os chamados pontos de vista, a partir de divisões que Weston Naef, curador do Getty Museum, dá para as fotografias de Ansel Adams. Para ele existe o *foreground* (primeiro plano), o *middleground* (plano do meio ou de conexão), o *background* (fundo, horizonte, perspectiva) e o céu. Esta divisão pode ser observada em algumas fotografias dos Ferrari e de Calegari, na qual as massas mostram-se bastante heterogêneas.

Erwin Panofsky (1979), no livro *Significado nas artes visuais*, apresenta os conceitos de iconografia e iconologia, estabelecendo assim uma metodologia de análise de obras de arte. A metodologia especifica um momento descritivo, chamado *pré-iconográfico*, que consiste na enumeração de todos os elementos presentes na obra de arte. Esses elementos definem o tema primário da obra. Já o tema secundário ou convencional é estabelecido através da identificação de histórias e alegorias presentes; a isso se chama *iconografia*. A iconografia vem a ser a descrição e classificação das imagens em um estudo limitado, que informa quando e onde temas específicos foram visualizados. Já a *iconologia* abrange o significado intrínseco ou o conteúdo, sendo a descoberta e a interpretação de valores simbólicos que subjazem às obras de arte.

A partir da teoria de Panofsky, entre outras, duas historiadoras paulistas elaboraram uma metodologia para a análise de fotografias de cidades. Elas trabalham com descritores

---

<sup>15</sup> Seção áurea: em um segmento AB existe um ponto C tal que o segmento AC seja o meio proporcional entre o inteiro e aquilo que resta.

temáticos (algo como a análise pré-iconológica) e descritores formais (algo como a iconografia).

Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997) procuram analisar as relações entre imagem e sociedade, através das fotografias de cidade, no livro intitulado *Fotografia e Cidade*, resultado de suas dissertações de mestrado. Para tanto, as autoras buscaram vocabulários controlados para a descrição dos conteúdos das imagens fotográficas, dividindo-as em séries *temáticas* e *formais*. Elas se preocupam com a reconstituição dos sentidos específicos das imagens, trabalhando com o conceito de visualidade: “a visualidade e seus padrões são os ingredientes desta sociedade histórica em cena” (LIMA & CARVALHO, 1997, p. 16). A partir da análise do conjunto fotográfico escolhido pelas autoras foi possível a descoberta de padrões visuais, baseados nos atributos presentes nas fotografias, devido a suas recorrências. São sete os padrões visuais: circulação urbana, retrato, diversidade, paisagístico, mudança, ordenação urbana e figurista. Tais padrões têm frequências variadas em determinadas fotografias, visto que estas são produzidas dentro de contextos e especificidades próprias. É assim que o padrão figurista, definido por imagens posadas de trabalhadores, não aparece nas fotografias deste estudo.

Estes padrões foram percebidos e elaborados a partir da análise metodológica baseada em descritores icônicos e formais. Os descritores icônicos registram os elementos figurativos e espaciais presentes nas fotografias, permitindo fazer um mapeamento temático dos principais elementos fotografados. Já os descritores formais identificam o tratamento plástico dispensado aos motivos selecionados do contexto urbano (LIMA & CARVALHO, 1997).

Dentro dos descritores formais, vários são os elementos a serem procurados nas imagens. Em especial, buscou-se perceber a nitidez na distribuição dos planos, tornando a escolha temática bastante clara. Além disso, a perspectiva proporcionada pelas massas torna-se uma característica marcante.

Assim, nas fotografias do corpus documental dessa pesquisa, foram encontrados basicamente os seguintes temas: ruas, edificações, praças, esportes e sociabilidades. Estas temáticas buscam organizar o todo urbano de maneira coerente, a fim de que o observador possa “conhecer” esta cidade, através dos olhos dos fotógrafos.

O capítulo seguinte tem por objetivo apresentar as fotografias de paisagens urbanas a partir de seu contexto de surgimento, contextualizando, assim, as fotografias dos Irmãos Ferrari e de Calegari. Buscou-se estabelecer o surgimento de uma temática, tanto na pintura quanto na fotografia: a cidade vista através da história da paisagem urbana.

## 2 AS PAISAGENS, A CIDADE E OS ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS

Este capítulo tem por objetivo traçar um panorama sobre a produção de paisagens urbanas, a partir da pintura, chegando à fotografia e sua ampla produção de “vistas” urbanas. Essa nova temática é necessária para a contextualização das fotografias dos irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari.

Segundo o historiador da arte inglês Peter Hagerty (1999) a representação da paisagem feita por artistas e fotógrafos tem muito em comum. Na dissertação sobre as fotografias de Edward Chambré Hardman (1898-1988), intitulada “The continuity of landscape representation: the photography of Edward Chambré Hardman (1898-1988)” o autor busca, justamente, localizar o trabalho do fotógrafo no contexto da história da representação da paisagem. Para tanto ele procura entender o desenvolvimento histórico da tradição da representação da paisagem nas artes a partir de evidências da história da pintura de paisagem. Isso, segundo o autor, é importante por três razões. A primeira é que a pintura oferece os primeiros exemplos de representação da paisagem, em seguida ele afirma que os primeiros fotógrafos de paisagem se utilizaram de tal tradição e, por fim, que alguns pintores e suas obras têm relação com a vida e fotos de Hardman (HAGERTY, 1999).

Diego Mormorio (1997) busca entender o que é *paisagem*, antes de pensar em paisagem da cidade. Ele apresenta definições de alguns autores, como Rosario Assunto, apresentado como filósofo da paisagem, para o qual “paisagem é o espaço que se constrói objeto de experiência estética, sujeito de juízo estético” (ASSUNTO apud MORMORIO, 1997, p. 84). O autor adverte que a paisagem é espaço, mas que para ser paisagem o espaço deve ter algumas características, tais como não ser fechado (o que permite uma rua ou uma praça ser uma paisagem). Mas nem todo espaço aberto é uma paisagem, e nesse caso ambientes ilimitados como o céu não podem se constituir enquanto tal. O autor conclui que “paisagem é, portanto, representação de um espaço limitado que se abre em direção ao infinito. É este conceito que dá sentido profundo e poético à pesquisa paisagística” (MORMORIO, 1997, p. 85).

Entretanto, ao se pensar em paisagem urbana, é preciso refletir também sobre o próprio termo. Já foi dito que, de acordo com acepções de dicionários, paisagem tem relação com a natureza, com o natural. A palavra vem do francês *paysage*, significando uma “extensão de terra que a vista alcança”, em uma das acepções do Dicionário Houaiss. Tem relação,

portanto, com o que pode ser visto, com o olhar. A consolidação da relação entre paisagem e natureza se dá a partir das artes plásticas, mas vai se transformando ao longo do tempo, incorporando outros tipos de “vistas” ou “paisagens”, e assim é possível pensar em “paisagem urbana”. O termo, entretanto, é criticado por Mormorio (1997), para o qual quando se fala em paisagem urbana fala-se, na verdade, em “paisagem vista da cidade” ou “a cidade dentro da paisagem”. Ele apresenta uma alternativa terminológica: “fotografando no interior de um lugar urbano, na presença dessas duas especificações, devemos falar de “vistas urbanas”, “fragmentos urbanos” ou qualquer outra coisa que possa ser melhor” (MORMORIO, 1997, p. 92).

Em suas deambulações pela cidade, tanto o pintor quanto o fotógrafo a apreendem de forma fragmentária, em busca, talvez, de uma totalidade. Segundo Gordon Cullen,

O significado de tudo isso não é outro senão que nos passeios a pé por uma cidade, em um passo uniforme, os cenários da cidade se revelam a nós, via de regra, na forma de séries fragmentadas ou, para dizer de outro modo, na forma de revelações fragmentadas. Isso é o que denominamos VISÃO SERIAL. (CULLEN, 1978, p. 9)

É devido a esta visão serial da cidade que alguns autores, tais como o já citado Mormorio, Boris Kossoy, Walter Benjamin entre outros, pensam a fotografia como um fragmento da realidade. A bem da verdade, cada fotografia é uma unidade em si, visto que enquadra um realidade específica, escolhida pelo fotógrafo. Mas, por outro lado, a cidade é sempre muito maior em totalidade do que aquela cena específica, que se constitui, portanto, como uma “revelação fragmentada” da cidade.

A relação estabelecida entre o artista e o espaço urbano varia de acordo com a sua posição física na cidade. Dependendo desta posição (dentro, fora, no meio da rua, na calçada) o observador sofre diferentes experiências sensoriais, que depois tenta passar para o quadro, fotografia, texto ou demais manifestação artística. Ele estabelece uma relação com o que o rodeia, estando em sintonia com a cidade e com o que acontece nela. Casos extremos dessa relação aparecem na forma de claustrofobia e agorafobia (CULLEN, 1978). Outros aparecem na forma de arte.

A idéia do fotógrafo como *olho da cidade* foi explorado pelo escritor Henry Miller (1986) ao falar do fotógrafo Brassai. Para ele:

Tudo a que seu olho se apega adquire valor e significado, um valor e um significado, eu diria, até agora evitado ou desprezado. O fragmento, o

defeito, o lugar-comum – ele descobre nessas coisas o que existe de novidade ou perfeição. Explora com igual paciência, igual interesse a rachadura na parede ou o panorama de uma cidade. Ver torna-se um fim em si mesmo. Porque Brassai é um olho, um olho vivente. (MILLER, 1986, p. 136)

De fato, o olhar é o fator primordial para que seja possível representar o que quer que seja, garantindo ao objeto observado um valor e um significado que talvez ele não tivesse anteriormente. Esse conceito aparece também em Baxandall, que trabalha com a idéia de *olho da época*, que seria culturalmente gerado na experiência do cotidiano e capaz de fazer circular formas, informações, valores, competências cognitivas e juízos de valor (MENESES, 2005).

O observador enxerga aquilo que lhe é possível ver, dentro de seu referencial conceitual. Segundo Jonathan Crary: “a visão e seus efeitos são sempre inseparáveis das possibilidades de um sujeito que observa, que é tanto um produto histórico como o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação.”<sup>16</sup> (CRARY apud MENESES, 2005, p. 38).

O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (2005) trabalha com o conceito de *visualidade* para entender a sociedade e os problemas visuais que despertam interesses crescentes. Para isso, ele elabora três feixes de questões: o visual, o visível e a visão. O *visual* refere-se ao conjunto de imagens-guia que servem para orientar determinado grupo social ou sociedade em um dado momento. Essas imagens formam uma *iconosfera*, ou seja, um conjunto imagético que se torna referência, são recorrentes, catalizadoras e identitárias. O *visível*, que tem como contrapartida o invisível, refere-se ao domínio do poder e do controle, ou seja, daquilo que pode ou não ser olhado. Por fim, temos a *visão*, que se refere à figura do observador, que estaria apto a fazer negociações com o mundo (MENESES, 2005). Segundo Meneses, a visão: “Compreende os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar (o olhar de relance, o olhar patriarcal, o olhar reificador, o olhar masculino)” (MENESES, 2005, p. 38).

Entre esses olhares certamente está o olhar do viajante, que se relaciona com a pintura e fotografia de paisagens de que estamos tratando. O olhar do fotógrafo é, de certa forma, o olhar daquele que descobre e redescobre lugares importantes dentro de uma cidade. Ele é o responsável por estabelecer seus espaços de significação.

A relação entre o artista observador e a rua pode ser vista também em um escritor

---

<sup>16</sup> Exemplo disso pode ser visto no filme “Quem somos nós?”, quando explicam que os nativos das Américas não enxergavam os navios portugueses, pois não sabiam o que era. Para se enxergar é preciso ter o conceito formado mentalmente.

brasileiro, João do Rio, que dedicou-se a escrever sobre a vida urbana no Rio de Janeiro do início do século. Para ele, a rua é um espaço de observação dos costumes, das fisionomias, das vidas que se sobrepõem. Em um texto bastante conhecido, intitulado “A Rua” (publicado na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro em 1905), João do Rio dá sua declaração a respeito desse espaço da cidade. Inicia o texto dizendo “eu amo a rua” (RIO, 2005, p. 45). Seguem várias declarações e explicações a respeito dos encantos da rua e dos tipos de rua que existem, tipos esses que remetem a sentimentos e sensações humanas. Tendo lido definições em dicionários e enciclopédias a respeito da palavra *rua*, o autor conclui o seguinte:

A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações...

Ora, a rua é mais do que isso, a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma! [...] Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar. (RIO, 2005, p. 47).

Então podemos perceber como a rua está presente em um texto brasileiro, escrito por um autor que vivenciou as mudanças urbanas da então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. Estas transformações também foram expostas através das fotografias de Augusto Malta, contratado pelo governo para fazer o registro oficial da modernização pela qual a cidade passava. A rua como espaço de vivência é explorada ao máximo.

Assim como a rua é um dos objetos escolhidos pelos artistas para representar a cidade, o panorama também apresenta o mesmo fim. A palavra *panorama* muitas vezes é considerada sinônimo de paisagem, como foi visto na acepção do dicionário. Entretanto, as duas palavras têm origem distintas. Enquanto paisagem vem do francês, panorama vem do grego *pan* ( $\pi \bar{\alpha}\nu$ ) significando todo, inteiro, completo, e *horama* ( $\omega\rho\alpha\mu\alpha$ ) que significa espetáculo, vista. Portanto, panorama significa uma vista completa e total de algo. Segundo Mormorio (1997) o termo foi cunhado por volta de 1790 para desenhar uma grande vista pintada em uma superfície de 360° pelo pintor Robert Barker. A pintura era exposta em um edifício circular construído especialmente, sendo observada a partir de uma plataforma mais elevada, colocada no centro da construção. A sensação que o observador tinha era a de estar dentro da paisagem pintada.

A execução de panoramas pictóricos antes da invenção da fotografia foi feita, muitas vezes, com o auxílio de câmeras escuras ou câmeras lúcidas giratórias. A primeira vista



fotográfica circular (ou panorama) foi feita em 1841, a partir de treze daguerreótipos elaborados por Achille Morelli, a mando do inglês Alexander John Ellis. É um panorama de Roma visto da Torre do *Campidoglio*.

Este tipo de vista, realizada através de uma câmara circular, é definida como *panorama*. À diferença deste, pode-se pensar em uma *vista panorâmica*, que não é executada com uma câmara circular, mas sim com uma grande angular, abarcando uma vasta porção do horizonte. Seguindo a rigor essa definição, a maior parte das fotografias de cidade que se conhece no Brasil são, na verdade, panorâmicas.

As transformações do espaço urbano fazem com que os observadores (pintores, fotógrafos, cineastas, escritores, etc) busquem sua assimilação através da representação tanto das modificações quanto das permanências, dependendo do modo de percepção de cada um. É desse modo que é possível explicar as fotografias de Atget, por exemplo, em relação às permanências em Paris, e Charles Marville, em relação às transformações. Mas a cidade também foi buscada pelos pintores de diferentes épocas, primeiro como pano de fundo para cenas religiosas ou retratos, e, posteriormente, como motivo principal do quadro. É sobre o surgimento de uma temática – a cidade – que o subcapítulo a seguir vai tratar, a partir de um pequeno estudo sobre a paisagem na pintura e na fotografia.

## 2.1 A paisagem na pintura

A paisagem da cidade aparece na pintura esparsamente até o século XVII, quando torna-se um gênero pictórico independente com a pintura holandesa. A pintura de cidades é definida por Kenneth Clark (1961) como fazendo parte da *paisagem dos fatos*. Para o autor (CLARK, 1961, p. 19) "a pintura de paisagem marca as fases da nossa concepção da Natureza". Disso podemos depreender que paisagem é um termo que está ligado à natureza e, além disso, a pintura de paisagem representa o modo como nos relacionamos com ela.

Em um primeiro momento da pintura, o homem temia a natureza e suas forças, que ele era incapaz de dominar. Havia, na Idade Média, uma desconfiança em relação à ela. Clark afirma que (CLARK, 1961, p. 21) "paralelamente a esta desconfiança em relação à natureza, há a faculdade de simbolizar da mentalidade medieval." Este tipo de paisagem é por ele denominada *paisagem dos símbolos*.

Já a *paisagem dos fatos* refere-se a paisagens mais factuais, mais urbanas e menos imaginativas (CLARK, 1961). No início, a paisagem, urbana ou não, complementava uma cena principal, atuando como pano de fundo. Ela não aparecia sozinha, mas acompanhando

uma cena criada, que deveria conter associações literárias ou uma cenografia que intensificasse seu efeito dramático.<sup>17</sup> Em geral eram cenas bíblicas. Exemplo disso é a pintura abaixo (figura 3), de Antonello, datada de 1455, uma de suas primeiras pinturas em que, atrás da cena da paixão de Cristo, vemos uma paisagem natural e um esboço de cidade. A paisagem de fundo não interfere na cena principal, mas contextualiza-a.



*Figura 2 Antonello da Messina. A Crucifixão, 1455.*

Giovanni Bellini, outro importante pintor italiano e o mais importante pintor de paisagem de seu tempo, também faz com que a paisagem apareça como pano de fundo para cenas consideradas “mais importantes” do que apenas a paisagem em si. Assim, em 1500, ele pinta a *Madonna do Campo*, que tem como pano de fundo um pequeno povoamento campestre, com algumas edificações.

---

<sup>17</sup> Esse, por sinal, foi o critério utilizado pelos pictorialistas para que suas fotografias fossem mais “artísticas”.



Figura 3 Giovanni Bellini. *A Madona do Campo*, 1500.

A pintura de cidade desenvolve-se em dois pólos distintos da Europa: Holanda e Veneza, na Itália. A paisagem dos fatos inicia, segundo Clark (1961), no século XVII, na Holanda. Segundo o autor, as pinturas produzidas nessa época diferem das produzidas por pintores como Bellini, Pollaiuolo e Brueghel, tendo como único ponto de contato a *intenção*. Essa intenção é devida a três fatores, identificados pelo autor como sociológicos, filosóficos e internos da própria arte.

A explicação sociológica elabora a idéia de que a paisagem dos fatos, como todo retrato, é uma forma burguesa de arte, sendo que a Holanda do século XVII vivia um período em que a burguesia se fortalecia. Portanto, “sua arte refletiu o desejo de ver retratadas experiências *reconhecíveis*” (CLARK, 1961, p. 50). Isso é bastante visível nas cenas de interiores pintadas por Pieter de Hooch, que mostram o cotidiano do mundo privado holandês. Na pintura abaixo, Hooch mostra a relação entre o privado e o público, através da abertura para o mundo exterior, de onde é possível ver os prédios da cidade. A luz opera de modo similar à fotografia, com o interior mais escuro do que a rua vista pela abertura do pátio. A relação entre os dois mundos, o público e o privado, é lindamente expressa nessa pintura.



*Figura 4 Pieter de Hooch. Festa Musical em um Pátio. 1677.*

Os holandeses sentiam a necessidade de criar vistas não idealizadas de seu próprio país, visto que estavam recém saindo de um período conturbado de lutas. A explicação de ordem filosófica refere-se ao momento em que o homem se sentiu livre para questionar a natureza e seu funcionamento. É um período de florescimento da ciência, da botânica e da física. Segundo Clark (1961), a pintura de paisagem seria um sintoma de calma, depois da agitação das Guerras Religiosas. As razões internas da própria arte dizem respeito a um esgotamento da arte maneirista, a partir de 1600. O gosto holandês pela coisa vista, entretanto, nunca havia sido totalmente perdido, esperando um momento para poder ressurgir.

Esse momento chega em meados do século XVII, quando a pintura holandesa desenvolve-se em torno de temas da cidade e seus prédios. Segundo Kenneth Clark (1961, p. 54), “isto era parte de um estranho (e, segundo creio, inexplicável) renascimento dos princípios clássicos de composição, em oposição aos princípios maneiristas dos pintores de gênero primitivos”. Pintores como Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Jan van der Heyden e Pieter Saenredam são bons exemplos para se pensar a pintura holandesa desse período, que passa a representar com grande frequência o ambiente urbano.

O mais consagrado desses pintores é Jan Vermeer (1632-1675). Ele pinta duas cenas de sua cidade natal, Delft, que ficaram consagradas: Vista de Delft (c. 1659) e Rua em Delft (c.1658). A primeira é um panorama da cidade, e a segunda enfoca um fragmento, uma rua

dentro do conjunto maior, que é a própria cidade de Delft. É provável que, pela composição, ele tenha se utilizado de uma câmera escura. Clark chega a dizer que a “Vista de Delft” (figura 6) se assemelha a uma fotografia colorida.



*Figura 5 Jan Vermeer. Vista de Delft, c. 1659.*



*Figura 6 Jan Vermeer. Vista de Delft, c. 1659..*

Em 1657, o pintor Pieter Saenredam, também holandês, pinta a Câmara Municipal Velha, de Amsterdam (figura 8). Nela temos um prédio em primeiro plano, visto de um ângulo elevado, e a presença de poucas pessoas na rua. O ponto de fuga para fora do quadro

nos leva a percorrer os olhos pela lateral do prédio, visualizando por inteiro a construção. Esse modelo de representação é buscado também nas fotografias de cidade.



Figura 7 Pieter Saenredam. Câmara Municipal Velha, 1657.

A tradição holandesa chega a Veneza, na Itália, através de um pintor chamado Gaspar Van Wittel (c. 1653-1736), que ficou conhecido como Vanvitelli. Segundo Carlos Martins, suas vistas de Roma e Veneza “determinariam um padrão de visualidade que alcançaria plena magnitude nas pinturas de Canaletto (1697-1768)” (MARTINS, 2006, p. 25). Os pintores venezianos foram chamados de “vedutistas”, pois pintavam *vedute*, ou seja, vistas. Estas *vedute* eram executadas para suprir a demanda do crescente número de aristocráticos viajantes que passavam pela Itália em seus *grands tours* (MARTINS, 2006). A *veduta* seria, portanto, a origem do cartão postal, do qual falaremos mais adiante. Como representante desse tipo de pintura temos Canaletto, pintor de vistas de Veneza, que também parecem ter sido feitas a partir do auxílio da câmera escura. São vistas abrangentes, com pontos de fuga bem determinados, como na imagem abaixo. Nesta pintura, o canal está em primeiro plano, valorizando a principal característica da cidade de Veneza. O uso da perspectiva renascentista é claramente identificável, assim como nas fotografias de Porto Alegre, como veremos mais

adiante.



*Figura 8 Canaletto. Veneza: Canal Grande. c. 1724.*

A tradição pictórica holandesa chega até o Brasil, onde contou com a presença de alguns pintores holandeses durante o governo de Maurício de Nassau. Alguns pintores da Missão Artística Francesa também são responsáveis por paisagens brasileiras, enfocando, na maioria dos casos, elementos exóticos ou pitorescos. É estabelecida, assim, a continuidade da temática do urbano na pintura.

### **2.1.2 A paisagem no Brasil do século XIX**

A pintura de paisagem começou um pouco mais tarde no Brasil, com a abertura dos portos, em 1808. Havia, até então, uma carência de paisagens, pois o governo português havia proibido que se pintasse qualquer paisagem destas terras, visto que tais pinturas teriam temas profanos, e a única pintura permitida era a de temas religiosos. Pedro Karp Vasquez explica o fenômeno da falta de paisagens e seu posterior surgimento de maneira sucinta:

Isso porque, durante todo o período colonial, os portugueses haviam proibido que se pintassem paisagens do Brasil. Assim, não obstante os formidáveis precedentes de Franz Post, Albert Eckhout e alguns outros viajantes que pintaram ou desenharam o país em diferentes momentos, foi

somente após a transferência da família real portuguesa para o Brasil em 1808, e, sobretudo, após a vinda da Missão Artística Francesa de 1816, que nosso país passou a ser representado com frequência. (VASQUEZ, 2003, p. 54).

Ou seja, dois fatores foram importantes para o desenvolvimento da pintura de paisagem no Brasil. O primeiro de ordem política, a abertura dos portos brasileiros com a chegada da família real traz consigo a permissão para que a paisagem brasileira fosse pintada pelos artistas que acompanhavam a família. Em segundo lugar, um fator de ordem artística, que é a vinda de artistas franceses ao Brasil, em 1816. Antes disso existem as excessões, representadas pelos pintores holandeses que estiveram em Pernambuco durante o governo de Maurício de Nassau. Desse modo, pode-se considerar o pintor holandês Frans Post como o primeiro a pintar paisagens e cenas da vida brasileira.

Segundo Leite (1994, p. 23):

Holandeses, flamengos, alemães, os chamados Pintores de Nassau, por não serem católicos, puderam mais facilmente dedicar-se a temas profanos, o que não era praticamente permitido a seus colegas portugueses, tendo sido em consequência os primeiros no Brasil a fixarem a paisagem, os tipos étnicos, a fauna e a flora em nível profissional e sem os preconceitos e as superstições que anteriormente à sua chegada ao Novo Mundo era de praxe encontrar nas representações pictóricas de assunto americano.

Maurício de Nassau governou o Brasil Holandês entre 1637 e 1644, realizando importantes iniciativas políticas e econômicas. Além disso, favoreceu a vinda de artistas, naturalistas e letrados para Pernambuco, incentivando, assim, o desenvolvimento cultural em terras brasileiras. Em carta de 1678 ao Marquês de Pomponne, Nassau menciona que tivera seis pintores às suas ordens em terras brasileiras (LEITE, 1994). Entretanto, apenas três são identificados através da documentação existente: Frans Post (1612-1680), Albert Eckhout (1610?-1666?) e Georg Marcgraf (1610-1643). Destes, apenas os dois primeiros são os mais importantes, visto que de cujas vidas existe mais informação.





Figura 9 Frans Post. Vista da Cidade Maurícia e Recife. 1657.

Frans Post nasceu em Harleem, filho de um pintor e irmão do célebre pintor e arquiteto Pieter Post, com quem deve ter estudado. Quando chegou ao Brasil tinha 24 anos, contratado por Maurício de Nassau. Desenvolveu uma intensa atividade artística, documentando a paisagem e tomando apontamentos de portos e fortificações, que mais tarde seriam aproveitados para ilustrar o livro *Rerum per octennium in Brasilia*, do poeta Caspar Van Baerle (Barleu), que descrevia os feitos de Nassau (LEITE, 1994). O jovem Post retorna à Holanda alguns meses antes de Nassau, e segue uma carreira independente por muitos anos. A pintura acima é exemplo de seu trabalho, documentando aspectos da cidade do Recife. Dividida em três massas, podemos ver o céu e o mar tomando a maior parte do quadro, e, no canto esquerdo, com uma bela iluminação, as construções e seus habitantes. A natureza é abundante e enfatizada pelo pintor, que dedica a ela a maior parte da tela.

Leite descreve o esquema composicional de Post da seguinte forma:

[...] suas paisagens das Índias Ocidentais (como eram denominadas em seu tempo) repetem monotonamente um único esquema composicional – um terço da altura do espaço pictórico ocupado por uma nesga de terra, na qual pode-se ver por vezes igrejas ou povoados em ruínas e engenhos de açúcar sendo operados, com figurinhas minúsculas de negros, índios e europeus, a um canto o tronco esguio de uma palmeira ocultando à sua sombra o vulto de um animal exótico, enquanto os dois terços restantes são preenchidos com um céu não raro se escancarando em azuis. (LEITE, 1994, p. 24).

Seu colega Albert Eckhout também se destaca no campo da pintura. Entretanto, a ele ficou a tarefa de retratar os diferentes tipos étnicos, a fauna e a flora brasileiras. Para contemplar tal tarefa, Eckhout executou diversas pinturas de naturezas-mortas com frutas tropicais e retratos de tipos étnicos.

Depois da experiência holandesa, o Brasil precisou esperar até 1816 para que a pintura de paisagem deixasse de ser um gênero menor, ou até mesmo proibido. É neste ano que chega a Missão Artística Francesa, formada por um grupo de artistas franceses, que vinham com o intuito de desenvolver as artes no Brasil. Entre eles estavam o pintor histórico Debret (1768-1848) e o paisagista Nicolas Taunay (1755-1830), responsáveis pela maior parte das pinturas desse período que conhecemos, entre registros etnográficos e da paisagem natural.

Na pintura “Vista do Morro Santo Antonio”, de Nicolas Taunay, datada de 1816, podemos ver uma panorâmica do Rio de Janeiro, em que a cidade está no meio, entre o primeiro plano formado por monges que observam a paisagem, colocados no canto direito do quadro, e a paisagem do Rio de Janeiro, com o Pão de Açúcar e o mar ao longe. Não é, ainda, uma pintura exclusivamente urbana, visto que há uma cena que compõe a paisagem. Segundo Carvalho (1998), as pinturas nessa época eram feitas exclusivamente dentro dos ateliês da Academia, restritas à luminosidade controlada. Segundo ela (CARVALHO, 1998, p. 202), “num ambiente fechado e inflexível são reafirmadas as convenções plásticas, que não permitem a experimentação que o tema “natureza” poderia oferecer.”



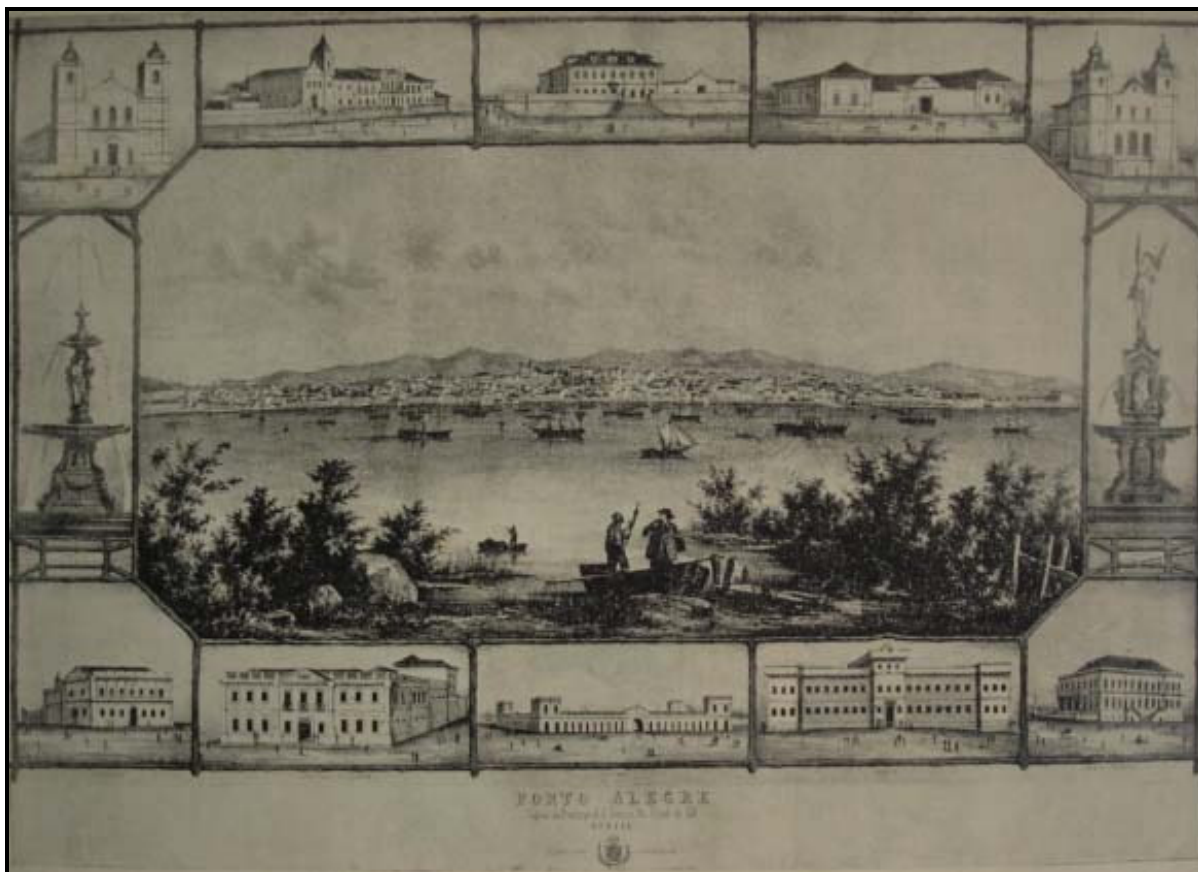
*Figura 10 Nicolas Taunay. Vista do Morro de Santo Antonio. 1816.*

É com o que ficou conhecido como *Grupo Grimm* que esse modelo passa a ser questionado. Em 1882, o pintor alemão Georg Grimm é contratado como professor interino da cadeira de paisagem da Academia Imperial de Belas-Artes, inovando o ensino na instituição ao introduzir aulas ao ar livre. Devido às divergências com a diretoria e outros professores da Academia, Grimm é afastado, em 1884. Continua, entretanto, orientando alguns alunos em seu ateliê em Niterói, formando-se, assim, o *Grupo Grimm*. Este grupo atua ao mesmo tempo que alguns fotógrafos que serão vistos a seguir. No quadro abaixo o pintor ainda lecionava na Academia, mas já é possível perceber que o ponto de vista utilizado é diferente daquele de Taunay. Neste o observador está mais alto do que a cena, ao que tudo indica está observando de algum prédio acima da sacada onde encontram-se os monges. Já no quadro de Grimm, o observador está no mesmo nível que a mata em primeiro plano. O observador-pintor está inserido na cena. A questão da inserção ou separação da cena aparece também nos pontos de vista escolhidos pelos fotógrafos Ferrari e Calegari, refletindo suas posições em relação à cidade fotografada.



*Figura 11 Georg Grimm. Vista do Rio de Janeiro tomada da rua Senador Cassiano em Santa Theresa. 1883.*

Em Porto Alegre temos indícios de pinturas profanas, que poderiam se enquadrar dentro das *paisagens dos fatos* de Clark desde meados do século XIX. Athos Damasceno (1971) lista uma coleção de gravuras constantes em um álbum editado pela Biblioteca Rio-Grandense, em 1837. Tais gravuras, datadas de 1847 e 1848, reproduzem localidades tanto do Rio de Janeiro (Pão de Açúcar) como do Rio Grande do Sul (Entrada de Itapuã e Teatro Sete de Abril, em Rio Grande, por exemplo). A autoria de tais gravuras é de difícil atribuição. No álbum comemorativo ao bicentenário de Porto Alegre foi encontrada uma gravura, que apresenta um panorama da cidade, marcando seus principais pontos. A única informação fornecida é a de que tal gravura foi feita para comemorar a visita do imperador Dom Pedro II a Porto Alegre, em setembro de 1864, não fazendo parte, obviamente, do conjunto de gravuras citado por Damasceno.



*Figura 12 Gravura comemorativa à visita de Dom Pedro II a Porto Alegre, em 1864.*

A representação da cidade fica por conta de dois fatores. O primeiro é a vista panorâmica a partir de um ilha, na qual se vê, em primeiro plano, elementos da própria ilha, inclusive pessoas trabalhando. O plano do meio é preenchido pelas águas do rio, repleto de barcos. Ao fundo, a silhueta da cidade e seus morros, finalizando com o céu, em igual proporção aos dois primeiros planos. Esse tipo de representação panorâmica de Porto Alegre irá se repetir nas fotografias em estudo. O segundo fator da representação da cidade em tal gravura fica por conta dos aspectos fragmentados da cidade, apresentados no contorno do panorama. Eles demarcam pontos principais da cidade, como a Igreja Matriz, exercendo, de certo modo, a mesma função da fotografia.

A rua, o panorama da cidade e o retrato de prédios são as formas mais comuns de representação do espaço urbano na pintura holandesa. No Brasil, a pintura gira em torno de uma temática diferente, que enfoca a paisagem natural, exótica e pitoresca aos olhos desses pintores europeus. Nas imagens apresentadas neste subcapítulo foi possível perceber como a cidade começou a ser trabalhada pela pintura, desde o século XV, atingindo seu ápice com a pintura holandesa de meados do século XVII. É o surgimento de uma temática, que segue em

voga até os dias de hoje. A fotografia é herdeira dessa tradição, expandindo, de modo notável, a paisagem urbana, devido ao fato de ser uma produção bem mais barata do que uma pintura.

## 2.2 Fotografia e Cidade

A fotografia foi, desde o início, o alvo preferido dos fotógrafos. Exemplo disso é que as duas primeiras fotografias - *Telhados*, de Niépce (fig. 1) e *Boulevard du Temple*, de Daguerre (fig. 17) - são cenas urbanas. No entanto, no início da fotografia, essa escolha é facilmente justificada quando se pensa na técnica então empregada, que exigia um tempo muito grande de exposição, o que inviabilizava a fotografia de elementos móveis.<sup>18</sup> Essa exigência dos primeiros tempos é o que explica a produção fotográfica do próprio Daguerre, do qual se conhece em torno de quarenta imagens, divididas entre natureza-morta e paisagem (VASQUEZ, 2003).

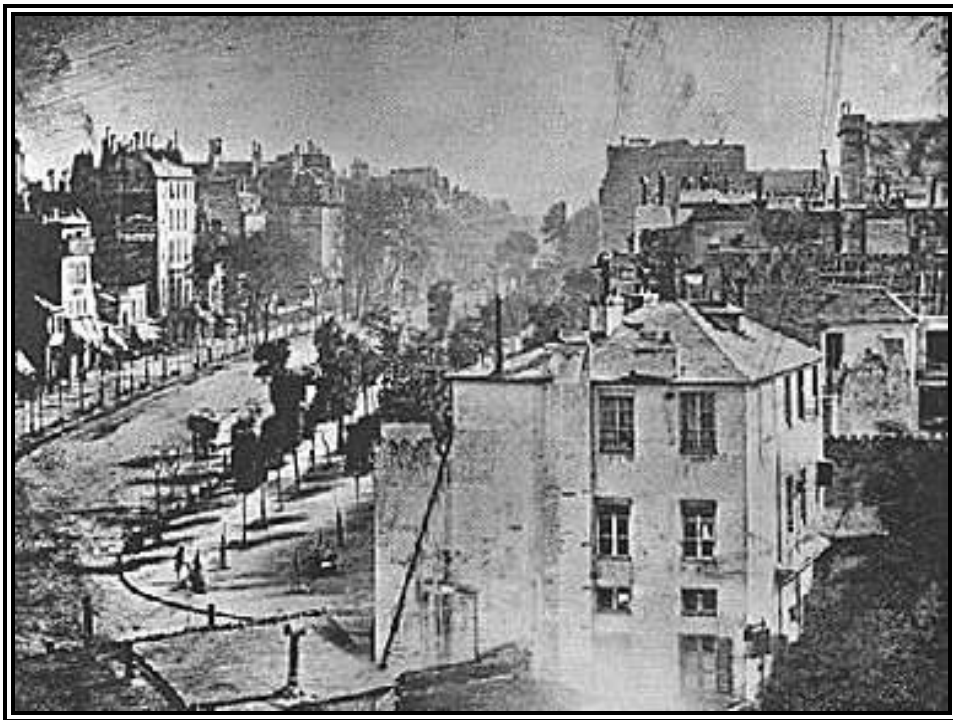


Figura 13 *Boulevard du Temple, Paris. Louis Daguerre. 1839.*

Entretanto, mesmo com a febre dos retratos, a fotografia urbana e de turismo garantiu para si um espaço dentro do universo fotográfico. As "vistas" e os "panoramas" de cidades e

---

<sup>18</sup> A fotografia de crianças e objetos em movimento permaneceu, por muito tempo, de difícil ou impossível execução.

seus pontos turísticos vêm sendo exploradas desde o início da fotografia, organizadas, posteriormente, em álbuns ou vendidas na forma de cartão postal. Isso comprova que as cidades são um aspecto importante para as pessoas, tanto em termos psicológicos e sociais (pois é nelas que a vida se desenvolve) como em termos de mera curiosidade, com as fotografias de paisagens pitorescas em países distantes. Segundo Anne de Mondenard (1999, p. 108), “com uma população que exerce cada vez mais o turismo cultural, as vistas das cidades conhecem um verdadeiro sucesso”. Ela aponta para uma visão defasada da cidade, na Europa, que ignora a realidade urbana contemporânea, mostrando monumentos de séculos passados, demonstrando um desejo de preservar a herança cultural antiga e medieval. Segundo ela:

Essas vistas se padronizam cada vez mais e se resumem à representação quase exclusiva de monumentos. Os edifícios aos quais cada cidade se identifica aparecem enquadrados de maneira ampla, frontal; da mesma forma, as ruas são tomadas de maneira axial a partir de um ponto de vista ligeiramente elevado. (MONDENARD, 1999, p. 108).

O termo “vista urbana” foi amplamente utilizado, no lugar do termo paisagem, ao se tratar de fotografias de cidade. Sua origem provavelmente remonta ao termo italiano *vedute*, que referia-se à pintura de cidade realizada em Veneza por artistas como Canaletto. Boris Kossoy faz uma reflexão acerca das vistas urbanas e sua relação com a fotografia. Para ele:

No que se refere à trajetória da fotografia, é possível afirmar que as “vistas” contribuíram para o desenvolvimento de uma linguagem própria que, através da exploração de qualidades específicas, começa a impor parâmetros estéticos distintos daqueles da pintura. No discurso que a fotografia engendra nesse momento a palavra-chave é comunicação. (KOSSOY, 1980, p. 79).

Ou seja, as vistas de cidades eram feitas para comunicar a algum observador as feições da cidade. É por isso que surgem os cartões postais e os livros de fotografias, dos quais falaremos mais adiante. O cartão postal surge em 1870, segundo Boris Kossoy (2002) durante a Guerra Franco-Prussiana, ainda modesto em termos gráfico-visuais. Os postais proporcionam um conhecimento visual do mundo, segundo o autor, através das vistas e paisagens dos mais diversos locais. Os dados referentes aos cartões postais são impressionantes, tanto na Europa quanto no Brasil. Segundo Kossoy:

Em 1899, quando do início da “idade de ouro” dos cartões postais, a Alemanha produziu 88 milhões de unidades, seguida pela Inglaterra com 14

milhões, Bélgica: 12 milhões e França: 8 milhões. Já em 1910, a França liderava essa indústria produzindo nada menos que 123 milhões de postais. (KOSSOY, 2002, p. 64).

Nelson Schapochnik explica a importância do cartão postal,

Impossível tentativa de enraizamento, o postal parece revelar o minucioso trabalho que incide na conquista da paisagem pelo olhar do viajante. A conjugação que se estabelece entre o texto e a imagem, sublinha a atitude deliberada do remetente em persuadir o destinatário a compartilhar, ao seu modo, o gosto da viagem. De uma maneira ou de outra, o cartão procura estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 424).

Além disso, o cartão postal busca também apresentar a alguém ausente um lugar ou situação vivenciada pelo viajante. No Brasil, os primeiros cartões postais a circular foram impressos no exterior, mostrando fotografias de Lindemann, Gaensly e Marc Ferrez, do Rio de Janeiro ou São Paulo, na maioria das vezes. A rápida aceitação do público estimula sua produção e comercialização maciça, proporcionando os impressionantes números apresentados por Schapochnik (1998): de 1907 a 1912 o correio coletou 57.876.202 cartões postais e distribuiu 81.963.858 em todo o Brasil, que se aproximava dos 20 milhões de habitantes. No Rio de Janeiro, o fotógrafo a ter mais fotografias transformadas em cartão postal foi Marc Ferrez, já em São Paulo foi Guilherme Gaensly.

Se pensarmos em termos de natureza na cidade, o que significaria pensar a paisagem na cidade, muito pouco pode-se dizer a partir da observação das fotografias dos Irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari. Os dois álbuns trabalhados abordam exclusivamente aspectos urbanos, sendo que a natureza aparece quando temos a vista panorâmica da cidade a partir do rio. O domínio da natureza pelo homem fica implícito nessas fotografias, mas não é possível concluir, a partir delas, que os fotógrafos não tinham interesse pela natureza. Pode-se pensar, de outro modo, que o objetivo dos álbuns não contemplava fotografias de tal ordem.

Segundo Carvalho (1998), a fotografia de paisagem está intimamente ligada à natureza. A cidade vem a ser, segundo seu critério, uma das tipologias da natureza. Existem três tipos de representação da natureza: a natureza plástica, a natureza produtiva e a natureza urbanizada (CARVALHO, 1998, p. 206). A primeira tipologia, **natureza plástica**, leva em conta elementos naturais, como água, pedras, vegetação, céu, "assim como as diferentes situações atmosféricas, [que] servem como catalizadores do interesse pelas variações da incidência da luz, mudanças de cor, volumes e profundidade de campo" (CARVALHO, 1998, p. 207). A escolha de ambientes selvagens é preferida, pois pode trazer variações de forma e luz



interessantes. É um tipo de natureza mais comumente representado através da pintura, mas também na fotografia, como em algumas imagens de Revert Henri Klumb, Marc Ferrez e George Leuzinger, por exemplo.

A **natureza produtiva** tem relação com a fotografia e seu comprometimento "com a construção de uma imagem do país compatível com o universo capitalista" (CARVALHO, 1998, p. 217). Tem uma ligação mais forte com as construções, tais como as ferrovias, que acabavam por engajar a natureza no processo produtivo. Segundo Carvalho:

A inovação temática trazida pela fotografia vem acompanhada de um tratamento plástico que ressalta as qualidades estruturais desses novos objetos - a paisagem, que se apresentava em sucessivos planos horizontais, agora é cortada por linhas verticais e diagonais, que dão à composição um novo equilíbrio; os elementos seqüenciais ou mesmo o paralelismo das linhas férreas são organizadas de modo a se constituir em planos diagonais, que imprimem maior dinamismo à composição. (CARVALHO, 1998, p. 218).

Exemplos desse tipo de fotografia pode ser encontrado em Guilherme Gaensly e Augusto Stahl. Estes fotógrafos trabalharam comissionados para as empresas responsáveis pela construção das estradas de ferro no Brasil, contribuindo para a documentação deste momento histórico.

Já a **natureza urbanizada** refere-se àquele tipo de fotografia em que a natureza aparece de forma organizada, domesticada. Não é mais aquela natureza selvagem e indomada, pois agora o que prevalece é a sua forma artificial e geométrica, como na fotografia abaixo. A natureza aparece dentro da composição da praça ocupando um lugar específico, permitido dentro do traçado geometrizado, moderno. Na pintura, a cidade aparece bucolizada, diferente do que ocorre na fotografia, que apresenta uma natureza "domada". É nesta categoria que são inseridas as fotografias de cidade.



*Figura 14 Revista Máscara, 1928.*

Comparativamente, a produção de paisagem urbana é muito maior nas fotografias, totalizando 39,7% da amostra da autora, enquanto que na pintura representa apenas 18,5%. Entretanto, a paisagem selvagem está presente em 24% das pinturas da amostra da autora, enquanto que aparece em apenas 6,1% das fotografias. A autora explica sua metodologia e tira algumas conclusões a seguir:

Para a caracterização do material que serve de base à análise, verificamos a incidência dos motivos que vinham articulados ao tema “natureza”. Nos pólos de uma ampla diversidade encontramos imagens de uma “natureza selvagem”, isto é, não organizada pelo homem, passando pela “paisagem agrária”, principalmente fazendas, até a “paisagem urbana”, onde a natureza chega a ser muitas vezes totalmente excluída. (CARVALHO, 1998, p. 205).

Nas fotografias do álbum dos irmãos Ferrari, por exemplo, 52% das fotografias apresentam algum elemento natural, sendo consideradas, segundo este critério, árvores e água (rio). No caso de aparecer apenas a cidade, sem a presença de nenhum elemento natural, 47% das fotografias podem ser incluídas neste critério. Não há nenhuma fotografia em que apenas apareça natureza, na forma de florestas, pedras, água ou qualquer outro elemento natural. Há, portanto, uma clara preferência pela paisagem apenas urbana, refletindo uma tendência geral

da fotografia.

Muitos são os fotógrafos que, após Daguerre, fotografaram cidades. Alguns merecem ser destacados, pelo seu brilhante trabalho. É o caso do já citado Eugène Atget (1857-1927), fotógrafo de Paris. Suas fotografias não mostram a cidade rápida e moderna, dos bondes e da macadâmia, mas sim a Paris antiga, dos pátios e ruelas muitas vezes em via de desaparecimento. A cidade está vazia, como nas fotografias de Porto Alegre, e a rapidez da modernidade é evitada. Mondenard descreve Atget da seguinte forma:

Trabalhando com um tripé e placas de grande formato, segundo uma técnica antiga, ele faz, entretanto, a transição entre o século XIX e o século XX. Suas fotografias, simples como documentos, mas sempre construídas, são o oposto das imagens sofisticadas dos pictorialistas e anunciam a fotografia pura do período seguinte. Atget nos remete ao passado mas nos projeta na modernidade porque ele se interessa, por exemplo, pelo fenômeno novo dos cartazes na cidade, mas também porque, mostrando estes aspectos da velha Paris como vestígios, ele nos fala igualmente de um mundo que muda. (MONDENARD, 1999, p. 112).

Ou seja, Atget seria, por um lado, precursor do surrealismo (de acordo com Benjamin) e, por outro, precursor da fotografia pura, cujo maior representante é Paul Strand. Este movimento é uma reação ao pictorialismo, que buscava aproximar a prática fotográfica (e, por conseguinte, seu resultado, a fotografia) da prática artística, ao montar cenas que contivessem alguma espécie de narrativa. Os puristas fazem o contrário, fotografando apenas aquilo que está a sua frente, sem alterar nada.

Este mundo que muda foi fotografado também por Charles Marville (1816-1879), mas sob um viés diferenciado. Ele faz parte do grupo de fotógrafos que, no mundo inteiro, inclusive no Brasil, foi contratado pelas administrações públicas para fotografar os processos de modernização urbana pelos quais as cidades estavam passando. Marville foi encarregado de documentar os trabalhos dirigidos pelo *préfet* da Seine (MONDENARD, 1999). Para tanto ele cobre, durante quinze anos, todo o processo de transformação de Paris. Além de fotografar os bairros que seriam destruídos, Marville também é encarregado de fotografar as instalações dos grandes parques parisienses e de todo o novo equipamento urbano que estava sendo instalado então. Segundo Anne de Mondenard:

Sempre respeitando os imperativos da abordagem documental, Marville consegue produzir imagens inteiramente novas enquadradas de maneira ampla e frontal tal qual uma escultura [...] Nas fotografias de ruas, para tornar perceptíveis os novos traçados, ele escolhe seu ponto de vista e seus enquadramentos em função das linhas de força impostas pelas estruturas da

cidade moderna. Ele nos propõe, então, um novo rigor formal, imagens cada vez mais geometrizadas. À medida que as vias de comunicação – bulevares, linhas de bonde, pontes – se multiplicam, essa visão geometrizada se acentua. (MONDENARD, 1999, p. 109-10).

Em sua famosa fotografia da *Rue Glatigny*, de 1865, podemos perceber como ele escolhe como objeto uma rua com traçado medieval, corroborando o fato de ter sido contratado para fotografar as ruas que seriam destruídas pelo processo de urbanização. Nesta fotografia o olhar não alcança o horizonte mas, seguindo o ponto de fuga sugerido pela rua, termina em um prédio. Esse tipo de visão é tipicamente medieval, e era justamente o que estava em processo de mudança.



Figura 15 Charles Melville. *Rue Glatigny, Paris, 1865.*

Além de Marville, o fotógrafo escocês Thomas Annan é encarregado pelo *City Improvement Trust* de fotografar todos os pátios e ruelas dos bairros destinados à destruição, a fim de manter sua memória. Do mesmo modo no Brasil, o fotógrafo alagoano Augusto Malta (1864-1957) foi convidado pelo prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, a ser o fotógrafo oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro. Seu trabalho consistia, portanto, em registrar os eventos oficiais, tais como abertura de ruas e cerimônias, bem como “logradouros e edifícios históricos que seriam arrasados com a reforma urbanística que sofria a cidade no princípio do século XX” (KOSSOY, 2002, p. 99).

De acordo com Ana Maria Mauad (2006, p. 4), “é importante perceber que a fotografia de vistas, mesmo com o apoio nos cânones da pintura, desenvolve uma linguagem própria, na qual a nitidez e a distribuição clara dos planos é a marca fundamental”. Nas fotografias dos Irmãos Ferrari e também de Virgílio Calegari essas duas características são marcantes. Entretanto, outros fotógrafos, como veremos, também têm um papel importante no desenvolvimento da história da fotografia brasileira, tanto no que se refere à fotografia urbana, quanto em retratos e paisagens naturais.

A cidade do Rio de Janeiro, por ser a sede da Côrte, atraiu um grande número de profissionais da fotografia, além de Malta. Apesar da característica da transumância, que fazia com que os fotógrafos fossem itinerantes nos primeiros tempos, com os avanços tecnológicos tais profissionais puderam fixar seus estabelecimentos. Assim, o Rio de Janeiro, que em 1847 contava com apenas 3 oficinas fotográficas, passa a contar com 34 oficinas em 1888. O número de retratistas sobe de 19 para 39 (MAUAD, 2006). Entre estes profissionais, alguns se destacam também pela produção de vistas da cidade do Rio de Janeiro e arredores. Outros, como Marc Ferrez, além de fotografar a Capital, também viajaram por outras regiões do Brasil.

O primeiro fotógrafo a esquadrihar a cidade do Rio de Janeiro foi o alemão Revert Henry Klumb, vindo de Berlim para o Brasil em 1852. Seu trabalho é bastante amplo, sendo o pioneiro na fotografia estereoscópica. No que tange a fotografia de paisagens urbanas, é autor de vistas de prédios públicos, como o Arsenal da Marinha, o Cais Pharoux, o Jardim Botânico, o Palácio Imperial, o Palácio de São Cristóvão, o Palácio das Laranjeiras. Também fotografou logradouros como o Passeio Público, o Largo do Paço, a Tijuca, o Alto da Boa Vista, o Morro do Castelo, a Glória, Santa Teresa e Ilha das Cobras. Além disso, suas fotografias incluem residências, hotéis, natureza, entre outros temas (KOSSOY, 2002).

Assim como Klumb fotografa aspectos importantes do Rio de Janeiro, Victor Frond (1821-1881), fotógrafo de origem francesa, fotografa a cidade e, posteriormente, como será abordado mais adiante, publica o livro *Brazil Pittoresco*. Suas imagens da cidade do Rio de Janeiro, à diferença das fotografias estereoscópicas de Klumb, apesar de em menor número (são ao todo 19 vistas), tiveram maior circulação e poder de influência (VASQUEZ, 2002). É autor de inúmeros panoramas tanto do Rio quanto de Petrópolis e outras localidades.

Depois destes dois fotógrafos pioneiros, a Côrte continuou a receber profissionais da "escrita com luz", tais como o fotógrafo paisagista alemão Augusto Stahl, que inicia seus trabalhos em Pernambuco, como será mencionado mais adiante. Na Capital, ele registra, com sua "fina sensibilidade estética", os pontos considerados "inevitáveis", já estabelecidos por

Klumb e Frond: a Rua Direita, o Largo do Rossio, o outeiro da Glória, o Jardim Botânico, o Palácio São Cristóvão. Busca novos pontos de vista para suas imagens, como descreve Vasquez:

Subiu ao alto do Morro do Castelo, para ali fotografar a primeira Sé do Rio, a Igreja de São Sebastião [...] Documentou também a bela vista que os moradores do morro tinham do Largo do Paço, então centro administrativo do país, seguindo depois para locais mais improváveis, como a bucólica Rua da Floresta [...]. (VASQUEZ, 2002, p. 60).

Todos estes três fotógrafos, e os que vieram depois deles (Marc Ferrez, Augusto Malta, George Leuzinger) iniciaram não só uma tradição temática na fotografia da paisagem urbana, como estabeleceram padrões estéticos e composicionais que se perpetuaram, como já foi citado por Ana Maria Mauad, em termos de nitidez e clareza na distribuição dos planos. Além disso, é importante perceber a posição do fotógrafo em relação ao objeto fotografado e o uso da perspectiva na composição da cena.

Outro fotógrafo de extrema importância para a história da fotografia brasileira é Marc Ferrez (1843-1928). Nascido no Brasil, é filho de um escultor que acompanhou a Missão Artística Francesa de 1816. É interessante notar que este fotógrafo teve por opção trabalhar apenas com paisagens, realizando poucos retratos, e, portanto, anunciava-se como "fotógrafo paisagista". Segundo Vasquez,

Ao longo da vida, Ferrez foi o fotógrafo do século XIX que mais viajou pelo Brasil, não à cata de eventuais clientes, como os itinerantes dos primeiros tempos, e, sim, executando serviços previamente acertados, como o fazem os modernos fotógrafos da atualidade. (VASQUEZ, 2002, p. 68).

É assim que Marc Ferrez viaja por todo o Brasil a fotografar cidades, construções de estradas e pontes. Torna-se fotógrafo oficial da Marinha Brasileira. Suas fotografias eram feitas em negativos de grande formato, fazendo com que suas imagens tenham uma grande amplitude de detalhes e planos.

Apaixonado pelo Rio de Janeiro, Ferrez era um entusiasta do progresso urbano pelo qual a cidade passava. Foi por isso que documentou durante três anos a construção de todos os prédios da Avenida Central, criada sob o governo de Pereira Passos e tida como ideal do progresso brasileiro. O resultado dessa documentação foi o livro *Álbum da Avenida Central, 8 de março de 1903 - 15 de novembro de 1906*, em consonância com toda a tradição de elaboração de livros fotográficos, da qual se falará a seguir. Sua mais famosa fotografia da

Avenida Central, entretanto, data de 1910, e é uma tomada alta e ampla da nova avenida, repleta de transeuntes e construções modernas em estilo eclético. Nesta fotografia é possível ver a "multidão" nas ruas, a realizar o *footing*, prática comum para quem queria ver e ser visto. Além disso, a imagem mostra uma avenida ampla, em uma perspectiva que orienta o olhar em direção ao final da rua, que se faz distante.



Figura 16 Marc Ferrez. Avenida Central, Rio de Janeiro, c. 1910.

Ainda no Rio de Janeiro atuou o suíço Georges Leuzinger, que foi o primeiro a comercializar vistas fotográficas do Brasil. A partir de sua *Casa Leuzinger*, especializada em publicações, encadernações, papelaria e, além disso, venda de material fotográfico, Leuzinger lançou coleções de vistas do Rio e de Niterói. Algumas dessas vistas são de sua autoria, ao passo que outras são de diversos fotógrafos, incluindo Marc Ferrez. Trata-se de uma época em que a questão da autoria fotográfica não era uma preocupação tão grande quanto o é contemporaneamente. Leuzinger, entretanto, foi um grande produtor de imagens, chegando a ganhar prêmios internacionais.

Em São Paulo, existe também uma ampla documentação da cidade, ainda que esta fosse bem menor do que o Rio de Janeiro. É ali que Guilherme Gaensly e Militão Augusto de Azevedo exercem a profissão de fotógrafos. Sobre Militão será falado mais adiante, a respeito de seu importante *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*. Já Gaensly é importante pela sua produção de vistas e cartões postais.

### **2.3 A fotografia reunida em livros e álbuns**

A reunião de fotografias em livros e álbuns é uma tendência que surge já no início da fotografia. Como foi citado no primeiro capítulo, era muito comum a formação de álbuns contendo retratos de família ou de amigos. As fotografias de viagem e de cidades também ganham esse espaço, sob a forma de livro ou de álbuns fotográficos. A diferença entre os dois consiste, basicamente, em que no primeiro as fotografias acompanham um texto, enquanto que no segundo não acontece necessariamente assim. Nos álbuns fotográficos muitas vezes as fotografias contam com uma legenda explicativa, não tendo nenhum texto maior como acompanhamento.

Quando se pensa em fotografias de paisagem (urbana ou não) reunidas em álbuns ou livros, a questão do valor documental da fotografia volta à tona. O objetivo por trás da elaboração de tais materiais deve ser avaliado pelo pesquisador, a fim de definir de que modo tais imagens eram percebidas na época de sua circulação. Segundo Rouillé (2005, p. 17), “a fotografia não é em si um documento [...] ela é somente dotada de valor documental variável segundo as circunstâncias”.

Assim como seu valor documental é variável de acordo com a época, do mesmo modo Rouillé fala sobre a modernidade da fotografia. Para ele, a fotografia não é intrinsecamente moderna mas é um dispositivo que permite práticas modernas e anti-modernas (ROUILLÉ, 2005). Ao longo da história da fotografia, ainda segundo o autor, houve uma coexistência e oposição de práticas e diferentes formas de se fotografar. No período em estudo, a fotografia ainda era o melhor sistema de representação para a sociedade moderna e industrial, “adaptado ao seu nível de desenvolvimento, seu grau técnico, seus ritmos, seus modos de organização social e política, seus valores e, claro, a sua economia” (ROUILLÉ, 2005, p. 31).

Sendo um documento, a fotografia assume algumas funções. Estas são: arquivar, ordenar, modernizar os saberes, ilustrar e informar (ROUILLÉ, 2005). Interessa para este trabalho a função ordenativa, visto que essa trata do álbum e do fragmento. Segundo Rouillé:



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

Ou seja, um conjunto de fotografias reunidas em um álbum ou livro tem como objetivo ordenar uma determinada realidade. A reunião de fotografias de uma cidade em um livro busca uma coerência entre as diversas realidades fragmentadas da cidade apresentadas pela fotografia, buscando, de algum modo, encontrar um sentido. Através das partes, procura-se o todo. Segundo a historiadora Zita Possamai (2005, p. 26), “graças a sua capacidade de engendrar uma grande quantidade de unidades visuais, a fotografia fez surgir os álbuns, forma que adquirem as coleções de imagens fotográficas”. Estas unidades visuais são reunidas para, ordenadas de um determinado modo (de acordo com uma unidade editorial), darem sentido à cidade a qual estão a representar.

A fotografia constrói uma representação visual do espaço urbano, a partir de unidades fragmentadas da cidade (apesar de o panorama ser uma tentativa de representação integral daquilo que pode ser alcançado pelo olhar). Essas unidades, que tornam a cidade redutível a uma imagem bidimensional inteligível e ao alcance das mãos, ao serem colocadas juntas em um livro ou álbum, dão sentido à cidade, a partir de um processo de auto-representação da sociedade burguesa (POSSAMAI, 2005).

Para Martin Parr e Gerry Badger (2004), um livro de fotografias (*photobook*, no original) é um livro no qual a primeira mensagem é carregada de fotografias. Tem um fotógrafo como autor ou alguém editando a seqüência fotográfica de um ou mais fotógrafos. Nestes livros, o sentido coletivo das fotos é mais importante do que seu sentido individual. Tais livros devem tratar de um assunto particular, de um tema específico que deve ser imediatamente óbvio. Há uma diferença entre um livro de fotografias e um livro ilustrado fotograficamente. Neste segundo, as fotografias estão a serviço de um texto, enquanto que no primeiro elas são as responsáveis pelo andamento do livro, engendrando seu sentido.

Segundo os autores (PARR & BADGER, 2004) o lugar da fotografia no século XIX era no arquivo ou em bibliotecas, em impressões originais, não em reproduções. As fotografias eram coladas à mão no livros, ou em versões litografadas, como é o caso de muitas edições, inclusive o livro *Brazil Pittoresco*, de Victor Frond, no Brasil. A solução encontrada pelos

Irmãos Ferrari foi a de vender as próprias impressões, na forma de fascículos, que depois eram guardadas em um álbum-pasta. Já Virgílio Calegari se beneficiou das diversas maneiras de reprodução gráfica que surgiram já no final do século XIX, como a impressão em *halftone*.

*The Pencil of Nature* (publicado entre 1844 e 1846, em fascículos), livro do fotógrafo Fox Talbot, é considerado o primeiro livro fotográfico.<sup>19</sup> Seu objetivo era demonstrar os potenciais da fotografia e sua utilidade como documento, apresentando, para tanto, uma série de fotografias ilustrativas ao texto. São, ao todo, 24 fotografias, escolhidas para demonstrar a ampla variedade de usos que esse novo meio poderia ter. Entre tais imagens, a cidade e seus aspectos estão ali representados. Dessa forma, junto com fotografias de artigos em porcelana, folhas de árvores, facsímiles de impressões, aparecem também estudos de arquitetura. É assim que existe uma vista de um Boulevar em Paris, assim como parte do Queen's College, entre outras fotografias de arquitetura, como a Westminster Abbey. Talbot queria, com isso, demonstrar como a fotografia poderia ser útil como documentação.

Assim como o livro de Talbot é o primeiro livro fotográfico a existir e também o primeiro a trazer fotografias urbanas, outros fotógrafos passaram a elaborar esse tipo de trabalho. Nos primeiros tempos, e, pode-se dizer, ainda hoje, a fotografia de cidade se confunde com a fotografia de viagem, visto que muitos fotógrafos vão a lugares distantes e muitas vezes pitorescos, fazem fotografias e elaboram livros a partir delas, tornando conhecidos lugares desconhecidos. É o caso do livro de Louis de Clercq, *Voyage en Orient*, lançado entre 1859 e 1860. A edição foi feita em seis volumes: o primeiro era intitulado *Cidades, Monumentos e Vistas Pitorescas*; o segundo era *Castelos Sírios da Época dos Cruzados*; o terceiro *Vistas de Jerusalém e dos Lugares Sagrados da Palestina* seguido das *Estações da Passagem pela Via Dolorosa em Jerusalém*. O volume cinco era dedicado aos *Monumentos e Lugares Pitorescos do Egito* e o sexto e último continha fotografias de uma *Jornada na Espanha*. Ao todo são 222 fotografias, feitas em negativo em papel, em uma época na qual já se usava negativo em placas de vidro, a colódio seco. Pode-se perceber a preocupação do fotógrafo com uma temática específica, que é a do ambiente urbano e seus lugares. Clercq fazia ótimos panoramas, como na fotografia abaixo, usando dois ou três negativos, como comentam Parr e Badger (2004, p. 27): “usando dois ou três negativos, ele resolveu tanto problemas estéticos quanto técnicos do panorama, e sua combinação de cópias

---

<sup>19</sup> Há, no entanto, uma divergência entre os historiadores ao apontar o primeiro livro fotográfico, concorrendo com Talbot o livro de Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions (1843-53)*. Entretanto alguns historiadores, entre eles Parr & Badger, acreditam que o livro de Atkins não pode ser assim considerado porque teve uma edição muito pequena, circulando em um âmbito privado.

é notavelmente bem costurada<sup>20</sup> e engenhosa”.



Figura 17 Louis de Clercq. *Voyage en orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq, 1858-1859. 1859-60.*

Outro importante fotógrafo tanto para a fotografia urbana quanto para a produção de livros fotográficos é John Thomson (1837-1921). É considerado o pioneiro na fotografia de aspectos das cidades (como os “médicos de rua” em Londres). Thomson é autor de três importantes livros fotográficos produzidos na segunda metade do século XIX: *Foochow and the River Min* (1873); *Illustrations of China and its People* (1874), ambos resultado de sua viagem de dois anos para China e Formosa, nos anos de 1870-2. O livro *Street Life in London*, seu mais conhecido trabalho, lançado em 1877-8, é uma verdadeira documentação social da vida nas ruas de Londres, ainda que os registros sejam encenados. Cada fotografia é

<sup>20</sup> A palavra original em inglês é *seamless*, cujo significado literal é sem costura, sem camadas. Se aplica ao contexto da citação visto que os tais panoramas eram uma junção de dois ou mais negativos, sem que isso aparecesse na fotografia. Ou seja, eram bem “costurados”.

acompanhada de um texto que explica as situações ali presentes, baseado em entrevistas com informantes, colocando o leitor a par das anedotas e gírias das ruas. Segundo Parr e Badger (2004, p. 48) “em termos do conceito das fotografias, dos objetivos do volume e suas ambições como livro, *Street Life in London* é um dos livros de fotografia mais significativos e de longo alcance na história do *medium*”.

No México, segundo informa o historiador Olivier Debrouse (2005), alguns álbuns fotográficos foram feitos, tais como *La ciudad de México y sus alrededores* (1858), *México tal como es* (1861), *Rumbo de México* (c. 1900) e *México moderno* (1909). O primeiro, do fotógrafo Andrew J. Halsey, era composto por 24 vistas. Do segundo, livro de litografias realizadas a partir de daguerreótipos do fotógrafo Joaquim Días González, infelizmente não existem mais exemplares. O álbum *Rumbo de México* é realizado pelo fotógrafo francês Abel Briquet, autor de vários álbuns comemorativos feitos a pedido do governo. Este álbum, em particular, é dedicado às obras de modernização do Estado do México. O último álbum citado, *México Moderno*, é do mesmo fotógrafo e traz uma série de fotografias do interior de residências luxuosas. Inúmeros outros livros foram realizados, abordando temas como construções ferroviárias, cidades perdidas e os progressos urbanos que estavam acontecendo.

Sobre a produção de álbuns fotográficos organizados pelos fotógrafos, Boris Kossoy apresenta uma problemática interessante:

A venda de coleções organizadas em álbuns fotográficos sugere o aparecimento de uma nova forma de apropriação simbólica da cidade. Nesse caso, caberia especular quanto ao lugar que esses álbuns ocupavam no ambiente doméstico – eram guardados juntamente com os retratos de família, nos armários, ou ficavam expostos para consulta de visitas? (KOSSOY, 1980, p. 80).

No Brasil, temos alguns importantes livros de fotografias, lançados no final do século XIX. O primeiro é um livro feito pelo fotógrafo francês Victor Frond (1821-1881), radicado no Rio de Janeiro. Juntamente com o escritor Charles Ribeyrolles, seu conterrâneo, Frond publica o livro *Brazil Pittoresco*, por volta de 1859, apontado como o primeiro livro de fotografia da América Latina. Frond fotografou a cidade do Rio de Janeiro entre 1858 e 1860, selecionando seus pontos principais: vistas tomadas do alto do Morro de São Bento e do Outeiro da Glória; o mercado da Cidade; os Arcos da Carioca; a Santa Casa de Misericórdia; o Morro do Castelo; a Quinta da Boa Vista; o Largo do Paço; e o Pão de Açúcar (VASQUEZ, 2002). Seu projeto, de acordo com uma carta dirigida ao ministro de Estado em 17 de abril de 1859, era realizar “um projeto paisagístico de grande fôlego, acalentando o desejo de

documentar a terra brasileira até os mais longínquos confins das mais recônditas províncias” (FROND apud VASQUEZ, 2002, p. 55). Segundo Mauad:

Paisagens em grandes panoramas, principais prédios do governo, as fazendas, suas instalações e habitantes, os lugares pitorescos, a vegetação exuberante, a arquitetura bem acabada, está tudo lá, definindo o Brasil do Segundo Reinado. (MAUAD, 2006, p. 2).

O álbum de litografias *Brazil Pittoresco* foi impresso em Paris, na famosa *Imprimerie Lemercier*, considerada uma das melhores do mundo. Na época de seu lançamento, o livro tinha dois tomos: um com os textos de Ribeyrolles (que não faziam referência às fotografias) e outro com as 74 fotografias litografadas de Frond. A morte súbita de Ribeyrolles fez Frond desistir do projeto inteiro, anunciando que estava entregando uma obra inacabada. Kossoy descreve o álbum de Frond da seguinte forma:

As imagens de Frond reforçam a ideologia do exotismo, marcante nos relatos e crônicas dos viajantes europeus que percorreram o Brasil no século XIX. Em sua obra a vida e o trabalho do negro escravo são incorporados em suave harmonia à paisagem natural e às edificações através de composições idealizadas e estetizantes. (KOSSOY, 2002, p. 152).

A reunião de fotografias em álbuns também foi uma idéia colocada em prática pelo fotógrafo de origem alemã Revert Henry Klumb, quando publica, em 1872, o livro intitulado *Doze Horas em Diligência: Guia do Viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, definido por ele como um “ensaio descritivo de uma das mais bellas estradas do Império”. O livro foi dedicado à imperatriz, segundo suas próprias palavras:

Quando concebi o projeto de escrever este pequeno livro, meu primeiro pensamento foi que só a Vossa Magestade me era permitido dedicar este simples ensaio descritivo de uma das mais bellas estradas do Império. Sou talvez muito presumçoso ousando oferecer a Vossa Magestade a dedicatória deste opusculo; entretanto ouse esperar que Vossa Magestade me fara a graça insegue de aceitar-o, ainda que não fosse mais senão para servir ao sentimento que me inspirou. (KOSSOY, 2002, p. 193).

Saindo do circuito do Rio de Janeiro temos o álbum *Memorandum Pittoresco de Pernambuco*, montado pelo fotógrafo alemão Augusto Stahl, em 1859, para presentear o imperador Dom Pedro II. Era constituído por uma reunião de 46 fotografias, resultado de uma ampla documentação da cidade do Recife. Segundo Vasquez:

Stahl foi um dos mais criativos fotógrafos paisagistas do período imperial, não se curvando às regras clássicas de composição impostas pela pintura, preferindo representar o mundo com uma nova visão, essencialmente fotográfica. Ele tinha perfeita compreensão de que a fotografia não era apenas um instrumento ótico, sendo na verdade o arauto técnico de uma nova forma de visão [...]. (VASQUEZ, 2002, p. 59).

Da cidade do Recife Stahl escolheu alguns pontos principais, que seriam repetidos por fotógrafos que viriam depois dele. Entre estes figuravam o Cais de Ramos; o farol da Barra; a Alfândega; o Arco da Conceição; a Casa de Detenção; o Arsenal da Marinha; o teatro Santa Isabel; a Ponte Velha. Estas escolhas, mostrando diversos pontos da cidade, são bastante similares às preferências dos fotógrafos em outras regiões do país, como nas fotografias de Porto Alegre. Locais de lazer, comércio, edificações militares, além de ruas, são os aspectos preferidos dos fotógrafos como forma de representar a cidade. Pode-se notar que há um padrão temático na fotografia de cidades brasileiras no período em estudo.

Em São Paulo, temos o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*, do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, seu trabalho de despedida da profissão. É o primeiro álbum fotográfico neste estilo no Brasil, buscando comparar através de fotografias os crescimentos e melhoramentos urbanos pelos quais as cidades estavam passando. O próprio Militão comenta este fato:

Como Verdi despedindo-se da musica escreveu o seu Othelo, eu quis despedir-me da photographia fazendo o meu. É um album comparativo de São Paulo de 1862 e 1878 [sic]. Parece-me um trabalho util e talvez o unico que se tem feito em photographia, pois ninguem terá tido a pachorra de guardar cliches de 25 annos [...]. Neste trabalho andam um bocadinho de amor próprio do artista e gratidão ao lugar em que estou a [sic] 25 annos. (AZEVEDO apud KOSSOY, 2002, p. 71).

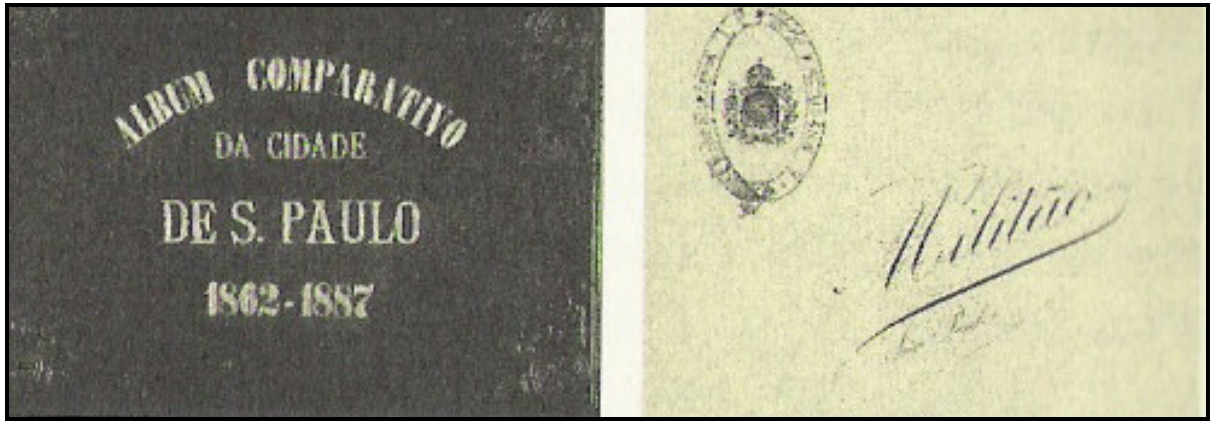
Neste texto Militão explica que está se retirando da profissão de fotógrafo, a qual exerceu na cidade de São Paulo, apesar de ser carioca. Ele percebe a importância de seu trabalho dentro de um âmbito fotográfico, visto que este é, até onde se tem conhecimento, o único livro cujo objetivo é comparar duas realidades de uma mesma coisa. Este álbum contém 60 fotografias no total, contando com, de fato, 18 pares comparativos. O restante das imagens é composta por vistas variadas, tomadas principalmente em 1887. A importância histórica desse álbum é enorme, permitindo aos historiadores um estudo bastante sistemático a respeito do crescimento urbano de São Paulo.



*Figura 18 Militão Augusto de Azevedo. Rua Florêncio de Abreu (SP), em 1862 e 1887.*

Sobre este trabalho a historiadora Solange Ferraz de Lima publicou, junto com a também historiadora Vânia Carneiro de Carvalho, o livro intitulado *Fotografia e Cidade*, versão em livro de suas dissertações de mestrado. Ali ela propõe uma análise dos padrões de

visualidade engendrados por estas fotografias, bem como de que maneira os problemas formais, de composição, foram resolvidos, a fim que de houvesse uma valorização daquilo que realmente se pretendia mostrar.



*Figura 19 Capa e contra-capa do Álbum Comparativo, de Militão de Azevedo.*

É dentro deste contexto que o álbum em fascículos dos Irmãos Ferrari e o *Porto Alegre Álbum*, de Virgílio Calegari, surgem. Sendo a fotografia capaz de construir uma representação visual do espaço urbano, prática que vinha sendo feita desde a pintura holandesa, como foi visto, ela também pôde ser reunida em unidades editoriais, engendrando para si um novo sentido.



### 3 OS IRMÃOS FERRARI E PORTO ALEGRE EM FASCÍCULOS

Este capítulo tem por objetivo apresentar as fotografias produzidas pelo ateliê dos Irmãos Ferrari. É muito interessante pensar que ainda em 1886 estes irmãos de origem italiana adquirem uma máquina capaz de fazer vistas da cidade e, a partir disto, propõem ao público a possibilidade de colecionar fragmentos miniaturizados da cidade de Porto Alegre. Mas que cidade eles viam? Quais lugares do espaço urbano foram considerados por eles mais importantes? De que modo tais espaços foram representados?

#### 3.1 A cidade de Porto Alegre e o ateliê dos Ferrari

Porto Alegre é elevada à categoria de cidade no ano de 1822, por Carta Imperial. Lembra Constantino (1990) que Porto Alegre era um porto fluvial ativo, na confluência de cinco rios com ligação à Lagoa dos Patos, que se comunica com o porto marítimo de Rio Grande. Sua importância comercial já existe desde 1814. Gonçalves Chaves escreve, em 1822, que a cidade é “a praça da Província que tem produtos mais variados para exportação e consumo” (CHAVES apud CONSTANTINO, 1990, p. 61).

A cidade de Porto Alegre se desenvolve a partir das sesmarias distribuídas pelo governo português, em 1732. A administração da Província foi expulsa de Rio Grande, em 1763, pelos espanhóis. Buscando instalar a nova sede administrativa em uma região que facilitasse o acesso por água às duas fronteiras da luta, ou seja, a Rio Pardo e São José do Norte, foi escolhida foi onde hoje é Porto Alegre. Segundo Francisco Riopardense de Macedo, “a nova vila, que seria a capital, era a *esquina do Rio Grande*” (MACEDO, 1998, p. 12). Em 1772 é criada a Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais, no local onde os casais açorianos se estabeleceram, quando de sua chegada, vinte anos antes. A elevação do povoado à categoria de freguesia foi o primeiro passo em direção à emancipação da Freguesia de Viamão. Historiadores atribuem ao coronel José Marcelino de Figueiredo a fundação de Porto Alegre, visto que “ao providenciar na desapropriação da antiga sesmaria de Jerônimo de Ornelas para que se traçassem os planos da “praça do novo lugar” e a distribuição de “datas” entre os açorianos estava, na realidade, fundando Porto Alegre” (OLIVEIRA, 1993, p. 46). No mês de julho desse mesmo ano de 1772, o capitão-de-infantaria Alexandre José Montanha já marcava o primeiro traçado das ruas de Porto Alegre, a partir da ponta da península. São delineadas as

três primeiras ruas: da Praia, Riachuelo e Duque de Caxias.

Com a Revolução Farroupilha (1835-1845) "a cidade viveu o seu primeiro período crucial em termos propriamente urbanos" (PESAVENTO, 1996, p. 29). Nesse período, a antiga fortificação da cidade foi reforçada, concentrando a população na área central. Isso causou uma série de problemas, que exigiam do poder público medidas de melhoramento urbano. O Código de Posturas de 1831 teve de ser alterado em 1837, para dar conta dessa nova conjuntura. Foi estabelecido, por exemplo, o lugar à beira do rio onde era permitido colocar lixo e lavar roupa, além de mudar o local do matadouro público. Durante o estado de sítio foram também definidos o novo lugar para o cemitério da cidade, que ficava, até então, atrás da Catedral, e a construção do primeiro Mercado Público, que ficou pronto em 1844 (MACEDO, 1998).

Passado o período de incertezas que caracterizou os anos 1835-1845, é no pós-Revolução Farroupilha que aspectos de urbanização começam a ser modificados mais intensamente. Nesse período, o Barão de Caxias, então presidente do Rio Grande, se encarregou de providenciar as obras necessárias, entre elas a construção da Ponte de Pedra, em 1845, que serviria para facilitar o trânsito para o sul, resolvendo o problema de travessia do Riacho. Teve também início a construção da Casa de Correção, em 1852 (OLIVEIRA, 1993).

Nesse mesmo período têm reinício as obras de construção do Teatro São Pedro, que haviam sido interrompidas em 1833. Em 1851 é criada a Escola Militar, que vem a se localizar além dos Campos da Redenção.

Em 1858 é criada a importante *Praça do Comércio*, embrião da *Associação Comercial*, denotando a importância comercial que a cidade estava adquirindo. Segundo Sérgio da Costa Franco (apud CONSTANTINO, 1990, p. 66), é a partir da *Praça de Comércio* que surgem várias indústrias.

No período pós-Revolução, os melhoramentos da cidade e a criação de aparatos urbanos seguem acontecendo, como a construção da Cadeia (1864), no extremo da península; da Casa da Câmara e da Junta Criminal; do Seminário (1865), hoje Cúria Metropolitana. Em 1866 é inaugurada a Hidráulica Porto-alegrense e o Arsenal de Guerra. Em 1868 inaugura-se o Hospital da Beneficência Portuguesa e funda-se o *Partenon Literário*, um dos mais importantes movimentos literários do Estado.

A Guerra do Paraguai estimula ainda mais o comércio de Porto Alegre, assim como seu desenvolvimento urbano. Mas é com o término dessa guerra que novo fôlego se dá ao processo de "modernização" da cidade. No ano de 1871, na Praça D. Pedro II, são

inaugurados dois prédios, um para a Estação Telegráfica e outro para a Casa da Câmara e Junta Criminal. Em 1873 inicia o transporte pelo sistema de bondes, pela Cia. Carris de Ferro Porto-Alegrense. O Gasômetro é inaugurado em 1874, fornecendo iluminação a gás aos cidadãos de Porto Alegre. Nesse mesmo ano a ligação com São Leopoldo é garantida por uma linha de trem, que se estende até Novo Hamburgo dois anos depois.

Segundo explica Célia Ferraz de Souza acerca do crescimento urbano,

Equipamentos vão sendo construídos, aumenta-se o número de moradias, abrem-se ruas, constroem-se pontes, ou ainda obras de infra-estrutura (água, esgoto, energia, etc.). Essas transformações marcam o processo de evolução urbana. (SOUZA, 1997, p. 107)

É assim que a descrição desses pontos da cidade não é totalmente sem sentido, principalmente se se pensar nas fotografias, tanto dos Ferrari quanto de Calegari. Ao observá-las é possível perceber que tais equipamentos urbanos tornam-se a temática central daquilo que os fotógrafos escolhiam eternizar, de alguma forma fazendo parte de um processo de significação. Isso não é exclusivo de Porto Alegre, existindo, como já foi visto no capítulo anterior, em outras cidades do Brasil, além de ser uma interpretação *a posteriori* a respeito da obra dos fotógrafos.

Ao mesmo tempo que Porto Alegre ia se complexificando, novos grupos sociais iam surgindo. A imigração é uma característica marcante da sociedade rio-grandense, e, como foi visto, a fotografia desenvolve-se praticamente a partir de fotógrafos oriundos da Europa. A vinda de imigrantes europeus tem início em 1824, com a chegada dos primeiros alemães, que ocupam a região do Vale dos Sinos. De acordo com Constantino (1990, p. 45) “posteriormente, o excedente de produção das colônias alemãs proporcionaria, novamente, o deslocamento do pólo econômico para Porto Alegre. Houve reativação do comércio e desenvolveu-se a indústria”. Essa reativação comercial é também responsável pelo crescimento urbano da cidade.

A imigração italiana no Rio Grande do Sul começa a partir da década de 1870, embora o fluxo de chegadas aumente significativamente na década seguinte. Segundo Constantino (1990), o fenômeno da imigração é devido a dois fatores de ordem externa e interna. Como fatores externos a autora aponta a crise italiana, devido às restrições impostas pelo governo americano à imigração e à situação político-econômica italiana no período pós-Unificação, tornando a imigração um fenômeno de massa. A conjuntura interna brasileira é causada pelo aumento da produção de café, atraindo um grande número de italianos em busca de uma vida

melhor. Segundo dados fornecidos pela autora, entre 1875 e 1914 entraram no Estado entre 80 e 100 mil italianos.

### 3.1.1 O Ateliê dos Ferrari: uma empresa familiar

A tradição de estabelecimentos fotográficos em Porto Alegre já existia na época em que o patriarca da família Ferrari monta o seu ateliê, em princípios da década de 1870. Antes dele, além de ocasionais visitas de fotógrafos itinerantes, a cidade contou com o estúdio fotográfico de um conterrâneo seu, Luis Terragno, como já foi dito anteriormente.<sup>21</sup> Rafael Ferrari veio da Itália, com sua esposa e dois filhos, que depois assumiriam a direção da empresa familiar. O primeiro local escolhido como estúdio fotográfico foi a rua da Ponte (atual Riachuelo). Entretanto, a rua mais cobiçada para estabelecimentos comerciais era uma abaixo desta, a Rua da Praia (atual rua dos Andradas). É para lá que o Ateliê Ferrari passa, mas somente em 1900, já quase no final de sua trajetória.

Não muito foi escrito acerca destes “compenetrados e afáveis fotógrafos,”<sup>22</sup> que trabalharam no sentido de produzir fotografias de Porto Alegre, em duas séries: as primeiras fotografias datam de 1886 (e são as utilizadas neste trabalho), e um segundo conjunto de imagens data de 1897.<sup>23</sup> Os primeiros tempos de Rafael Ferrari em Porto Alegre não foram fáceis, como nos conta Athos Damasceno:

Apoucado de recursos materiais e sem contar ainda, como era natural, com o apoio de boas relações em seu novo domicílio, não lhe foram fáceis os primeiros passos. Mas, decorrido algum tempo, já pode orgulhar-se de haver conquistado extensa clientela – tais são suas aptidões e operosidade. (DAMASCENO, 1974, p. 20)

Após esse período difícil, mudaram de endereço, situando-se, a partir de 1883, na rua Duque de Caxias, 247B, no mesmo local onde antes foi o estúdio fotográfico de outro profissional importante da cidade, Balduino Röehrig, de quem compraram todos os equipamentos. A principal atividade do estúdio, então, era a produção de retratos,

---

<sup>21</sup> Alguns exemplos: “Grande Estabelecimento Fotográfico” (1857); “Photographia Imperial” (1867); “Estabelecimento Fotográfico Luso-Brasileiro” (1868); “Fotografia Alemã” (1870), entre outros. Todos esses estabelecimentos tiveram uma curta duração. Hélio Ricardo Alves aponta 12 estabelecimentos entre 1885 e 1898.

<sup>22</sup> Nas palavras de Athos Damasceno (1974, p. 19).

<sup>23</sup> Ambas coleções estão presentes de forma esparsa na Fototeca Sioma Breitman do Museu Joaquim José Felizardo.

“especialmente com seus *magníficos e singulares retratos* MIGNON, sobre cartão – retratos que eram *um regalo para a freguezia numerosa*, tanto pela excelência de sua execução quanto pelo módico preço cobrado – 3\$500 apenas, por dúzia”<sup>24</sup> (DAMASCENO, 1974, p. 20).

Presume-se que Rafael Ferrari, quando empreendeu a viagem ao Brasil, já tivesse uma certa idade, visto que em 1885 se aposentava dos serviços fotográficos, por motivo de enfermidade, deixando o ateliê aos cuidados dos dois filhos mais velhos, Carlos e Jacintho. Inicia, assim, o que Boris Kossoy chamou de “uma verdadeira tradição na fotografia na capital gaúcha” (KOSSOY, 2002, p. 132). A existência de estúdios fotográficos geridos por familiares (pais e filhos, irmãos, irmãs) é bastante comum. Olivier Debroise, historiador da fotografia mexicana, chega a dizer que,

A fotografia é uma empresa de tipo familiar. Isto não é exclusivo do México, mas aqui esta característica se acentua na medida em que corresponde a uma realidade social: *Tío y Sobrino* é, eloqüentemente, o nome da sucursal do fotógrafo poblano Manuel Rizo, na cidade do México. Os Irmãos Valetto, os Veraza e Filhos, Julio Michaud e Família, o espanhol, radicado em Veracruz, Elías Ybáñez, Senhora e Filhos, são alguns exemplos destas indústrias familiares. (DEBROISE, 2005, p. 61).

É desse modo que surge, então, a *Photographia Ferrari & Irmão*, ficando claro que o responsável pela empresa é um dos irmãos, provavelmente o mais velho. É dessa época a produção do primeiro álbum. O endereço continua o mesmo, na Duque de Caxias,<sup>25</sup> mas consta que há um incremento de produtividade. Athos Damasceno informa sobre isso do seguinte modo:

Prosperando, como prosperavam, em maio de 1887 reformam inteiramente o estabelecimento, dotando-o de máquinas e produtos químicos recentíssimos, bem assim de confortáveis toaletes, câmaras escuras e, sobretudo, de um amplo salão de trabalho guarnecido de *esplendentes* cenários, figurando um deles o *Farol de Itapuan* e, ao longe, a *Lagoa dos Patos*. (DAMASCENO, 1974, p. 20).

Esses profissionais, como visto, preocupavam-se em conhecer e utilizar todas as novidades vindas da Europa, recebendo, para isso, revistas especializadas importadas. Isso

---

<sup>24</sup> A título de comparação, em 1869 a dúzia de *carte de visite* era oferecida, no Rio de Janeiro, a 5\$000 (KOSSOY, 2002, p. 31).

<sup>25</sup> De acordo com a moldura das fotografias de 1886, o ateliê continua localizado no número 247B, ao contrário do que informa Athos Damasceno. Na coleção de fotografias de 1897 muda a razão social para *Photographia Ferrari*, e o endereço para Duque de Caxias, número 254.

garantia boa clientela, mas exigia que anúncios fossem constantemente feitos nos jornais, a fim de tornar conhecido aquilo que os fotógrafos estavam aptos a realizar.

Contando com o auxílio do irmão mais moço, Rafael Ferrari Filho, a partir de 1895 os irmãos Ferrari, agora em três, apresentam mais uma coleção de vistas da cidade, complementada por vistas do interior do Estado. Este Ferrari jovem teve a incumbência de viajar em busca das fotografias do interior até 1901, ano em que se transfere para Cuiabá, onde permanece até 1903. Boris Kossoy (2002) aponta para a existência de anúncios da *Photographia Ferrari*, em Corumbá, no ano de 1903. Segundo o autor:

Num deles, os Irmãos Ferrari informavam que em “excursão artística pelo Estado de Matto Grosso acabam de abrir seu atelier nesta cidade”; os anunciantes divulgavam também “o ultimo systema que tem chamado verdadeira admiração [...] as photographias illuminadas pelo processo Radio Tynte Ferrari”. (KOSSOY, 2002, p. 132).

A trajetória do caçula da família é um pouco confusa, não sendo possível saber se Rafael Ferrari Filho retorna a Porto Alegre ou segue viajando. Segundo Athos Damasceno, “de volta a Porto Alegre, associa-se novamente aos irmãos. Mas em 1916 retorna a Mato Grosso, onde, dessa feita e num período que se estenderia até 1920, exerceria sua profissão [...]” (DAMASCENO, 1974, p. 22). Ou seja, não se sabe o ano em que retorna à cidade, mas sabe-se que, em todo caso, não fica por muito tempo.

Enfrentando a concorrência com Virgílio Calegari, que estava atuando em Porto Alegre desde 1893, o estúdio vai, pouco a pouco, perdendo clientela. Além disso, a sociedade dos irmãos sofre revezes, sendo desfeita por volta de 1905, dificultando, provavelmente, a manutenção de um *status* que existia anteriormente. O maior feito destes fotógrafos é, portanto, sua produção de vistas da cidade, que proporcionou, então, o conhecimento de aspectos da cidade aos seus habitantes e, contemporaneamente, ajudam a conhecer uma cidade que não mantém a mesma fisionomia.

### **3.2 Porto Alegre no álbum dos Ferrari**

Como já foi dito, um álbum fotográfico é a reunião de um conjunto de fotografias que engendram uma espécie de narrativa sobre um determinado tema. O álbum dos irmãos Ferrari, entretanto, tem um diferencial dos demais livros e álbuns conhecidos, visto que ele foi comercializado em fascículos, ou seja, era montado ao longo de meses, ao contrário de um livro, que já vem pronto. Segundo Boris Kossoy, já no início de 1886 circulava um anúncio

dizendo que o ateliê Ferrari dispunha agora de aparelhos próprios para a produção de "vistas" e que decidiram fotografar, durante aquele ano, "as principais ruas, edifícios, jardins e logares mais pittorescos" (KOSSOY, 2002, p. 131). Essas imagens seriam vendidas mediante subscrições, que se desenvolveriam do seguinte modo: "O assignante recebera mensalmente uma vista com as seguintes dimensões: 24x32 cm e no principio do segundo trimestre um album-pasta para collocar as mesmas. Preço por trimestre 5\$000" (KOSSOY, 2002, p. 131).

Para tornar conhecidas as fotografias que fariam parte dessa coleção, os Ferrari tinham alguns pontos de exposição de seu trabalho, na Livraria Popular, na Casa Felizardo e na loja de José Gertun. Prática comum nesta época em que escasseavam locais próprios para a exposição, essas lojas servem de incentivo para os fotógrafos, divulgando seu trabalho.

A aceitação desse primeiro conjunto de vistas foi bastante grande, fazendo com que os fotógrafos expandissem o trabalho dois anos depois.<sup>26</sup> Segundo Kossoy, "inauguravam assim os irmãos Ferrari a idéia da venda de imagens em "fascículos" no país" (KOSSOY, 2002, p. 131).

É este segundo álbum citado por Damasceno que, muito provavelmente, é utilizado neste trabalho.<sup>27</sup> Composto por um total de 25 fotografias, as instituições de guarda conservaram 20 delas, que se encontram no acervo do Museu Joaquim José Felizardo, conservadas na Fototeca Sioma Breitman. O cronista Athos Damasceno (1974) aponta alguns dos principais pontos fotografados: Praças da Matriz, da Caridade, do Paraíso e do Menino Deus; embocadura da rua Voluntários da Pátria, Banco da Província, Beneficência Portuguesa, Igreja da Conceição, Mercado, Rua Sete, Rua da Praia, Rua da Igreja, Seminário, Escola Militar, Edifício Germânia, Porto de Embarque e alguns panoramas.

A preocupação com a "história futura", apontada por Damasceno como fazendo parte do rol de motivos pelos quais os fotógrafos dedicaram-se à produção de vistas de Porto Alegre, pode explicar não apenas a realização das vistas, mas também a perpetuação do projeto. Os Ferrari acabam por ficar, dessa forma, conhecidos como os autores das vistas de Porto Alegre mais divulgadas, até pelo menos a chegada de Calegari e o advento das revistas ilustradas.

Essas fotografias, coladas em um cartão de 24x32cm, apresentam uma margem, lembrando uma moldura de quadro. Na parte superior central está escrito o nome da cidade,

---

<sup>26</sup> Athos Damasceno, entretanto, aponta a continuação do projeto para um ano depois, mesmo que o início tenha sido em 1886 e a seqüência em 1888

<sup>27</sup> Nas pesquisas realizadas na Fototeca Sioma Breitman foram encontradas duas fotografias anteriores à 1888, produzidas pelo ateliê Ferrari, com moldura similar a dos dois álbuns conhecidos, que podem ter pertencido ao primeiro grupo de imagens.

Porto Alegre, e, à direita, o número da fotografia.<sup>28</sup> Abaixo, centralizado, a legenda correspondente à descrição do objeto fotografado. Na margem inferior esquerda, o nome do estabelecimento: *Phot. Ferrari & Irmão*. Na direita, o endereço: *Rua Duque de Caxias 247 B*. São assim identificadas todas as informações referentes às fotografias, não havendo margem para dúvidas. A intenção dos fotógrafos é explicada através da legenda, tornando as fotografias bastante claras nesse sentido. A legenda funciona como um complemento, ou um auxílio, à leitura da fotografia por parte do observador. Resta pensar, portanto, a respeito dos **padrões de intenção**, tanto temáticos quando estéticos (de composição) estabelecidos pelos autores.

De que modo os irmãos Ferrari viram a cidade? A partir de quais locais? De que modo eles buscam representar esteticamente a cidade, através de escolhas formais que refletem sua personalidade enquanto autores? É possível falar de uma intenção autoral? Ao que tudo indica, tendo em vista as propagandas dos autores, existe uma intenção em fotografar os principais pontos da cidade de Porto Alegre, mantendo uma preocupação com a posteridade.

Número da Fotografia <sup>29</sup>	Descrição (Legenda)
666/ sem número	Praça Pedro II
667/2	Mercado
668/3	Rua 7 de Setembro
669/4	Atheneo Rio-Grandense
670/5	Parte da Cidade Baixa
671/7	Rua dos Voluntários da Pátria
672/8	Praça Dom Feliciano
673/9	Escola Militar
674/10	Rua dos Andradas
675/11	Rua dos Andradas
676/12	Banco da Província
677/13	2ª parte da Cidade Baixa
678/15	Rua dos Andradas
679/16	Rua Duque de Caxias
680/17	Seminário Episcopal
681/19	Praça Conde D'Eu e embocadura da Rua Voluntários da Pátria

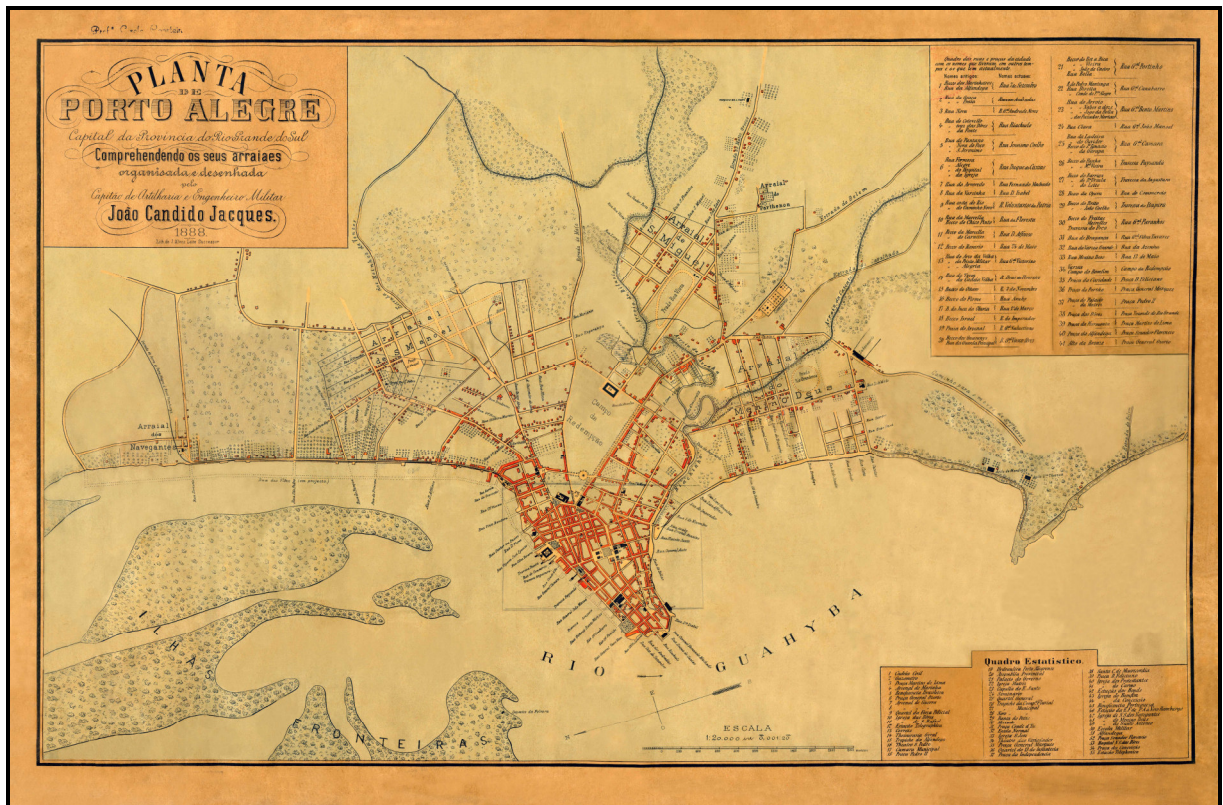
<sup>28</sup> Apenas uma fotografia não traz numeração, mas, fora isso, tem os mesmos atributos das outras.

<sup>29</sup> Número de catalogação da Fototeca Sioma Breitman/Número da fotografia no Álbum.



682/21	Litoral – 1ª Secção
683/22	Litoral – 2ª Secção
684/23	Litoral – 3ª Secção
685/24	Litoral – 4ª Secção

Tabela 1



Mapa 1

O mapa 1 mostra a configuração da cidade de Porto Alegre em 1888, em desenho de João Cândido Jacques. É possível ver uma cidade que se expande na forma de leque, em direção aos novos arraiais, que seriam os futuros bairros. A partir desse mapa foram marcados os locais das fotografias do conjunto dos irmãos Ferrari, a fim de determinar possíveis trajetos.

É o que se pode observar no mapa 2, que vem a ser um recorte do mapa 1, uma vez estabelecidos os locais das fotografias.<sup>30</sup> Percebe-se uma alta concentração de imagens no centro da cidade, determinando os lugares de maior interesse. O ponto mais longe do centro

<sup>30</sup> 1. Praça Pedro II; 2. Mercado; 3. Rua 7 de Setembro; 4. Atheneo Rio-Grandense; 5. Parte da Cidade Baixa; 6. Rua dos Voluntários da Pátria; 7. Praça Dom Feliciano; 8. Escola Militar; 9. Rua dos Andradas; 10. Banco da Província; 11. Rua Duque de Caxias; 12. Seminário Episcopal; 13. Praça Conde D'Eu e embocadura da rua Voluntários da Pátria; 14. Litoral.

mostra o Colégio Militar (número 8), no limite sul. O limite norte é determinado pela rua Voluntários da Pátria (número 6). A cidade baixa (número 5) apresenta-se como o terceiro limite urbano mostrado pelas fotografias.

Não foi possível traçar um trajeto linear entre os pontos, a partir da ordem sugerida pela numeração das fotografias, visto que o que se forma é um zigue-zague. Isso significa que a lógica que reuniu as fotografias em determinada ordem não é a de um passeio ordenado pela cidade.



Mapa 2

### 3.2.1 Escolhas temáticas

Ao observar a tabela (tabela 1) que ilustra o conjunto de fotografias que compõem o álbum dos irmãos Ferrari, pode-se perceber, de antemão, uma clareza no que diz respeito aos locais escolhidos para figurar na coleção: todos compõem a paisagem urbana de Porto Alegre. Há também uma clareza na ordenação das imagens, visto que inicia com prédios e segue ao longo

das ruas da cidade, para terminar com panoramas gerais (os litorais). A escolha desses pontos reflete uma vontade de mostrar uma cidade limpa e modernizada, funcionando tais fotografias como uma metonímia da cidade. No mapa foi possível ver que as fotografias estão restritas à região central da cidade. Isto é, sabe-se que nem todas as regiões da cidade eram assim como apresentadas pelos irmãos Ferrari, mas foi assim que eles escolheram apresentá-la.

No que tange às questões de ordem temática, foram estabelecidos quatro padrões, que englobam as fotografias do álbum. É claro que elas não esgotam os sentidos que tais imagens podem ter, como, por exemplo, a fotografia da Praça Dom Feliciano, que poderia muito bem estar na categoria edificação, visto que um de seus referentes é a Santa Casa. Entretanto, estes padrões ajudam a perceber a totalidade temática que os fotógrafos proporcionam, demonstrando a intimidade que tinham com a cidade fotografada. Esse álbum de cerca de 1886, entretanto, não conta com muitas imagens, tendo sido expandido nas próximas edições (fotografias de 1897).

O padrão **edificação**, que aparece com um total de 5 ocorrências, apresenta alguns dos principais pontos da cidade, que marcam aqueles aparatos urbanos essenciais: o mercado, a escola, o banco e a igreja. Todos esses prédios são construídos no período pós-Revolução Farroupilha, no momento em que a cidade buscava atender as necessidades da sociedade. Desse modo é construído o prédio do Mercado Público, cuja obra foi inaugurada em 1869, com apenas um andar, como aparece na fotografia.<sup>31</sup> Já o seminário Episcopal foi mandado construir em 1865, e só fica pronto em 1888, motivo pelo qual pode-se inferir duas coisas: a primeira é de que o álbum dos irmãos Ferrari data, realmente, de 1888 e não 1886; a segunda, de que o prédio que aparece na fotografia não está terminado, e por isso a fotografia o mostra ao longe.

O segundo padrão aponta para a predileção dos fotógrafos desde o começo da fotografia: a rua. Como já foi escrito no capítulo anterior, a rua é a fascinação de escritores, pintores e fotógrafos. Em Porto Alegre não poderia ser diferente, e a rua ganha seis fotografias no álbum. Estão ali representadas apenas ruas da região central da cidade, embora se saiba que, nessa mesma época, a expansão da cidade em direção aos arraiais já era grande. A rua 7 de Setembro (antiga rua Nova da Praia) é uma rua de intensa atividade comercial, visto que ficava próxima ao porto, tendo como característica a circulação de carros a tração animal, responsáveis pelo transporte de mercadorias.

---

<sup>31</sup> O segundo piso seria construído apenas em 1913.

A rua dos Voluntários da Pátria é o antigo Caminho Novo, que servia de ligação de Porto Alegre ao Vale dos Sinos, com a construção da Estação Ferroviária, em 1874. O ponto escolhido pelos irmãos Ferrari, entretanto, mostra uma rua mais tranquila, de casas precárias e um estaleiro, visto que também era ali o ponto de construção de barcos na cidade. Essa fotografia mostra, antes de uma cidade moderna, uma cidade voltada para atividades portuárias. A rua, de fato, está ao fundo, como se fosse de um interesse menor. É nesse caso que a legenda não corresponde, de fato, ao que está sendo mostrado na imagem.

Já a rua dos Andradas (antiga rua da Praia), que foi contemplada com uma série de três imagens intercaladas, é a rua mais antiga e de maior circulação do centro da cidade. Segundo Sérgio da Costa Franco (1998, p. 385), o viajante alemão Avé-Lallement descreveu-a do seguinte modo: “a principal, larga, regular, com casas muito majestosas de até três andares”. É na rua dos Andradas que a cidade se apresenta mais modernizada, contando com a presença de um calçamento homogêneo, com sarjetas em cada um dos lados da rua, iluminação pública e lojas comerciais. A multidão, entretanto, ainda não se faz presente, aparecendo um pequeno número de pessoas, como que posando para o fotógrafo.

A fotografia da rua Duque de Caxias é extremamente interessante pois aparece o ateliê dos irmãos Ferrari, situado no número 247 B. No primeiro plano existe a presença de um trilho deixado por um carro, marcando a presença da circulação viária na terceira maior rua de Porto Alegre então.

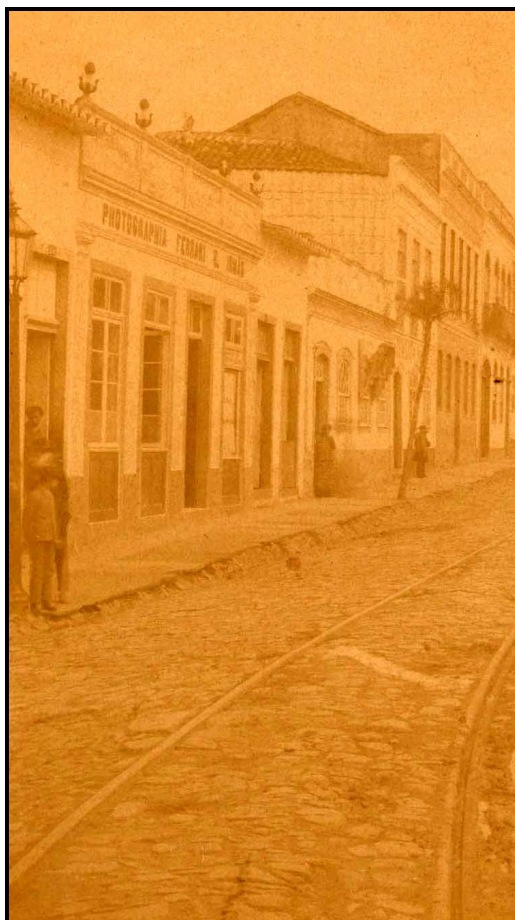


Figura 20 Detalhe: ateliê dos irmãos Ferrari.

O terceiro padrão é o que apresenta o menor número de incidência, apenas três incidindo sobre as praças da cidade. As praças passavam por um processo de remodelação, que garantia a elas uma aparência mais higiênica, coisa bem de acordo com a época. A Praça Dom Feliciano é um exemplo das remodelações sofridas, visto que a fotografia mostra, em um primeiro plano, um ajardinamento em padrões geométricos, modernos e higiênicos. Segundo Sérgio da Costa Franco (1988), em 1887 o presidente da Câmara, Amaya de Gusmão, informava a preparação e ajardinamento que a Praça Dom Feliciano havia sofrido. Enquanto locais de circulação e socialização, as praças e ruas eram o local ideal onde as mudanças urbanas deveriam ser feitas, porque certamente seriam vistas.

Padrão	Número de ocorrências	Descrição
Edificação	5	Mercado Atheneo Rio-Grandense Escola Militar Banco da Província Seminário Episcopal
Rua	6	Rua 7 de Setembro Rua Voluntários da Pátria

		Rua dos Andradas (3) Rua Duque de Caxias
Praça	2	Dom Feliciano Conde D'Eu
Panorama	6	Litoral – 1ª a 4ª secção Parte da Cidade Baixa 2ª Parte da Cidade Baixa

Tabela 2

O quarto e último padrão é a reunião das fotografias panorâmicas da cidade. Elas aparecem como um fechamento do álbum. Depois de todo um passeio pelas ruas, prédios e praças da Capital da Província, tem-se uma idéia geral de por onde se passou. O panorama, entendido como uma vista total, é o finalizador ideal para um álbum da cidade, pois ele permite uma visão global. Segundo Maria Inez Turazzi (2003), ao referir-se ao panorama feito por Marc Ferrez da cidade do Rio de Janeiro, os panoramas são uma espécie de “plataforma de observação” dos detalhes de uma época, onde temos a possibilidade de estabelecer relações e enxergar pormenores até então escondidos no horizonte.

Muita coisa fica de fora dessa lista de atrativos da cidade, como o importante *Theatro São Pedro*. Enquanto “olhos da cidade”, o trabalho dos irmãos Ferrari estava apenas começando, como foi visto anteriormente. A edição de imagens segue até o início do século XX, sempre acrescentado mais imagens. Entretanto, a escolha dos motivos fotografados foi pautada pelo processo de urbanização que vinha ocorrendo, através do qual novos equipamentos urbanos eram construídos.

### 3.2.2 Escolhas estéticas

Como escolhas estéticas entende-se o modo como o fotógrafo escolheu compor a imagem, centrando sua atenção em determinados pontos, em detrimento de outros. É desse modo que são observados alguns pontos para a leitura formal das fotografias: o ponto de vista do observador, a presença de perspectiva e a ordenação das massas nos planos compositivos. Tudo isso denota a nitidez e a distribuição clara dos planos, característica das fotografias deste período, perceptível não somente no trabalho dos irmãos Ferrari, mas também em boa parte das fotografias do século XIX brasileiro.

De acordo com as técnicas fotográficas disponíveis no momento, é possível inferir que os irmãos Ferrari utilizassem negativos de vidro de médio e grande formato à base de colódio

úmido e sais de prata,<sup>32</sup> apesar de já estar em uso o negativo de chapa de vidro em gelatina (1871).<sup>33</sup> A partir disso, obtinha-se uma fotografia albuminada, que é a fotografia feita com uma solução à base de albumina (clara de ovo), cloreto de sódio e nitrato de prata, colocada sobre um papel muito fino. É por isso que as primeiras fotografias, assim como a dos Ferrari, era colocada em um suporte de papel cartão mais grosso, garantindo sua firmeza (FILIPPI, LIMA & CARVALHO, 2002).

A utilização de um tripé é também um fator que influencia no resultado final da fotografia, visto que proporciona um enquadramento prévio, uma pré-elaboração da imagem a ser obtida. Ao apontar a câmera para determinada cena, o fotógrafo faz escolhas do tipo: onde posicionar a câmera de modo a compor a melhor cena do referente escolhido? Isto implica a resolução de questões de ordem estética e formal, visto que o profissional deve criar uma composição agradável e clara para sua fotografia, além de não querer desperdiçar uma chapa de vidro com uma fotografia imperfeita.

A busca por melhores paisagens urbanas levou os irmãos Ferrari (e todos os outros fotógrafos de paisagem) a aventurar-se pela cidade, pelas florestas e outros lugares que pareceriam intransponíveis a um profissional que carregava uma grande quantidade de materiais, que muitas vezes eram bastante pesados. O posicionamento da câmera é revelador de como o fotógrafo se posiciona em relação à cidade, e é um dos elementos que garante a “assinatura” de determinado profissional. Se em um primeiro olhar todas as fotografias do século XIX parecem bastante parecidas (e, de fato, em muitos aspectos o são), em outras elas apresentam diferenças. Uma dessas diferenças é justamente o posicionamento do fotógrafo dentro da cena escolhida (assim como o posicionamento do pintor, como foi visto anteriormente). Nas paisagens dos irmãos Ferrari, a cidade é sempre vista de uma posição mais alta do que a rua, ou seja, eles não estão flinando por ela, mas observando-a de uma janela ou sacada. Pode-se pensar, buscando um paralelo, na cultura “janeleira”, descrita por João do Rio. Os fotógrafos observam sem fazer parte.

### 3.2.2.1 Análise Formal

---

<sup>32</sup> Neste caso, a placa de vidro era emulsionada com colódio e sais de prata e, em estado ainda úmido, deveria ser exposta e revelada.

<sup>33</sup> Este processo tem como emulsão a gelatina e sais de prata. Surge como substituto ao processo de colódio úmido porque, sendo utilizado de forma seca, dava mais agilidade ao fotógrafo (FILIPPI, LIMA & CARVALHO, 2002).

A partir de agora inicia a análise formal das fotografias, para as quais deve-se levar em conta a seguinte legenda de cores, para melhor entendê-las: branco indica as principais massas; vermelho indica os pontos de fugas das massas; verde aponta a vegetação existente; amarelo mostra o lugar do observador; azul indica o céu e água. Em alguns casos, conjuntos de pessoas aparecem em roxo. Essa marcação está presente nas fotografias escolhidas para a apresentação da análise formal neste e no próximo capítulo.

A idéia para fazer tal marcação surgiu a partir da leitura de alguns livros, que utilizaram-se deste expediente para ressaltar as características compositivas das obras de arte. Foi assim que o livro de Charles Bouleau, intitulado “La géométrie secrète des peintres”, deu as bases para a elaboração desse tipo de marcação, já vista no livro de John Canaday, “Seminars in art”. Não é um método inédito, sendo utilizado também por David Hockney, no livro “O conhecimento secreto”.

Na fotografia intitulada Mercado (figura 21) é possível ver um grande vazio no primeiro plano da imagem. Assim, no restante do quadro alguns elementos ganham maior destaque: o próprio prédio do mercado público, as portas e janelas, o cavalo e a carroça, a vegetação e a água. Esse conjunto de elementos é organizado de modo a dar visibilidade para o prédio do Mercado Público, em sua primeira feição, de apenas um pavimento. Como indica o traço branco na fotografia, o prédio é a maior massa presente. A segunda maior massa é a que está marcada no canto esquerdo da imagem, ou seja, a rampa que desce para o rio. A carroça puxada a cavalos que aparece um pouco mais a esquerda e acima do ponto onde se encontra o observador destaca-se como único elemento móvel na fotografia, indicando a direção do objeto principal da imagem. Estes três conjuntos de elementos dão a idéia de comércio e circulação para a região do Mercado Público, indicando sua função dentro da cidade.



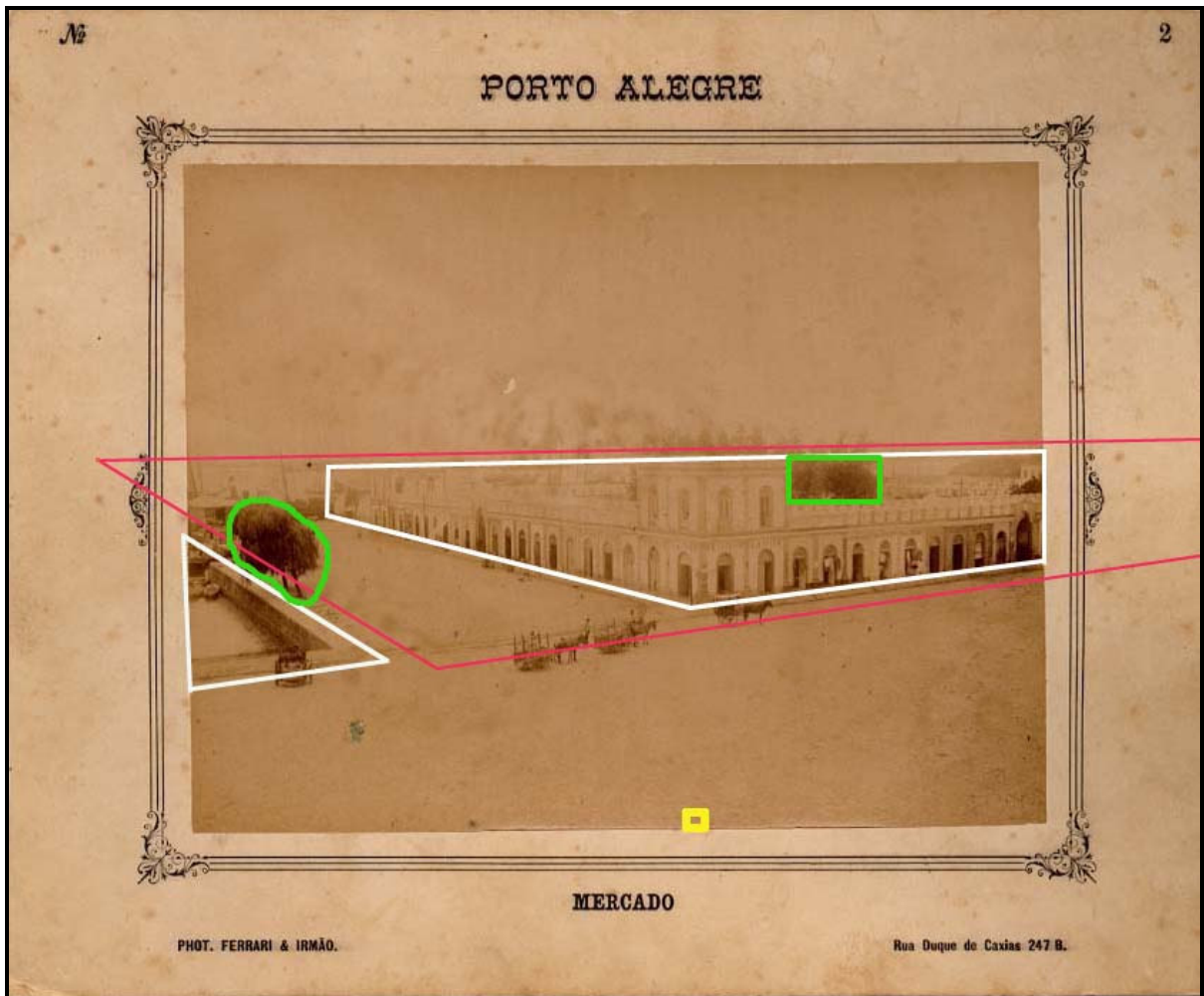
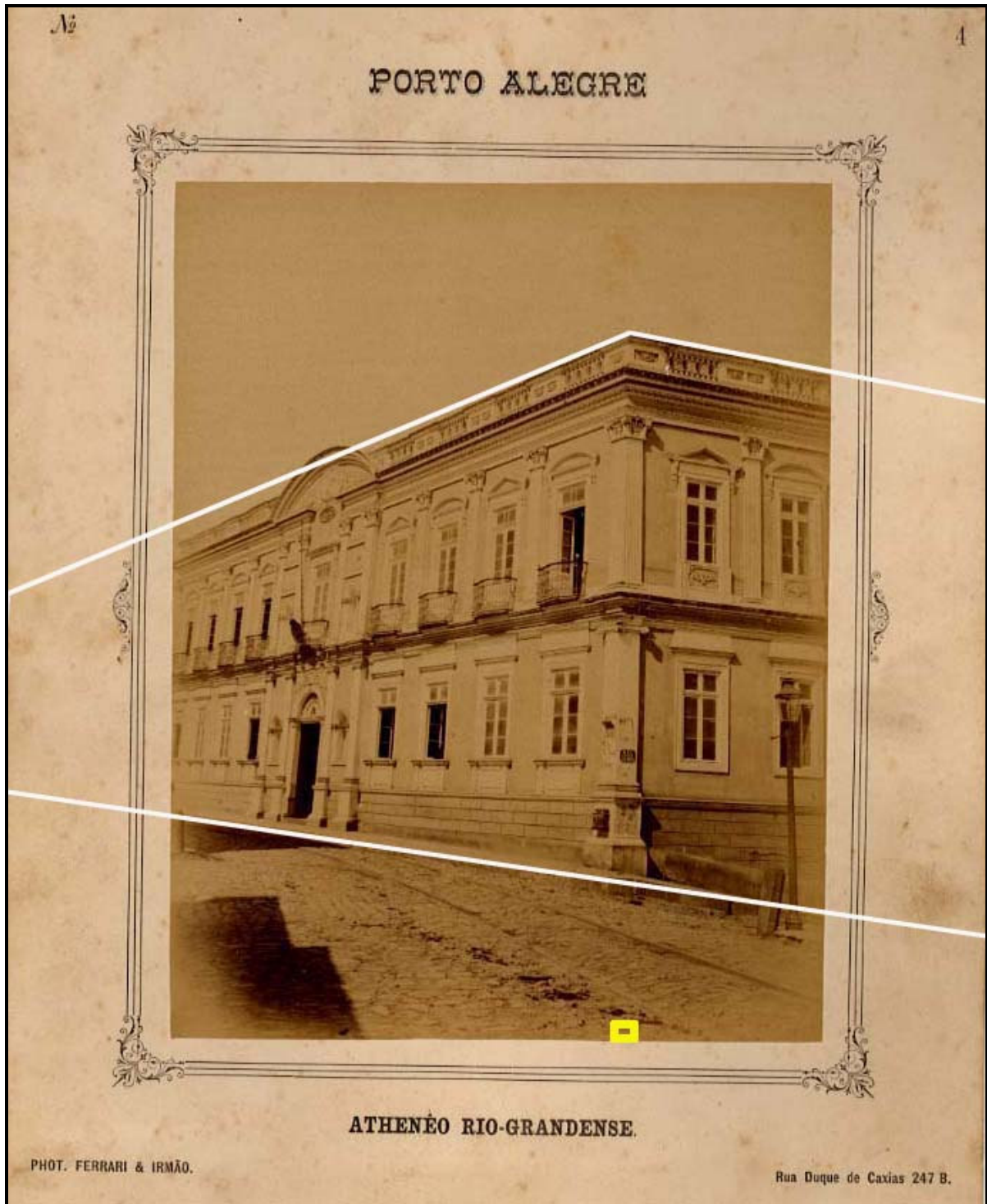


Figura 21 Ferrari & Irmão. Mercado Público. 1888 c.

Já a fotografia seguinte, na qual podemos ver o Atheneo Rio-Grandense (figura 22), é uma imagem bastante diferente da que foi vista anteriormente. A massa principal é também um prédio, mas não existem outros elementos de maior destaque nesta cena. Há, no canto esquerdo inferior da imagem uma sombra, indicando a existência de outro prédio do outro lado da rua. O meio da rua é marcado pelos trilhos do bonde, indicando ser uma rua de trânsito freqüente. O Atheneo Rio-Grandense ficava localizado na rua Duque de Caxias esquina com a rua Marechal Deodoro, local de movimento na cidade. É possível ver também, no canto direito, um poste de luz, dando a idéia de modernidade, ainda que incipiente, que a cidade buscava já nessa época. A inclinação que é possível ver nessa imagem, tornando o prédio ligeiramente distorcido, é, muito provavelmente, devida a uma limitação da lente utilizada pelo fotógrafo.



*Figura 22 Ferrari & Irmão. Atheneo Rio-Grandense. 1888 c.*

Na fotografia da rua dos Andradas (figura 23) há uma série de elementos a serem destacados. À esquerda, há um conjunto de casas, com portas, janelas, toldos e sacadas. Na calçada à frente é possível ver os postes de luz. No meio da rua há a marca deixada por um veículo de transporte. Em primeiro plano, tem-se uma sombra projetada no calçamento da rua, indicando a existência de prédios no extra-quadro da imagem. Acima da sombra, um pouco à

direita, está o Quiosque Vera Cruz. Atrás dela, um conjunto de vegetações. A fotografia foi tirada de um ponto de vista alto, que vem a ser uma característica na fotografia dos irmãos Ferrari. A grande massa dos prédios, indicada pelas linhas vermelhas, segue em direção ao final da rua, para onde está o ponto de fuga. Não há uma centralidade, visto que o fotógrafo escolheu um ângulo lateral, fazendo com que o olhar do observador circule por todos os elementos da fotografia. A clareza é garantida pela perspectiva, que faz com que o olhar siga até o infinito, a partir dos prédios à esquerda.

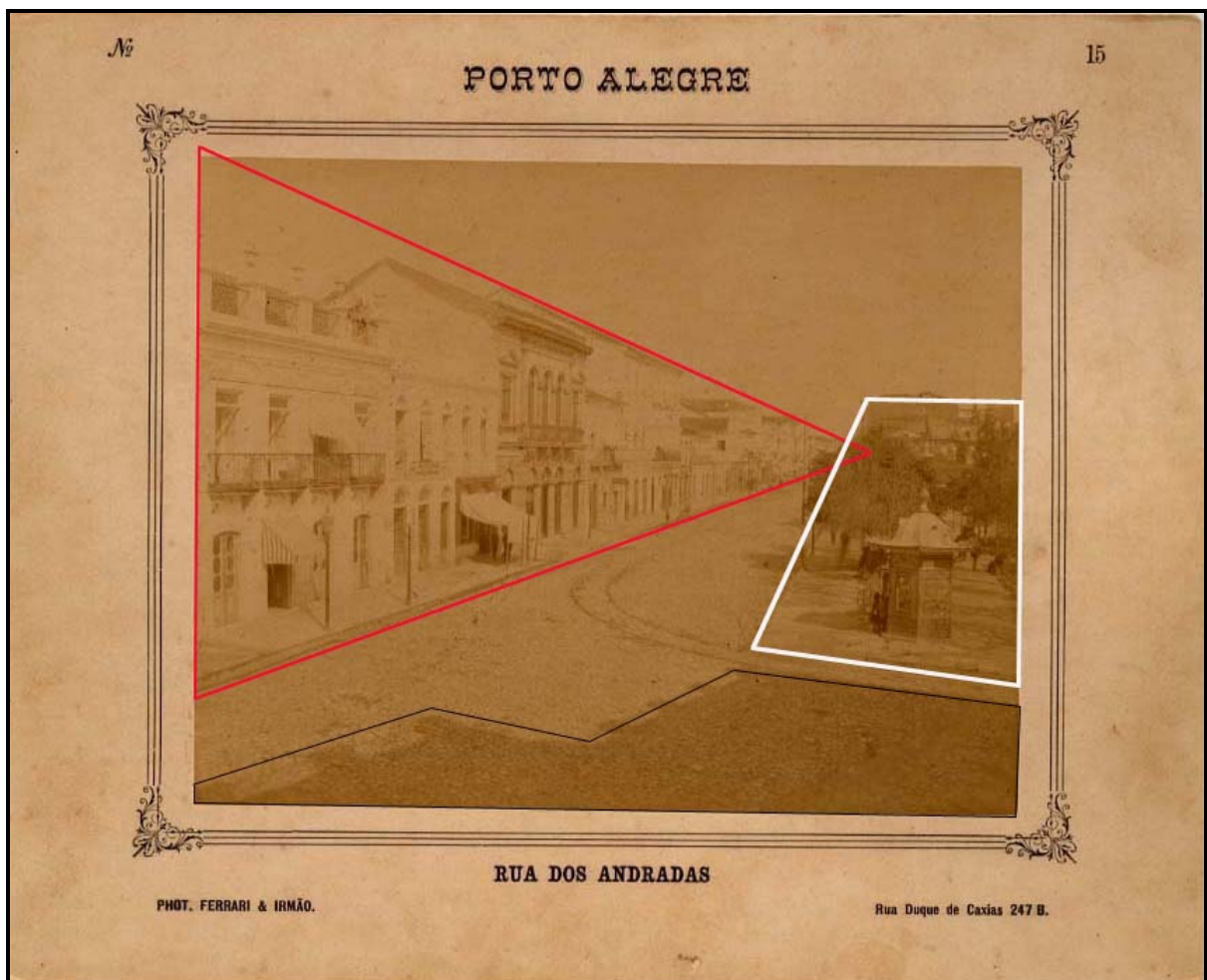


Figura 23 Ferrari & Irmão. Rua dos Andradas. 1888 c.

A fotografia do Seminário Episcopal (figura 24) é bastante inusitada. Nela pode-se ver, no primeiro plano, um telhado, com telhas que formam uma textura. Uma linha diagonal surge no primeiro terço da imagem, marcando um muro e algumas casas acima dela. Ao fundo, no *background*, está o prédio do Seminário. O fato de estar ligeiramente fora de foco atrai a atenção do observador, assim como a bandeira hasteada, que marca o meio do quadro

da fotografia. Percebe-se que este prédio está em um local de difícil acesso aos fotógrafos, tornando a escolha do local que a câmera deve ser posicionada bastante complexa.

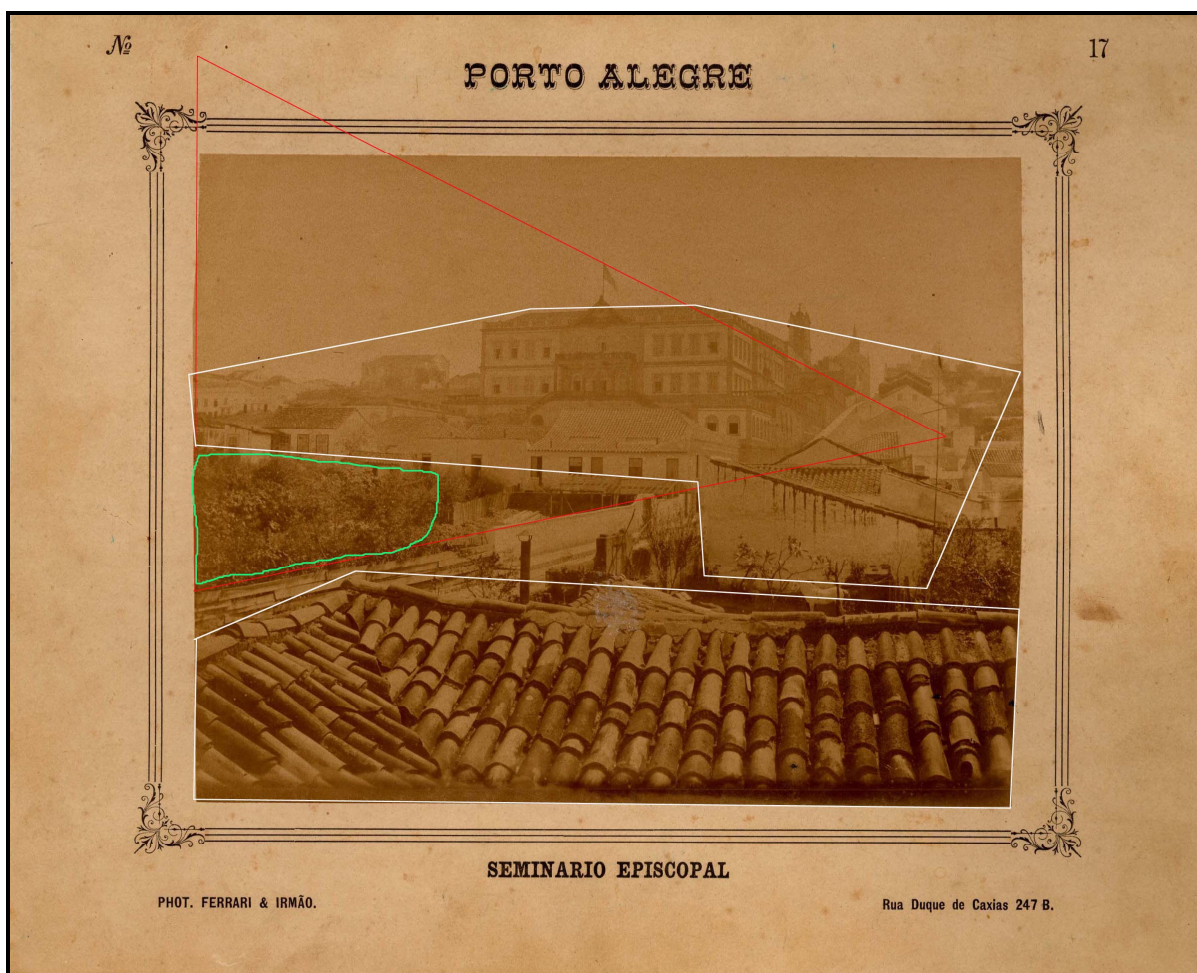
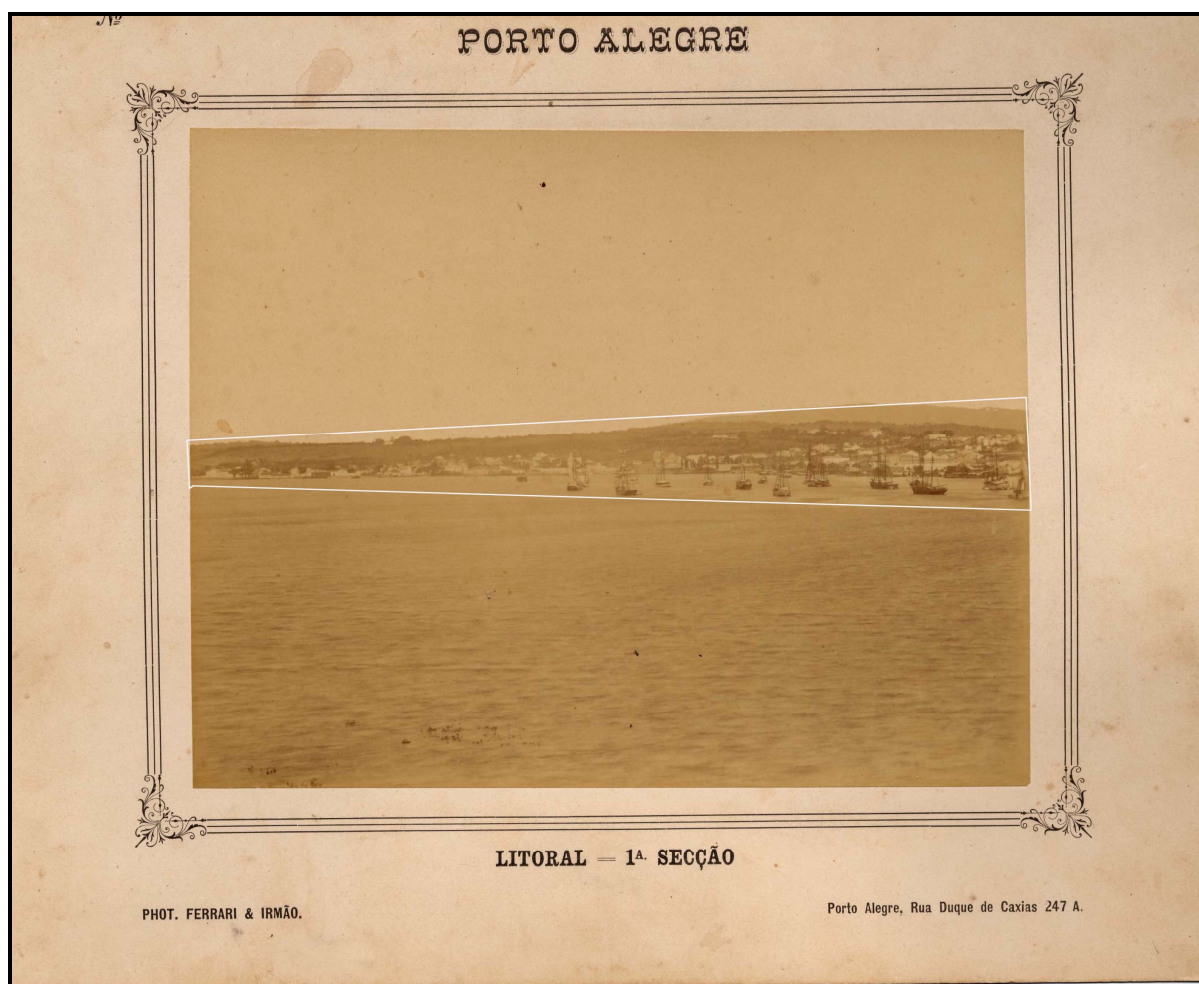


Figura 24 Ferrari & Irmão. Seminário Episcopal. 1888 c.

O álbum dos irmãos Ferrari conta com uma série de fotografias panorâmicas intituladas “Litoral”, através das quais é possível ver a silhueta da cidade ao longe, em tomadas feitas em partes das ilhas do Guaíba. Na primeira imagem a ser analisada, intitulada *Litoral – 1ª Secção* (figura 25), há apenas uma massa principal. Na faixa central da fotografia, onde se encontram todos os elementos icônicos, tem-se uma grande quantidade de embarcações, assim como a faixa de terra da cidade, sendo possível ver alguns telhados. A massa central, objeto principal do quadro, está entre o céu e o mar, tornando a composição bastante simétrica, devido à regra dos terços.

Já na fotografia seguinte (figura 26), *Litoral – 3ª Secção*, é acrescentado um outro elemento, no canto inferior direito do quadro. A vegetação da ilha onde o fotógrafo se encontra aparece, indicando o local da onde a tomada foi feita. A imagem fica, assim,

composta por quatro planos bem estabelecidos: o primeiro composto pela vegetação, o segundo pela água, o terceiro é a cidade – o objeto principal da fotografia – e o último é o céu. Na massa que mostra a cidade aparecem também, como na fotografia 25, algumas embarcações, dando a idéia de cidade que se desenvolve a partir de atividades portuárias.



*Figura 25 Ferrari & Irmão. Litoral - 1ª Secção. 1888 c.*

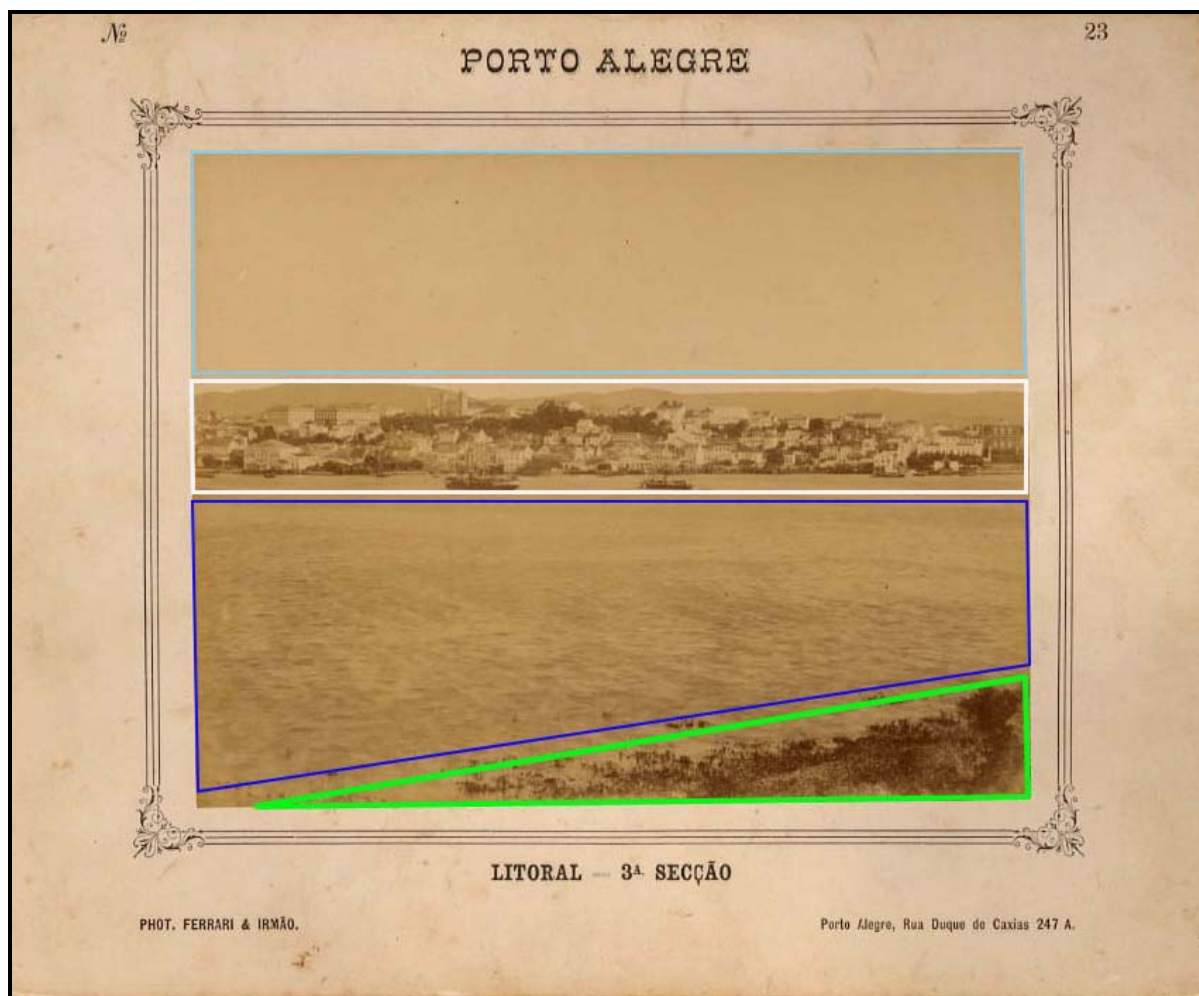
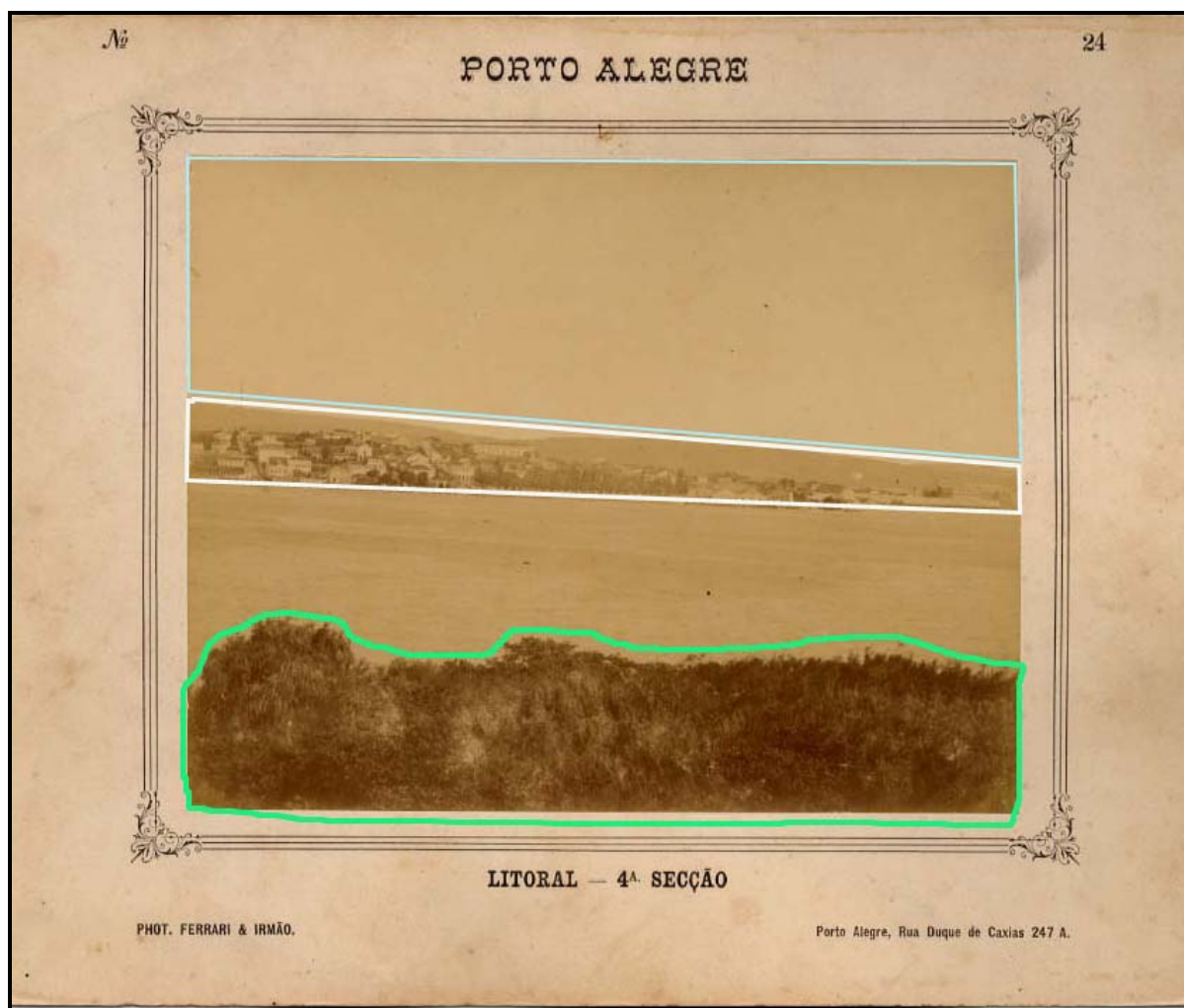


Figura 26 Ferrari & Irmão. Litoral - 3ª Secção. 1888 c.

Já na fotografia seguinte (figura 27), intitulada *Litoral – 4ª Secção*, o primeiro plano é totalmente ocupado por uma faixa de vegetação, da ilha onde o fotógrafo se posicionou para montar a composição da fotografia. De novo se repete a composição em quatro planos, seguindo a ordem vegetação-água-cidade-céu. A faixa da cidade ocupa o menor espaço, entrando em confronto com a vegetação em primeiro plano, que é também a mais escura. O céu e o mar juntos ocupam a maior parte do quadro das panorâmicas, ajudando a dar maior atenção ao plano que mostra a cidade.



*Figura 27 Ferrari & Irmão. Litoral - 4ª Secção. 1888 c.*

Através destes poucos exemplos, que podem ser vistos como uma amostragem dentro do conjunto original do álbum, buscou-se mostrar como os irmãos Ferrari organizavam formalmente suas fotografias, em termos de composição. As fotografias utilizadas como exemplo foram escolhidas por serem paradigmas dos padrões temáticos e formais que foram estabelecidos através da análise do conjunto maior de imagens. Anteriormente se falou sobre quatro grandes conjuntos, que conformaram padrões temáticos das imagens do conjunto. Para esta análise formal foram selecionadas fotografias de três dos quatro padrões, deixando-se de lado aquele padrão que conta apenas com duas fotografias, sendo que elas poderiam ser deslocadas pra outras categorias, não fosse sua legenda.

Não é possível descrever mais do que aquilo que se vê, se sente, se infere. A importância temática, para o historiador da cidade e dos costumes de determinada época, é evidente, embora fotografias não mostrem tudo. As ausências nestas imagens são gritantes, tanto do ponto de vista propriamente temático, quanto do ponto de vista “social”, visto que a

presença de pessoas, circulação e comércio é mínima. Entretanto, as presenças são significativas. A cidade que se transformou e se equipou é louvada por essas fotografias, que mostram, justamente, os novos lugares e equipamentos urbanos que foram tão importantes no desenvolvimento de Porto Alegre no século XIX. Além disso, o domínio da tradição da fotografia de paisagem do século XIX é visível nas imagens, que seguem os padrões engendrados em outros centros urbanos, como Paris e Rio de Janeiro.



## 4 VIRGÍLIO CALEGARI E O “PORTO ALEGRE ÁLBUM” - c. 1912

### 4.1 A vida de Virgílio Calegari em Porto Alegre de 1897 a 1912

Virgílio Calegari chega a Porto Alegre, vindo da cidade de Bérghamo, na Itália, no ano de 1881. Faz parte da segunda leva de imigrantes que aportam na região sul do Brasil, e também integra o grupo daqueles que ficam nos centros urbanos.<sup>34</sup> Era um membro ativo da Sociedade Vittorio Emanuele II, fundada em 1877, por diversos imigrantes italianos, entre eles o também fotógrafo Luis Terragno. Segundo Constantino (1990), a fundação de uma sociedade italiana demonstra o objetivo comum de querer ser italiano, identificando-se e sendo identificado como tal. Calegari jamais abandona sua origem italiana, apesar de entrosar-se muito bem na sociedade porto-alegrense.



*Figura 28 Virgílio Calegari (no centro, com o chimarrão) e os colegas do clube de caça.*

Virgílio Calegari<sup>35</sup> insere-se muito bem na sociedade porto-alegrense, participando de diversas agremiações, como a já citada associação italiana e o clube de caça, como aparece na

<sup>34</sup> A grande presença de imigrantes, tanto italianos quanto alemães, na fotografia, em Porto Alegre, faz com que Alexandre Santos (1997) chegue a dizer que os imigrantes “controlavam” a indústria cultural.

<sup>35</sup> Na fotografia 29, encontra-se ao centro, tomando chimarrão.

fotografia<sup>36</sup> divulgada na revista *Máscara*, da qual ele era um fotógrafo colaborador. Entretanto, o período no qual o fotógrafo vive em Porto Alegre é marcado por uma série de mudanças e situações políticas.

Segundo dados estatísticos, em 1890 a população de Porto Alegre era de 52 mil habitantes, chegando a 73 mil em 1900. Na década de 1910, a cidade passa a contar com 115 mil habitantes. A ampliação dos negócios e das oportunidades de emprego transformou a cidade em um pólo de atração. O aumento populacional é gritante, engendrando uma série de mudanças urbanas, como forma de adaptação a esse crescimento no número de habitantes. O governo é obrigado, portanto, a buscar soluções aos problemas de comunicação entre o centro e os bairros, além de proporcionar iluminação, transporte e gás, entre outras necessidades.<sup>37</sup>

Além desse crescimento demográfico, o Estado passa por uma instabilidade política nos anos iniciais da República, caracterizada pela deposição de Júlio de Castilhos, no “governicho” (1890-1891) e pela Revolução de 93 (1893-1895), a Revolução Federalista. Este conflito foi ocasionado pela luta pelo poder, depois da Proclamação da República, desatando rivalidades antigas e dividindo o Rio Grande do Sul em duas “facções”: os republicanos (pica-paus) e os federalistas (maragatos).

Durante o período de 1890 a 1895, as prioridades eram outras, e pouco foi feito pela urbanização da cidade, como será visto a seguir, no trecho do discurso do intendente José Montauray. No mesmo ano em que é declarada a paz, Porto Alegre ganha iluminação elétrica da Cia. Fiat Lux. Em 1897 é criada a Escola de Engenharia, o primeiro curso superior do Estado. Nos anos seguintes seriam criadas as faculdades de Medicina (1898), Odontologia (1898) e Direito (1900).

Em 1896 a Intendência dividiu o território de Porto Alegre em oito distritos, dos quais três eram urbanos e cinco suburbanos.<sup>38</sup> O primeiro distrito compreendia a área mais densamente povoada da cidade, ou seja, a península onde se localizava o centro comercial e administrativo. É sobre essa área que incide o maior número de fotografias. O segundo distrito compreendia os Campos da Redenção, Cidade Baixa, Menino Deus e Azenha, até o fim dos limites urbanos estabelecidos em 1892. O terceiro distrito da cidade compreendia o norte da Estrada do Meio (Protásio Alves), Bomfim, Rio Branco, Independência, Moinhos,

---

<sup>36</sup> Ao centro, de pernas cruzadas, tomando chimarrão.

<sup>37</sup> Em 1892, o intendente Azevedo apresenta um relatório com as necessidades da cidade, no qual mostrava as demandas de ação nas áreas de saneamento e estética, priorizando a região central.

<sup>38</sup> Segundo censo de 1900, o 1º distrito tinha 20.970 habitantes, o 2º tinha 12.228, o 3º tinha 16.124 e o 4º 10.073. Os demais contavam menos de 4.000 habitantes cada.

Floresta e Navegantes. O segundo e o terceiro distritos são divididos cada um em três comissariados. O quarto distrito corresponde aos subúrbios da Capital, ou seja, toda a área fora dos limites urbanos, desde o bairro Navegantes até o Menino Deus, incluindo a povoação de Belém Velho e o Arraial da Glória. Era dividido em dois comissariados. Os demais quatro distritos correspondem à povoação de Belém Novo e adjacências, à povoação das Pedras Brancas, Barra do Ribeiro e Mariana Pimentel. Cada um tem apenas um comissariado (MAUCH, 1997).

Segundo Cláudia Mauch (1997), esta divisão da cidade buscava estabelecer um padrão de ordem pública e de moralidade que deveria vigorar dentro do espaço urbano, engendrando novos comportamentos e atitudes civilizadas. A Polícia Administrativa, implantada então, tinha por objetivo manter a ordem social, assumindo uma função educativa.

É com a instauração do governo positivista que Porto Alegre torna-se uma questão urbana a ser solucionada (PESAVENTO, 1999). No mesmo ano em que Calegari chega a Porto Alegre assume o governo da cidade o intendente José Montaury, exercendo a função até 1923. Montaury, no ano em que deixa o cargo de intendente, escreve em relatório que “não era sua intenção realizar obras de luxo quando a população precisava de água, esgoto, limpeza pública, iluminação e eram necessários prédios para as repartições públicas” (MONTEIRO, 1995, p. 38).

Sob a direção de Montaury ocorre, em 1904, a municipalização da Hidráulia Guaibense. A área de despejos é alterada, sendo transferida para longe da área de coleta de água. Em 1905 funda-se a Escola de Guerra. Em 1908 trafega o primeiro “bond electrico” (OLIVEIRA, 1993).

Em 1901, seguindo a voga das exposições universais que aconteciam na Europa e no Rio de Janeiro, é realizada a Exposição Estadual de 1901, na qual Virgílio Calegari é premiado. Este evento marca o início da urbanização do Campo da Redenção, onde, na extremidade leste, já havia a Escola Militar, desde 1872 (MONTEIRO, 1995). Nesse mesmo ano, o Correio do Povo anuncia a inauguração do “cynematógrapho” no Theatro São Pedro (OLIVEIRA, 1993).

É durante este período que os arraiais, bairros mais longínquos do centro, começam a ganhar importância. Como informa Pesavento:

A expansão urbana da cidade de Porto Alegre resultou na incorporação de inúmeros arraiais já preexistentes e na sua consolidação como territórios significativos ao seu crescimento econômico-comercial (Navegantes, São João, Menino Deus, São Manoel) e em melhorias nos caminhos que lhe

davam acesso. (PESAVENTO, 1996, p. 57).

Além da função econômico-social apontada por Pesavento, os novos arraiais assumem outras funções, como a de lazer e descanso. Alguns bairros eram utilizados como locais de veraneio, e em outros existiam hipódromos e espaços para a prática de esportes, como o remo, contribuindo para a vida esportiva e social dos habitantes da cidade. Essas atividades aparecem no *Porto Alegre Álbum*.

Sobre a vida social no início do século XX, Clóvis de Oliveira escreve o seguinte:

A vida social toma impulso, introduzem-se os esportes modernos. São desse período as grandes sociedades bailantes Esmeralda e Venezianos, os cafés e confeitarias elegantes, os primeiros cinemas, o Grêmio Futebol Porto-Alegrense e o Sport Club Internacional. (OLIVEIRA, 1993, p. 163).

A vida toma impulso. Os lazeres, aos moldes do que ocorria no Rio de Janeiro (exemplo de cidade moderna), passam a ser mais freqüentes: corridas a cavalo, caça, banhos de rio, *footing* na rua da Praia, idas ao teatro, ao cinema ou a bailes, tudo isso se intensifica nessa *Belle Époque* porto-alegrense. O ideal de progresso permeia esse período, muito em virtude do governo positivista, mas também como reflexo de uma tendência geral mundial. Nas palavras de Pesavento:

Os limites em termos da capacidade à acumulação capitalista local e, conseqüentemente, de uma mais profunda renovação urbana e tecnológica não impediram que Porto Alegre, assim como o País, vivesse o sonho das civilizadas cidades européias.

Um novo imaginário urbano se construiu em torno da busca de uma cidade limpa, bonita e ordenada.

A cidade reproduzia, na ocupação do espaço, a assimetria social da ordem burguesa que se consolidava. (PESAVENTO, 1996, p. 57-8).

A complexificação pela qual a cidade estava passando durante esses anos pós-Proclamação da República é, assim, evidente. Virgílio Calegari chega a Porto Alegre justamente nesse período de transição pelo qual a cidade passava. Sua atuação como fotógrafo foi muito importante para a afirmação da modernidade almejada pela cidade.

A fotografia é vista como uma “prática cultural que selava, no imaginário da população e dos seus governantes, uma estreita relação com o ideal de progresso material em voga” (SANTOS, 1997, p. 22). Ela seria um sinal de modernidade, além de ter o papel de, através da possibilidade de reprodutibilidade técnica do que está a sua frente, construir uma cidade moderna aos olhos de quem a observa. Alexandre Santos continua suas observações a respeito

da relação entre fotografia e modernidade em Porto Alegre:

A presença da fotografia nestes locais que, no caso de Porto Alegre, brotavam do inculto, estava vinculada a tudo que o meio fotográfico poderia significar, no mundo desejante das representações culturais que trouxessem à tona o ideal de modernidade ao qual a sociedade em transição aspirava. (SANTOS, 1997, p. 38).

Em suma, tem-se uma cidade que sofre transformações urbanas, aspira a ares modernos, e vê na fotografia, entre outros meios, um modo de chegar a essa modernidade almejada. É neste contexto, portanto, que Virgílio Calegari floresce como profissional da imagem, capaz de “apresentar o mundo” através de suas fotografias.

Nascido em Bérgamo, na Itália, em 1868, Virgílio Calegari imigra para o Brasil, junto de seus pais Oscar Calegari e Rosa Masserini Calegari, em 1881, contando então apenas treze anos de idade. Junto com ele vieram três irmãos: Batista, Gualtiero e Guilherme. Duas irmãs permaneceram na Itália, possivelmente aguardando melhores condições de chegada ao Brasil. Apesar das dificuldades iniciais encontradas pela família, em busca de *fare l’America*, os irmãos se envolvem em atividades artísticas, ganhando bastante destaque na sociedade. Batista, Gualtiero e Guilherme eram cenógrafos, atores e pintores. Pintavam cenários para estúdios fotográficos e peças de teatro, e Guilherme decorava interiores. O irmão mais moço da família Calegari, Júlio, nasceu em Porto Alegre em 1886, destacando-se também na fotografia, especialmente na execução de retratos, tendo montado um famoso estúdio em Caxias do Sul.

De acordo com informações fornecidas por Boris Kossoy (2002), Virgílio Calegari iniciou-se na prática da fotografia sendo aprendiz de dois grandes fotógrafos de Porto Alegre: Iglesias e Otto Schönwald, do qual foi auxiliar. Ambos eram fotógrafos de primeira categoria. Iglesias inicia sua carreira associado ao atelier que levava o nome *Santos & Iglesias*, sendo descrito pelo jornal *O Mercantil* da seguinte forma:

[...] Nada falta ali. Provido de todas as máquinas e aparelhos modernos, para o que um dos proprietários foi especialmente a Montevideu, o atelier dos srs. Santos & Iglesias há de necessariamente executar lindíssimos trabalhos, principalmente quando se sabe que o sr. Iglesias é um artista correto [...]. (DAMASCENO, 1974, p. 31).

Dissolvida essa associação em 1884, Iglesias abre um estúdio sozinho, empregando o melhor material existente então, o qual era importado de Londres. Já Otto Schönwald atuava em Porto Alegre desde 1888, em atelier situado na rua do Rosário, tendo como clientes

muitos imigrantes alemães. Segundo Damasceno,

Otto era homem de competência e bom gosto e seu estabelecimento, muito bem montado, dispunha de completo equipamento fotográfico. Esse material não era só empregado por ele em seus trabalhos, como também vendido a quem quisesse dedicar-se ao ofício. Nas prateleiras de sua loja, sortida do que havia de mais moderno no ramo, os interessados encontrariam o que procurassem – máquinas, lentes, tripés, álbuns, estojos, broches, medalhões, caixilhos e molduras. E até, na própria pessoa do dono da casa, um discreto e apto professor, em condições de transmitir seguros conhecimentos da matéria e pelo que – diziam – não cobrava nada. (DAMASCENO, 1974, p. 33).

Dessa forma, Calegari obteve treinamento no ofício de fotógrafo com os melhores profissionais de que a cidade dispunha, estando em contato com materiais e aparelhos modernos. Estando apto a abrir seu próprio estúdio fotográfico, Virgílio Calegari iniciou sua trajetória na fotografia porto-alegrense em 1893, em ateliê situado à rua do Arroio. Dois anos depois, como símbolo de sua ascensão profissional, o fotógrafo transferiu seu ateliê para a prestigiada rua dos Andradas, número 171, de onde nunca mais saiu. No ano de 1900 Calegari finalmente comprou a casa de um piso no qual estava sediado seu ateliê, ampliando-a para um sobrado elegante de três pisos (SANTOS, 1998, p. 25).

Esta mudança de endereço, para um local de prestígio na cidade, é acompanhada de uma investida em propaganda, traduzida na forma de exposição de suas fotografias nas vitrines da *Drogaria Inglesa*, como era de praxe nesta época. Ainda durante 1895, Calegari expõe em outros espaços, como a famosa loja *Preço Fixo e Porto & Arte* (SANTOS, 1998). A propaganda abaixo, ainda que não seja desses anos iniciais, demonstra bem a preocupação que o fotógrafo tinha com a visibilidade. Segundo Athos Damasceno, depois dessas primeiras exposições, cujos resultados foram bastante favoráveis, Calegari “amplia daí por diante seu raio de ação e seu nome passa a figurar nas colunas de imprensa como o de um artista de real merecimento, em cuja produção era forçoso reconhecer qualidades superiores” (DAMASCENO, 1974, p. 36).

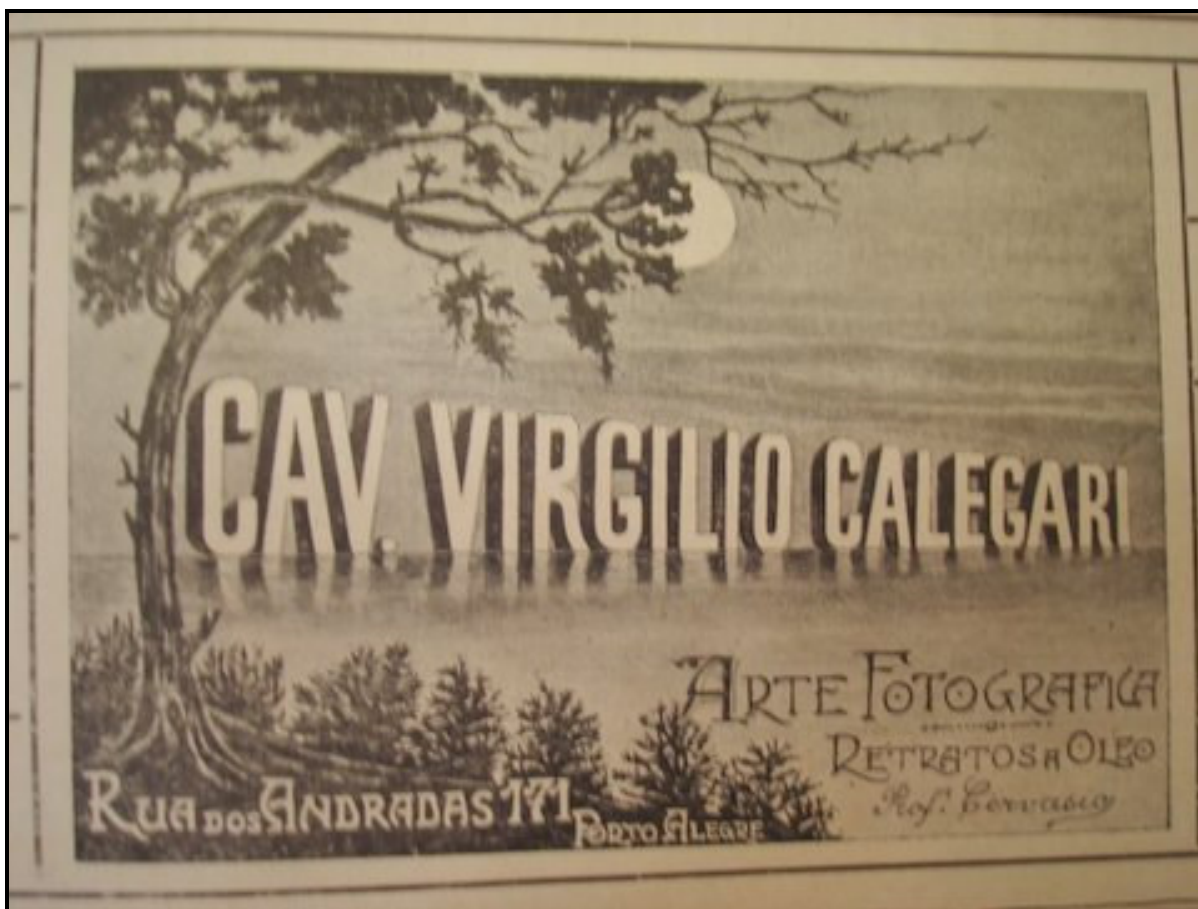


Figura 29 Propaganda do Ateliê Calegari, 1918.

Na propaganda acima podemos ver a associação de Calegari com sua origem italiana, ao apresentar-se como *cavaliere*, visto que havia sido agraciado com a insígnia da cruz de Cavaleiro, oferecida pela coroa italiana em janeiro de 1910, como reconhecimento pelo sucesso obtido pelos imigrantes na América (SANDRI, 2006). Além disso, da propaganda pode-se inferir que o fotógrafo associava a fotografia à arte, pois apresentava seu trabalho como “arte fotográfica”, oferecendo inclusive retratos a óleo, feitos por seu parceiro, o pintor Cervasio. Este profissional era o responsável pela produção de fotopinturas, como a do famoso retrato de Júlio de Castilhos, que vinham assinadas por Calegari (SANTOS, 1998).

O prestígio adquirido por este fotógrafo é devido aos retratos de personalidades famosas da sociedade de Porto Alegre. Alexandre Santos informa a respeito dessas personalidades:

Entre as figuras imortalizadas pelas suas lentes destacam-se desde os já citados políticos, alguns poetas, como Alcides Maya, atrizes de teatro, como Iracema de Alencar, ou ainda senhoras da alta sociedade, como a primeira dama do estado, D. Carlinda Borges de Medeiros, personagem que foi incansavelmente registrada pela câmera do Atelier Calegari. (SANTOS, 1998, p. 28).

Ao longo de sua carreira, Virgílio Calegari foi agraciado com uma série de premiações, que ajudaram na sua distinção enquanto profissional. A já mencionada insígnia da Cruz de Cavaleiro, recebida da Coroa italiana em 1910, acompanhou outras distinções, como a medalha de ouro no concurso de fotografias que ocorreu paralelo à *Exposição Industrial e Comercial de Porto Alegre*, em 1901; a medalha de prata, em 1904, na *Exposição Mundial*, em San Luiz, Estados Unidos; a medalha de ouro de primeira classe em Paris, na *Exposição Colonial e Sul Americana*, em 1906; no mesmo ano Calegari recebeu mais duas medalhas de ouro, em Milão, na *Exposição Internacional de Milão* e no *Comitato Consular*. Em 1907 o fotógrafo recebeu mais dois prêmios máximos, um na *Exposição de Arte e Higiene de Londres* e outro na *Exposição de Arte e Manufatura Internacional*, em Madri. No ano seguinte, recebeu o Grande Prêmio da cidade do Rio de Janeiro (SANTOS, 1998). Ou seja, de 1901 a 1910 Calegari acumula para si oito prêmios e uma distinção da Coroa italiana.

A carreira ia cada vez melhor, sendo considerado o fotógrafo que encarnava a modernidade em Porto Alegre. Havia, entretanto, uma certa rivalidade entre Calegari e os irmãos Ferrari, fazendo com que houvesse uma disputa por clientela. Athos Damasceno exemplifica a rivalidade ao falar da premiação recebida por Calegari na Exposição de 1901:

Infelizmente, porém, não seria conferido ao Atelier Ferrari o primeiro prêmio – medalha de ouro – destinado ao melhor expositor da seção de fotografias, por haver Jacintho feito tardiamente sua inscrição no certame – circunstância que o colocaria na condição de participante *hors-concours* e daria lugar a que coubesse a Virgílio Calegari – seu mais categorizado concorrente na cidade – a cobiçada distinção. (DAMASCENO, 1974, p. 24).

Alexandre Santos comenta do seguinte modo a rivalidade com os irmãos Ferrari e suas preferências temáticas na fotografia:

Enquanto o prestígio dos Ferrari se deu pela fatura e comércio de vistas da cidade, Calegari angariou para si a fama de retratista de destaque, cuja distinção perante os seus pares se dava principalmente pelo uso do processo de colorização e pela confecção de miniaturas, muito embora tivesse também trabalhado com a produção de algumas vistas urbanas as quais, segundo consta de depoimentos de alguns de seus descendentes, eram a verdadeira menina dos olhos do fotógrafo. Entre seus guardados, temos um álbum de belíssimas vistas da cidade de Nova York no princípio do século. Os diferentes logradouros públicos da principal metrópole das Américas aparecem em belíssimas imagens, trazendo à tona a matéria-prima que alimentava o imaginário porto-alegrense, relacionado à modernidade e ao progresso. Este possível *souvenir* de viagem demonstra um pouco da paixão que Calegari nutria pela fotografia de vistas urbanas, muito embora esta



tipologia fotográfica não fosse o carro-chefe de sua produção principal. (SANTOS, 1998, p. 31).

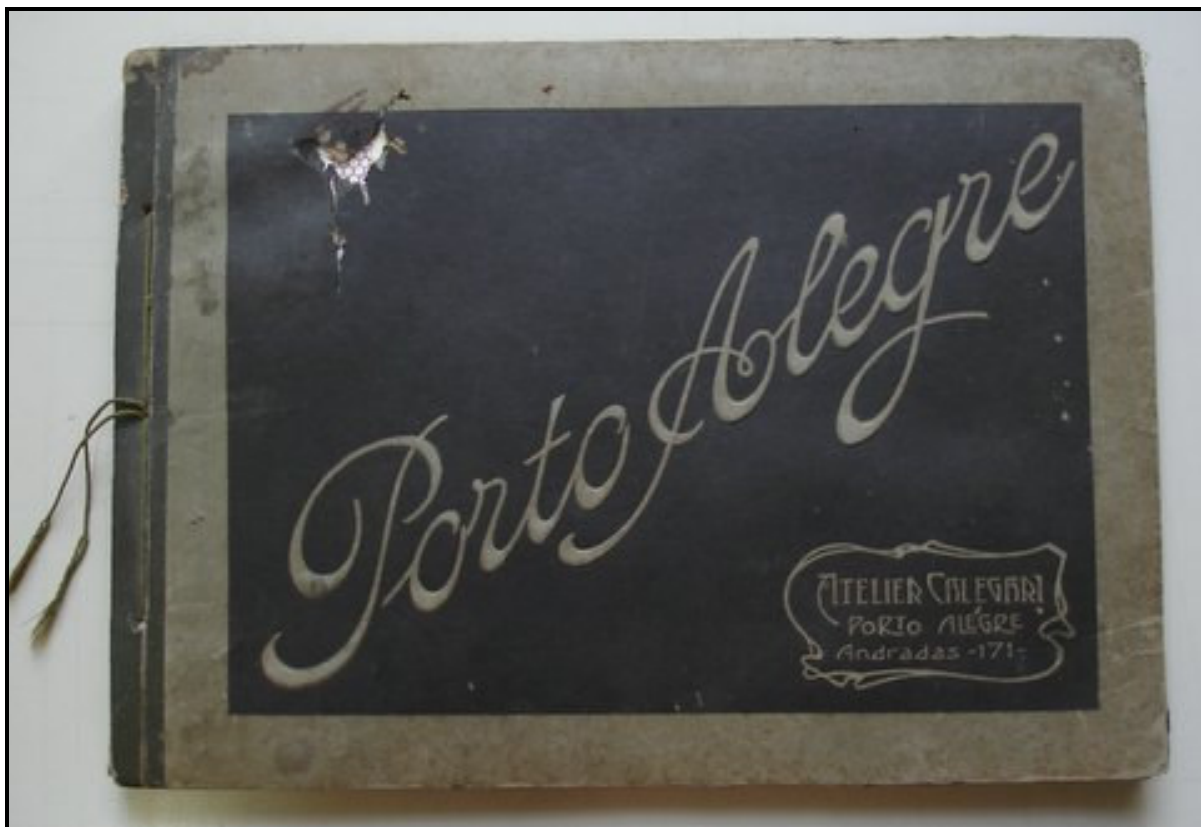
Ainda que não fosse a produção principal de Calegari, a cidade foi vista sob seus olhos muitas vezes, sendo fotografada tanto para álbuns encomendados quanto para produções pessoais. Exemplo disso é o álbum “Vistas do Novo Abastecimento d’Água”, feito sob encomenda da Intendência Municipal, e o “Álbum Porto Alegre”. É com esses trabalhos que o fotógrafo consegue traduzir para imagens os contextos e os valores vigentes na época, ao mostrar aspectos da cidade que se modernizava, ao mesmo tempo em que cotejava o moderno com o antigo, como será visto mais adiante. Além da elaboração de livros, Calegari foi também fotógrafo colaborador da revista ilustrada *Máscara*, na qual publicou também muitas vistas da paisagem urbana de Porto Alegre, entre outras.

#### **4.2 A cidade vista pelo olhar de Virgílio Calegari: o livro *Porto Alegre***

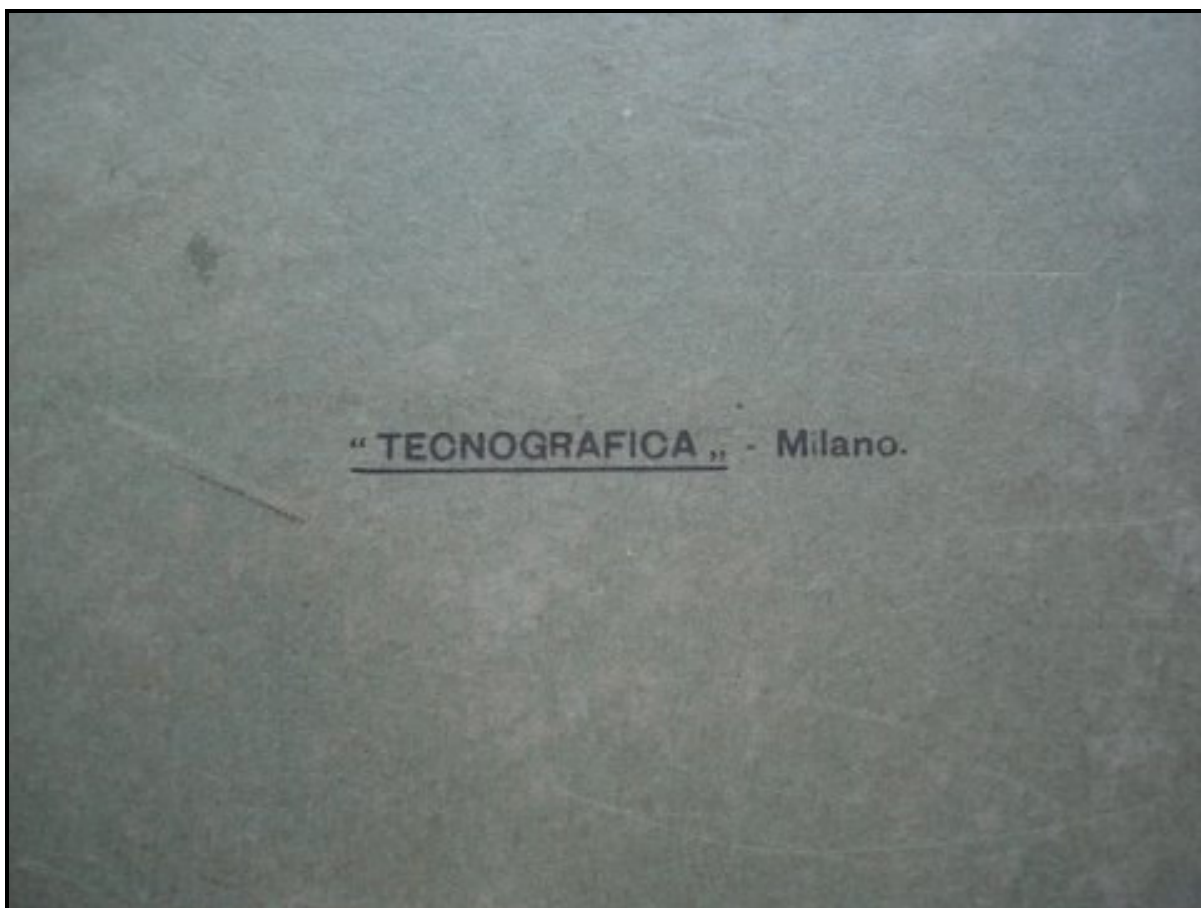
Como muitos outros fotógrafos que o antecederam e outros que o seguiram, Virgílio Calegari é autor de inúmeras fotografias da paisagem urbana de Porto Alegre, encontradas nos arquivos públicos e bibliotecas da cidade. O livro de que se vai tratar está disponível em pelo menos dois locais de acervo: no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e na Biblioteca Central da PUCRS, estando neste último o exemplar escolhido para figurar nas páginas deste trabalho.

A reprodução da capa do álbum foi feita no Museu Hipólito da Costa, e as fotografias foram digitalizadas na Biblioteca Central. As diferenças entre os dois livros demonstram a existência de mais de uma edição do mesmo álbum, visto que são poucas as diferenças em termos de conteúdo, não havendo alteração no número de imagens em cada livro, há apenas algumas pequenas mudanças na ordem de distribuição das fotografias.

São ao todo 57 imagens de Porto Alegre, sendo que as três últimas páginas mostram mais de uma imagem (de 5 a 7 fotografias), tanto de edifícios públicos, espaços de lazer e esporte (velódromo, hipódromo) quanto de lugares pitorescos dos arredores da cidade. A datação deste livro é bastante controvertida, inclusive porque existe, como foi possível inferir, mais de uma edição. Tanto na Biblioteca Central quanto no Hipólito da Costa a datação fornecida é 1911. Entretanto, nas propagandas existentes no verso das fotografias do livro do Hipólito (que não estão presentes no livro existente na Biblioteca) é possível ver um registro de lucros do ano de 1912, o que leva a crer que o livro é, no mínimo, de 1912.



*Figura 30 Capa do livro "Porto Alegre Álbum"*



*Figura 31 Contra-capa do livro "Porto Alegre Álbum"*

Na contra-capa do livro é informado o seu local de impressão – feito na *Tecnográfica de Milão*, responsável pela edição de muitos livros neste período. Vê-se a importância que Virgílio Calegari deu para o local da impressão, recorrendo a uma gráfica europeia em busca, certamente, de uma maior qualidade.



Figura 32 Página de apresentação do livro "Porto Alegre Álbum"

Como é possível ler na página de apresentação do livro, o álbum *Porto Alegre* é editado pelo cavaliere Vergilio [sic] Calegari, em colaboração com Luiz Coimbra Júnior. É uma apresentação simples, na qual não existe nenhum texto explicativo do porquê da elaboração de tal livro. Não há uma justificativa para a formação do álbum, como existia no caso dos irmãos Ferrari ou mesmo de Militão de Azevedo, em São Paulo. Na página seguinte, há uma fotografia do interior do ateliê do fotógrafo, com uma legenda igualmente simples, e uma apresentação das premiações que o Calegari havia ganhado.<sup>39</sup> Na fotografia é possível ver um conjunto de elementos-signo da profissão do dono do estabelecimento comercial. Ali

<sup>39</sup> Lê-se "Sala de Exposição do Atelier Calegari, Rua dos Andradas". Abaixo: "Medalhas de Ouro – Exposição Estadual, 1901 – Mundial de Milão, 1906 – Comitato Consular, Milão, 1906 – Paris, 1906. De prata – S. Louis, 1904 – Menção honrosa, Milão, 1906 – LONDON 1907 GRAND PRIX."

temos, em todas as paredes, quadros com reproduções fotográficas. Na parede em frente ao ponto onde o fotógrafo se posicionou no momento da tomada, entre dois retratos femininos, encontra-se o retrato de Júlio de Castilhos, destacado entre os demais. Com isso Calegari buscava enfatizar sua importância na vida política da Província. Na mesa de centro, há um conjunto de porta-retratos com fotografias, além de um vaso, possivelmente decorado com fotografias.<sup>40</sup> É possível ver também algumas cadeiras, que caracterizam essa sala como um local de espera, além de exposição e confraternização. A sala de exposição dos ateliês fotográficos, nessa época, funcionavam como um modo de divulgação para o trabalho dos fotógrafos. Esta fotografia, logo na abertura do álbum, serve como uma introdução e uma apresentação ao local de trabalho do fotógrafo produtor do livro, mostrando a ampla produtividade de Virgílio Calegari.



*Figura 33 Salão de Exposição de Virgílio Calegari*

<sup>40</sup> Esse tipo de transferência de fotografias para cerâmica e porcelana era bastante comum nessa época.

É com o seu trabalho fora do estúdio, nas ruas de Porto Alegre, que Calegari concorre com os irmãos Ferrari, construindo ele também uma visão própria da cidade. Ainda que, muitas vezes, as temáticas sejam parecidas, o modo de enquadrar, as valorizações estéticas, ou seja, as escolhas pessoais, são diferenciadas. O álbum *Porto Alegre* é bem mais variado do que o produzido pelos Ferrari, refletindo o processo de crescimento e complexificação da cidade. Os interesses de Virgílio Calegari refletem, ainda, sua posição e importância social.

#### 4.2.1 As escolhas temáticas

A coleção de fotografias de Calegari é muito mais rica e diversificada do que o álbum em fascículos dos irmãos Ferrari. Ao observar a tabela que discrimina as fotografias presentes no livro (em anexo), podemos perceber a variedade temática perseguida pelo autor. É possível notar a modificação do espaço urbano no livro de Calegari a partir da observação do mapa da cidade em 1906. A complexificação da cidade é evidente tanto no mapa, que se mostra com maiores detalhes, quanto nas fotografias, que abordam uma quantidade maior e mais variada de temas.



Mapa 3.

A partir da observação do detalhe (mapa 4) retirado do mapa original (mapa 3) é possível ver que há uma expansão na cidade.<sup>41</sup> Os limites da cidade apresentados pela fotografia avançam em direção ao norte, sul leste e oeste, como é possível ver a partir do mapa. O Hospital São Pedro apresenta-se como um limite, assim como o Asilo Padre Cacique, no limite sul da cidade. Ainda assim, a maior parte das fotografias enfoca a região central da cidade, enfatizando aqueles pontos referenciais que já tinham aparecido no álbum dos irmãos Ferrari.



Mapa 4.

<sup>41</sup> 1. Atelier Calegari; 2. Intendência Municipal; 3. Rua 7 de Setembro; 4. Rua Marechal Floriano; 5. Arsenal de Guerra; 6. Rua dos Andradas; 7. Rua Voluntários da Pátria; 8. Theatro São Pedro; 9. Hospital Militar; 10. Colégio Militar; 11. Hospital São Pedro; 12. Mercado Público; 13. Avenida Bom Fim; 14. Asilo Pe. Cacique; 15. Beneficência Portuguesa; 16. Menino Deus – Rua 13 de Maio; 17. Ponto de Desembarque; 18. Praça Mal. Deodoro – Tesouro do Estado – Theatro São Pedro; 19. Praça Marechal Deodoro; 20. Rua Independência; 21. Igreja das Dores; 22. Igreja Evangélica da Trindade; 23. Igreja São José; 24. Capela do Divino Espírito Santo; 25. Igreja Matriz; 26. Santa Casa de Misericórdia; 27. Hipódromo Rio-Grandense; 28. Fábrica de Cerveja Christoffel; 29. Velodromo Uniao Velocipédica; 30. Prado Boa Vista; 31. Moinhos de Vento.

A primeira fotografia, do salão de exposição (figura 34), faz uma abertura contextualizando o autor do livro, como já foi explicado. A seguir, entra-se na cidade pela sede da Intendência Municipal, e o passeio segue pelas principais ruas, prédios e casas de pessoas importantes na sociedade, finalizando, segundo o modelo já estabelecido pelos irmãos Ferrari, com vistas panorâmicas. O diferencial deste conjunto de fotografias é que, além do maior número de imagens, há também um maior número de temáticas.

Pensando a respeito dos padrões engendrados pelas fotografias, foi possível identificar oito tipologias diferentes. O primeiro padrão é o que identifica as diferentes **edificações** da cidade. È possível estabelecer cinco subdivisões, que esclarecem os tipos de prédios: públicos, educação, saúde, lazer e religião.

Públicos	Intendência Municipal Arsenal de Guerra Hidráulica Municipal Tesouro Federal Oficina de Eletricidade Municipal Palácio do Governo Provisório Tribunal e Tesouro do Estado Casa de Correção
Educação	Academia de Direito Escola de Engenharia Escola Militar
Saúde	Hospital Militar Hospital São Pedro (Manicômio) Asilo Padre Cacique Beneficência Portuguesa Santa Casa de Misericórdia
Lazer	Theatro São Pedro
Religião	Igreja das Dores Igreja Evangélica da Trindade Igreja São José (Protestante) Capela do Divino Espírito Santo Igreja Matriz

	Bispado
--	---------

*Tabela 3 Padrão Edificação.*

O segundo padrão, já apresentado no álbum de vistas dos irmãos Ferrari, é o que contempla o elenco de **ruas** mais importantes. Nesse caso, Calegari escolhe, para participar do livro, as seguintes ruas: rua 7 de Setembro; rua Marechal Floriano Peixoto; rua dos Andradas; rua Voluntários da Pátria; avenida Bom Fim; rua 13 de Maio (Menino Deus); rua Independência. Aqui é possível perceber o crescimento urbano, visto que o arraial do Menino Deus foi escolhido pelo fotógrafo como ponto importante da cidade.

O terceiro padrão diz respeito ao **comércio**, e reúne fotografias das docas e do ponto de desembarque de produtos, assim como a fachada do Edifício Livraria Americas, do Banco da Província, da fábrica de cerveja Christoffel e da Companhia Sul América. Como já foi dito no capítulo anterior, estes padrões não são estanques, havendo uma relação entre eles, ou seja, o que está aqui elencado como comércio pode também estar na categoria de edificações.

O quarto padrão diz respeito aos **espaços de lazer e esportes**. Assim, figuram entre as fotografias do álbum *Porto Alegre* os principais lugares de lazer da cidade, como o Theatro São Pedro e o parque (provavelmente o parque Farroupilha). Os esportes aparecem ao final da compilação, representados pelo Hipódromo Rio Grandense, o Tiro Nacional Porto Alegrense, o Club de regatas “Porto Alegre”, o Velódromo União Velocipedica, o Hipódromo Derbj [sic] Club e o Hipódromo Boa Vista. Nesta categoria também podem ser inseridos aqueles lugares onde as pessoas vão para relaxar, como as ilhas fronteiras e o farol de Itapuã. É nessas fotografias que é possível perceber as sociabilidades existentes na Porto Alegre de então, visto que nas imagens de ruas e prédios, a cidade continua praticamente vazia de pessoas, seguindo um modelo de representação fotográfica tradicional. Há uma presença marcante de hipódromos, ao que Macedo diz o seguinte:

Estavam, pois, no fim do século quatro hipódromos a igual distância do centro e à margem das radiais mais importantes, como a representar importantes núcleos periféricos, candidatos a centro de novos bairros que primitivamente, é certo, teriam possuído as suas canchas retas. (MACEDO, 1998, p. 79)

Nos mapas em anexo (mapa 1 e mapa 3) é possível perceber o crescimento da cidade em torno desses hipódromos. A cidade que cresce em leque a partir da península conta com a presença de hipódromos nos arraiais mais importantes, como o São Miguel, no qual está



situado o Prado Boa Vista. No Arraial do Menino está o Prado Rio-Grandense.

O quinto padrão agrupa as **habitações** particulares selecionadas pelo fotógrafo. São casas de pessoas importantes para a sociedade portoalegrense, como o Palacete Chaves, a Villa Bins, a Villa Christoffel e a Villa Olga. Nessa categoria também está inserido o Schütz Verein.

O padrão **praças** elenca uma fotografia da praça Marechal Deodoro (fig. 27 do anexo), com os prédios do Tesouro do Estado e Teatro São Pedro ao fundo, em uma fotografia tomada do alto da Catedral Metropolitana, muito provavelmente. A mesma praça aparece em mais duas fotografias, demonstrando sua importância dentro do contexto de modernização da cidade. Esta praça está posicionada em local privilegiado da cidade, onde, segundo Oliveira (1993) aconteciam funções civis e religiosas importantes, que interessavam a toda a população. O autor cita o viajante Saint Hillaire, que escreveu em 1821 o seguinte a respeito da praça da Matriz, antiga denominação da praça Marechal Deodoro:

É aí que ficam os três principais edifícios, o Palácio, a Igreja Paroquial e o Palácio da Junta. São construídos alinhados e voltados para o noroeste. Na outra face da rua em frente não existem edifícios mas tão somente um muro de arrimo, a fim de que não seja prejudicada a linda vista daí descortinável. Abaixo desse muro, sobre o declive da colina, existe uma praça cujo aterro é mantido por pedras soltas sobre o solo formando tabuleiros dispostos em losangos. (SAINT HILAIRE apud OLIVEIRA, 1993, p. 153).

É em torno da praça Marechal Deodoro que está a Catedral Metropolitana, o Palácio do Governo e o Theatro São Pedro. Antigamente, também ali ficava a Sociedade Bailante, local de divertimento noturno da sociedade portoalegrense, assim como o Theatro. Em 1888, quando os irmãos Ferrari a fotografaram, seu nome era Praça Dom Pedro II, como passou a ser chamada por decreto de 1865. A partir de 1889, com a Proclamação da República, passa a ser Praça Marechal Deodoro. Entretanto, ela nunca deixou de ser chamada por seu primeiro nome, Praça da Matriz. O processo de arborização e ajardinamento a que foi submetida, com início em 1878, está bastante visível na fotografia de Calegari (em anexo, números 29 e 30), assim como na fotografia dos irmãos Ferrari (em anexo, número 666).

O padrão seguinte agrupa os principais **monumentos** da cidade. É assim que Calegari coloca no álbum um monumento a Júlio de Castilhos, a estátua do Conde de Porto Alegre e o busto de Birmarck, presente no Schütz Verein. Ao contrário do que Anne de Mondenard escreveu, não há uma predominância de fotografias de monumentos nesse álbum, como acontece nos livros de cidades na Europa.

As últimas fotografias avulsas (que não estão naquelas páginas que reúnem várias fotografias) mostram vistas **panorâmicas** da cidade, ou, pelo menos, essa é a intenção declarada. O álbum termina com uma visão total daquilo que foi percorrido ao longo das fotografias. Há, de certa forma, um encerramento.

Os três conjuntos de fotografias agrupadas comportam uma alta gama temática, que não parece fazer sentido entre si. No conjunto de fotografias de número 58 há apenas prédios (Malakoff, obras públicas, edifício da Livraria Americana, Banco da província, Palácio do Governo Provisório e fábrica de cerveja Christoffel). Já o conjunto 59 reúne fotografias das ilhas fronteiras, do velódromo e do hipódromo, e do farol de Itapuã. No último conjunto (fotografia 60), estão representados o Tribunal e Tesouro do Estado; o Orfanotrófio Santa Teresa; a casa de Correção; o hipódromo Boa Vista; os Moinhos de Vento; a gruta do parque e a entrada do cemitério.

Há algumas fotografias que não se enquadraram em nenhum dos padrões acima citados. São elas a fotografia da gruta da Praça 15 de Novembro, o interior do Salão da Brigada Militar (fotografia 40), a Estação Agronômica (fotografia 52), a Sociedade Vittorio Emanuel II (fotografia 33) e a ilha de Pedras Brancas (fotografia 57). Ainda que, de acordo com o que já foi dito, as fotografias de número 52 e 33 poderiam também figurar no padrão edificação, pela descrição da legenda a função que elas exercem dentro do conjunto do livro é outra, que não a simples apresentação de prédios.

É possível perceber que Calegari fotografou bem mais a cidade, além de introduzir novos elementos, que fogem àqueles pontos principais. A maior inovação encontrada no álbum *Porto Alegre* são as duas fotografias de interiores, uma do próprio ateliê do fotógrafo e outra do interior do salão da Brigada Militar. Esse tipo de fotografia só é possível a partir dos aprimoramentos da própria técnica fotográfica, que não estava disponível na época dos Ferrari. Além disso, Calegari inclui na sua reunião fotografias de espaços esportivos e de sociabilidade, como os hipódromos, o clube de regatas e o velódromo. É dessa forma que o livro extrapola o simples elenco dos aparatos urbanos principais, e elabora também os espaços de convivência. A escolha do fotógrafo também recai sobre espaços de uso privados, e não apenas públicos. É assim que aparecem as casas de pessoas importantes de Porto Alegre, como a Villa Bins e a Villa Christoffel.

A percepção da cidade de Porto Alegre parece ser mais ampla em Calegari do que nos irmãos Ferrari, mas também a cidade passou por várias transformações, tanto arquitetônicas e urbanísticas como sociais. Esses fatores somados à personalidade do fotógrafo fazem com que suas escolhas estéticas também sejam diferenciadas.

#### **4.2.2 As escolhas estéticas**

Novamente é preciso dizer que por escolhas estéticas entende-se o modo através do qual o fotógrafo elaborou a composição da fotografia. A leitura formal, a exemplo do que foi feito no capítulo anterior, observa o ponto de vista do observador, a presença de perspectiva e a ordenação das massas nos planos compositivos. A característica de nitidez e distribuição clara dos planos ainda é perceptível.

A fase da aquisição da imagem é apenas inferida. Apesar de já ser possível fotografar com negativos feitos à base de gelatina em chapas de vidro desde 1871, é bastante provável que Calegari continuasse a fotografar utilizando chapas de médio e grande formato à base de colódio úmido. O uso do tripé seria uma necessidade, para garantir o suporte da máquina, que ainda não era portátil. Além disso, o tripé implicaria em uma pré-elaboração da cena a ser fotografada, resolvendo as questões de ordem estética e formal antes de fazer efetivamente a fotografia.

Virgílio Calegari circulou pela cidade, posicionando-se ora em lugares mais altos do que sua cena, tendo assim uma visão geral, ora no mesmo plano que a cena, situando-se, portanto, próximo a ela. Essa relação dentro/fora da cena é bastante interessante, e demonstra a dinâmica que o fotógrafo estabelece, sempre em busca do melhor ângulo, da melhor maneira de captar determinado objeto. Como já foi dito, o posicionamento do fotógrafo é uma espécie de “assinatura”.

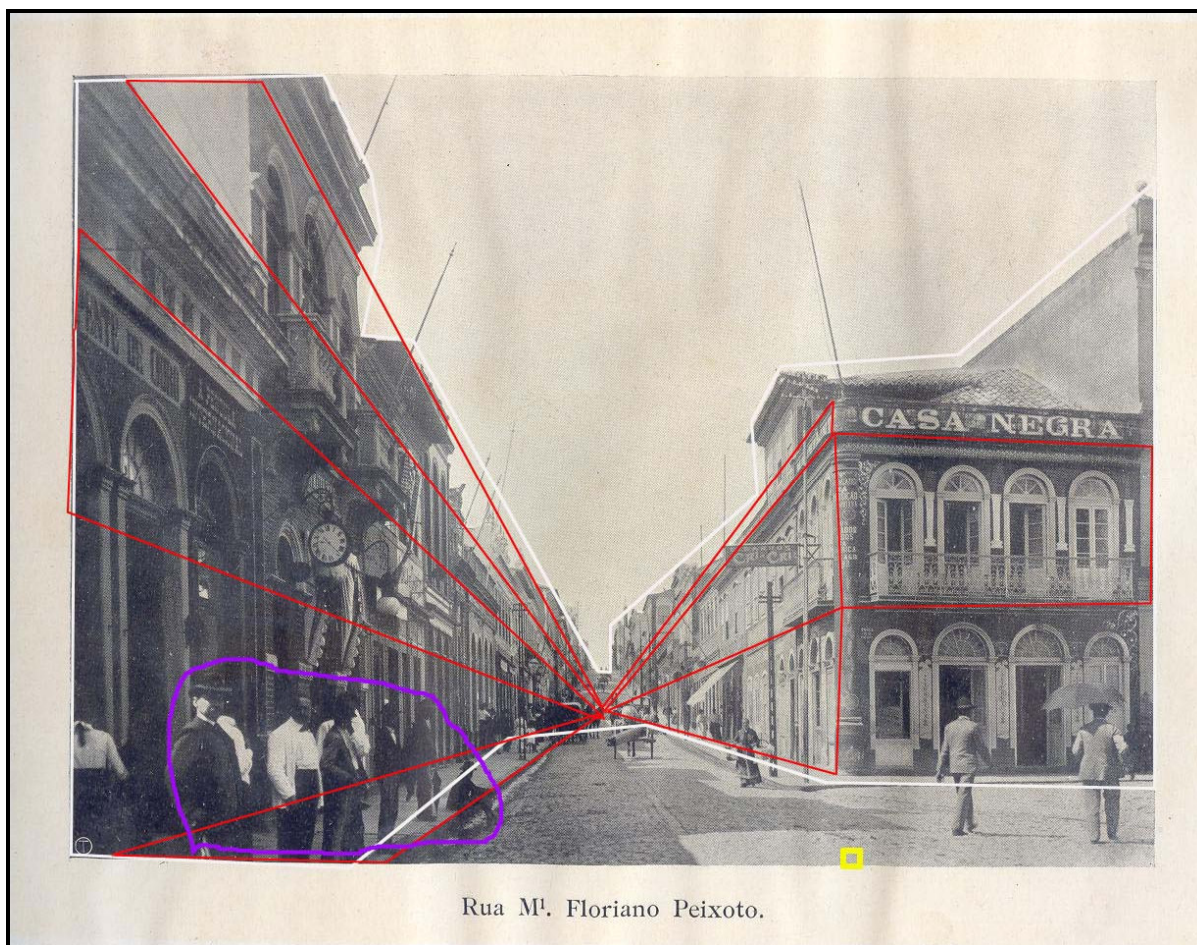
##### **4.2.2.1 Análise Formal**

A seguir serão analisadas algumas fotografias, a fim de estabelecer os diferentes modos utilizados na sua composição. Por amostragem foram escolhidas catorze fotografias, mas o que é apontado nelas pode ser percebidos em outras imagens também. Para melhor entender a análise a ser feita, deve-se levar em conta a seguinte legenda: em branco, estão marcadas as principais massas; em vermelho, os pontos de fuga das massas; em amarelo, está posicionado o observador; em verde destaca-se a vegetação; em azul o céu e a água e em roxo, marcam-se grupos humanos.



*Figura 34 Virgílio Calegari, rua 7 de Setembro.*

Na fotografia da rua 7 de Setembro (figura 34) é possível ver um prédio, com suas janelas, portas e sacadas. Pessoas caminhando na rua, trilho do bonde, uma espécie de quiosque na calçada. O prédio ocupa a maior parte do quadro fotográfico, em um ângulo que enfatiza suas características arquitetônicas. O observador encontra-se na esquina das duas ruas, sendo possível ver isso a partir da quina do prédio. O trilho do bonde fornece a direção do olhar, como indicam as linhas vermelhas na fotografia. O prédio, pelo tamanho e localização, é comercial, e a presença de pessoas na rua e na calçada indica a função de circulação econômica que a rua 7 de setembro possuía.



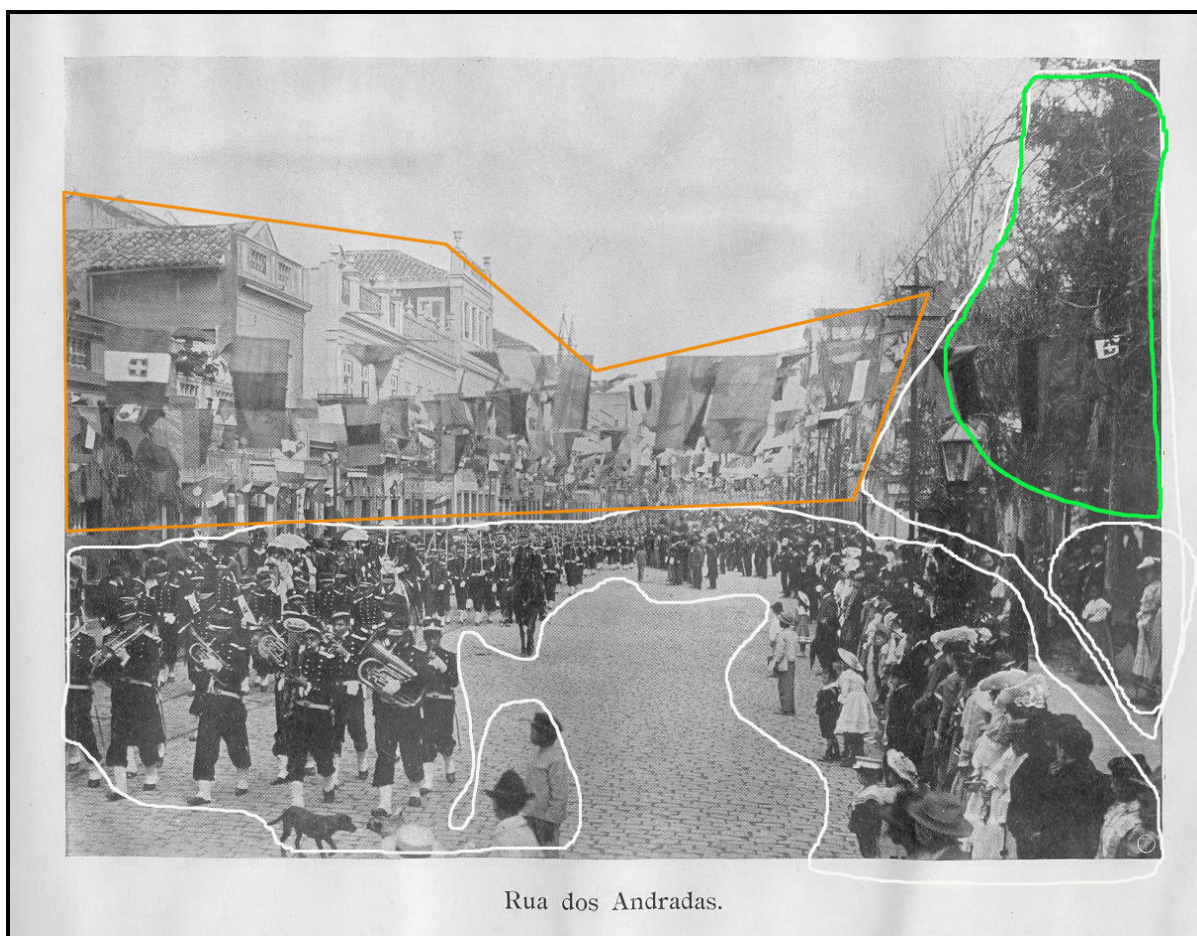
*Figura 35 Virgílio Calegari, rua Marechal Floriano.*

A fotografia da rua Marechal Floriano Peixoto (figura 35) é diferente da representação de rua vista anteriormente. O conjunto de elementos iconográficos é bem maior. Há pessoas, carroça, relógio, guarda-chuva, prédios, estandartes e sombras. O primeiro plano é marcado pela presença de pessoas e da sombra dos prédios projetados na rua, ainda que estes estejam formalmente fora da composição. Os prédios da direita e da esquerda formam a maior massa da fotografia. Devido ao posicionamento do observador (marcado pelo quadrado em amarelo) os principais pontos fogam para o centro da rua, como indicam as linhas vermelhas. A fachada da Casa Negra, importante loja do centro da capital, ganhou destaque a partir do ponto de vista escolhido por Calegari. A idéia de circulação urbana é bastante clara nesta fotografia, na qual tem-se uma rua no centro da cidade, com suas lojas comerciais e os consumidores a circular.



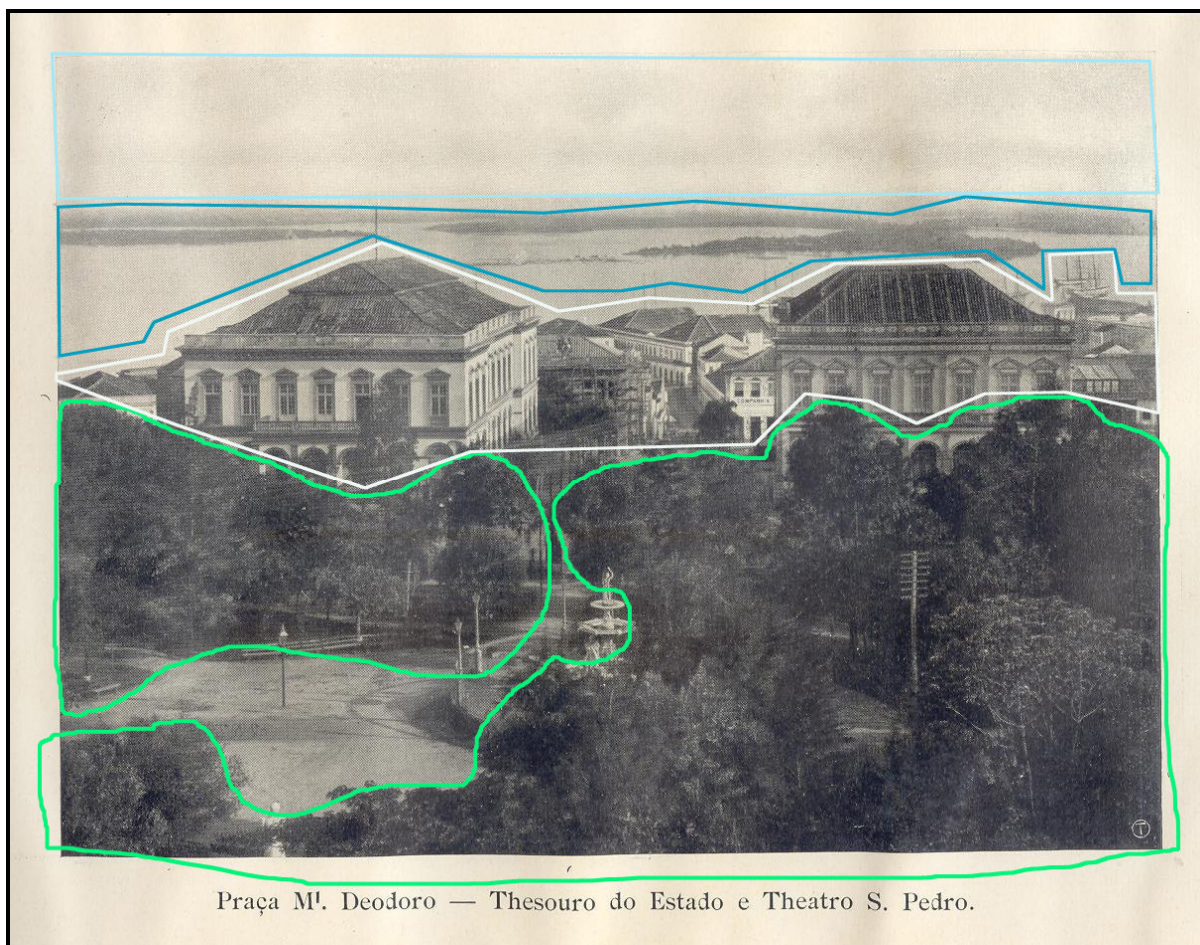
*Figura 36 Virgílio Calegari, Academia de direito.*

A fotografia da Academia de Direito (figura 36) relaciona-se diretamente com a fotografia do Atheneo Riograndense (figura 22), presente no álbum dos irmãos Ferrari, visto que se trata do mesmo prédio. Em 1888 ele funcionava como ateneo, mas em 1911 abrigava a recém fundada Academia de Direito. Em comparativo com a fotografia anterior, na imagem de Calegari há uma maior contextualização do entorno do prédio. Assim, é possível ver a Confeitaria Central no canto inferior direito do quadro, postes de luz, pessoas, trilho do bonde e um prédio no lado esquerdo. Os prédios ocupam a principal massa do quadro. Como indicado em vermelho, as linhas fogam para a esquerda. O observador encontra-se no mesmo nível da rua, de frente para a aresta do prédio.



*Figura 37 Virgílio Calegari, rua dos Andradas.*

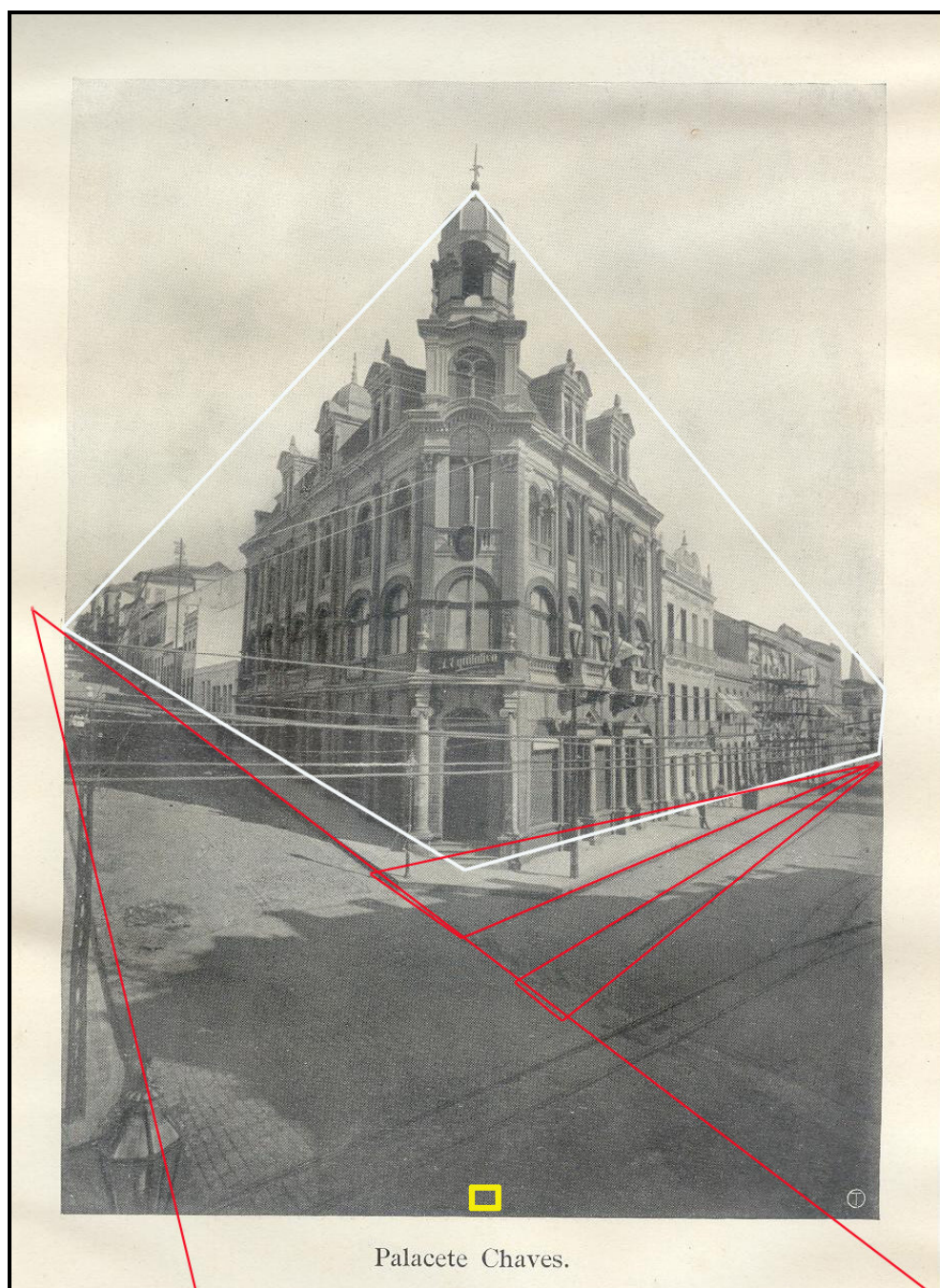
A rua dos Andradas (figura 37) é apresentada nessa fotografia como um espaço de circulação e socialização. Nas laterais da imagem é possível ver as casas comerciais, no lado esquerdo, e, no lado direito, as árvores, a partir do que pode-se inferir que seja na frente da praça da Alfândega. Há a presença de pessoas agrupadas em duas situações. Na primeira, os músicos da banda, uniformizados, carregando seus instrumentos. A segunda situação é caracterizada pelas pessoas, em roupas de passeio, na calçada, observando a banda passar. O olhar circula pela fotografia a partir do conjunto de pessoas organizado à direita da fotografia, em direção ao semi-círculo formado pela banda. Esse vazio é composto também pela calçada vazia bem no centro inferior da imagem, contribuindo para um arranjo composicional bastante caótico. Esse caos está em consonância, entretanto, com a situação de comemoração e desfile que se apresenta na fotografia. Virgílio Calegari mostrou a rua dos Andradas a partir de sua funcionalidade, não sendo apenas um espaço de comércio, mas também de comemorações cívicas e religiosas.



*Figura 38 Virgílio Calegari, Praça Marechal Deodoro.*

A fotografia intitulada *Praça Marechal Deodoro – Thesouro do Estado e Theatro S. Pedro* (figura 38) é uma tomada alta desses três pontos localizados na região central da cidade. O chafariz marca o meio do quadro, estabelecendo a simetria entre os prédios que estão no plano inferior. A maior parte do primeiro plano está ocupada pela vegetação presente na Praça Marechal Deodoro (antiga Praça Pedro II, fotografada pelos irmãos Ferrari – fotografia 666). Três elementos ganham destaque neste primeiro plano (*foreground*): o poste de luz à direita, o chafariz e o espaço aberto à esquerda. Esses elementos caracterizam o espaço da praça. O segundo plano é composto pelos dois prédios principais, separados por uma rua, que se encontra na mesma linha do chafariz, mantendo a composição do quadro. O terceiro plano é composto pelas águas do Guaíba, caracterizando os limites da cidade.

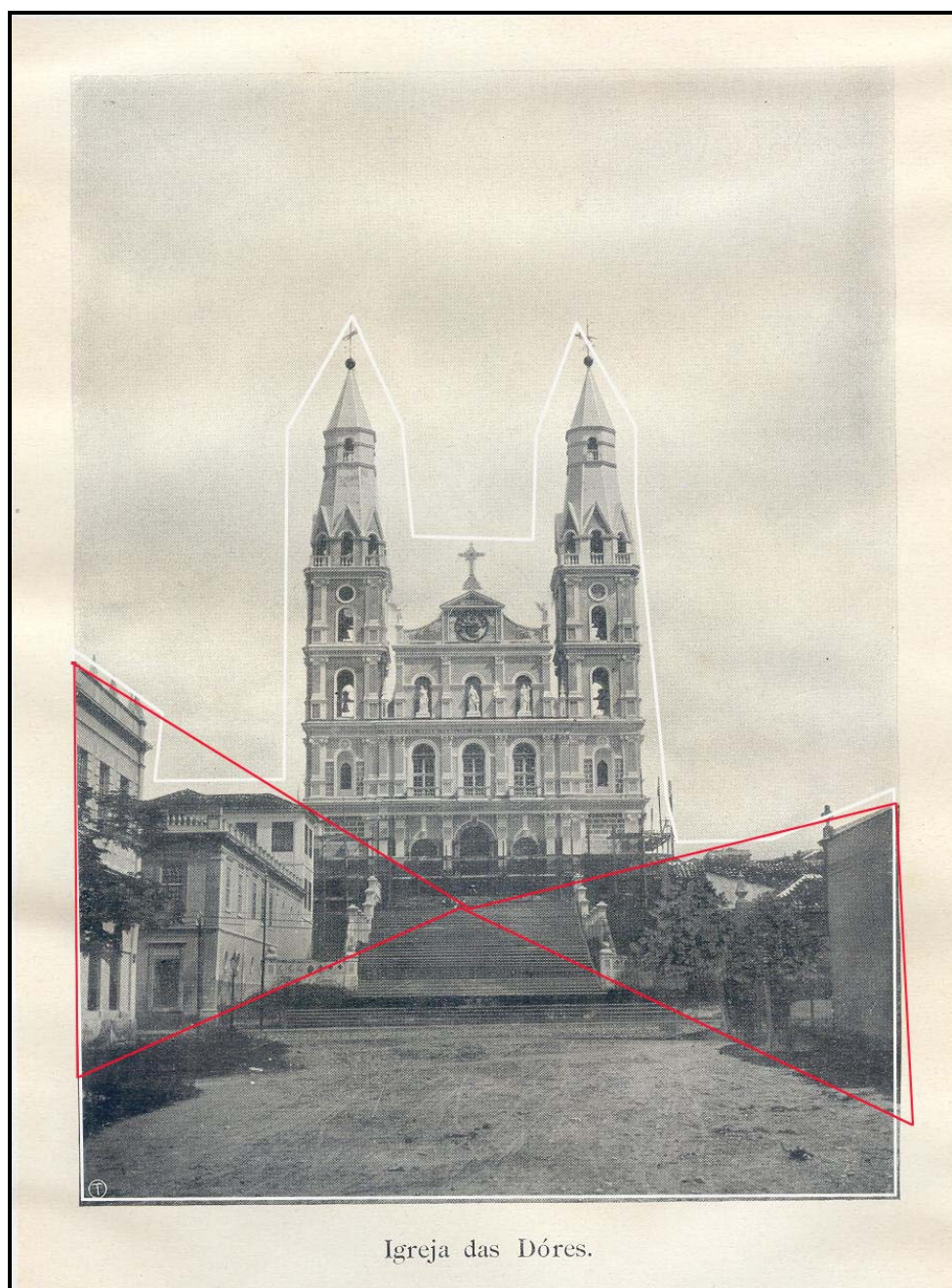




*Figura 39 Virgílio Calegari, Palacete Chaves.*

A fotografia do Palacete Chaves (figura 39) mostra o prédio em tomada frontal, valorizando sua arquitetura. O primeiro plano é tomado pela sombra projetada no chão do prédio localizado no extra-quadro. Essa sombra indica o caminho de um dos pontos de fuga da imagem. No canto esquerdo inferior é possível ver uma lâmpada de iluminação pública, indicando uma tomada a partir de algum prédio mais alto. Além disso, ela pode ser considerada um índice de modernidade, assim como a profusão de fios que cortam a imagem na altura da porta do prédio. Na mesma linha da lâmpada segue, em diagonal, o trilho do

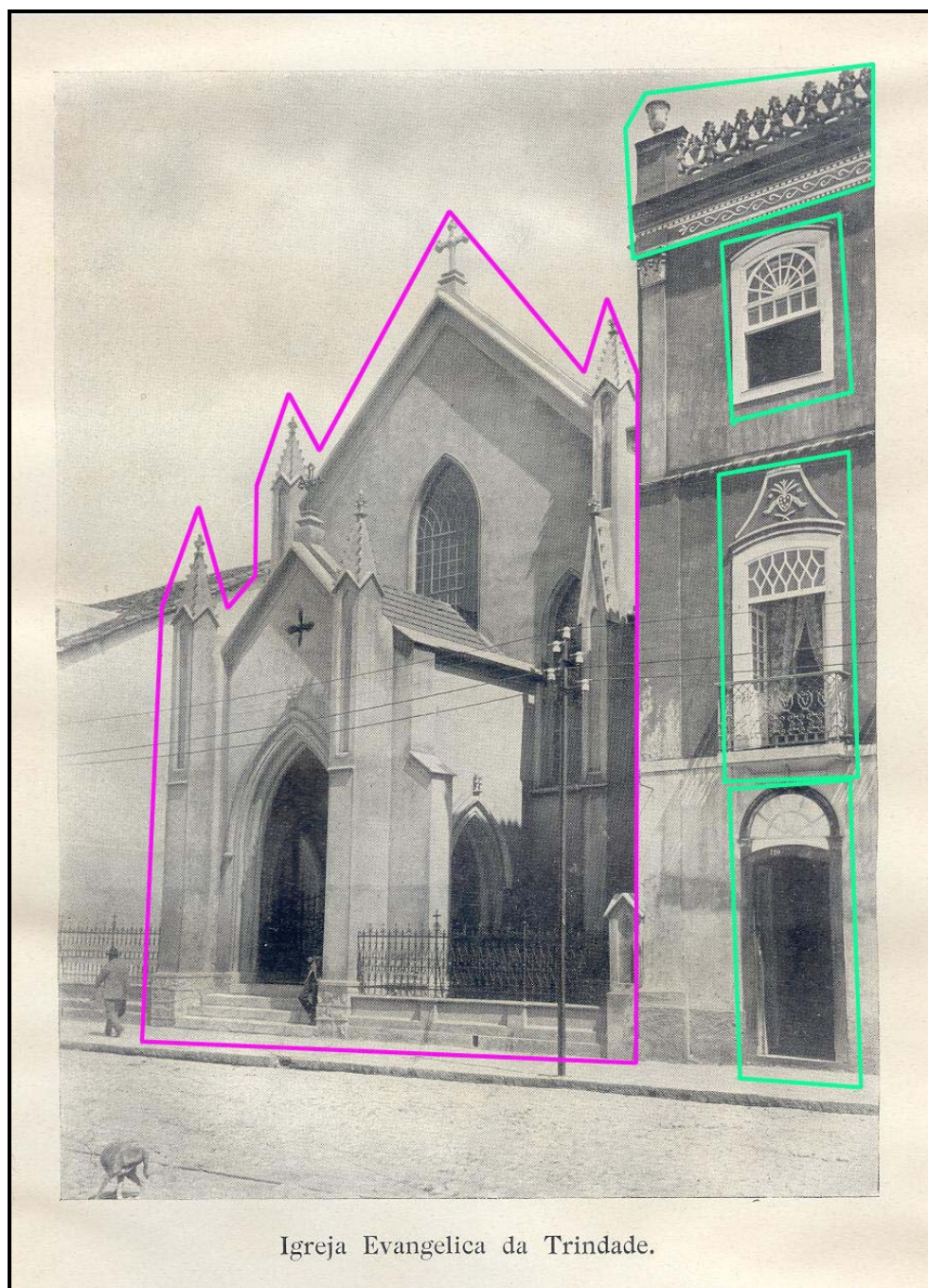
bonde. Este ângulo do prédio é o mesmo que aparece no mapa da cidade, sendo que a fotografia tem a sua centralidade marcada pela fachada do prédio.



*Figura 40 Virgílio Calegari, Igreja das Dóres.*

O álbum de Virgílio Calegari apresenta várias fachadas de igrejas importantes para a cidade, funcionando, de certo modo, como um relatório da vida religiosa de Porto Alegre. A Igreja das Dóres (figura 40) é mostrada em uma tomada frontal, que a apresenta de forma grandiosa. Esta igreja teve sua construção iniciada em 1807, sendo concluída em 1883, sem as

torres. A obra completa é do ano de 1904. O primeiro plano está vazio, mostrando apenas o chão. Nas laterais há uma contextualização do entorno, visto que é possível ver as casas vizinhas à Igreja. O terceiro plano é composto pela escadaria e pelo prédio, que ocupam a maior parte do quadro. As massas fugam em direção à escada, dirigindo o olhar para a entrada da Igreja. A elaboração desta fotografia é cuidadosa, para que todo o prédio saia na fotografia. É possível que a distância tomada do objeto tenha a ver com limitações técnicas.



*Figura 41 Virgílio Calegari, Igreja Evangélica da Trindade.*

A Igreja Evangélica da Trindade (figura 41) estava situada, desde 1865, na rua Senhor dos Passos. Nesta fotografia, é possível ver dois prédios e a parede de um terceiro, uma pessoa caminhando, um cachorro cruzando a rua, e, na janela aberta do prédio, vê-se as cortinas. A tomada levemente diagonal valoriza a arquitetura dos dois prédios, mostrando as diferenças arquitetônicas entre eles. A Igreja, em estilo gótico, tem cinco pontas, sendo que a última é uma cruz, caracterizando a função exercida pelo prédio. Já a construção do lado é ligeiramente mais alta e apresenta mais adereços. Grifadas em verde, as aberturas do prédio são em estilo eclético, lembrando o estilo colonial por seu arco abatido, o que contrasta com as aberturas ogivais da Igreja.

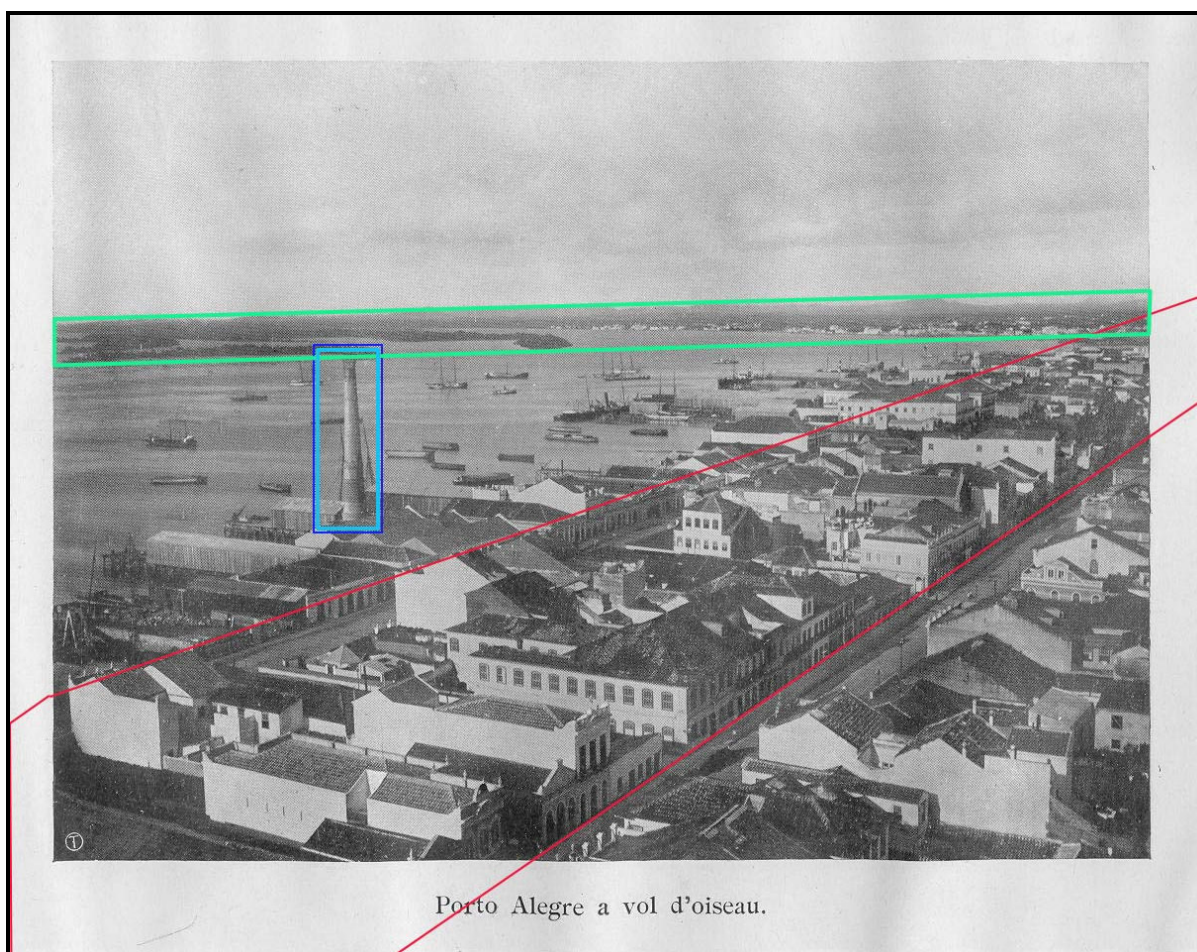
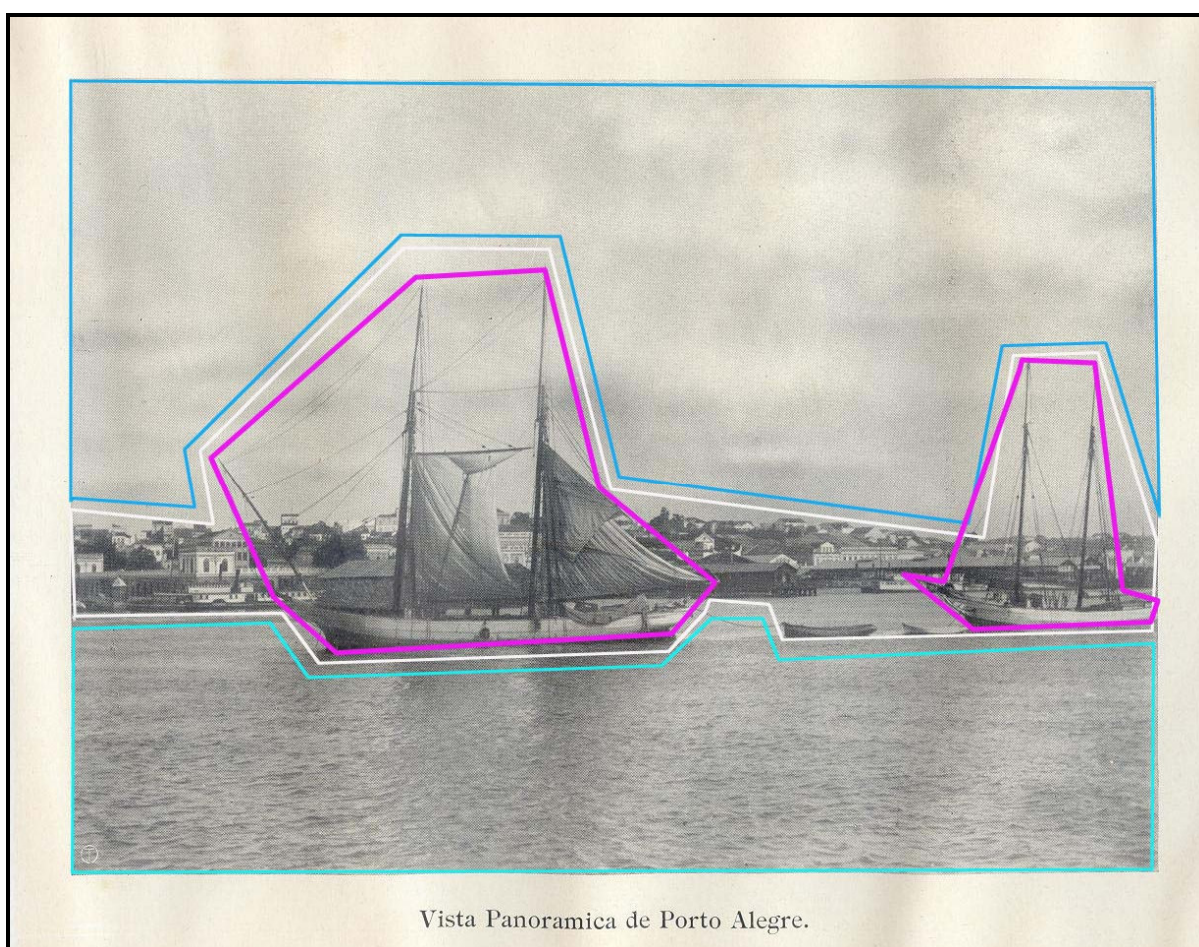


Figura 42 Virgílio Calegari, *Porto Alegre a vol d'oiseau*.

*Porto Alegre a vol d'oiseau* (figura 42) dá início a uma série de vistas panorâmicas da cidade. Provavelmente tirada a partir de um avião, visto que o ângulo é bastante elevado, esta fotografia apresenta um grande número de elementos visuais. Destaca-se o único elemento vertical: um gasômetro. De um lado tem-se um adensamento urbano, com muitas casas

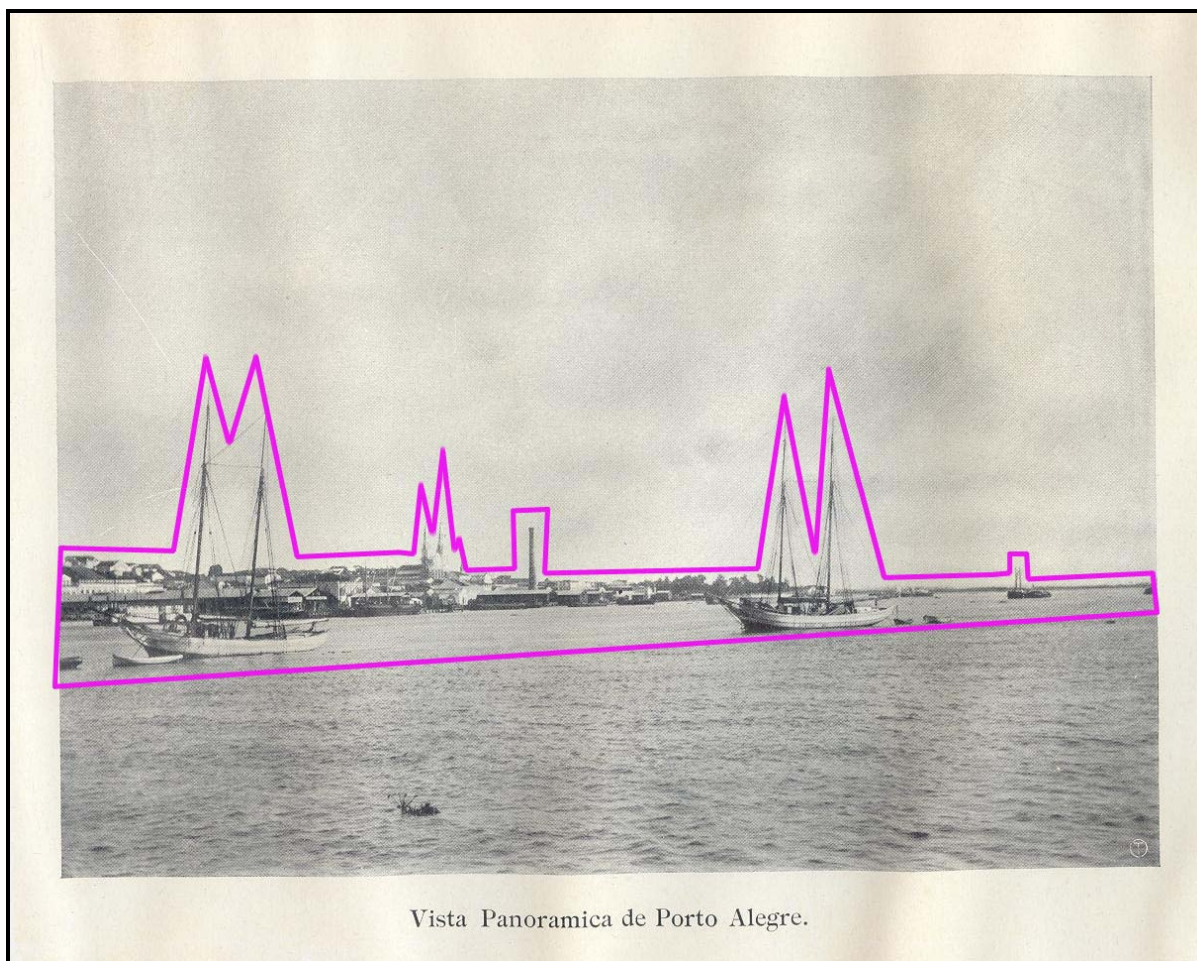
organizadas a partir de um traçado urbano regular. Este traçado sugere que a localização deste espaço seja a zona norte de Porto Alegre, visto que ali o traçado das ruas foi planejado. De outro lado, como se a fotografia fosse dividida em sua diagonal, é possível ver as águas do Guaíba e as embarcações que por ali circulam. A linha do horizonte é marcada pela faixa de terra que aparece ao longe. A composição da fotografia é apontada pelas duas ruas indicadas em vermelho, que ordenam o olhar em direção ao ponto de fuga no infinito. Esta fotografia sugere a idéia de adensamento urbano.



*Figura 43 Virgílio Calegari, Vista Panorâmica de Porto Alegre.*

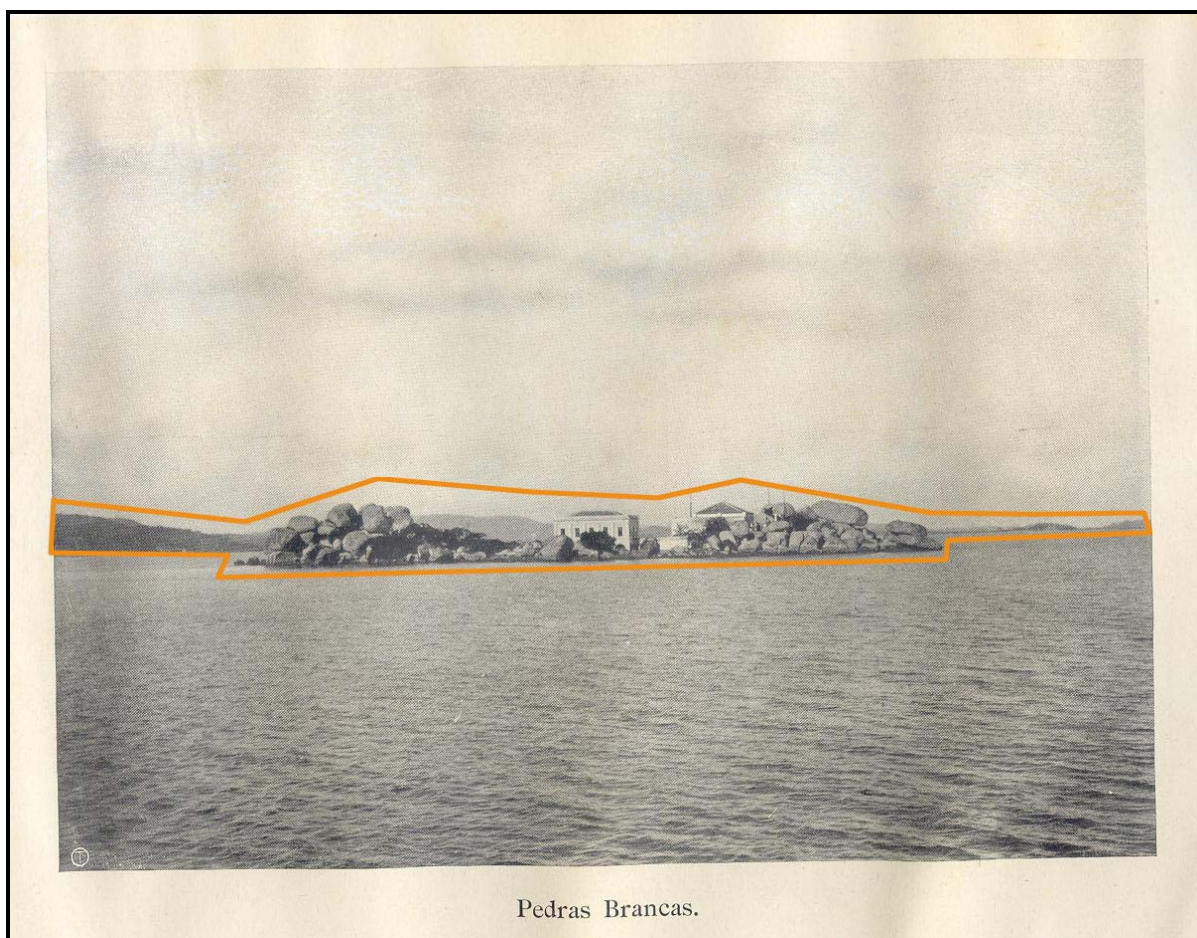
Na fotografia de Virgílio Calegari, intitulada *Vista Panorâmica de Porto Alegre* (figura 43) aparecem, no plano central, dois barcos e a cidade ao fundo. O primeiro plano é composto pela água. Os dois barcos são a massa central da fotografia, bem no centro da imagem, marcando a função marítima que a cidade tem. A plasticidade da composição é garantida pela simetria dos dois elementos, e pelo jogo de tonalidades das velas do barco maior. Apesar da legenda, essa fotografia não é uma panorâmica, visto que a cidade

aparece por trás dos barcos, sendo possível identificar apenas o Mercado Público, bem a esquerda do quadro.



*Figura 44 Virgílio Calegari, Vista Panorâmica de Porto Alegre.*

Esta fotografia (figura 44) carrega o mesmo título da anterior e é, na verdade, uma continuação. O primeiro barco da esquerda é o segundo barco da fotografia anterior. Nota-se que Calegari estava fotografando uma espécie de procissão de barcos, possivelmente em alguma festa religiosa. Esta imagem é marcada por uma quantidade de pontas, indicadas pelo grifo em rosa: ponta dos mastros dos barcos, da Igreja das Dores e do Gasômetro. Elas conferem à fotografia uma dinamicidade, fazendo com que o olhar do observador percorra-as, identificando, assim, os elementos existentes. A massa central está localizada no centro da imagem, entre a água (primeiro plano) e o céu (terceiro plano). Este padrão compositivo se repete em inúmeras fotografias do período, assim como na fotografia seguinte.



*Figura 45 Virgílio Calegari, Pedras Brancas.*

Na fotografia da ilha de Pedras Brancas (figura 45), o objeto principal da imagem está no centro, entre a água e o céu, que ocupam a maior parte do quadro. Este tipo de composição contribui para chamar a atenção justamente à ilha, que destaca-se como único referente. A própria ilha tem uma certa simetria, considerando que são dois conjuntos grandes de pedras nas laterais, com uma casinha no meio. Dos lados das ilhas aparecem as vegetações das ilhas próximas.

Assim, com essas pequenas análises sobre algumas paisagens urbanas de Virgílio Calegari foi possível perceber que ele produziu dois tipos de vistas: panorâmicas e parciais (que apresenta o objeto sem descontextualização). Os padrões estabelecidos pelas imagens são os seguintes: circulação urbana (nas fotografias que privilegiam as ruas da região central); padrão diversidade (nas fotografias panorâmicas que mostram as diferentes regiões da cidade); padrão retrato (nas fotografias de prédios públicos, como as igrejas, e de interiores, como o ateliê do fotógrafo); padrão paisagístico (naquelas imagens em que aparecem praças

remodeladas).

Dentro do padrão de representação do urbano na fotografia do século XIX, Calegari avança no sentido de uma maior mobilidade conferida pela câmera, o que o possibilita fotografar um maior número de lugares. Apesar disso, Calegari ainda se mantém formalmente apegado aos padrões iconográficos advindos das artes plásticas.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia vem sendo utilizada, desde o seu surgimento, como forma de perpetuação da memória. Se, em um primeiro momento, ela surge como forma de suprir as necessidades da burguesia no que tange a posse de seus próprios retratos, logo a possibilidade de representação da paisagem é explorada. A cidade veio a ser o motivo preferido dos primeiros fotógrafos, que tinham que lutar contra os longos tempos de exposição das chapas.

É também desde o surgimento da fotografia que existe o debate a respeito da fotografia em relação às artes. O entendimento acerca da fotografia polarizou-se; em um pólo ela seria um documento e em outro seria arte. Essa dupla forma de entender é devida às características próprias da fotografia, visto que sua técnica confere um caráter de verdade ao produto final. Entretanto, o repertório a ser representado é oriundo das artes plásticas: retratos, naturezas mortas e paisagens. É a “dupla natureza mecânica” de que falou Francesca Alinovi. A fotografia tem, portanto, um caráter híbrido sem igual na história ocidental.

É dentro desse caráter híbrido que as fotografias produzidas em Porto Alegre pelos irmãos Ferrari e por Virgílio Calegari estão inseridas. Suas fotografias assumem um estatuto duplo, visto que não só fazem um apanhado dos principais pontos da cidade, sendo assim um documento, como eram expostas como se fossem obras de arte, em espaços destinados também para esse fim.

Se a cidade torna-se o alvo preferido dos fotógrafos, isso se deve, além da questão técnica, a uma tradição de fotografia de paisagens urbanas. A pintura holandesa foi a principal responsável pelo nascimento da temática do urbano, que antes aparecia na pintura italiana apenas como pano de fundo para cenas bíblicas, em geral. Com os holandeses a cidade tornou-se o motivo principal dos quadros, enfocando suas ruas, prédios, interiores e panoramas. No Brasil, a pintura não se voltou tanto para essa temática, preferindo mostrar a cidade em vistas panorâmicas, na qual a relação entre ela e a natureza exótica era bastante perceptível.

A relação da fotografia com a cidade é muito mais próxima no que das artes plásticas. A temática fotográfica é dividida entre retratos e paisagens, que, em termos de importância, adquirem praticamente o mesmo valor. A produção de retratos rendia mais ao fotógrafo, ao mesmo tempo que as vistas urbanas não só o tornava mais virtuoso na prática fotográfica, como instigava também o colecionismo. Muitas fotografias foram feitas, no século XIX, de

lugares distantes e exóticos ao olhar europeu, como Egito, China e América Latina.

Nos primeiros tempos, as pessoas costumavam colecionar retratos de amigos e familiares, organizando álbuns com essas coleções. Não demorou muito para que a organização de álbuns fotográficos com vistas de cidades começasse a ser realizada. É assim que a produção de livros fotográficos sobre cidades e lugares distantes começam a surgir. Em um primeiro momento eram organizados como apoio a um texto, mas, em seguida, passaram a ser elaborados exclusivamente com a finalidade de valorizar as fotografias. Em Porto Alegre, ambos os álbuns trazem uma pequena legenda, que esclarece acerca dos lugares ali representados.

O álbum em fascículos dos irmãos Ferrari inaugura a série de livros fotográficos em Porto Alegre, trazendo a especificidade do inédito. A cada mês o assinante recebia uma fotografia, que depois era montada em um álbum-pasta. As fotografias não estavam todas ali à disposição, era necessário aguardar o próximo mês, um pouco como se aguarda o próximo capítulo de uma novela.

As fotografias apresentadas pelos livros fotográficos fazem um elenco de temáticas, demonstrando o crescimento urbano de Porto Alegre. É assim que os fotógrafos percorrem a cidade, determinando seus lugares mais importantes. Prédios, praças, ruas, fachadas, panoramas, tudo isto está incluído nos livros. A visão serial ou fragmentada da cidade, que torna-se perceptível na seleção dos aspectos, tenta ser reunida e ordenada na forma de livro. É como se, de algum modo, o livro retomasse o todo da cidade.

O livro de Calegari apresenta alguns diferenciais temáticos, em comparação com o dos irmãos Ferrari. Há um elenco de temáticas que se repetem, mas há também um acréscimo, visto que a própria cidade havia crescido desde 1888. A técnica fotográfica também havia melhorado, permitindo que fotografias de interiores fossem realizadas. As práticas sociais estão mais desenvolvidas no período de Calegari, aparecendo na forma de espaços de esportes e lazer, coisa que para os Ferrari se resumia ao Theatro São Pedro.

Ambos os livros começam percorrendo as ruas da cidade e terminam mostrando-a em forma panorâmica, como se quisessem ordenar aqueles fragmentos, contextualizando-os nessa cidade que se vislumbra ao longe. Em geral, essas fotografias panorâmicas são feitas a partir de alguma ilha do Guaíba, mas Calegari apresenta um outro modo de fotografar um amplo quadro da cidade, que é de cima de um ponto muito alto (provavelmente um avião).

Isso leva a pensar a respeito do ponto de vista escolhido pelo fotógrafo. O ponto de vista é uma das características que estabelecem uma espécie de “assinatura” do profissional. Nesse caso, é possível dizer que enquanto os irmãos Ferrari preferiam fotografar a partir de

pontos mais elevados (janelas e sacadas, por exemplo), Calegari colocava-se em um ângulo mais baixo, mais próximo do nível do objeto a ser fotografado. O ponto de vista é muito determinado a partir do aparelho a ser utilizado. No caso, é bastante seguro inferir que ambos fotografavam com câmeras grandes, que exigiam o uso de tripés. Isso faz com que a cena seja previamente arranjada, e os pontos de vista são bastante arquitetados.

Outra característica atribuída às fotografias desta pesquisa é a nitidez e a distribuição clara dos planos. Na grande maioria das vezes é bastante claro qual o objetivo das fotografias, não havendo dúvida sobre a intenção dos fotógrafos. A composição também é bastante nítida, havendo, em muitos casos, a divisão da fotografia em três planos focais, seguindo a regra dos terços. As tomadas de rua são, em sua maioria, laterais, contribuindo para a contextualização do objeto fotografado.

As fotografias da pesquisa foram vistas como ilustrativas da história da Porto Alegre, visto que os profissionais em questão, além de perceberem o crescimento urbano que vinha acontecendo, também fazem parte de um fenômeno bastante importante, que é o da imigração. Os dois principais fotógrafos da cidade são de origem italiana, e contribuíram em muito para o desenvolvimento da prática fotográfica na cidade, tendo um importante papel na sociedade. As fotografias de Porto Alegre feitas por eles representam espaços da elite. Isso porque, durante essa época, o interesse das cidades era se modernizar, seguindo moldes europeus, principalmente a remodelação de Paris, e a elite era capaz de criar imagens que enfatizavam este desejo.

A escolha temática e do modo de representação da cidade reflete a vontade de mostrá-la em suas feições mais modernas. É por isso que foi dito que a fotografia funciona como uma metonímia da cidade. Muitas fotografias frontais foram feitas desse modo para não apresentar algo não muito moderno que poderia aparecer em uma tomada lateral. Ao mesmo tempo, era preciso apresentar alguns contrastes que as pessoas da época poderiam perceber, como foi dito ao referir a praça Marechal Deodoro no álbum de Virgílio Calegari.

A produção fotográfica dos irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari está, como foi possível demonstrar, em consonância com o que vinha acontecendo desde o surgimento da fotografia. Eles foram capazes de absorver toda uma tradição, não apenas fotográfica, mas também temática, resolvendo problemas de ordem técnica (os irmãos Ferrari adquirem uma máquina própria para tirar “vistas”) e formal. É assim que tais profissionais entram para a história da fotografia, não só de Porto Alegre, mas brasileira: como perpetuadores de uma tradição na fotografia de paisagens urbanas e que culmina na organização de livros fotográficos com tal temática.

## REFERÊNCIAS

ABRÃO, Janete. **Pesquisa e História**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

ACADEMISMO. **Cadernos História da Pintura no Brasil**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993.

ALINOVI, Francesca, MARRA, Claudio. **La fotografia. Ilusione o rivelazione?** Bologna: Editrice Quinlan, 2006.

ACHUTTI, Luiz E. Robinson (org). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz E. Robinson (org). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

AMAR, Pierre-Jean. **La photographie histoire d'un art**. Aix-en-Provence, Édisud, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & Percepção Visual**. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

BAJAC, Quentin. **La photographie: L'epoque moderne 1880-1960**. Paris: Gallimard, 2005.

BARCELLOS, Jorge Alberto S.; RIELLA, Carlos; PACHECO, Ricardo de Aguiar (org). **A grande Glória**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Prefeitura de Porto Alegre, 1995. (Coleção Memória dos Bairros).

BARDI, Pietro M. **Em torno da fotografia no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Inéditos, vol. 3: imagem e moda.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATCHEN, Geoffrey. **Arder en deseos: la concepción de la fotografía.** Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BEAUGÉ, Gilbert. A fotografia na Argentina no século XIX. In: SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico.** São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. **A modernidade e os modernos.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

BERENSON, Bernard. **Estética e história.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Maria Eliza L. **História e fotografia.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.

BOULEAU, Charles. **La géométrie secrète des peintres.** Paris: Éditions du Seuil, 1978.

BRASSAÏ. **Proust e a fotografia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BRESCIANI, Maria Stella (org). **Palavra da cidade.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Bauru: SP: EDUSC, 2004.

\_\_\_\_\_. **O que é história cultural.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CANADAY, John. **Portfolio 6: Composition as structure.** Nova Iorque: Metropolitan Museum of Art, 1958.

CARDOSO, Ciro Flamarion, MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. **Os domínios da história**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2003.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CARTOGRAFIA VIRTUAL HISTÓRICA-URBANA DE PORTO ALEGRE. **Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**. 2005.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1998.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

CONSTANTINO, Núncia M. Santoro de. **O italiano da esquina**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1990.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCS, Lilia Moritz. **1890-1914: No tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CULLEN, Gordon. **El paisaje urbano: tratado de estética urbanística**. Barcelona: Editorial Blume, 1978.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

\_\_\_\_\_. **Colóquios com a minha cidade**. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

D'AUTILIA, Gabriele. **L'indizio e la prova**. Milano: Nuovi Orchi, 2001.

DEBROISE, Olivier. **Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía em México**.

Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

ECO, Umberto. **Tratado Geral de Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org). **Usos e funções da fotografia no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1998. (a).

\_\_\_\_\_. **A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade**. In: Porto arte: revista de artes visuais. Vol. 5, n. 8 (nov. 1993), p. 7-16.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

\_\_\_\_\_. Fotografia e modernidade. In: SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

FELIZARDO, Luiz Carlos. **O relógio de ver**. Porto Alegre: Gabinete de Fotografia: Prefeitura Municipal de Porto Alegre/FUMPROARTE, 2000.

FILIPPI, Patrícia de et alii. **Como tratar coleções fotográficas**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FRANCO, Sergio da C. **Porto Alegre: Guia Histórico**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

GERNSHEIM, Helmut. **Creative photography: aesthetic trends 1839-1960**. New York: Dover Publications, 1990.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Indagações sobre Piero**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HAGERTY, Peter. **The continuity of landscape representation: the photography of Edward Chambré Hardman (1898-1988)**. Dissertação de Mestrado. Liverpool, 1999. Disponível em: <http://www.arklo.com/ech2.htm>. Acesso em: 2 de abril de 1999.

HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL: PANORAMA GERAL E REFERÊNCIAS BÁSICAS. Instituto Moreira Salles, 2002.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

JEFFREY, Ian. **Fotografia**. Itália: Gruppo Skira, 2003.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KEIM, Jean-A. **Breve storia della fotografia**. Vicenza: Einaudi, 2005.

KOETZLE, Hans-Michael. **Photo Icons: the history behind the pictures volume 1**. Italy: Taschen, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Atelier Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. Fotografia. In: ZANINI, Walter (org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo:



Fundação Djalma Guimarães, 1983.

\_\_\_\_\_. **Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX.** São Paulo: MEC-Funarte, 1980.

KOTHE, Flávio R. (org). **Walter Benjamin.** São Paulo: Editora Ática, 1985.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KRAWCZYK, Flávio (org). **Da necessidade do moderno: o futuro da Porto Alegre do século passado.** Porto Alegre: UE/Secretaria Municipl da Cultura, 2002.

LAKATOS, Eva M., MARCONI, Marina de A. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Editora Atlas, 2001.

LEITE, José Roberto T. Os pintores de Maurício de Nassau. In: **PINTURA COLONIAL. Cadernos História da Pintura no Brasil.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

LEUZINGER, Georges. **Cadernos de Fotografia Brasileira**, Nº 3, junho de 2006. Instituto Moreira Salles.

\_\_\_\_\_. **A pintura no Brasil holandês.** Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967.

LIMA, Solange Ferraz de., CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade.** São Paulo: Fapesp/Mercado das Letras, 1997.

LORENTZ, Kátia Becker. **Fotografia em albumina.** Porto Alegre: Edição do autor, 2003.

MACEDO, Francisco Riopardense de. **História de Porto Alegre.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARRA, Claudio. **Fotografia e pittura nel Novecento.** Milão: Mondadori, 1999.

MARTINS, Carlos. Georges Leuzinger. **Cadernos de Fotografia Brasileira**, Nº 3, junho de 2006. Instituto Moreira Salles.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org). **História da vida privada do Brasil**. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista**. Disponível em: <[www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html?studium=2.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html?studium=2.html)> Acesso em: 17 out. 2006.

MAUCH, Cláudia. O policial e a cidade: um olhar vigilante (Porto Alegre, final do século XIX). In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra J. **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1997.

MENDES, Ricardo. São Paulo e suas imagens. **Cadernos de Fotografia Brasileira**. Instituto Moreira Salles, nº 2, janeiro de 2004.

MENESES, Ulpiano B. Fontes Visuais, cultura visual, História visual, balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, ECKERT, NOVAES (org). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

\_\_\_\_\_. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org). **Turismo e paisagem**. São Paulo: Ed. Contexto, 2002.

MICHELON, Francisca. O realismo fotográfico como qualidade inerente da foto enquanto documento. **Revista Histórica**. n. 2, 1997.

\_\_\_\_\_. **Cidades de papel: a modernidade nas fotografias impressas de Pelotas (1913-1930)**. Tese de Doutorado. Porto Alegre, PUCRS, Março de 2001.

\_\_\_\_\_, FAGUNDEZ, Ariel. Amoretty e Lhullier: semelhantes, não muito iguais. In: ACHUTTI, Luis Eduardo R. (org). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

MONDENARD, Anne de. *A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918*. **Projeto História: espaço e cultura**, nº 18, Maio de 1999, p. 107-113.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre: urbanização e modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

MORMORIO, Diego. **Un'altra lontananza: l'Occidente e il rifugio della fotografia**. Palermo: Sellerio, 1997.

MUKAROVSKÝ, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

NADAR. **Quand j'étais photographe**. Paris: Le Seuil, 1994.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

OLIVEIRA, Clovis Silveira de. **Porto Alegre: a cidade e sua formação**. Porto Alegre: Editora Gráfica Metrópole S. A., 1993.

OLIVEIRA Jr., Antonio Ribeiro de. O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no início do século XX. In: SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PARR, Martin, BADGER, Gerry. **The photobook: a History volume 1**. London: Phaidon Press Limited, 2004.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

\_\_\_\_\_. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. **Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo:

Editora HUCITEC, 1997.

\_\_\_\_\_. **Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

\_\_\_\_\_. **Espetáculo da rua.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

PIERONI, Augusto. **Leggere la fotografia: Osservazione e analisi delle immagini fotografiche.** Roma: Edup, 2005.

PINTURA COLONIAL. **Cadernos História da Pintura no Brasil.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

POSSAMAI, Zita R. **Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos - Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930.** Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RODOLPHO, Patrícia. **A era dos arranha-céus: as transformações urbanas por intermédio das fotografias de Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn.** Disponível em: <[www.studium.iar.unicamp.br/14/urbe/index.html](http://www.studium.iar.unicamp.br/14/urbe/index.html)> Acesso em: 09 abril 2005.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROUILLÉ, André. **La photographie.** Paris: Gallimard, 2005.

SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico.** São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SANDRI, Sinara. Um fotógrafo na mira do tempo: Virgílio Calegari e Porto Alegre que se pretende moderna. **Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural.** Florianópolis, 18 a 22 de setembro de 2006. p. 4310.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920).** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

\_\_\_\_\_. Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/apresentação do espaço urbano. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (org). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/Editora da UFRGS, 2004.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbum de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org). **História da vida privada, vol. 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Célia Ferraz de. Construindo o espaço de representação: ou o urbanismo de representação. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra J. **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1997.

SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra J. (org). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

SZARKOWSKI, John. **The Photographer's Eye**. 1966. Disponível em: <[www.photokaboom.com/photography/pdfs/John\\_Szarkowski.pdf#search=%20szarkowski%20the%20photographer's%20eye%22](http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/John_Szarkowski.pdf#search=%20szarkowski%20the%20photographer's%20eye%22)> Acesso em: 04 nov. 2006.

TURAZZI, Maria Inez. Visão Sedutora. **Nossa História**, ano 1, nº 2, dezembro 2003, p. 56-60.

VALÉRY, Paul. **Discorso sulla fotografia**. Napoli: Filema Edizioni, 2005.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dom Pedro II e a fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Index, 1985.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ZACCARA, Madalena de Fátima; DINOÁ, Luciana Mendonça. **A paisagem urbana no universo da pintura paraibana**. Disponível em: <[www.unifacs.br/anpap/autores/49.pdf](http://www.unifacs.br/anpap/autores/49.pdf)> Acesso em: 17 out. 2006.

## REFERÊNCIA DAS FIGURAS

Fig. 1: Disponível em: <<http://www.cotianet.com.br/photo/hist/niepce.htm>> Acesso em 27 de março de 2007.

Fig. 2: Acervo Museu Joaquim José Felizardo, Fototeca Sioma Breitman.

Fig. 3: Disponível em: [http://it.wikipedia.org/wiki/Immagine:Antonello\\_da\\_Messina\\_026.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/Immagine:Antonello_da_Messina_026.jpg)

Fig. 4: Disponível em: <<http://www.classicartrepro.com/painting.iml?painting=2953>> Acesso em 27 de março de 2007.

Fig. 5: Disponível em: <[http://www.en.wikipedia.org/wiki/Pieter\\_De\\_Hooch](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Pieter_De_Hooch)> Acesso em 27 de março de 2007.

Fig. 6: Disponível em: [http://www.cv.uoc.es/~991\\_04\\_005\\_01\\_web/fitxer/perc71a.html](http://www.cv.uoc.es/~991_04_005_01_web/fitxer/perc71a.html)

Fig. 7: Disponível em: <http://www.psych.hanover.edu/krantz/art/linear.html>

Fig. 8: Disponível em: <[http://www.artunframed.com/pieter\\_jansz\\_saenredam.htm](http://www.artunframed.com/pieter_jansz_saenredam.htm)> Acesso em 27 de março de 2007.

Fig. 9: Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/canalett/index.html>> Acesso em 27 de março de 2007.

Fig. 10: Instituto Cultural Itaú (editor). **Pintura Colonial**. São Paulo: ICI, 1994, p. 25.

Fig. 11: Instituto Cultural Itaú (editor). **Academismo: marcos históricos**. São Paulo: ICI, 1993, p. 11.

Fig. 12: Instituto Cultural Itaú (editor). **Academismo: marcos históricos**. São Paulo: ICI, 1993, p. 17.

Fig. 13: Porto Alegre: Biografia duma cidade. Porto Alegre: Tipografia do Centro S. A., 1940.

Fig. 14: NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 16.

Fig. 15: Revista Máscara, 1928.

Fig. 16: NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 109.

Fig. 17: KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 138.

Fig. 18: **História da fotografia no Brasil: panorama geral e referências básicas**. Instituto Moreira Salles, 2002, p. 8.

Fig. 19: KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 66.

Fig. 20: KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 65.

Fig. 21: Acervo Fototeca Sioma Breitman, Museu Joaquim José Felizardo.

Fig. 22: Acervo Fototeca Sioma Breitman, Museu Joaquim José Felizardo.

Fig. 23: Acervo Fototeca Sioma Breitman, Museu Joaquim José Felizardo.

Fig. 24: Acervo Fototeca Sioma Breitman, Museu Joaquim José Felizardo.

Fig. 25: Acervo Fototeca Sioma Breitman, Museu Joaquim José Felizardo.

Fig. 26: Acervo Fototeca Sioma Breitman, Museu Joaquim José Felizardo.

Fig. 27: Acervo Fototeca Sioma Breitman, Museu Joaquim José Felizardo.

Fig. 28: Acervo Fototeca Sioma Breitman, Museu Joaquim José Felizardo.



Fig. 29: Revista Máscara, 1919.

Fig. 30: Revista Máscara.

Fig. 31: Fototeca do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Fig. 32: Fototeca do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Fig. 33: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 34: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 35: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 36: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 37: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 38: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 39: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 40: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 41: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 42: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 43: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 44: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 45: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

Fig. 46: Biblioteca Central da PUC-RS, Coleção Especial Iconografia (CEI).

## ANEXO A

1	.007	Rua da Praia com Mal. Floriano	fim séc. XIX	12x18,5	Desc.	
2	700	Doca do Mercado	1875 c.	16,5x23	Terragno	
3	115	Duque de Caxias c. Mal. Floriano	1883 c.	12,5x23	Calegari	
4	293	Sociedade Bailante	fim séc. XIX	14,8x17,6	Calegari	
5	.039	Voluntários c/ Praça XV	Séc. XIX	11,2x16,5	Ferrari	
6	984	Palácio da Presidência do Estado	fim séc. XIX	12x18,5	Desc.	
7	235	Sociedade Bailante	fim séc. XIX	11,3x18	Calegari	
8	681	Praça XV de Novembro	1888 c.	18x24	Ferrari	19
9	679	Duque de Caxias	1888 c.	18x24	Ferrari	16
10	669	Marechal Floriano	1888 c.	18x24	Ferrari	4
11	666	Praça Mal. Deodoro	1888 c.	18x24	Ferrari	s/n
12	667	Mercado Público	1888 c.	18x24	Ferrari	2
13	668	Rua 7 de Setembro	1888 c.	18x24	Ferrari	3
14	671	Rua Voluntários da Pátria	1888 c.	18x24	Ferrari	7
15	672	Praça Dom Feliciano	1888 c.	18x24	Ferrari	8
16	674	Rua dos Andradas	1888 c.	18x24	Ferrari	10
17	675	Rua dos Andradas	1888 c.	18x24	Ferrari	11
18	676	Banco da Província	1888 c.	18x24	Ferrari	12
19	678	Rua dos Andradas	1888 c.	18x24	Ferrari	15
20	680	Seminário Episcopal	1888 c.	18x24	Ferrari	17
21	696	Praça XV de Novembro	1888 c.	18x24	Ferrari	s/n
22	673	Escola Militar	1888 c.	18x24	Ferrari	9
23	677	Cidade Baixa	1888 c.	18x24	Ferrari	13
24	670	Cidade Baixa	1888 c.	18x24	Ferrari	5
25	682	Panorama	1888 c.	18x24	Ferrari	21
26	683	Panorama	1888 c.	18x24	Ferrari	22
27	684	Panorama	1888 c.	18x24	Ferrari	23
28	685	Panorama	1888 c.	18x24	Ferrari	24
29	608	Mal. Floriano esq. 15 de Novembro	1897 c.	16x22	Ferrari	
30	602	Cais do "Porto de Embarque"	1897 c.	16x22	Ferrari	
31	.082	Rua Riachuelo c/ Gen. Câmara	1897 c.	16x22	Ferrari	
32	231	Rua Washington Luís	1897 c.	16x22	Ferrari	
33	609	Palácio da Provisório Presidência do Estado	1897 c.	16x22	Ferrari	
34	601	Arraial da Glória	1897 c.	16x22	Ferrari	
35	610	Cidade Baixa	1897 c.	16x22	Ferrari	
36	248	Rua Lima e Silva	1897 c.	16x22	Ferrari	
37	603	Panorama	1897 c.	16x22	Ferrari	
38	604	Panorama	1897 c.	16x22	Ferrari	
39	606	Panorama	1897 c.	16x22	Ferrari	
40	605	Farol de Itapuã	1897 c.	16x22	Ferrari	
41	607	Ilha das Pedras Brancas	1897 c.	16x22	Ferrari	
42	697	Mercado Público	1897 c.	19,5x24,5	Ferrari	
43	.021	Rua da Praia com Mal. Floriano	1880 c.	17x23,5	Ferrari	
44	285	Hosp. Beneficência Portuguesa	fim séc. XIX	16,3x21	Ferrari	
45	4452	Ponte de Pau - Menino Deus	1875 c.	10,9x16,9	Ferrari	
46	4453	Menino Deus - Enchente	1898	10x16,9	Ferrari	
47	259	Avenida Getúlio Vargas	1880	8,3x13,8	Calegari	
48	276	Panorama Menino Deus	?	10,6x20,6	Calegari	
49	233	Avenida Getúlio Vargas	1880	11,7x18,2	Calegari	
50	692	Avenida Getúlio Vargas	?	30x40	Calegari	
51	289	Rua dos Andradas c/ Senhor dos Passos	início séc. XX	14,3x19	Calegari	
52	246	Rua Sete de Setembro	início séc. XX	?	Calegari	
53	4377	Avenida Siqueira Campos	início séc. XX	18x23,9	Desc.	
54	136	Rua dos Andradas c/ Mal. Floriano	déc. 1910	16,4x21,9	Calegari	
55	196	Rua dos Andradas c/ General Câmara	déc. 1910	22,3x17,5	Calegari	
56	311	Volta da Gasômetro	déc. 1910	16x22,5	Calegari	
57	690	Chalé da Praça XV	déc. 1910	29x38	Calegari	
58	477	Seminário Episcopal	?	16,7x11,4	Desc.	
59	.013	Rua dos Andradas c/ Senhor dos Passos	déc. 1920	19,6x17,5	Calegari	
60	247	Praça Mal. Deodoro	déc. 1920	12,2x18,3	Calegari	
61	.001	Exposição de 1901	1901	?	lova	
62	350	Vista do Menino Deus	déc. 1910	15x21	Calegari	
63	412	Pedra Redonda	1920	15,1x22	H. Grehs	
64	378	Bairro Teresópolis	déc. 1920	8,8x14	Desc.	
65	250	Rua dos Andradas c/ Praça da Alfândega	déc. 1930	?	Desc.	
66	.016	Rua dos Andradas c/ Praça da Alfândega	déc. 1950	?	Desc.	
67	363	Bairro Menino Deus	déc. 1940	11,5x22,8	Desc.	
68	938	Enterro Senador Pinheiro Machado	1915	11x17	Desc.	

## ANEXO B

Catálogo	Data	Descrição	Dimensão (cm)	Fotógrafo
001	1918	Pedra Redonda	8,5x4,5	
002	fevereiro/junho 1919	Teatro Apollo	10x14	
003	fevereiro/junho 1919	Panorama Praça da Alfândega	14x5	
004	fevereiro/junho 1919	Panorama Praça da Alfândega	14x5	
005	09/02/19	Menino Deus		
006	09/02/19	Voluntários da Pátria		E. Becker
007	09/02/19	"Ground São José", na Cristóvão Colombo		
008	16/02/19	Ecos da festa de Navegantes		
009	16/02/19	Ecos da festa de Navegantes		
010	23/02/19	Virgílio Calegari		
011	23/02/19	Avenida 13 de Maio (Getúlio)		
012	01/03/19	Aspecto da Cidade Baixa		E. Becker
013	01/03/19	Recanto de Theresópolis		
014	08/03/19	"Colégio Complementar"		
015	08/03/19	"Colégio Complementar"		
016	fevereiro/junho 1919	Pedra Redonda		E. Becker
017	09/02/19	Exéquias de Olavo Bilac / Igreja		
018	09/02/19	Exéquias de Olavo Bilac / Igreja		
019	09/02/19	Exéquias de Olavo Bilac / Igreja		
020	09/02/19	Exéquias de Olavo Bilac / Palácio do Governo		
021	agosto, 1919	Rua dos Andradas	10x14	
022	agosto, 1919	Rua dos Andradas	10x21	
023	agosto, 1919	Arraial da Glória	14x21	
024	fevereiro/junho 1919	Festa de Navegantes		
025	maio, 1924	Campeonato de Remo Náutico		
026	28/06/19	Procissão de Corpus Christi (photo daudt)		
027	ano I, nº 9, 1918	Aspectos da Pedra Redonda, Tristeza, etc.		
028	setembro, 1925	Fachada de Fábrica de Móveis, Rua dos Andradas		
029	ano XI, nº 1 e 2, 1928	Praça da Intendência	10x14	
030	ano XI, nº 1 e 2, 1928	Praça da Alfândega	10x14	
031	ano XI, nº 1 e 2, 1928	Praça Marechal Deodoro	10x14	
032	ano XI, nº 1 e 2, 1928	Avenida da Redenção	10x14	
033	ano XI, nº 1 e 2, 1928	Largo dos Correios e Telégrafos	10x14	
034	26/04/19	Lado oposto da Pedra Redonda		E. Becker
035	03/05/19	Telegrapho, Correio, Delegacia Fiscal		
036	28/06/19	Capa, Panorâmica da Cidade		
038	14/06/19	Vista de trecho em Theresópolis		E. Becker
039	14/06/19	"Os nossos grandes edifícios"		
040	14/06/19	Entrada-jardim em Theresópolis		E. Becker
041	18/04/19	Corte na Tristeza		E. Becker
042	03/05/19	Esquina da Ladeira		
043	17/05/19	Festa em Theresópolis		
044	14/06/19	Praça Mal. Deodoro – Fot. Calegari		
037	Ano I, nº XXV, 3/08/1918	Turistas em regresso de Belém Velho	9,5x5,5	Margarida Schoenwald
045	Ano I, nº XXVI, 10/08/1918	Residência de Angelo La Porta em Theresópolis	14,5x10,5	
046	Ano I, nº XXVI, 10/08/1918	Entrada da residência de Angelo La Porta	14,5x10,5	
047	Ano I, nº XXXII, 14/09/1918	Desfile de 7 de Setembro-Ginásio Anchieta	9,5x6,5	
048	Ano I, nº XXXII, 14/09/1918	Desfile de 7 de Setembro- A passeata cívica	9,5x6,5	
049	Ano I, nº XXXII, 14/09/1918	Desfile de 7 de Setembro-Estátua	9,5x6,5	
050	Ano I, nº XXXII, 14/09/1918	Banda do Colégio Parobé	9,5x7	
051	Ano I, nº XXXII, 14/09/1918	7 de Setembro - O Colégio Militar	14,5x8	
052	Ano I, nº XXXII, 14/09/1918	Colégio Umberto I	14,5x10,5	Phot. Mascara, Carraro
053	Ano I, nº XXXII, 14/09/1918	Fundo da Praça da Alfândega	14,5x10,5	Phot. Mascara, Carraro
054	Ano I, nº XXXVIII, 26/10/1918	Inauguração da Casa Lux	12,5x9,5	
055	Ano I, nº XXXVIX, 9/11/1918	Lindo aspecto de Theresópolis	9,5x6	
056	Ano I, nº XXXVIX, 9/11/1918	Edifícios de Porto Alegre	9,5x14,5	
057	Ano I, nº XL, 16/11/1918	Primeiros telegramas do armistício	14,5x9,5	
058	Ano I, nº XL, 16/11/1918	Primerias notícias do armistício	14,5x9,5	
059	Ano I, nº XL, 16/11/1918	O movimento na rua da Praia	14,5x9,5	
060	Ano I, nº XL, 16/11/1918	Confeitaria Rocco	14,5x7	
061	Ano I, nº XL, 16/11/1918	Edifício do Desinfectorio da Higiene	9,5x5	
062	Ano I, nº XL, 16/11/1918	Na Pedra Redonda, Tristeza	9,5x7	Margarida Schoenwald
063	Ano I, nº XLI, 23/11/1918	Distribuição de alimentos	14,5x10,5	

## ANEXO C

1	Salão de exposição do Atelier “Calegari”. Rua dos Andradas.
2	Intendencia Municipal.
3	Rua 7 de Setembro.
4	Rua M. Floriano Peixoto.
5	Arsenal de Guerra – Rua dos Andradas
6	Rua dos Andradas.
7	Rua Voluntarios da Patria.
8	Academia de Direito.
9	Theatro S. Pedro.
10	Escola de Engenharia.
11	Hospital Militar.
12	Escola Militar.
13	Hospital S. Pedro (Manicomio)
14	Mercado Público.
15	Avenida Boni Fim.
16	Asjlo P. Cacique (Mendigos)
17	Beneficencia Portugueza
18	Docas.
19	Schütz Verein.
20	Parque.
21	Menino Deus – Rua 13 de Maio.
22	Hidraulica Municipal.
23	Thesouro Federal.
24	Compª Sul America.
25	Rua dos Andradas.
26	Ponto de Desembarque.
27	Praça M. Deodoro – Thesouro do Estado e Theatro S. Pedro.
28	Gruta da Praça 15 de Novembro.
29	Praça M. Deodoro.
30	Praça M. Deodoro.
31	Palacete Chaves.
32	Officina de electricidade municipal.
33	Sociedade italiana V. Emanuel IIº.
34	Rua Independencia.
35	Igreja das Dores.
36	Igreja Evangelica da Trindade.
37	Igreja São José (Protestante).

38	Capella do Divino Espírito Santo.
39	Igreja Matriz.
40	Interior do Salão da Brigada Militar.
41	Monumento a Júlio de Castilhos.
42	Estatua do Conde de P. Alegre.
43	Villa Bins.
44	Villa Christoffel.
45	Villa Olga.
46	Busto de Bismarck no Schütz Verein.
47	S. Casa de Misericórdia.
48	Bispado.
49	Porto Alegre a vol d'oiseau.
50	Porto a vol d'o.
51	Hippodromo Rio Grandeuse.
52	Estação Agronomica.
53	Tiro Nacional Porto Alegreuse
54	Club de regatas "Porto Alegre"
55	Vista Panoramica de Porto Alegre
56	Vista Panoramica de Porto Alegre
57	Pedras Brancas
58	Conjunto de 6 fotos (escaneadas p/ mim)
	Malakoff.
	Obras publicas.
	Edificio Livraria Americana.
	Banco da Provincia.
	Palacio do Governo – Provisorio.
	Fabrica de cerveja Christoffel.
59	Conjunto de pontos da cidade
	Ilhas fronteiras.
	Ilhas fronteiras.
	Velodromo Uniao Velocipedica.
	Hippodromo Derby Club.
	Pharol de Itapoan.
60	Conjunto
	Tribunal e Therouro do Estado.
	Horphanatrophio S. Teresa.
	Casa de correçcao.
	Hippodromo Boa Vista.

	Moinhos de Vento.
	Gruta do Parque.
	Entrada do Cemitério.

## ANEXO D

Quando?	O quê?	Quem?
1604	Observa-se o escurecimento de sais de prata.	Ângelo Sala
1685	Insera-se na câmara obscura um espelho de 45°.	Johann Zahn
1826	Primeira fotografia de Niépce.	Niépce
1833	Primeira fotografia feita em território brasileiro.	Hercule Florence
1839	Anúncio do daguerreótipo na França.	François Arago
1839	Talbótipo/Lápis da Natureza.	Fox Talbot
1839	Daguerre consegue fixar uma imagem fotográfica.	Louis Daguerre
1840	Fotografia chega ao Brasil.	Abade Louis Comte
1854	<i>Carte-de-visite.</i>	Disdéri
1847 (1850)	Fotografia albuminada.	Blanquart Evrard
1851	Colódio úmido.	Frederick Scott Archer
1892	Lente Zeiss.	---
1888	Kodak automatiza a fotografia.	---
1840-1860	Consolidação do colódio úmido em cópias albuminadas no Brasil.	---
1851	Fotografia estereoscópica.	Sir David Brewster
1881	Exposição de História do Brasil. Rio de Janeiro.	---
1896	<i>Revista Câmera Work.</i>	<i>Alfred Stieglitz</i>

### *Histórico da fotografia*

ANEXO E

