



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

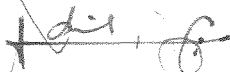
DEPARTAMENTO DE MULTIMEIOS

**IMAGENS DA CIDADE:
O OLHAR DE VIRGÍLIO CALEGARI SOBRE
PORTO ALEGRE DO INÍCIO DO SÉCULO XX**

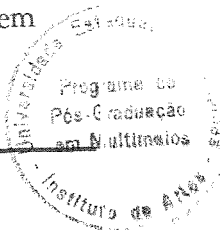
MÁRCIA DE CASTRO BORGES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Este exemplar é a redação final da tese
defendida pela Sra. Márcia de Castro Borges e
aprovada pela Comissão Julgadora em
10/02/1999



Prof. Dr. Adilson José Ruiz
-Orientador-



CAMPINAS – SÃO PAULO

FEVEREIRO DE 1999

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

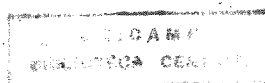
**IMAGENS DA CIDADE:
O OLHAR DE VIRGÍLIO CALEGARI SOBRE
PORTO ALEGRE DO INÍCIO DO SÉCULO XX.**

Márcia de Castro Borges

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em
Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Adilson Ruiz

CAMPINAS – SÃO PAULO

FEVEREIRO DE 1999



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	UNICAMP
	B644i
V.	E.
TOMBO BC/	38 435
PROC.	229/99
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	24/08/99
N.º CPD	

CM-00134296-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B644i

Borges, Márcia de Castro.

Imagens da cidade : o olhar de Virgílio Calegari sobre
Porto Alegre do início do século XX / Márcia de Castro
Borges. -- Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador : Adilson Ruiz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas , Instituto de Artes.

1. Calegari, Virgílio. 2. Fotografia - Porto Alegre - 1900 -
1920. 3. Porto Alegre - Historia - 1900-1920. 4. Urbanização.
I. Ruiz, Adilson. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

**Para Jorge,
com todo meu amor.**

“O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde os palácios têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, onde quando um estrangeiro está incerto entre duas mulheres sempre encontra uma terceira, onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre apostadores. Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade. Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que vêem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações”

Ítalo Calvino *

* Trecho da crônica *As Cidades e a Memória*. in: CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. São Paulo, Cia das Letras, 1990.

AGRADECIMENTOS

À memória de Virgílio Calegari , pelo mundo que me apresentou, pois sem ele isso não seria possível.

Aos familiares de Calegari, pela atenção e colaboração.

Pelo apoio institucional: à Coordenação de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, ao CNPq, ao Museu Joaquim José Felizardo, ao Arquivo Histórico Municipal, ao Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, ao Arquivo Solar dos Câmara, à Fototeca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Museu de Artes do Rio Grande do Sul.

À Fernanda Chemalle pelo cuidadoso trabalho de reprodução fotográfica em parte das imagens da pesquisa.

Ao professor Etienne Samain, pelo impulso aos primeiros passos.

À Adilson Ruiz, pela orientação, confiança e incentivo, fundamentais na concretização da dissertação.

À Maria de Lourdes Anagnostopoulos, minha querida tia, pela leitura crítica.

Aos amigos, que acompanharam esta jornada.

À família Castro Borges, em especial minha mãe Elisabeth, pela credibilidade e apoio incondicionais.

Ao Jorge, pela convivência, pelo carinho e pela força.

RESUMO

Ao investigar as representações fotográficas de Virgílio Calegari, que têm por tema Porto Alegre, verifica-se que elas carregam em si toda uma leitura da urbe que um dia captaram. Tendo em vista informações relativas a memória da cidade que essas imagens fotográficas venham a comunicar, considera-se a possibilidade de analisar a construção imagética de Porto Alegre nas duas primeiras décadas do século XX, presente nas diversas facetas de seu cotidiano. A relevância dessa pesquisa reside em desenvolver uma aproximação deste cotidiano através da fotografia, considerando ambos como objeto interdisciplinar, compreendidos sob perspectiva histórico-antropológica, a fim de estabelecer suas possibilidades e seus limites. Para tanto objetiva-se ao estudar o “olhar” de Virgílio Calegari sobre a cidade de Porto Alegre, perceber o imaginário cotidiano na construção imagética de seu acervo fotográfico.

ABSTRACT

When investigating the photographic representations of Virgílio Calegari, wich have Porto Alegre as theme, we verify that they carry a view of the city that they once captured. Having in mind information related to the memory of the city that these photographic images way communicate, we considerer the possibility of analysing the imagery construction of Porto Alegre in the first two decades of the twentieth century present in the several facet of its quotidian. The rrelevance of this research resid in developing an approach to this quotidian through photography, considering both as interdisciplinary object, understood a historical- antropological perspective in order to establish its possibilities and limits. To achieve this objetive we aim to study Virgílio Calegari's "view" of the city of Porto Alegre, percieve the daily imaginary in the imagery construction of this photographic production.

RÉSUMÉ

En recherchant les représentations des photographies de Virgílio Calegari, qui a pour thème Porto Alegre, on se vérifie qu'elles portent en soi toute une lecture de l'urbe qu'un jour ont captée. On se considère les informations relatifs à la mémoire de la ville qui ces images photographiques viennent à communiquer, on s'emmène analyser la construction imagethique de Porto Alegre dans les deux premières décades du XX siècle, présent dans les divers facettes de son quotidien. L'importance de cette recherche se trouve en développant une approche de ce quotidien, à travers de la photographie, en considérant tous les deux comme objets interdisciplinaires on en comprend sous la perspective historique - anthropologique, à fin d'établir ses possibilités et ses limites. L'objectif est d'étudier le "regard" de Virgílio Calegari sur la ville de Porto Alegre est percevoir l'imaginaire quotidien dans la construction imagethique dans son monceau photographique.

SUMÁRIO

Folha de rosto.....	1
Dedicatória.....	2
Citação.....	3
Agradecimentos.....	4
Resumo.....	5
Abstract.....	6
Résumé.....	7
Sumário.....	8
Lista de Mapas, Anúncios e Fotografias.....	10
INTRODUÇÃO.....	13
I. OS CAMINHOS PARA A IMAGEM DA CIDADE.....	19
I.1. Do Saber Fotográfico.....	19
I.2. Fotografia e Cidade: cotidiano, algumas possibilidades.....	25
II. CIDADE: OFÍCIOS E VIVÊNCIAS.....	35
II.1 A Belle Époque de Porto Alegre: um Breve Relato.....	35
II.2 Práticas fotográficas: dos pioneiros à Calegari.....	46
II.3 Cavalier Virgílio Calegari, um perfil.....	55
III. CALEGARI E A CIDADE: UMA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA.....	67
III.1. Cenas Urbanas: buscando Porto Alegre nas lentes de Calegari.....	68
III.2. Um Percurso Imagético.....	100
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108

V.	BIBLIOGRAFIA.....	114
V.1.	Referências Bibliográficas.....	114
V.2.	Bibliografia Consultada.....	116
VI.	FONTES HISTÓRICAS PESQUISADAS.....	126
VI.1.	Fontes Visuais.....	126
VI.2.	Fontes Orais.....	127
VI.3.	Fontes Escritas.....	127
VII.	ANEXOS.....	129
VII.1.	Anexo I.....	129
VII.2.	Anexo II.....	131
VII.3.	Anexo III.....	132

LISTA DE MAPAS, ANÚNCIOS E FOTOGRAFIAS

Mapa II.1.	Planta de Porto Alegre, datada de 2 de dezembro de 1839.....	42
Mapa II.2.	Rua, espaço em transformação – Evolução de Porto Alegre – Plantas 1888/1916.....	43
Mapa II.3.	Rua, espaço em transformação, 1916 – Infra-estrutura – Gás encanado e Água Canalizada.....	43
Mapa II.4.	Rua, espaço em transformação – Infra-estrutura – Pavimentação, 1888 – Energia elétrica e bondes elétricos, 1916.....	44
Mapa II.5	A sociedade das ruas – Localização das atividades por volta do final do século.....	45
Mapa II.6	A sociedade das ruas – Localização das atividades por volta de 1920	45
Anúncio II.1.	Anúncios publicitários referentes a materiais e artigos para fotografia.....	53
Foto II.1.	Retrato do Cavalier Virgílio Calegari.....	55
Foto II.2.	Marca d'água das fotografias do Cav. Virgílio Calegari.....	56
Anúncio II.2.	Propaganda do Atelier do Cav. Virgílio Calegari.....	57
Foto II.3.	Retrato do Governador Borges de Medeiros.....	58
Foto II.4.	Bleriot, o primeiro avião construído na capital, pilotado por Cícero Marques.	60
Foto II.5.	Automóvel de propriedade de Virgílio Calegari.....	60
Foto II.6.	Beijo de moça.....	61
Foto III.1.	João Vicente Friederichs	69
Foto III.2.	Professor A. José Corsi – org. Banda Municipal, 1926.....	69
Foto III.3.	Homem comum com vestuário de formatura, 28.12.1912	70
Foto III.4.	Uma linda mulher.....	71
Foto III.5.	Professora Malvina Ribas, 1911	72
Foto III.6.	Jovem casal com filhos.....	73
Foto III.7.	A grande família.....	73
Foto III.8.	Grupo de amigos.....	75
Foto III.9.	Mlle. Judith Levi em companhia de uma amiga.....	75
Foto III.10.	Moças com fantasias.....	76
Foto III.11.	Grupo de mulheres.....	76
Foto III.12.	Retrato de criança, 15.04.1914	77
Foto III.13.	Retrato de menina.....	78
Foto III.14.	Mãe e filha.....	78
Foto III.15.	Primeiro grande sobrado comercial de Porto Alegre – o Malakoff.....	80
Foto III.16	A Equitativa.....	80
Foto III.17.	Hidráulica Moinhos de Vento –1918.....	81
Foto III.18.	Colégio Militar de Porto Alegre e Parque da Redenção.....	81
Foto III.19.	Intendência Municipal de Porto Alegre, 1920.....	82
Foto III.20.	Igreja Nossa Senhora do Carmo.....	82
Foto III.21.	Residência familiar do Alto da Bronze, década de 10.....	83
Foto III.22.	Cine-teatro Coliseu - situado à rua Voluntários da Pátria – 1914.....	83
Foto III.23.	Hipódromo Independência – atual Parque Moinhos de Vento - início século XX.....	84
Foto III.24.	Rua Duque de Caxias – na altura da Câmara Municipal e do Palácio do Governo – 1903.....	85
Foto III.25.	Rua dos Andradas – entre as ruas Mal. Floriano e Vigário José Inácio – no final da década de 10.....	86

LISTA DE MAPAS, ANÚNCIOS E FOTOGRAFIAS (cont.)

Foto III.26.	Rua da Praia, esquina com Rua Uruguai. Ao fundo, antiga Praça das Quitandas, atual Praça Senador Florêncio, início do século.....	86
Foto III.27.	O povo na Rua da Praia, esquina Gal Câmara. Década de 10.....	87
Foto III.28.	Rua Sete de Setembro no início do século XX.....	87
Foto III.29.	Praça da Matriz, início do século XX.....	88
Foto III.30.	Rua Duque de Caxias – altura da Igreja Matriz – década de 10.....	88
Foto III.31.	Rua Duque de Caxias - Igreja Matriz e em destaque a antiga construção do “Império”: a capela do Divino Espírito Santo ao lado – 1920.....	89
Foto III.32.	Rua Voluntários da Pátria – antigo Caminho Novo – década de 10.....	89
Foto III.33.	Rua da Várzea, com a Faculdade de Engenharia vista dos fundos da Santa Casa de Misericórdia – na diagonal percebe-se o Caminho da Azenha. Década de 10.....	90
Foto III.34.	Ponte Pedra do Riacho, atual Largo dos Açorianos – acesso ao Caminho de Belas em direção à região sul da cidade.....	90
Foto III.35.	Vista da Avenida Getúlio Vargas – ao fundo está a Igreja do Menino Deus – década de 10.....	91
Foto III.36.	Rua Venâncio Aires, esquina Av. João Pessoa. Colocação de trilhos de Bonde, 1907.....	91
Foto III.37.	Rua Treze de Maio, atual Av. Getúlio Vargas – ao fundo Igreja do Menino Deus – década de 10.....	92
Foto III.38.	Vista da área do alto da Bronze – Igreja Nossa Senhora das Dores, cais e gasômetro – à partir de uma ilha do rio Guaíba. Década de 10.....	94
Foto III.39.	Vista da Cidade Baixa com suas residências – no início do século XX.....	95
Foto III.40.	Vista da Alfândega com um grupo de remadores. Década de 10.....	95
Foto III.41.	Telhados de Porto Alegre vistos da torre da igreja N. Sra. das Dores - em diagonal percebe-se a Rua da Praia e bem ao fundo a enseada norte da cidade - na década de 10.....	96
Foto III.42.	A movimentação do comércio nas docas, atual Mercado Público. Início do século XX.....	97
Foto III.43.	Barcos no cais – ao fundo vemos o mercado público, década de 10.....	97
Foto III.44.	Vista do centro da cidade na altura do Mercado Público – percebe-se o movimento de embarcações no porto. Década de 10.....	98
Foto III.45.	Retrato do Cavalier Virgílio Calegari, 1914.....	101
Foto III.46.	Vista do centro de Porto Alegre, 1903.....	102
Foto III.47.	Rua da Praia. Cais, década de 10.....	102
Foto III.48.	Mercado Público Municipal. Década de 10.....	103
Foto III.49.	Rua da Praia.....	103
Foto III.50.	Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre – Praça Dom Feliciano. Década de 10.....	104
Foto III.51.	Prédio Centenário da Faculdade de Engenharia. Década de 10.....	104
Foto III.52.	Colégio Júlio de Castilhos (destruído por um incêndio em 1951) e Trajeto do Bonde junto à Av. João Pessoa. Década de 20.....	105
Foto III.53.	Rua Riachuelo, uma das vias urbanas mais antigas da cidade. Década de 10...	105
Foto III.54.	Rua João Manuel esquina com a rua da Praia no início deste século.....	106
Foto III.55.	Rua da Praia, atual Rua dos Andradas esquina com rua Uruguai. Década de 20.....	106

LISTA DE MAPAS, ANÚNCIOS E FOTOGRAFIAS (cont.)

Foto III.56.	Praça da Matriz (Teatro São Pedro e Palácio da Justiça) e, ao fundo rio Guaíba.....	107
Foto III.57.	Vista do centro de Porto Alegre, em torno de 1900, a partir de uma das ilhas do Rio Guaíba - à direita percebe-se a antiga Praça da Harmonia.....	107

INTRODUÇÃO

“A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, molda um imaginário novo, uma memória não seletiva porque cumulativa. Em sua superfície o tempo e o espaço se inscrevem como protagonistas absolutos, não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção e filtro.”¹

O primeiro contato com a obra de Calegari deu-se através da realização de uma monografia de bacharelado intitulada *"A fotografia enquanto recurso metodológico para a história do cotidiano"* onde pretendia-se refletir sobre as possíveis interações entre a fotografia como fonte histórica e a história do cotidiano, a partir de uma revisão bibliográfica.

Para tanto, contatou-se arquivos que possuíam material fotográfico e pesquisou-se imagens que tratassem do assunto. As fotos de Calegari encontravam-se neste contexto, mas por constituírem um material vasto (o que foi verificado ao deter-se sobre as imagens da cidade) não pôde ser realizada uma investigação mais criteriosa e profunda, naquele momento, em função dos objetivos estipulados para aquela pesquisa de caráter monográfico.

Essa possibilidade, contudo, não foi esquecida, pelo contrário motivou a continuidade da revisão bibliográfica e posteriormente um projeto de dissertação de mestrado em Multimeios, o qual esse texto busca referendar.

Assim, em outubro de 1993, após aprovação do projeto na seleção do mestrado em Multimeios, iniciou-se a coleta de dados sobre os acervos fotográficos de Virgílio Calegari existentes em arquivos brasileiros. Esta coleta foi realizada através de um questionário² enviado a todos arquivos e museus de Porto Alegre, bem como para o Arquivo do Nacional do Rio de Janeiro.

A etapa seguinte foi visitar cada arquivo que respondera positivamente ao questionário, e verificar detalhadamente o acervo que possuíam, apresentando-me como pesquisadora sobre o cotidiano de Porto Alegre e as fotografias de Calegari, a fim de estabelecer *normas* para resgate de informações neles presentes nestes. Observou-se que na maioria dos acervos as fotos existentes necessitavam serem reproduzidas, o que por sua vez demandaria mais tempo e verba do que inicialmente prevíamos.

¹ FABRIS, Annateresa (org). Fotografia: Usos e Funções no século XIX. São Paulo, Edusp, 1991. p. 36.

² Modelo conforme Anexo I

O primeiro acervo a ser investigado foi o da Fototeca Sioma Breitmann pertencente ao Museu Joaquim José Felizardo da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, a qual possui cerca de 325 imagens de autoria de Calegari: 275 fotos catalogadas e quase 50 ainda sem fichamento. As imagens catalogadas (60%) são fotos da cidade de Porto Alegre. As que estão, ainda, em processo de catalogação têm os mais variados motivos: retratos, fotos de formatura, negros escravos, arquitetura, personalidades. Cabe ressaltar que muitas delas encontram-se em más condições apesar dos cuidados com sua preservação, impondo um manuseio delicado e tornando o processo de trabalho bastante lento. A maioria das fotografias apresentadas na dissertação têm sua fonte nesta fototeca, pelo seguinte motivo: grande parte das imagens coletadas em outras instituições são muito semelhantes quando não se repetem, e encontram-se em melhor estado de conservação.

O segundo acervo a ser investigado foi o do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, pertencente à Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, que possui pouco material imagético (cerca de 10 imagens). Em contrapartida, tem o maior acervo de jornais e periódicos do Estado do Rio Grande do Sul, através do qual realizamos pesquisa histórica sobre o contexto da época. As imagens, ali existentes, foram reproduzidas em negativo, ficando sob nossa responsabilidade a ampliação em papel.

O terceiro acervo investigado foi o familiar, sob a responsabilidade do Sr. Dêlcio Duarte Calegari, neto por parte de pai de Virgílio Calegari, que conta com cerca de 300 fotografias dispostas em dois álbuns, que revelam a vida particular de Calegari. Além das fotos, há dois quadros com o retrato de Calegari, cartas, bilhetes e documentos comprovando o título de Cavaleiro da Coroa Italiana por serviços prestados como fotógrafo, bem como o atestado de óbito de Virgílio Calegari.

Durante a visita, foi realizada uma entrevista com o Sr. Dêlcio, com o objetivo de obter mais informações, porém buscou-se direcionar o mínimo possível para ter-se mais um depoimento do que respostas a perguntas pré-estabelecidas. Posteriormente, foi realizada uma entrevista com outro neto de Calegari, Sr. Dirceu Duarte Calegari, irmão do Sr. Dêlcio. São poucos os familiares vivos, o que impõe lacunas na reconstituição da figura pública e privada do “homem-fotógrafo” Virgílio Calegari.

O quarto acervo pesquisado é particular e pertence ao Sr. Ivan Cabeda, que não é descendente de Calegari, mas um arquiteto apaixonado pela sua obra. Este acervo - que pertencia a Oscar Calegari, o único dentre os filhos de Virgílio Calegari que seguiu a profissão do pai - foi comprado pelo referido arquiteto em 1961. Estão reunidos ali 1200 negativos em vidro, a maioria 180X240 mm, todos reproduzidos em papel fotográfico 300X400 mm, com temas distintos (retratos, eventos públicos, cidade, ciência, erotismo), que constituem a maior parte de toda a obra de Virgílio Calegari, uma demonstração do quanto era apurado o olhar do autor-fotógrafo sobre o mundo. Algumas imagens deste arquivo foram cedidas à Fototeca Sioma Breitmann, por ocasião de uma exposição fotográfica organizada no Museu Joaquim José Felizardo pelo arquiteto Ivan Cabeda, as quais constam na dissertação.

Outros acervos foram visitados, nos quais encontrou-se uma contribuição modesta à pesquisa, seguem listados os arquivos onde foram reproduzidas imagens:

- *Arquivo do Solar dos Câmara*, vinculado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado do RGS, possui apenas 5 fotos de autoria de Calegari provenientes do acervo do Sr. Ivan Cabeda. Estas possibilitarão a investigação sobre o Solar dos Câmara, pertencente à elite local, o qual foi fotografado por Calegari.
- *Museu de Artes do RGS (MARGS)*, onde foi realizada em 1979 uma exposição sobre Calegari - "Porto Alegre Antigo" - com fotos do acervo pertencente ao Sr. Ivan Cabeda. Deste evento, o museu possui apenas um exemplar do catálogo e dois negativos sobre a exposição. Além disso, há no museu um catálogo de uma exposição "Virgílio Calegari" realizada no Museu de Porto Alegre.
- *Fototeca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)* vinculada ao *Museu Universitário*, a qual possui cerca de 30 fotografias (também provenientes do acervo do Sr. Ivan Cabeda) onde também são encontradas imagens de fotógrafos contemporâneos a Virgílio Calegari que forneceram elementos comparativos em relação a produção fotográfica sobre a cidade de Porto Alegre.

No processo de resgate de informações adotou-se o seguinte procedimento: análise e reprodução sempre que possível das fotografias; fichamento dos dados obtidos nos periódicos;

entrevistas com pessoas ligadas - pessoal ou profissionalmente - a Virgílio Calegari; leitura de bibliografia sobre a temática da dissertação.

Com respeito às imagens fotográficas, cerca de 600 obtiveram autorização imediata para reprodução, 200 imagens foram reproduzidas em negativo, utilizando como critério temas sobre a cidade. As imagens pertencentes ao acervo do Sr. Ivan Cabeda não foram reproduzidas porque a realização deste trabalho deveria ser pago e a verba para investigação não foi suficiente. Entretanto entende-se que o conjunto das imagens reproduzidas para a pesquisa é relevante e permite um resultado criterioso no que diz respeito ao espaço urbano de Porto Alegre nas duas primeiras décadas do século XX.

A coleta em jornais e revistas compreendeu o período de 1895 à 1920, o limite de tempo foi definido pelo projeto de dissertação, onde se tentou perceber o imaginário social de Porto Alegre através das imagens de Virgílio Calegari. No decorrer da investigação houve necessidade de ampliar esta delimitação temporal para verificar algumas informações específicas sobre o ofício fotográfico em Porto Alegre. Alguns dos periódicos pesquisados foram: “Jornal Correio do Povo”, “A Federação”, “A Reforma”, “Catálogo da Exposição Comercial e Industrial de 1875”, “Revista Kodak”, “Revista Máscara”, “Petit Journal”, “Revista do Globo”, “Revista Fon-Fon” e “Revista Eu sei tudo”. Destes periódicos obteve-se poucas informações acerca de Calegari, mas verificou-se dados sobre o desenvolvimento da técnica fotográfica presente em Porto Alegre.

Foram realizadas quatro entrevistas sobre Virgílio Calegari, com os seguintes informantes: os dois netos do fotógrafo, o responsável pelo acervo da Fototeca Sioma Breitmann e o arquiteto Ivan Cabeda, o qual é possuidor do maior acervo de Calegari que se tem conhecimento. Estes depoimentos foram coletados porque entendemos que a História Oral “recobre uma quantidade de relatos a respeito de fatos não registrados por outro tipo de documentação, ou cuja documentação se quer completar. Colhida por meio de entrevistas de variada forma, ela registra a experiência de um só indivíduo ou de diversos indivíduos de uma mesma coletividade.”³

³ QUEIRÓZ, Maria Isaura P. de. *Relatos Orais: do 'indizível' ao 'dizível'*. in: SIMSON, Olga de Moraes von Simson. (org.) Experimentos com Histórias de Vida: Itália-Brasil São Paulo: Ed. Vértice, 1988. p.19

O material informativo coletado, foi suficiente para reelaborar o objeto estudado, em seus limites e possíveis rumos de pesquisa. Esta, porém, permanece muito próxima à concepção inicial do projeto de dissertação - *A construção imagética de Porto Alegre sob o olhar de Virgílio Calegari, nas duas primeiras décadas do século XX* - vislumbrando a possibilidade de contribuição a seus leitores, na medida em que o montante de informações e imagens resgatadas foram sistematizadas e analisadas com o intuito de constituírem mais uma reflexão acerca da memória de Porto Alegre.

Esta reflexão foi fruto de uma fronteira muito tênue entre a análise objetiva e a compreensão emocional das imagens de Calegari, motivada pela estreita relação afetiva mantida por parte da autora tanto com a cidade quanto com a prática fotográfica. Entretanto buscou-se no desenvolvimento da pesquisa explicitar sempre que possível este fato. Tal consideração é levantada, porque entende-se que a aproximação do real é mediada por inclinações teórico-metodológicas, que são delineadas em grande parte pelo perfil existencial do pesquisador, ou seja, um trabalho de pesquisa reflete, em uma mínima parcela que seja, a subjetividade de seu elaborador. Ao manipular-se imagens isto pode se intensificar, pois aciona imediatamente o imaginário e a memória. Este trabalho procurou rememorar Porto Alegre a partir da leitura das fotografias de Virgílio Calegari, elaborando um percurso imagético pela cidade. O trajeto determinado pelo olhar de Calegari inicia com uma vista panorâmica de Porto Alegre, imagens do Cais da Alfândega e Mercado Público, segue com fotografias da área urbana central – Andradadas, Santa Casa, Faculdade de Engenharia, João Pessoa, Riachuelo, João Manuel, retornando à Andradadas – e encerra com uma vista para o rio Guaíba do ponto alto da região, a Praça da Matriz, e com uma última vista para a cidade.

A pesquisa sobre as imagens urbanas de Calegari encontra-se exposta neste texto em três capítulos temáticos, que reconstituem o processo de pesquisa e procuram apresentar sua trajetória em busca do que denominamos *construção imagética* de Calegari.

O primeiro capítulo versa sobre os aspectos teórico metodológicos da dissertação, acerca da fotografia em sua relação com a cidade sob a tutela das ciências humanas e sociais, buscando delimitar historiograficamente suas concepções.

No segundo capítulo objetiva-se situar o leitor ao discorrer sobre os aspectos históricos que envolvem o objeto de pesquisa. Para tanto procura-se: primeiro, traçar uma breve contextualização histórica de Porto Alegre no período estudado; segundo, historiar o exercício da profissão fotógrafo na cidade porto-alegrense; terceiro, biografar a pessoa e o profissional Virgílio Calegari.

No terceiro capítulo faz-se a análise das imagens de Calegari referentes a variados temas presentes no cotidiano da cidade, apresentados em seqüências fotográficas, as quais denominou-se percursos imagéticos, leituras transversais de seu olhar. Após esta leitura o trabalho intenta aproximar-se do imaginário da Porto Alegre da época, ao reconstituir um de seus percursos possíveis.

Finalizando, são tecidas algumas considerações acerca da construção imagética de Calegari, que procuraram observar quais as contribuições da pesquisa em duas direções fundamentais: uma, acadêmica, e outra, da memória urbana. Para tanto, o processo de pesquisa em suas limitações e possibilidades é revisitado, bem como, a opção de elaborar um vídeo e um CD ROM são avaliadas.

I. OS CAMINHOS PARA A IMAGEM DA CIDADE

“A fim de fixar uma representação da cidade que possamos dominar mentalmente, mobilizamos os recursos da história. A cidade contemporânea escapa às definições tradicionais, mas queremos atá-la ao pedestal de um patrimônio. Na realidade, o exercício é um tanto vão, o passado se esquivava àquilo que lhe pede o presente.”¹

O presente capítulo se constitui na tentativa de demarcar o campo conceitual de elaboração da pesquisa referente à *construção imagética* do fotógrafo Virgílio Calegari sobre a cidade de Porto Alegre, a partir da análise das imagens fotográficas realizadas por este, no período de 1895 à 1920.

Considerando que há intencionalidade por parte do fotógrafo que capta a imagem do referente, a qual nunca pode ser totalmente neutralizada pela mediação da câmara, pensamos que um fotógrafo é um autor, e por conseguinte sua produção fotográfica é uma obra. De acordo, com este pressuposto, entendemos por *construção imagética* o(s) encadeamento(s) temático(s) presentes na obra/produção de determinado autor/fotógrafo, que por sua vez fará os recortes do real de acordo com sua reflexão (consciente ou não) sobre o universo que o cerca. Dito isto, esperamos ter esclarecido por que chegamos ao termo *construção imagética*.

Quando se pretende investigar em determinado objeto as relações entre a fotografia e a história, as fronteiras dialógicas entre estas são bastante tênues e diversificadas, pois nos defrontamos com a existência de um amplo leque de abordagens possíveis, as quais são constituídas por distintos “*corpus*” teórico-metodológicos. Esta perspectiva pressupõe a interdisciplinariedade, não somente entre fotografia e história, mas também na interface destas com outras áreas de conhecimento como a antropologia, a sociologia, a semiótica e a filosofia.

Para tanto, faz-se necessário pensar a contextualização não só do objeto, mas também de seus campos de análise, com o intuito de evidenciar os pontos de partida e de chegada da investigação proposta, a fim de delimitar com precisão os momentos de intercâmbio analítico no desenvolvimento da pesquisa.

¹ LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades. São Paulo, Ed.UNESP, 1998. p. 143

I.1. Do Saber Fotográfico

Historiar a trajetória da fotografia em termos técnicos e bibliográficos tem como propósito mais situar o leitor nos saberes fotográficos que sustentam esta investigação e menos fazer justiça ao termo - o que configuraria um outro trabalho. Nesse sentido, buscou-se mapear o desenvolvimento técnico vivido pela fotografia desde seu advento, bem como pensar acerca da literatura que tem sido escrita sobre ela nesse mesmo período.

A reflexão sobre esta trajetória da fotografia tem sido orientada sempre no sentido de identificar os elos de ligação ao objeto de pesquisa. A exposição dos conceitos relacionados a fotografia utilizados para análise é importante pois serão através deles que se construirá a dissertação.

A imagem é um conceito que acompanha a trajetória histórica do homem, isto evidencia-se nas pinturas rupestres encontradas pelas escavações arqueológicas, nas figuras presentes em artefatos de inúmeras civilizações e nas fontes documentais do Ocidente e do Oriente. É com estas últimas que se procura dialogar, afinal o tema de pesquisa se encontra neste *lugar social*, portanto, traçar os caminhos que o conceito de imagem percorre configura um primeiro e primordial passo no entendimento da fotografia. O início desta reflexão parte da seguinte colocação:

“A percepção visual é, de todos os modos de relação entre o homem e o mundo que o cerca, um dos mais bem conhecidos. Há um vasto corpus de observações empíricas, de experimentos, de teorias, que começou a constituir-se desde a Antiguidade. O pai da geometria, Euclides, foi também, em torno de 300 a.C., um dos fundadores da óptica (ciência da propagação de raios luminosos) e um dos primeiros teóricos da visão. Na era moderna, artistas e teóricos (Alberti, Dürer, Leonardo da Vinci), filósofos (Descartes, Berkeley, Newton), e, é claro, físicos, empenharam-se nessa exploração. É no século XIX que começa verdadeiramente a teoria da percepção visual, com Helmholtz e Fechner.”²

A experiência cotidiana possibilitou, em cada tempo histórico, que a curiosidade em relação aos mecanismos de percepção visual fosse substituída pela reflexão filosófica ou

² AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, Ed. Papirus, 1993. p. 17.

científica. Tendo em vista o aspecto cumulativo da ciência³, ocorreram, paralelamente à sucessão de estudos sobre a percepção visual, invenções para tornar possível a reprodutibilidade técnica da imagem, culminando no advento da fotografia.

No estudo da história da fotografia observa-se uma era *pré-fotográfica*⁴, que segundo FABRIS, pode ser dividida em três momentos: idade da madeira no século XIII, com a xilogravura; idade do metal no século XV, com a água-forte; e, idade da pedra no século XIX, com a litografia. Nesta última, a técnica litográfica, descoberta em 1797 por Alois Senefelder, encontram-se as raízes do consumo fotográfico em função das mudanças sociais ocorridas com a Revolução Industrial. Neste sentido, é oportuno a colocação de FREUND, quando se refere a este momento histórico:

*“Pois ‘fazer tirar o seu retrato’ era um daqueles actos simbólicos pelos quais os indivíduos da classe social ascendente tornavam visível para si mesmos e para os outros a sua ascensão e se classificavam entre os que gozavam de consideração social. Ao mesmo tempo, esta evolução transformava a produção artesanal do retrato numa forma cada vez mais mecanizada da reprodução de traços humanos. O retrato fotográfico era o último grau desta evolução.”*⁵

Tais práticas sociais podem ser detectadas, desde o final do século XVIII, a partir da realização dos retratos em miniatura, das silhuetas e do fisionotrago. Concomitante a estas técnicas, eram realizadas, na França e Inglaterra, pesquisas científicas de natureza química com sais de prata visando obter superfícies sensíveis à luz que pudessem fixar as imagens. Posteriormente, a associação destes procedimentos com a câmara escura propiciaram o advento da fotografia.

Inserido neste movimento de buscar formas de reproduzir o melhor possível as imagens, é que Daguerre apresenta seu invento em 1839, o qual ainda tem a aura de objeto único. O século XIX, faz a apologia do domínio da natureza pelo homem, da inventividade técnica. Nesse

³ Do ponto de vista do filósofo Karl Popper, com o cuidado de não desconsiderar a posição de Thomas Kuhn que desenvolve a idéia de uma ciência revolucionária a partir do conceito de *paradigma científico*. Ver: KUHN, Thomas S. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

⁴ FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo, EDUSP, 1991. p. 11

⁵ FREUND, Gisèle Fotografia e Sociedade. Lisboa:Ed. Vega, s/data. p. 25

contexto, a evolução técnica da fotografia é muito rápida e o tempo de exposição, a pose, é um excelente exemplo disto. As primeiras poses levavam cerca de 40 minutos, com mais dez anos na trajetória da fotografia, o tempo é reduzido para a média entre três e um minutos de exposição.

A reflexão sobre a fotografia, neste momento, passava pelo mercado, e a posição tomada dependia muito de quem a utilizava e para que era utilizada. Assim, constituía-se em um produto híbrido, alguns falavam bem dela (muito bem, até), e outros, ao contrário, falavam mal. As fotografias realizadas durante os processos de guerra são um exemplo da euforia pelo registro, pela capacidade de trazer a realidade até aquele que não está no local do acontecimento, quando este a observa.⁶

O aspecto quantitativo das imagens fotográficas, fruto da modernização tecnológica, não agradava àqueles que a entendiam como uma forma de arte, por que declarava a não existência do *unicum*, porém mesmo entre os artistas plásticos que desprezavam a fotografia como arte, havia aqueles que a consideravam um excelente meio para o estudo, por sua capacidade de imobilizar o instante e mimetizá-lo.⁷

No final do século XIX as instituições de controle social já encontravam-se sedimentadas e a fotografia se encaixou como uma luva neste contexto. É neste momento que surge a fotografia policial, com a foto-identidade, as teorias acerca da relação fisionomia e personalidade, etc. Bem como, algumas utilizações médicas da fotografia são realizadas na França - estudo de casos de histeria, por exemplo⁸.

No final do século XIX e início do XX, o ofício de fotógrafo sedimenta-se socialmente em vários países da Europa e das Américas, onde encontramos estúdios distintos em uma mesma cidade, atuando como concorrentes,⁹ como resultado da imensa difusão da imagem fotográfica ocorrida no século anterior.

⁶ Somente no final do século XIX é que aparece a fotografia de imprensa, antes as imagens de jornais eram litográficas, por que o custo era muito alto

⁷ Ver FABRIS, Annateresa. Op. Cit. p. 22 e 181; e FREUND, Gisèle, Op. Cit. p. 84-86.

⁸ Ver SAMAIN, Etienne. *Entre a Arte, a Ciência e o Delírio: a fotografia médica francesa na segunda metade do século XIX*. in: Boletim do Centro de Memória da Unicamp. Campinas, vol. 5, n.10, jul /dez, 1993. p. 11-12 e 19-23.

⁹ Em alguns casos a concorrência já era acentuada desde o século XIX.

Os fotógrafos do século XIX, em sua maioria, eram oriundos das belas artes e traziam consigo suas escolhas estéticas, as quais influenciaram fortemente muitos estilos até meados dos anos trinta, um exemplo é o academicismo. Entretanto, há dois gêneros de fotografia que se desenvolveram no século XIX e permanecem até hoje: o *retrato* e a *paisagem*.

O retrato é o grande negócio realizado pelos fotógrafos desde o advento da fotografia, e um dos meios pelos quais ganhavam credibilidade e respeito profissional. Sob este ângulo, ser um excelente retratista era um grande desafio na época em que o processo fotográfico era menos padronizado, pois a clientela exigiria o máximo de qualidade pelo menor preço.

Sob outro aspecto, a intensa atividade em retratar, e a necessidade em agradar aos fregueses, possivelmente resultou na aceleração de descobertas técnicas. Os gabinetes, os portraits, são alguns desses tipos de fotografias desenvolvidos para atender os interesses da sociedade ávida por representar-se.

Na paisagem teremos imagens de viagens exóticas, de lugares românticos e/ou bucólicos e, também, de aspectos urbanos.¹⁰ O desejo e/ou a desculpa em documentar lugares distantes e pouco habitados é que dará origem a um modismo de fotografar o diferente, o histórico, o exótico e em última instância o belo, durante viagens. Dessa forma, houve um momento em que o mercado exigiu o acesso a essas imagens, foi quando surgiram os cartões postais e os álbuns de vistas, constituídos normalmente por: pontos turísticos das cidades seja pela beleza natural ou pelo caráter de modernização; paisagens de locais históricos, exóticos ou românticos

O cartão postal surge deste interesse pelas paisagens. Também destaca-se, neste momento, o interesse de geólogos, geógrafos, cientistas em geral, na fotografia como um meio excepcional para a catalogação de novos povos e lugares. Dessa forma, se pensamos a função social da fotografia, verificamos que ela participa do discurso “pacífico” da “colonização”, no caso da África, por exemplo.

A febre dos cartões postais no Brasil acontece na primeira década do século XX, após sua introdução no Rio de Janeiro em 1901, sendo no início valorizado como obra de arte, ganhando inclusive moldura e lugar de destaque na parede. Os motivos retratados são os locais

¹⁰ Ver FABRIS, Annateresa. Op. Cit. p. 29.

desconhecidos, mas logo o motivo urbano se destaca como um dos de maior consumo, organizando-se álbuns fotográficos sobre as cidades, que eram vendidos a preços médios.

Deve-se lembrar que, naquele momento histórico, vivia-se o processo de urbanização, com caráter *modernizador e higienista*, em várias capitais brasileiras, o que provavelmente imbuía estas imagens de significados como progresso, desenvolvimento, etc. Pois nesta época são produzidos álbuns divulgando o país no exterior, ou mesmo um estado para onde se queria atrair investimentos.

Um campo de pesquisa ainda em aberto é o da história da técnica fotográfica anterior a 1920, o qual é de fundamental importância, para investigações que se utilizam da fotografia como meio de aproximação da realidade social daquele período - caso desta investigação que buscou estar atenta a tal aspecto, que por sua vez impôs lacunas ao processo científico, principalmente no que se refere a identificação das fotografias.

No final do século XIX na Europa e no Brasil do início do século, grandes cidades sofreram reformulações urbanísticas. Neste processo o papel dos fotógrafos era o de documentar a forma anterior da cidade, que por sua vez era uma forma de facilitar a autorização da sua destruição. Inclusive no momento seguinte a reforma usava-se a fotografia para comparar o que era antigo, com o “progresso atual.”

No Brasil, as reformas urbanas aconteceram nas três primeiras décadas do século XX, mais efetivamente. Este processo de documentação das mudanças ocorridas na cidade, no caso brasileiro, encontra seu paralelo com Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly, no caso de São Paulo, e Augusto Malta no Rio de Janeiro.¹¹ Com respeito a produção de Virgílio Calegari sobre a cidade de Porto Alegre, considera-se a hipótese desta ter uma semelhança de significados históricos com a produção dos autores anteriormente citados, apesar de sua natureza diferenciada.

¹¹ Alguns trabalhos semelhantes focalizaram tais processo em diferentes cidades. Ver CARVALHO, Vânia C. de; LIMA, Solange F. de. Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo 1887 -1954. FAPESP / Mercado das Letras, Campinas, 1997; KOSSOY, Bóris. São Paulo 1900. CBPO/Kosmos, São Paulo, 1988; OLIVEIRA Jr, Antônio R. de. Do reflexo à mediação. Um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, 1994; PHILLIPS, Christopher. A Fotografia dos anos vinte: a exploração de um novo espaço urbano. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 83- 92.

Entretanto, outros aspectos devem ser observados e verificados nas imagens fotográficas (caso de Calegari), na medida em que, hoje tenta-se entender as fotos das cidades como um vetor das representações sociais e não mais, apenas das transformações urbanísticas presentes nas imagens. Partindo-se do pressuposto que a fotografia estabelece com o homem *laços de pertencimento*, podemos buscar o cotidiano expresso através das imagens fotográficas. A seguir tentaremos exprimir como entendemos ser necessário lidar com essa fonte histórica: a fotografia, para que a realização da proposta de dissertação, torne-se possível.

I.2. Fotografia e Cidade: cotidiano, algumas possibilidades

Uma temática crucial e instigante para a análise aqui proposta, é o uso da fonte fotográfica. Relacionada diretamente com a pesquisa, porque, por um lado, firma a base documental, ela por outro lado, impõe uma metodologia específica. Dentro desta proposta, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre o modo como tem sido utilizadas as fotografias no âmbito das Ciências Humanas, em particular, ao qual estas imagens tem muito a oferecer.

Desde o início, para esta reflexão, pensamos ser importante definir o que entenderemos por *fotográfico*: campo de investigação da fotografia, que tem como eixo central a produção - recepção, ambos permeados por especificações abordadas pelos mais variados discursos, que "... em sua maioria procurando articular o trinômio *operador / "real", medium e técnicas / espectador*, e suas interfaces, numa relação, ora com as artes visuais e as questões levantadas pelas estéticas contemporâneas, ora com as ciências biológicas, exatas e, sobretudo, humanas."¹²

Os entendimentos - como os discursos - em relação à fotografia são distintos, o que não determina necessariamente serem excludentes. Entretanto, há duas concepções da fotografia bastante cristalizadas e que seguem em sentidos opostos: uma a percebe como instrumento, outra, como arte "pura". É o que aponta, Samain quando escreve:

"Existem globalmente duas maneiras de encarar a fotografia: ou concebê-la como um auxiliar (meio) das Ciências e das Artes, investindo-a de valores práticos [é o caso dos historiadores, dos antropólogos para os quais a fotografia é um registro-

¹² SAMAIN, Etienne. *A Fotografia Tentacular: Subsídios Críticos para uma Arte de Ver e Pensar*. Campinas, fevereiro de 1993. p. 11.

testemunho, antes de mais nada útil]; ou concebê-la como uma arte em si (um fim), investido-a de valores idealistas [é o caso dos "artistas" para os quais a fotografia é, antes de mais nada, uma "obra"]. Creio, todavia, que ao lado dessas duas maneiras de encarar a fotografia, não deveríamos deixar de lado todos aqueles para quem a fotografia é um puro e simples lazer (todos chamados amadores, que investem-na de valores lúdicos).¹³

Detendo-se, neste trabalho, na História, na Antropologia e na Sociologia, mais especificamente buscar-se á indicar como essas ciências entendem a utilização da fonte fotográfica, ao resgatá-la e assumí-la em suas produções científicas. Pois o documento fotográfico, esse objeto de de investigação tão polêmico e que provoca resistências, representa, não uma ameaça, mas um desafio, em um sentido positivo, na medida em que impõe uma revisão de paradigmas pertinentes a intensa visualidade do mundo contemporâneo, a fim de melhor compreendê-lo.

O uso da fotografia nas Ciências Humanas ocorre desde o século XIX, paralelamente a sua trajetória existencial. Os primeiros estudos centraram-se nas Artes Plásticas, com estudos de perspectivas, iluminação; na Psicologia, com estudos sobre doenças mentais (através da observação do movimento e da fisionomia humana)¹⁴. No entanto, a utilização da fotografia, que hoje encontra-se em fase de maturação, pois constitui-se como objeto de inúmeros estudos no campo de atuação das Ciências Humanas, limitou-se por muito tempo à ilustração.

As Ciências Sociais foram precursoras no uso da fotografia como *técnica de resgate de informações* no processo de construção de conhecimento. Alguns autores preocuparam-se bastante com esta questão metodológica, como Franz Boas, Gregory Bateson, John Collier e Margareth Mead, ampliando a visão do investigador no processo de observação de uma determinada sociedade. Percebe-se, nessa utilização, um entendimento analógico do registro fotográfico, dentro de uma concepção positivista da fonte fotográfica, a qual na atualidade

¹³ SAMAIN, Etienne. A pesquisa fotográfica na França: notas antropológicas e bibliográficas. Campinas, abril de 1993. p. 7.

¹⁴ Eadweard Muybridge e Etienne Jules Marey, desenvolveram significativos estudos sobre o movimento, os quais legaram as Ciências um detalhado acervo fotográfico, que possibilitam um resgate do imaginário do corpo e dos gestos sociais do século XIX. Interessantes estudos sobre a fisionomia foram realizados, na busca de uma "identidade" e da "identificação" humana, por Cesare Lombroso e Alphonse Bertillon, durante o século XIX

configura-se ultrapassada. Mas é a partir do final da década de 60 que o pensamento científico, começa estabelecer discursos que avançam em relação ao fotográfico, quanto a limites e possibilidades.

Qualquer fonte fotográfica tem significados evidentes, a um primeiro olhar, possibilitando uma comunicação espontânea e imediata, mas que em seguida torna-se muda. Este é um dos motivos pelos quais o senso comum nunca põe sua fidedignidade em dúvida. Isto decorre também do alto grau de credibilidade que a fotografia conquistou desde seu advento.

Entretanto é nosso dever procurar nas inocentes imagens do passado - e / ou do presente - significados mais profundos, pois não podemos esquecer jamais que há na fotografia muito mais uma força formadora e transformadora, do que reprodutora. Nesse sentido "o documento histórico é o intermediário entre passado e o historiador, é o espelho da verdade histórica...mas quantas vezes deformador! Por isso, o papel da crítica histórica, externa e interna, no processo de análise dos documentos é fundamental, a fim de alcançar a maior proximidade possível do real investigado. Os documentos históricos ou fontes, são na maioria escritos, mas podem ser gravados, audio-visuais, iconográficos, ou orais."¹⁵

Considerando a fotografia uma fonte histórica, a partir dos pressupostos acima, podemos construir história através da análise fotográfica. Inclusive, para Aumont ¹⁶ o estudo de todo e qualquer dispositivo imagético é obrigatoriamente histórico, por que estão determinados socialmente, enquanto meio e técnica de produção de imagens, no seu modo de circulação, nos seus locais de acesso e em seus suportes de difusão.

Para Philippe Dubois¹⁷ a fotografia tem natureza indicial porque é uma marca, uma impressão do real visível, e só posteriormente pode tornar-se um ícone pela semelhança e adquirir sentido enquanto símbolo.

Sendo sempre um registro de alguma coisa, e portanto, explícita ou implicitamente, é uma fonte histórica no sentido da apropriada conceitualização formulada por Annateresa

¹⁵ SALMON, Pierre. História e crítica. Ediciones *Ciências Humanas*. Siglo XXI. p. 60

¹⁶ AUMONT, Jacques. A imagem. Ed. Papirus, Campinas, 1993, p. 192.

¹⁷ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, Ed. Papirus, 1994. p. 64

Fabris¹⁸ "... um agente de conformação da realidade num processo de montagem e seleção, no qual o mundo se revela *semelhante e diferente* ao mesmo tempo." Existe o objeto fotografia e também o conteúdo desta, que precisam ser levados em conta. A seguir analisarei estes dois ângulos começando pelo último.

As diferenças entre o estudo do conteúdo cultural da imagem e dos padrões de comportamento, das crenças mobilizadas para tirar, ver, e compreender as imagens fotográficas, são responsáveis pela ambigüidade e pela variação de utilizações da fotografia. Não olhamos apenas para a foto: olhamos para nós através dela. Pensamos simultaneamente por conceitos e imagens. Estas são sempre um elo no movimento do pensamento que liga as que precedem as que as seguem. Encontra-se na fotografia as contradições entre os interesses dos fotógrafos, do fotografado, do espectador e dos que se utilizam dela.

Assim, a utilização da fotografia nas ciências humanas impõe considerar e atribuir diferentes pesos ao ato de fotografar, a conservação dos acervos, a recepção. Seu uso como ilustração, a coloca como uma vitrine, através da qual temos o primeiro contato com o texto. As brechas do texto que a imagem preenche com informações ou representações, geralmente, não são verbalizadas, não perpassam a estrutura do texto, por isso a foto-ilustração é descartável.

Porém, "como as imagens têm modos peculiares de combinação, menos adaptados que as palavras a padrões sociais, a transmissão da imagem através das palavras freqüentemente é empobrecedora, problema para o qual ainda não se mostrou uma saída." ¹⁹

"Os trabalhos históricos lançam mão de fotografias já tiradas. Em contrapartida os cientistas políticos tem trabalhado muitas vezes com retoques, montagens, supressões de personagens e poses na fotografias. No entanto a Sociologia e a Antropologia executam diversas formas de utilização da fotografia, inclusive sua produção²⁰.

Os historiadores, em suas investigações, enfrentam a tarefa de procurar o material - álbuns de família, acervos particulares ou públicos (museus, bibliotecas) e publicações. Muitas vezes há a necessidade de se reproduzir as fotos obtidas, em função do aprimoramento da

¹⁸ FABRIS, Annateresa. Op. cit. p.09

¹⁹ LEITE, Miriam L. M. Retratos de família. Ed. EDUSP, São Paulo, 1993. p. 17

imagem (contraste, definição), bem como de ordená-las cronológica, temática e espacialmente, construindo séries fotográficas (ou seqüências), para atingir a possibilidade de leitura e interpretação do conteúdo.

Na História Oral, a fotografia tem sido bastante utilizada e quase sempre de duas formas: como meio de reavivar a memória dos sujeitos de quem se solicita a história de vida, ou como testes projetivos (técnica também desenvolvida na Psicologia), fazendo que as mesmas fotografias desencadeiem lembranças e associações diferentes nos vários indivíduos entrevistados.

As fontes fotográficas produzidas no campo de investigação, são feitas pelo pesquisador ou algum membro da equipe, especializado ou não, e em alguns casos pelos próprios indivíduos que constituem o campo pesquisado - na Antropologia são mais comuns. Nesses casos a fotografia é normalmente discutida com os informantes.

Três trabalhos nesta linha são significativos e, por serem exemplos distintos, faz-se necessário citá-los:

- 1) De Elisabeth Jelin e Pablo Vila: "*Cotidianeidad y política*", que aborda o pensamento político da população argentina, fotografando seus espaços de vivência.
- 2) De Fernando Cury de Tacca: "*Sapateiro: o retrato da casa*", que busca a representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar.
- 3) De Nestor Garcia Cancline e Patrícia Safa: "*Tijuana: la casa de toda la gente*", analisa as transformações ocorridas na cultura e educação de Tijuana, cidade na fronteira entre México e EUA, tendo na fotografia o elo de discussão e construção do discurso social.

Nestes trabalhos os autores frisam que as fotos produzidas durante a investigação rompem com o que aqueles indivíduos tinham por hábito fotografar. De certo modo desmitifica-se o poder da fotografia no momento que atribuímos imagens comuns (cotidianas) àquele meio, acostumado a fazer sempre o mesmo tipo de fotos, oriundas de uma posição alienada em relação a fotografia e ao seu meio social. Por que, a partir da utilização da fotografia como instrumento

²⁰ LEITE, Miriam L. M. *A fotografia e as Ciências Humanas*. IN: BIB - ANPOCS, Rio de Janeiro, n 25, 1 de setembro de 1988. p. 86.

de reflexão, produzem representações próprias, que revelam suas identidades culturais, seus valores.

O ato do registro ou o processo que dá origem a uma representação fotográfica, tem seu desenrolar num momento histórico específico (caracterizado por um determinado contexto econômico, político, religioso, estético, cultural, etc.) Esta fonte fotográfica traz em si indicações acerca de sua elaboração material (tecnologia empregada) e nos mostra um fragmento selecionado do real (o assunto registrado).

Um original fotográfico (negativo) não traz apenas um conteúdo no qual as informações se acham registradas, mas é um objeto imagem: um artefato no qual se pode detectar em sua estrutura (em termos técnicos) as características típicas da época em que foi produzida: é uma fonte primária. Uma reprodução por conseguinte, é uma fonte secundária²¹.

Toda a fotografia representa, em seu conteúdo, uma interrupção no tempo e no espaço, portanto na vida. O fragmento selecionado do real, no instante em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bi-dimensão da superfície sensível. A fotografia carrega em si o fragmento congelado de um instante passado materializado iconograficamente.

"Se é possível recuperar a vida passada, primeira realidade, e se temos, através da fotografia, uma nova prova de sua existência, há na imagem uma nova realidade passada, transposta"²².

Em uma dimensão simbólica, a relação entre espectador e imagem é mediatizada pelo dispositivo fotográfico, que caracteriza-se condicionalmente por ser um objeto socializado, convencionalizado, codificado e não somente visível. Neste sentido destaco o que escreve Jacques Aumont:

"Se uma imagem que, por si própria, não existe em modo temporal, pode entretanto transmitir uma sensação de tempo, é por que o espectador nela coloca algo de seu e acrescenta alguma coisa a imagem. Nossa hipótese é de que essa 'alguma coisa' é um

²¹ KOSSOY, Bóris. Fotografia e história. Ed. Ática, São Paulo, 1989. pg. 68

²² KOSSOY, Bóris. *Ibidem*, p. 8

*saber sobre a gênese da imagem, sobre seu modo de produção, o que Jean M. Schaeffer chama com respeito à fotografia, sua **arché**“²³.*

Essa possível *arché* leva Olga Von Simson²⁴, em sua pesquisa sobre o carnaval paulistano através do século XX, destacar a distinção existente entre fotografias *quentes*, acompanhadas de depoimento, e *frias*, sem depoimentos. As fotos quentes, provocaram novos depoimentos dos retratados, acrescentando uma nova direção a ser resgatada na foto-análise - a existência da variável do retratado ao observador - além das outras três indicadas na pesquisa - do observador para a imagem; da imagem para o observador; de uma para outra imagem.

A fonte fotográfica, não possui o papel de ilustração, pelo contrário, deve ser interpretada, de acordo com as vicissitudes de sua sobrevivência física - do negativo à revelação, ampliações e alterações do público que a examinará. Somente desta forma adquirem valor instrumental, como material informativo, como material terapêutico ou de aproximação entre entrevistado e entrevistador. Neste sentido, devemos ter cuidado quando nos utilizamos de fontes fotográficas para a construção histórica, na medida em que sua interpretação está vinculada e depende, da forma como encontra-se organizada esta fonte. Uma foto extraída de um acervo que não se preocupa com ela, provavelmente nos propiciará menor quantidade e qualidade de informações, do que uma fonte extraída de um acervo preocupado com a organização de fontes fotográficas, para catalogação e identificação.

A fotografia pode superar a palavra escrita, ao comunicar o sentimento das coisas, mas falha ao transmitir a rede social de relacionamentos que extrapola as dimensões espaciais. Quando não se conta sequer com uma legenda verbal, identificando as personagens, o ano e o lugar do acontecimento, a foto, pode ser um elemento mudo, além de propiciar decodificações ambíguas.

Assim podemos considerar que a “fotografia é uma redução e um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico e social, num determinado instante. De certa forma, o eixo

²³ AUMONT, Jacques. Op. cit. p. 63

²⁴ SIMSON, Olga R. de Moraes Von. *Depoimento oral e fotografia na reconstrução da memória Histórico-Sociológica: Reflexões de Pesquisa*. in: Boletim do Centro de Memória da UNICAMP, vol 3, n:5, jan/jun de 1991. p. 14-24.

temporal precisa ser construído pelo pesquisador, através da formação de seqüências cronológicas ou culturais, ou, em alguns casos, pela diagramação".²⁵

Nesta perspectiva, utilizamos descritores icônicos e formais²⁶ para a elaboração de fichas analíticas no processo de catalogação das imagens utilizadas em nossa pesquisa, com o intuito de organizar a documentação, e consequentemente a análise, bem como, de extrair ao máximo, interrelações entre as seqüências temáticas sobre a cidade. Estes descritores contribuíram bastante na organização do trabalho, quando da comparação entre as seqüências fotográficas.

As fotos são objetos reais, passíveis de se tornarem objetos do conhecimento - não produzindo apenas imagens, mas também saberes - pois sempre emitem significados e intenções que devem ser interpretados de forma crítica e atenta, porque:

*"É ilusório pensar-se que as imagens se comuniquem imediata e diretamente ao observador, levando sempre vantagem à palavra, pela imposição clara de um conteúdo explícito. Na maioria das vezes, ao contrário, se calam em segredo, após a manifestação do mais óbvio: por vezes se fazem opacas e ambíguas, desafiadoras em sua polissemia; por vezes em seu isolamento, se retraem à comunicação, exigindo a contextualização, única via de acesso seguro ao que possam significar. Por outro lado são difíceis de se deixarem traduzir num código diverso como o da linguagem verbal."*²⁷

Os códigos fotográficos, quando detectados em seu contexto específico, podem resultar em uma narrativa consistente se arranjados harmoniosamente. Pois, estar-se-á elaborando um discurso a partir de uma fonte histórica - a fotografia, que nada mais é do que um vestígio da história. E se conforme BENJAMIM "o passado traz consigo um mistério que o impele à

²⁵ LEITE, Míriam L. M. Op. Cit., 1993. p.19

²⁶ Ver CARVALHO, Vânia C. & LIMA, Solange F. Fotografia e Cidade. Campinas, Mercado de Letras, 1997. p. 30.

²⁷ ARRIGUCCI Jr, Davi. *Prefácio* in LEITE, Míriam L. M. Retratos de Família, EDUSP, São Paulo, 1993. p. 12

redenção”²⁸, seria possível ler uma fotografia como quem decifra um mistério, para depois recontá-lo utilizando-se das próprias imagens.

Quando BENJAMIM escreve sobre o fotógrafo Eugène Atget, que registrou imagens da cidade de Paris no início do século XX, confirma a especificidade da fotografia como fonte histórica, pois para ele: “As fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. (...) fotografado por causa dos indícios que contém. Em Atget as fotos se transformam em autos do processo da história.”²⁹

Ressalvadas as devidas diferenças, pode-se concluir que estudar as fotografias que Calegari fez da cidade de Porto Alegre, significa buscar decifrar uma parcela de mistério que a história da cidade encerra.

Nesta perspectiva, o trabalho de investigação sobre as imagens que Calegari fez de Porto Alegre, requisitou de imediato que se refletisse em torno de uma história da cidade, já que o trabalho objetiva contribuir para a memória da cidade, com o sentido de rememorá-la. Durante este estágio da pesquisa percebemos que “a forma de recuperar a cidade natal é estudá-la, procurar compreender o processo ocorrido, perceber a trama complexa das transformações urbanas que aconteceram e acontecem no Brasil, em seu processo histórico”³⁰

Apesar da importância de uma revisão bibliográfica acerca dos estudos sobre o urbano, é importante tomar cuidado para não reproduzir o mito das origens - aquele do quem e como fundou a cidade, carregado de distorções ideológicas, na maioria dos casos. Considera-se que uma pesquisa sobre a cidade deve focalizar o movimento da urbe expresso em sua trajetória.

Desta forma, ressaltamos que “trabalhar com história da cidade, genericamente, já envolve alguns riscos. Um deles é o que denomino de ‘padrão paradigmático’, isto é, a preocupação em buscar e encontrar em estudos realizados em outras áreas, espaciais ou temporais, modelos de análise e interpretação... No caso do estudo das cidades, tal situação leva

²⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* in: Obras Escolhidas I. Brasiliense, São Paulo, 1994. p.223

²⁹ BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. in: Obras escolhidas I. Brasiliense, São Paulo, 1994. p.174

³⁰ GLEZER, Raquel “O Campo da História” in: PASSOS, Maria Lúcia Perrone (org.) Cadernos de História de São Paulo n.1. Os campos do conhecimento e o conhecimento da cidade. São Paulo, Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1992. p. 09

ao risco da perda do específico, do objeto em si, na deformação do material disponível. Outro risco existente é o da ‘visão imperial’ que é o de transformar os estudos realizados para a cidade de São Paulo em modelos de outros estudos, para outras realidades... O terceiro risco é o do viés ideológico... marcado pela relação emocional com a cidade... Além das dificuldades já citadas, há os entraves materiais: a difícil localização do material nos arquivos públicos, o acesso difícil aos arquivos cartoriais, institucionais e e privados”³¹

³¹ GLEZER, Raquel. Op.Cit, p.12

II. CIDADE: OFÍCIOS E VIVÊNCIAS

*“A cidade muda mais depressa, lamentavelmente que um coração de um mortal”
Baudelaire*

Este capítulo tem por objetivo inserir o leitor na Porto Alegre da virada do século XIX ao XX. Para tanto, foi feita uma abordagem dos aspectos políticos, econômicos e culturais da cidade; do ofício de fotógrafo, focalizando desde os pioneiros à Calegari; e o perfil pessoal e profissional de Virgílio Calegari, mais precisamente.

Entende-se ser necessário desenvolver essas questões relativas à trajetória da cidade, de seus fotógrafos e sobre Virgílio Calegari, pois na época Porto Alegre ocupava um lugar importante no cenário nacional brasileiro. Cenário do qual intencionamos nos aproximar.

II.1. A Belle Époque de Porto Alegre: um breve relato.

Nosso estudo está voltado ao momento da Belle Époque porto-alegrense, caracterizado pelos avanços tecnológicos alcançados na área sanitária, industrial, científica e cultural, mais precisamente aos anos de 1900 a 1920, no qual buscamos perceber a construção imagética de Virgílio Calegari acerca desta metrópole.

Considerando que a Belle Époque brasileira desenvolve-se ao longo das três primeiras décadas após a instauração da República, a qual possibilitou um processo de modernização no país, o ingresso de Porto Alegre na modernidade está ligado a mudanças de ordem econômica e a uma política de saneamento básico, configurando mudanças na infra-estrutura da cidade, bem como nos costumes da sociedade.

Desta forma, percebe-se que “um certo cosmopolitismo se fazia presente, e a capital do estado inseriu-se no turbilhão da Modernidade. Novas perspectivas, novas influências e novos paradigmas faziam da cidade um pólo cultural significativo para o contexto brasileiro à época.”¹

Porto Alegre em fins do século XIX, é o maior porto comercial do estado. Neste período intensifica-se o processo de industrialização-urbanização. E a cidade aponta um expressivo crescimento demográfico de 74 % em 12 anos, como podemos verificar na tabela seguinte:

¹ CORREA, Silvio M. de S. Sexualidade e Poder na Belle Époque de Porto Alegre. Santa Cruz do Sul: Unisc, 1994. p. 19

Ano	Habitantes
1888	42.115
1890	52.186
1900	73.274

Fonte: FORTINI, 1962. Pág. 29.

Assim observamos que a cidade modifica-se, o espaço urbano adquire novas formas, emergem novos bairros, praças, ruas pavimentadas, lojas, bancos, hotéis, cabarés, que inspiram um ar de modernidade. Entretanto esta modernidade estava imbuída de concepções positivistas como progresso e civilização, convergindo com o espírito burguês. O papel do pensamento positivista foi fundamental para formatar uma cultura urbana que espelhava-se nas cidades européias.

“O espírito da Belle Époque foi, portanto incorporado pela burguesia local. A europeização dos costumes veio ratificar a condição colonial e a tradição cultural do país. Todavia a consolidação de uma cultura urbana só é possível quando existem condições concretas. No caso de Porto Alegre, tais condições significavam um franco processo de industrialização. A industrialização acompanhada de um fenômeno urbano permitiu que o sonho de modernização se tornasse realidade.”²

Observa-se que nesse processo de industrialização o papel da imigração foi significativo. Apesar de ter sido mais representativa nas áreas rurais, a imigração também fez-se presente nas cidades, para as quais trouxeram expectativas e experiências. Eles vieram com a perspectiva de obter um ‘lugar ao sol’ a partir do trabalho. Em geral os imigrantes da cidade trabalhavam nas indústrias ou em estabelecimentos comerciais, que na maioria dos casos pertenciam a eles mesmos. Em Porto Alegre predominavam imigrantes de origem italiana ou alemã.

² CORREA, Silvio M. de S. Op.Cit. p. 22

Para PESAVENTO “fosse através da busca de trabalhadores na própria zona colonial, fosse através da importação direta de uma mão-de-obra estrangeira, as empresas industriais da época demonstravam uma preferência nítida pelo operário-imigrante.”³

Mas nem tudo é sonho, e a cidade também apresentava problemáticas decorrentes deste processo modernizante. Entre elas verificamos algumas questões que o discurso burguês da época não consegue abafar: as condições de trabalho nas fábricas, o insuficiente saneamento básico e a violência. A título de exemplo temos em 1906 a primeira greve geral de trabalhadores na cidade.

Entretanto a urbanização significava um novo padrão de vida, o qual era possível a partir dos esforços no saneamento básico, no avanço das comunicações, transportes e iluminação pública.

Na trajetória de implementação de novos meios de transporte em Porto Alegre, notamos que as mudanças ocorreram em razão da tecnologia que alcançou avanços no final do século XIX, por um lado, e da política modernizante (positivista) que almejava o progresso, por outro lado. Ocorreram, portanto, transformações significativas no serviço oferecido à população da cidade na área de transportes urbanos, durante o período de 1890 a 1910.

Assim, verificamos: em 1893, é criada a Companhia Carris Urbanos de Porto Alegre, que oferece a população bondes puxados a burro, os quais eram pequenos e foram apelidados de ‘caixas de phosphoros’⁴; em 1894 é construída a estrada de ferro do Riacho, a qual deveria possibilitar a condução dos recipientes do asseio público a um ponto longe da cidade, posteriormente edificou-se um ramal com cerca de dez quilômetros⁵; em 1907, chegavam a cidade bondes elétricos que alcançavam uma velocidade média de 8 km/h.

No setor de comunicações, a grande notícia é o telefone, causando muito mais impacto do que o ‘gramophone’ e o ‘phonographo’. A União Telefônica foi a empresa contratada pela intendência para fornecer o serviço de telefonia, inaugurado em 1886, com acesso limitado a

³ PESAVENTO, Sandra J. A emergência dos subalternos: trabalho livre e ordem burguesa. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 1989. p. 71

⁴ MAZERON, Gaston. Notas para a cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Globo, 1928. p. 97

⁵ Ver CIDADE e Município de Porto Alegre, Capital do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Intendência Municipal, 1904. p. 12

administração pública e às casas comerciais. Entretanto, em 1904, a rede de telefonia já alcançava a extensão de 120 km. O custo de um telefone era muito alto, por isso somente famílias abastadas possuíam este aparelho tão moderno.

Em relação a iluminação pública, somente em 1887 foi implantado um sistema de luz elétrica, através da Companhia Fiat Lux, a cargo do francês Monsieur Jouvin. Este sistema levou cerca de dez anos para atingir os arrabaldes da cidade.

Foram realizadas, também nesse período, melhorias no saneamento público, possibilitando um crescimento no nível de vida da população. Entretanto o abastecimento de água potável e a coleta de lixo e resíduos fecais eram problemas presentes no cotidiano da cidade. Em 1898 foi implantado a coleta de lixo domiciliar, bem como a limpeza das calhas, tudo a cargo da administração municipal. Em 1907, iniciaram as obras da rede de esgotos, mas estas estavam destinadas a zona central, logo o Asseio Público manteve a coleta dos cones por vários anos. No período de 1901 a 1906 a incineração do lixo foi tema dos relatórios da intendência, pois o forno construído à rua Sans Souci não atendia a demanda.

Nesse contexto de higienização foi criada em 1904 a coleta de cães vadios, efetuada pela 'carrocinha'. Também fazem parte desse processo higienizante o recolhimento: de crianças abandonadas para os orfanatos, como por exemplo o da Santa Casa de Misericórdia; de loucos que eram levados para o Hospício São Pedro; e obviamente de criminosos que eram enclausurados na Casa de Correção. Essas medidas atestam a exclusão sofrida por quem não encontrava-se dentro dos padrões sociais outorgados por esta concepção modernizante que objetivava reorganizar a cidade para torná-la habitável, utilizando a desculpa de garantir e melhorar a saúde pública.

Racionalizar o espaço urbano era requisito fundamental para instaurar novas sociabilidades. A normatização facilitaria o viver em cidades, pois os espaços seriam redefinidos visando uma convivência não conflituosa. O centro da cidade tornava-se cada vez mais administrativo e comercial, ao mesmo tempo que configuravam-se os bairros da elite, dos operários, dos negros, dos imigrantes; delimitavam-se com precisão os espaços públicos e privados, hierarquizando o espaço urbano.

Neste sentido, coincide com o histórico urbanístico porto-alegrense, o que nos coloca HAROUEL sobre o fenômeno dos arrabaldes: “Antes da metade do século XIX, os subúrbios são lugares de passeios campestres onde a aristocracia e a burguesia possuem castelos e casas, usufruindo o campo às portas da cidade. Com a industrialização, a explosão demográfica urbana e o desenvolvimento dos transportes, assiste-se à formação do subúrbio moderno, fenômeno de massa cuja amplitude parece não conhecer limite.”⁶

Esta nova forma de conceber o espaço urbano também tem seu lado lúdico, pois crescem os entretenimentos e o lazer, que intensificavam a vida social. Porto Alegre, já na Segunda metade do século XIX, conta com alguns teatros de expressão como o São Pedro - já iluminado a luz elétrica, além do Politeama, Coliseu e Apolo. Em 1900, havia um ‘Kosmorama’, onde se podia assistir através de lentes imagens do Brasil e de países estrangeiros. Em 1901, o teatro São Pedro exibe uma grande novidade, o cinematógrafo. Como era um local de passagem entre Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu e Buenos Aires, Porto Alegre aos poucos adquire ares cosmopolita. Entretanto com a Primeira Guerra Mundial, as atividades nos teatros entram em decadência, abrigando tais espaços, conferências, espetáculos de pugilismo e eventos beneficentes organizados para a Cruz Vermelha.

No espírito positivista desta conjuntura modernizante constroem-se: a Escola de Engenharia, em 1896; a Faculdade de Medicina, em 1898; a Escola Livre de Direito, em 1900; a Escola Militar, em 1910; o novo prédio da Biblioteca Pública, em 1912; e vários outros edifícios como o da Alfândega e o da Confeitaria Rocco, em 1913. A realização destas construções foi muito significativa, pois a arquitetura revelava todo um pensamento da época. Em seu aspecto estético esta nova arquitetura reconstruía um modelo clássico que convergia aos interesses da elite porto-alegrense idealizadora de um espaço urbano ordenado e harmônica, o qual a legitimava.⁷ Esta arquitetura registra de forma eficaz uma divisão temporal da cidade: antes, no passado, tinha-se a velha cidade caótica e lenta; depois, no presente e para o futuro; encontra-se a cidade nova que é moderna e civilizada.

⁶ HAROUEL, Jean-Louis. História do urbanismo. Campinas, Papirus, 2ª ed., 1998.p. 107

⁷ DOBERSTEIN, Arnoldo. Porto Alegre: 1898-1920. Estatuária fachadista e monumental: ideologias e sociedade. Porto Alegre: PUC/RS, 1984. (Dissertação de Mestrado)

Em nome da vida moderna novas formas de sociabilidade surgiam no compasso da urbanização. Um imaginário próprio, acerca da urbe porto-alegrense começa a ser elaborado por seus habitantes, à medida em que estes experimentam novas vivências. A dinâmica da cidade se modifica, por um lado ganha glamour, por outro perde em espontaneidade. A urbanização traz uma divisão social do espaço, onde os limites são tênues, mas cumprem um papel ordenador não só espacial mas também das relações sociais.

No centro da cidade haviam locais que expressavam bem o novo modo vida, como o Chalé da Praça XV com seu chafariz de ferro francês, a Livraria América, a praça da Harmonia, que tinham como freqüentadores intelectuais muito influenciados pelas idéias parisienses. Entretanto, é a rua da Praia que traduz com maestria o espírito da Belle Époque em Porto Alegre.

“Com seus cafés, cinemas livrarias, tipografias, casas de negócios, alfaiatarias, relojoarias, sapatarias e inúmeros letreiros luminosos, feitos com as mais diversas cores, ela também era local de reunião, de sociabilidade. Verdadeiro palco de vivências, a rua da Praia tornava-se o *locus* de civilidade, onde os acontecimentos políticos e ordinários em grande parte se perderam. Há odores como os da fábrica, dos cafés, das boticas, das confeitarias, das quitandas que se dissiparam num ar que começava a poluir. A partir desse momento de euforia, de expansão urbana, os sobrados passaram a ceder seus espaços aos prédios neoclássicos e aos imponentes edifícios. A abrupta transformação arquitetônica resumia o sentido dessa modernização. Houve por conseguinte uma divisão social do seu espaço.(...) Ao longo da rua da Praia havia locais freqüentados somente pela burguesia. Era seu lado *chic* com hotéis, restaurantes e vitrines com artigos importados. O esquadramento social do espaço era percebido também no “footing”. A rua da praia foi ainda passarela da moda.”⁸

Em Porto Alegre do *fin de siècle* percebemos que a nova dinâmica gerada com o processo de urbanização sob as bases positivistas, também abria espaço para o crescimento das práticas artístico-culturais que propiciavam novas vivências.

Entre as atividades promotoras dessa nova sociabilidade destacamos a fotografia, além do cinema e do teatro, em virtude da existência de vários estúdios fotográficos na cidade durante

⁸ CORREA, Silvio M. de S. Op. cit. p.33

este período. A fotografia permitia aos indivíduos relacionarem-se em sociedade de forma diferenciada, através dos cartões de visita por exemplo.

Nas páginas seguintes encontram-se um plano de melhoramento de 1914 projetado na planta da cidade de Porto Alegre com traçado de 1839 e alguns mapas⁹ com roteiros da cidade sobre as transformações sofridas por ela entre 1888 e 1916, em alguns aspectos urbanos. Ao apresentar esses mapas tem-se como objetivo orientar o leitor tanto na localização dos lugares da cidade referidos neste trabalho, quanto percepção das mudanças ocorridas nos aspectos da infraestrutura de Porto Alegre.

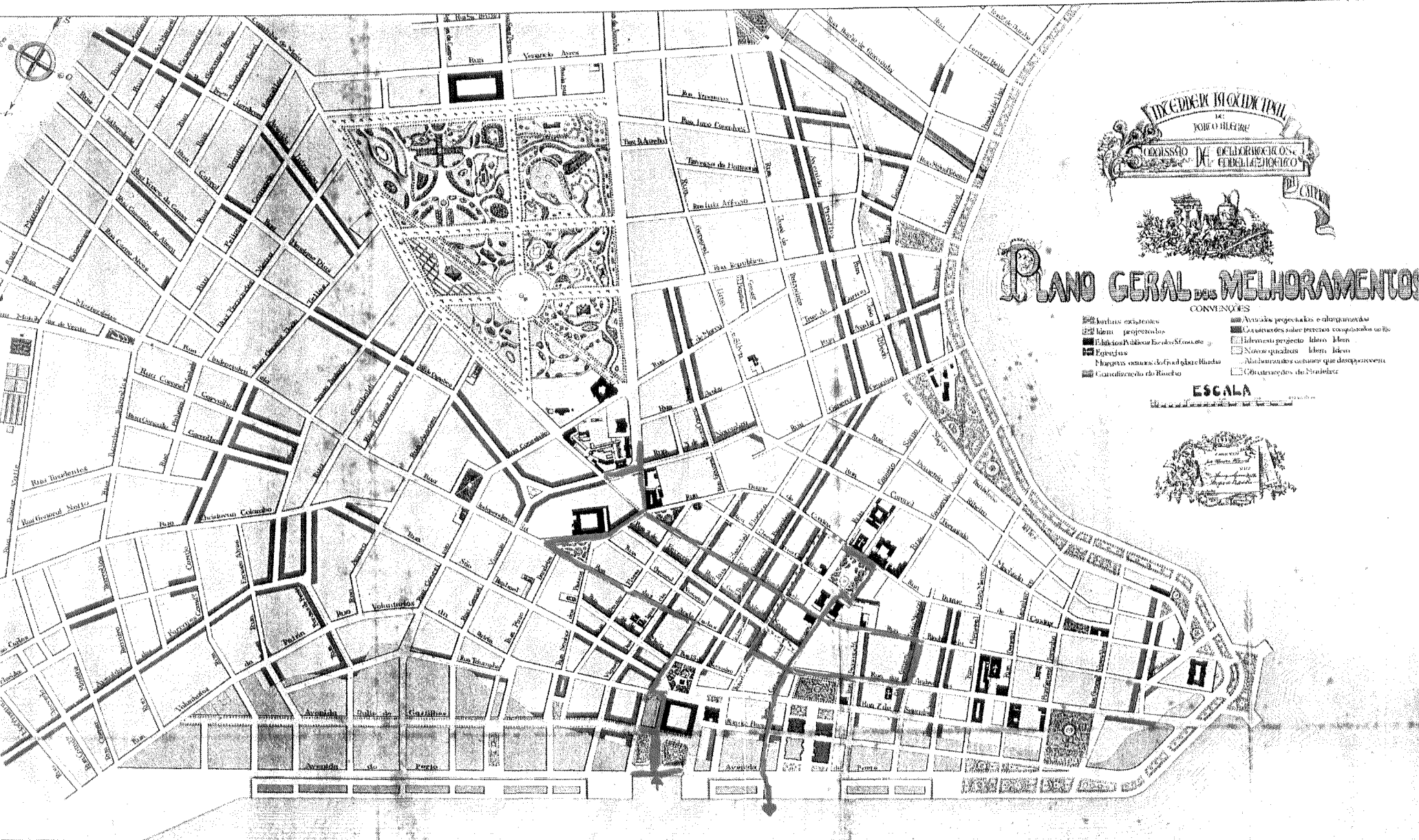
O mapa II.1 reflete um projeto de melhoramentos feito em 1914 (linhas pretas) que abrange principalmente o centro da cidade, região por onde se realiza o percurso imagético (grifado em rosa) através das fotografias de Virgílio Calegari

Em relação aos mapas II.2 e II.3 que destacam alguns fatores que caracterizam a infraestrutura de Porto Alegre como o crescimento urbano, o gás encanado e a água canalizada. Note-se que as regiões hachureadas em preto correspondem a área central na qual se deteve a pesquisa.

No mapa II.4 verificam-se transformações urbanas a partir da observação tanto das obras em pavimentação para o transporte de bondes puxados a burros, quanto das em energia elétrica para iluminação e bondes elétricos, as quais estão grifadas em preto.

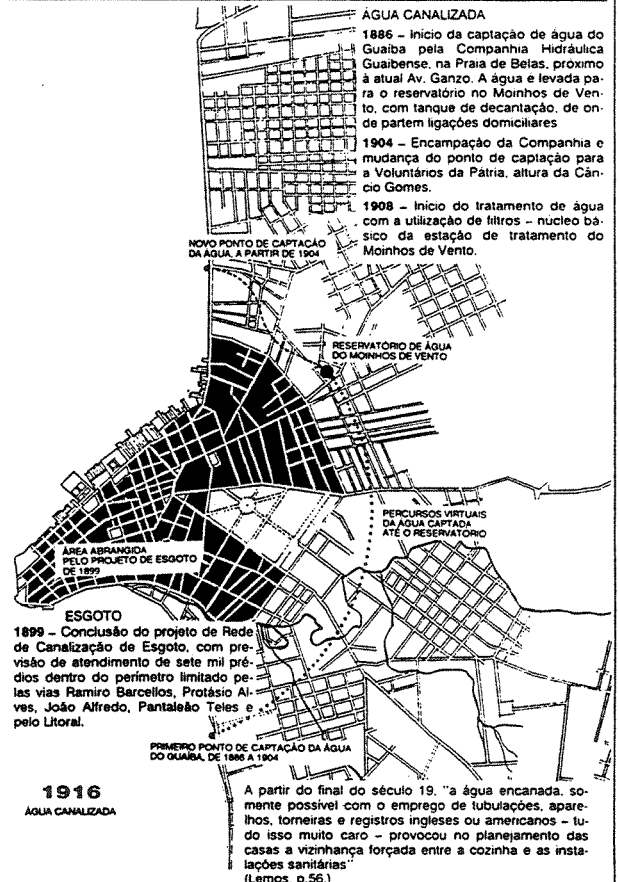
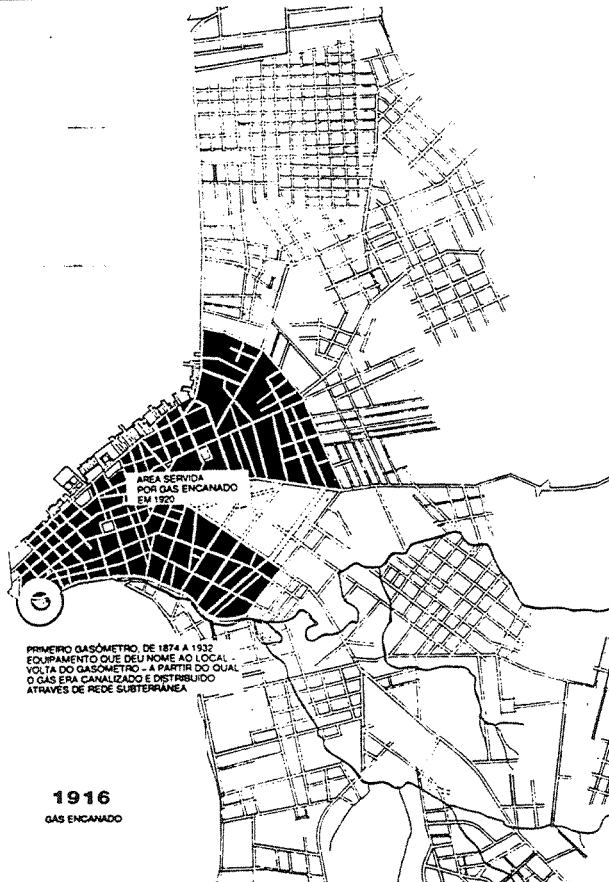
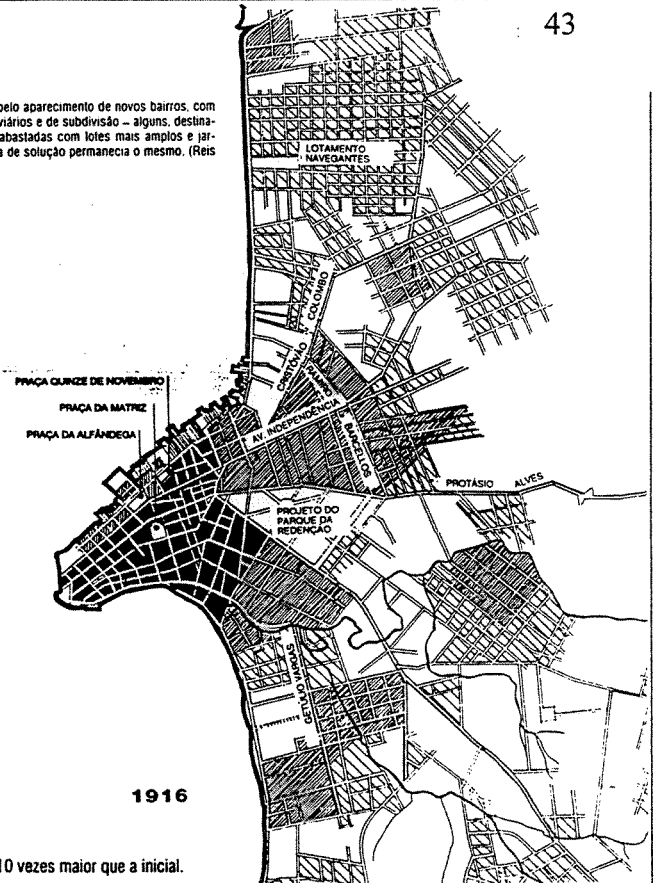
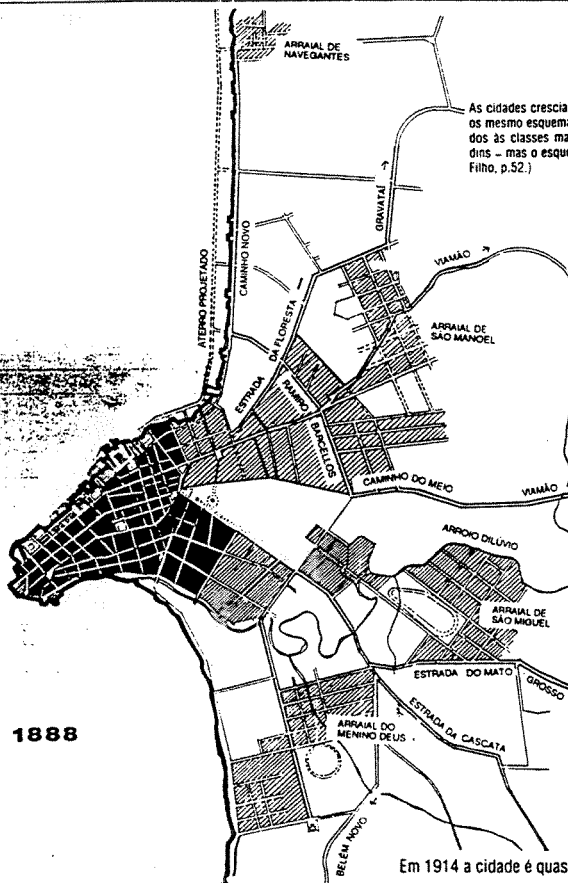
Nos mapas II.5 e II.6 pode-se comparar o crescimento do espaço urbano não só em extensão, mas também em volume arquitetônico, através das indicações da localização e dos nomes das principais construções urbanas. Com essa intenção, encontram-se destacadas na cor verde o nome de algumas edificações que foram referidas na dissertação, e estão grifadas em outras cores prédios que além de citados no trabalho estejam com suas fachadas desenhadas no mapa.

⁹ A planta da p. 43 foi extraída de: MACEDO, Francisco Riopardense de. História de Porto Alegre: Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1993. Pág. 82; e em relação aos mapas das p. 44-46 Ver PESAVENTO, Sandra Jatthy. O Espetáculo da Rua. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992. Págs 60- 62, 78 e 79.



Plano da Comissão de Melhoramento e Embelezamento da Capital, 1914. Engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel.

Plano da Comissão de Melhoramento e Embelezamento da Capital, 1914. Engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel.



RUA, ESPAÇO EM TRANSFORMAÇÃO

INFRA-ESTRUTURA

LINHA FERREA
PORTO ALEGRE - NOVO HAMBURGO
DESDE 1873

PAVIMENTAÇÃO - PRIMÓDIOS

"O calçamento das ruas foi iniciado em janeiro de 1848 e as primeiras ruas calçadas foram as de Bragança, lado da Praça Quinze de Novembro (naquele tempo Conde D Eu) até o Caminho Novo, Rua da Praia e Rua da Graça (naquele tempo era assim chamado o trecho da Rua da Praia, desde a General Câmara até a Praça D. Feliciano)" (Mazeron, p.35.) Também, "em 1848, a Câmara Municipal estabeleceu a obrigatoriedade do calçamento dos passeios em frente às casas dos proprietários" (Mazeron, p.34)

1888

LINHAS DE BONDES PUXADAS POR BURROS
EXISTENTES EM 1881

LINHA FERREA PARA NOVO HAMBURGO DESDE 1873
E DAÍ PARA SÃO PAULO, DESDE 1910

ENERGIA ELÉTRICA E BONDES ELÉTRICOS

1887 - Empresa Fiat Lux fornecia
160 kw.

1888 - A mesma empresa passou a fornecer 320 kw. "Quando foi inaugurado o serviço de luz elétrica, a população tinha receios desse sistema de iluminação." (Mazeron, p.73.)

1906 - As companhias Carris de Ferro Porto Alegrense e Carris Urbanos de Porto Alegre, ambas responsáveis pelo transporte urbano à tração animal, fundiram-se na companhia Força e Luz Porto Alegrense, destinada a explorar comercialmente a energia elétrica e o transporte urbano através dos bondes elétricos.

1908 - Começam a circular os bondes elétricos.

INSTALAÇÕES GERADORAS
DA COMPANHIA FORÇA E LUZ
RUAS VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA
ENTRE CORONEL VICENTE
E RUA DA CONCEIÇÃO

USINA ELÉTRICA MUNICIPAL
RUAS VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA
ESQUINA CORONEL VICENTE

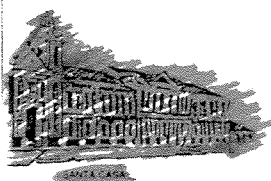
FIAT LUX
RUA SETE DE SETEMBRO
ESQUINA GEN. JOÃO MANOEL

ESTRADA DE FERRO DO RIACHO
CONSTRUÍDA A PARTIR DE 1884

1916

ENERGIA ELÉTRICA

LINHAS DOS BONDES ELÉTRICOS



BANCO DA PROVÍNCIA

THEATRO DE VARIEDADES

BENEFICÊNCIA PORTUGUESA

SANTA CASA DE MISERICÓRDIA

THEATRO SÃO PEDRO

CÂMARA MUNICIPAL

BAILANTE

ASSEMBLÉIA PROVINCIAL

PALÁCIO DO GOVERNO

ESTAÇÃO TELEGRÁFICA

IGREJA MATRIZ E CAPELA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO

CURIA METROPOLITANA

ESCOLA NORMAL

BENEFICÊNCIA BRASILEIRA

CAIXA ECONÔMICA

ARSENAL DE GUERRA

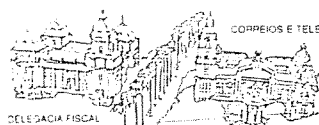
PRAÇA MARTINS LIMA

CADEIA CIVIL

GASÔMETRO

VELÓDROMO DA VÁRZEA

1888



MERCADO

GRÊMIO

SANTA CASA DE MISERICÓRDIA

BENEFICÊNCIA PORTUGUESA

ESCOLA COMPLEMENTAR

COLÉGIO MILITAR

ESCOLA DE MEDICINA

OBSERVATÓRIO ASTRONÔMICO

OBSERVATÓRIO METEOROLÓGICO

INSTITUTO ELETROTÉCNICO

INSTITUTO TÉCNICO PROFISSIONAL

ESCOLA DE ENGENHARIA

ESCOLA DE DIREITO

GINÁSIO JUIZ DE CASTILHOS

BIBLIOTECA PÚBLICA

THEATRO SÃO PEDRO

PALÁCIO DA JUSTIÇA

HIDRAULICA MUNICIPAL

PALÁCIO JIRATINI

ASSEMBLÉIA ESTADUAL

COLÉGIO PAULA SCARES

CORREIOS E TELEGRAFOS

DELEGACIA FISCAL

JORNAL A FEDERAÇÃO

CAIXA ECONÔMICA

JARDIM ZOOLOGICO

QUARTEL DA BRIGADA

ARSENAL DE GUERRA

CAINTANIA DO PORTO

CAIXA DE CORRÊAS

GASÔMETRO

COLÉGIO ERNESTO CORNELLES

HOSPITAL SÃO PEDRO

ASIL DOS MENINGOS E ASIL DE SANTA TEREZA

1916

TECELAGEM RENNEN MENTZ

FABRICA DE MOVEIS

FIATECI

FABRICA DE VIDRO SUL

CERVEJARIA CRISTOFFEL

CERVEJARIA BOPP

CERVEJARIA BECKER

CERVEJARIA CAMPANI

COMPANHIA FABRIL DE PREGOS

CALÇADOS COMPANHIA PROGRESSO



II.2. Práticas fotográficas: dos pioneiros à Calegari

Ao pensar que a fotografia após a divulgação de seu invento em 1839, disseminou-se por todo o Mundo, angariando grande aceitabilidade, apesar das controvérsias acerca de seu estatuto artístico, parece normal que estando Porto Alegre no eixo Buenos Aires e Rio de Janeiro que eram respectivamente capitais da Argentina e do Brasil, tivesse abrigado um grande número de fotógrafos. Até porque como nos lembra FABRIS:

“ A invenção da fotografia na primeira metade do século XIX, não pode ser considerada um fato acidental, pois parece responder a uma demanda social claramente direcionada para a ampliação do consumo das imagens ”¹⁰

Assim como no Rio de Janeiro, inclusive sendo um hobby do Imperador Dom Pedro II, a fotografia também fez enorme sucesso na cidade de Porto Alegre. A chegada da técnica fotográfica no estado do Rio Grande do Sul dá-se em 1852 - doze anos após a declaração de Daguerre, com a instalação à rua da Igreja do retratista e arquiteto Roberto Offer, na cidade de Rio Grande. O fotógrafo prometia realizar fotografias sobre papel, vidro e prata pura cobertos por uma folha de ouro o que garantiria conservação eterna do produto, que custava cerca de 4\$000.

Antes de Offer, havia estado em Rio Grande à 24 de fevereiro de 1851, Eduardo Timoleon Zalony - vindo de Marselha, trouxera quatro volumes de material daguerreotípico, e praticava a fotografia mais como amador do que como profissional. Zalony instalaria estúdio fotográfico na cidade de Porto Alegre à rua do Rosário, somente dez anos depois (1861), após ter estudado nos Estados Unidos.

Mas nessa época a concorrência já existia pois além de Offer, havia o estúdio Dölger e Schimidt Carlson desde 1857 à rua Francisco Marques n. 52, atendendo uma freguesia elitizada, já que suas fotos eram tidas como de alta qualidade.

Porto Alegre somente contou com um fotógrafo em 1853, quando o italiano Luís Terragno aporta na cidade. Ele é o primeiro fotógrafo de Porto Alegre. Em seguida a sua chegada trava relações com o artista plástico Bernardo Grasseli, com ele montando atelier na rua do Rosário (esquina com a Alegria). Terragno utilizava um sistema chamado ELECTRO-TIPO, à Gracelli ficava a função de colorir as fotos de encomendas

especiais com seus pincéis. Entretanto esta sociedade não durou muito tempo, dissolvendo-se em 1854. Na cisão Terragno instala-se à rua Bragança n. 206, onde passa a atender sua clientela, inclusive realizando fotografias de grupos em torno de 10 pessoas.

Com sua reputação solidificada, Terragno em 1860 volta a ocupar o prédio da Rua do Rosário, pois seu ex-sócio já havia fechado o negócio, efetuando processos fotográficos como o AMBROTIPO, que tirava o reflexo da foto. Em seu comércio vendia máquinas fotográficas com acessórios garantindo ensinar o manejo das mesmas. Em novembro deste ano anuncia sua viagem à Buenos Aires e Rio de Janeiro, pondo seu material todo à venda, nesta situação declara que não iria à estudos pois já produzia segundo todos os sistemas existentes.

Em 1868, o fotógrafo volta a se instalar em Porto Alegre, exibindo medalha ganha na Exposição Nacional de 1866, Terragno promove seu atelier da rua Riachuelo, n. 237 como fotógrafo da Casa Imperial. Seguiu a partir de então sendo um dos fotógrafos preferidos da sociedade. Entretanto uma curiosidade acerca de Terragno faz necessário ressaltar que além de fotógrafo, era também pesquisador. Ele investigou uma química à base de mandioca para banhos de revelação fotográfica bastante eficiente, pois segundo ele:

“O ácido da mandioca é um ácido venenoso, de um cheiro característico e não me consta que tenha sido convenientemente analisado. Em 1861, extraí uma quantidade equivalente a mais ou menos duas onças, fiz algumas aplicações na fotografia e vi que substitui com grande vantagem o ácido acético e mesmo o ácido fórmico. Se ao banho revelador de ferro se substitue o ácido acético pelo ácido de mandioca, pode-se diminuir de metade a exposição (pose) e geralmente o negativo não necessita de reforço. Esse ácido não ataca nem o ouro nem a prata. Ataca porém energicamente o alumínio e o magnésio e produz sais deliquescentes. Tenho preparado um sal de ferro atacando este metal por uma mistura de uma parte de ácido sulfúrico e de duas partes do ácido de mandioca, a cujo sal dou o nome de SULFO-MANDIOCATO DE FERRO e que emprego em lugar do sulfato de ferro. Torna-se o revelador por

¹⁰ FABRIS, Annateresa. “A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade.” in: Revista Porto Arte, v.5, n.8. Porto Alegre, novembro de 1993. p. 7.

excelência, porque não só permite diminuir muito a exposição, como acusa os mais pequenos detalhes, mesmo nos lugares onde a luz é muito fraca” ¹¹

Neste artigo Terragno explicava que por motivos de força maior e financeiros não pode realizar a análise do ácido de mandioca, junto a laboratórios europeus, mas reafirma acreditar nas possibilidades de seu uso. Infelizmente não se tem conhecimento se o produto foi fabricado em maior escala, todavia o fotógrafo conquistou Menção Honrosa do Comissariado da Exposição por seu invento.

Nos anos que seguem Terragno interrompe gradativamente suas atividades. Em 1877, oferece fotografias sobre porcelana. Em seguida realiza uma exposição de na Loja Rosa & Filhos com três retratos produzidos pelo sistema Cromo-fotográfico, bem como anuncia na imprensa a recente utilização do processo NON PAREIL:

*“Sob tal denominação apresentou-nos ontem o hábil fotógrafo Terragno um primoroso trabalho de sua oficina, que achamos dos mais perfeitos dos conhecidos até o presente em semelhante gênero de arte. O lindo espécimen de que falamos representa o busto do mimoso e simpático tipo de uma jovem de família pôrtogalegrense (...), sobre esmalte em lâmina metálica, onde os traços mais finos se assinalam com a maior perfeição e pureza, enriquecendo as linhas fisionômicas da expressão, a mais igual que é possível ao original. Semelhante trabalho está digno de ser apreciado e o público poderá melhor avaliá-lo, dirigindo-se ao atelier daquele talentoso artista, onde se acha exposto à concorrência dos apreciadores.”*¹²

Apesar de ter diminuído suas atividades, muito pela pressão da concorrência, lança em 1882 outro processo - o CYANOTIPO, anunciado da seguinte forma: “Surpreendente e também maravilhoso meio técnico, segundo o qual qualquer pessoa pode tirar seu próprio retrato, tantas vezes quanto quiser, em cinco minutos, sem emprego de drogas, e apenas com um pouco d'água.”¹³

¹¹ Catálogo da Exposição Comercial e Industrial de 1875.

¹² FORTINI, Archimedes. O passado através da fotografia. Porto Alegre, Ed. Grafipel, 1959. p. 09

¹³ Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 10

Em 1884 Terragno lança o SINETE TERRAGNO, um aperfeiçoamento do carimbo fotometálico, que servia para imprimir fotografias em cartões de visita, papéis importantes, tecidos claros, entre outros objetos de superfície plana, com o qual pretendia obter bons lucros - que não se verificaram. Alguns anos mais tarde após ter-se instalado em Pelotas, em 1887, retorna o fotógrafo para praticar a FOTOTÍPIA e a CRYSTALOGRAFIA. Estas técnicas eram por ele consideradas de altíssima qualidade. O fotógrafo em 1888, deu sociedade a um de seus filhos e atua por mais três anos até morrer em 16 de setembro de 1891.

Quando analisamos esta incessante pesquisa técnica de Terragno, que culminou com o patenteamento do SINETE TERRAGNO, percebemos uma busca do realismo fotográfico, pois considera a técnica fotográfica como a melhor maneira de reprodução das imagens presentes no real, capaz de alcançar a perfeição. Esta perspectiva realista evidenciava o caráter da fotografia em seus primeiros tempos.

Atuaram em Porto Alegre, paralelamente a Terragno, outros fotógrafos que não obtiveram tanto prestígio nem constância no ofício. São os casos de: Carlos Erdmann & Anton Cattermoli; Justiniano José de Barros. Os primeiros desembarcaram em Porto Alegre em 1857 fixando comércio à rua Bragança 172, sob o nome de GRANDE ESTABELECIMENTO FOTOGRÁFICO. Este atelier era anunciado na revista literária "O Guaíba". O segundo estabeleceu seu estúdio à rua da Ponte n. 163, onde permaneceu até 1864.¹⁴

Balduino Röering, é outro fotógrafo suficientemente conceituado que já encontra-se instalado em 1864, firmando nome em 1867 e em 1869 transfere seu atelier para a rua da Praia, o que é comentado no jornal A Reforma: "elegante oficina dos Srs. Balduino Röering & Cia e não podemos deixar de chamar a atenção do público para esse estabelecimento, um dos melhores da província."¹⁵

O estúdio fotográfico do inglês Thomaz King à rua do Riachuelo n.269, chamado FOTOGRAFIA IMPERIAL, já funcionava com preços suaves por volta de 1868, e teve como especialidade retratos sobre porcelana. Entretanto mais um estabelecimento fotográfico que se

¹⁴ Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 13

¹⁵ A REFORMA, julho de 1869

valia do título Imperial e instalava-se em 1867 na cidade a FOTOGRAFIA IMPERIAL do francês Luiz Deschamps, que permaneceria até 1874.¹⁶

Em 1868 inauguram-se três gabinetes fotográficos: o ESTABELECIMENTO FOTOGRÁFICO LUZO-BRASILEIRO que ficava à rua Bela n.10, realizando todos os tipos de processos fotográficos, inclusive o DOUBLE-FUNDO; seus proprietários eram os irmãos Cardoso; o modesto MORANDI & CÍRIO, à rua do Riachuelo n.182; e, o de Rafael Flório que em pouco tempo mudou-se da cidade.¹⁷

Em 1869, instala-se em Porto Alegre o conceituado fotógrafo José Rodrigues Gonçalves da Silva, que atuou até a primeira década do século XX, como um profissional discreto, mas com grande popularidade e credibilidade.¹⁸

O competentíssimo atelier Ferrari é inaugurado em 1871 à rua da Ponte, dirigido por Rafael o velho, que seria sucedido pelos filhos Carlos e Jacinto. EM 1883, Ferrari era nome firmado no ramo da fotografia. Em 1885, Rafael aposenta-se e os filhos impulsionam o negócio sob a razão social Ferrari & Irmão: executam todos os tipos de fotografias e realizam o primeiro álbum de vistas da capital e arredores. Em 1889, anunciam que acrescentariam vistas do interior ao álbum. O trabalho rende frutos e em outubro de 1892 o atelier Ferrari é encarregado pelo Governo Federal de colher fotografias do Estado que seriam destinadas a Exposição Colombiana. O trabalho foi concluído em 1893, com grande êxito. Então em 1897, Ferrari e Irmãos voltaram a confeccionar álbuns, contando com a ajuda do irmão mais moço Rafael Ferrari Júnior. Este atua junto aos irmãos até 1901, quando transfere-se para Cuiabá, onde permanece até 1903, quando retorna a trabalhar no atelier Ferrari como sócio proprietário até 1916. Nesta data Rafael novamente muda-se para o Mato Grosso, onde desenvolve um extenso trabalho documentário sobre a região, até 1920. Entretanto o atelier Ferrari se manteve atualizado e com credibilidade, participando como “hour concours” da Grande Exposição Comercial e Industrial. Rafael tocou o negócio até 1951, pois seus irmãos haviam falecido no início da década de trinta.¹⁹

¹⁶ Ver FORTINI, Archimedes. Op. Cit. p.15

¹⁷ Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 17

¹⁸ Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 19

¹⁹ Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 23

Em 1874, instalou-se na cidade John King, o qual não tinha nenhum parentesco com Thomaz King, proveniente de Rio Grande. Atuou como retratista sem grande alarde e por pouco tempo, mesmo com pareceres favoráveis a seus trabalhos “ executados pelos mais variados sistemas que tanto vinham embelezando a arte de Daguerre”.²⁰

A FOTOGRAFIA ALEMÃ teria mais destaque em Porto Alegre, fixando-se por volta de 1875 situada à rua dos Andradas n. 80, dirigida por Mme. Reeckellque anunciava sem modéstia seus trabalhos em jornais e revistas da cidade. A fotógrafa apresentou “em pé de igualdade com outros artistas, bons trabalhos na Galeria da Exposição Provincial de 1875”.²¹ Entretanto, em 1878 por problemas financeiros o atelier fecha as portas.

Outros estabelecimentos fotográficos foram abertos no período de 1875-1878, como por exemplo: a FOTOGRAFIA AMERICANA, de propriedade de Chuta Broockers & Cia, fundada à 6 de agosto de 1875, que apesar do bom resultado que apresentava, mantinha preços um tanto altos, cerrando suas portas no final de 1878; a FOTOGRAFIA RENOULEAU, que ficava à rua Bragança n.136, da qual sabe-se apenas que atuava como uma modesta casa fotográfica de pequena freguesia; o NOVO ESTABELECIMENTO FOTOGRÁFICO, de J.B. Círio & Cia, atuou com maior sucesso à rua do Rosário n. 57, de onde se transferiu em 1890 para um atelier bem mais equipado na rua Riachuelo n.306.²²

Segundo FORTINI em 1880, vem para Porto Alegre “o fotógrafo alemão Luiz Guilherme Willisich, membro da Sociedade Fotográfica de Viena”²³ exercendo suas atividades à rua da Igreja n.216, com maestria. Willisich foi quem lançou o instantâneo em Porto Alegre. Em 1882, o fotógrafo transfere seu atelier para a rua do Rosário n.24, aumenta seus equipamentos e lança o GABINETE-PORTRAIT, sobrevivendo à concorrência da última década do XIX.

Em 1882, passou por Porto Alegre um retratista americano, Mr. Lasegne, que atendeu à clientela hospedado no Hotel Del Siglo anunciando serviços fotográficos à população da cidade “

²⁰ A REFORMA, março de 1874

²¹ Ver FORTINI, Archimedes. Op. Cit. p.25

²² Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 27

²³ Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 28

onde se acha apenas de passagem, porém com a intenção de demorar-se nela o tempo necessário para atender convenientemente aos interessados em seus préstimos”²⁴

Ângelo Rafael Grecco, em outubro de 1882, desembarca na cidade com intenção de atuar profissionalmente como fotógrafo, o que faz a partir de novembro de 1882 inaugurando a FOTOGRAFIA ROMANA situada no Caminho Novo n.201, oferecendo retratos em todas as dimensões e feitios.²⁵

O atelier Santos & Iglesias, fundado à 29 de setembro de 1883, era bem respeitado por seus serviços. Como verificamos na seguinte notícia:

*“ Realizou-se ontem às 4 horas da tarde, a inauguração do atelier fotográfico dos distintos srs. Santos & Iglesias, à rua da Ponte n.220, tendo todos a ocasião de apreciar detidamente a maneira porque estão adornados os diversos compartimentos da casa. Luxo, bom gosto e elegância, eis em poucas palavras o que se pode dizer do nôvo estabelecimento aberto à concorrência pública. Nada falta ali. Provido de todas as máquinas e aparelhos modernos, (...) o atelier Santos & Iglesias há de necessariamente executar lindíssimos trabalhos, principalmente quando se sabe que o sr. Iglesias é um artista correto, como dizem as folhas do Rio da Prata, e o nosso conterrâneo, sr. Ângelo Inácio dos Santos, há anos se dedica à arte fotográfica. (...) recomendamos o atelier como sendo talvez o primeiro desta capital.”*²⁶

Segundo FORTINI os dois sócios se entenderam muito bem até final de 1884, quando Santos saiu de cena. Iglesias continuou o trabalho com muito empenho e qualidade, consolidando-se profissionalmente em 1888 quando apresentou o sistema DROP-SHUTTER, que possibilitava instantâneos moderníssimos. Em 1889 o fotógrafo espanhol lançou retratos à óleo e à crayon, que exigiram a contratação do desenhista Ricardo Albertazzi, obtendo grande sucesso e levando aos concorrentes à imitá-lo.²⁷

Outros artífices desenvolveram atividades fotográficas por volta de 1885. A FOTOGRAFIA FIDELIDADE, razão social de outro estabelecimento da arte em fotografar que

²⁴ Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 29

²⁵ Ver FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 30

²⁶ O MERCANTIL, 30 de setembro de 1883.

²⁷ FORTINI, Archimedes. Op. Cit. p. 32

atuou por volta de 1883 na rua da Praia, em instalações humildes. Em 1886, Francisco Maria de Souza abre seu atelier na rua Bragança n. 180, trabalhando com pouca competência. Em 1887, C. J. Pedroza produz com habilidade em todas as técnicas fotográficas correntes à época, atuando na rua da Ladeira n. 46. Em 1888, Otto Schönwald instalou atelier à rua do Rosário n.27, o qual era muito prestigiado pelas famílias de origem alemã que residiam na cidade. O fotógrafo transferiu decorridos dez anos o atelier para a rua Ramiro Barcelos n. 229 , que ficava mais próxima dos bairros porto-alegrenses habitados por alemães, onde permaneceria até 1920.²⁸

Em virtude do grande número de anúncios de produtos e equipamentos fotográficos encontrados nos periódicos, bem como de aulas para apreender a técnica, verificamos indícios de uma atividade amadora relativamente significativa na cidade por volta do final do século XIX, além de uma demanda comercial crescente.



Anúncio II.1. Anúncios publicitários referentes a materiais e artigos para fotografia
Fonte: Petit Journal, 12/11/1903, Museu de Comunicação Social Hipólito J. da Costa.

Virgílio Calegari começou suas atividades de fotógrafo em Porto Alegre no ano de 1893. E “depressa se impôs ao apreço público exatamente com seus Retratos Coloridos, de que sabia

extrair efeitos de inegável formosura”²⁹

No início atua com modéstia, sem propaganda, mas a partir de 1895 começa a anunciar seus feitos pela imprensa local, bem como a expor seus trabalhos. Consta que sua primeira exposição foi na Drogaria Inglesa em fevereiro de 1895, com a qual obteve reconhecimento como artista de qualidade. Em 1896, instala-se com certo luxo à rua da Praia, proporcionando à sua crescente freguesia um atelier confortável e tecnicamente preparado. Em junho de 1896, expõe novamente no bazar da empresa Porto & Cia, onde as obras eram adquiridas por meio de rifa, já que o mercado de arte era inexistente nesta época na cidade. Calegari não cobrava muito alto por seus trabalhos, mas também não se colocava entre os mais baratos, tratando com moderação os preços de suas fotografias de acordo com a técnica utilizada, quanto mais especial, mais cara, em contrapartida, quanto mais simples o sistema utilizado menos cobrava.³⁰

Realizava todo tipo de fotos, “suas especialidades eram também as obras em PLATINOTIPIA E BROMURO, em que operava magistralmente, (...) Com esses dois processos é que enfrentava Jacinto Ferrari (...) Aliás a competição entre os dois artistas era constante. (...) Quando Jacinto retomou a publicação do ÁLBUM DE VISTAS, Calegari respondeu com sua GALERIA GROTESCA – curioso e ilustrativo conjunto de tipos populares, cuja inauguração foi feita com o retrato do preto Germano Manuel da Motta, e ao qual não faltaram palmas dos entendedores do riscado.”³¹

Quando o século XX chega, Calegari está conceituado e próspero tendo adquirido o prédio onde ficava seu atelier. Nas três décadas que se seguiram Calegari atuou com disposição e categoria, tendo realizado muitas fotografias dos aspectos urbanos.

Outros fotógrafos ainda desenvolveram atividades em Porto Alegre no final do século XIX, entre eles estavam: Umberto Fabris, que apesar do talento e versatilidade não persiste por muito tempo na arte fotográfica; Pedro Nery Gonçalves, proprietário do atelier O RAIOS SOLAR, localizado à rua Demétrio Ribeiro n.306, que honrava os compromissos realizando um bom trabalho para sua clientela; Frederico Hunfleisch, alemão, que atua de início na capital, onde, em

²⁹ FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 35

³⁰ FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 36

³¹ FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 37

1898, realiza alguns excelentes trabalhos em fototípia, e em 1900 produz uma coleção de postais com vistas, transferindo-se posteriormente para São Leopoldo; Amilcar e Carlos Fontana, que popularizaram seu SILFORAMA UNIVERSAL – aparelho em que exibiam vistas com aspectos das principais cidades do mundo.³²

II.3. Cavalier Virgílio Calegari, um perfil.



Foto II.1. Retrato do Cavalier Virgílio Calegari
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

³² FORTINI, Archimedes. Ibidem. p. 38-39

Virgílio Calegari, nasceu em Bérgamo na Itália, em 1871. Filho de Oscar Calegari e Rosa Calegari, faleceu em 13 de setembro de 1937 na cidade de Porto Alegre. Veio para o Brasil com o título de "Cavalier" Virgílio Calegari por serviços prestados à Coroa Italiana como fotógrafo profissional, titulação que para o imigrante italiano representava uma importante distinção.

A marca do Cavalier Calegari foi utilizada como diferencial no seu produto, tanto que em seu estúdio as fotografias recebiam carimbo d'água com a figura de seu brasão e a inscrição "Cav. Virgílio Calegari" à frente. O verso da fotografia era constituído por estampa com um pássaro com o nome Calegari e o endereço do atelier.



Foto II.2. Marca d'água das fotografias do Cav. Virgílio Calegari

Fonte: Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

A chegada no Brasil ocorreu no início da década de 1890, na cidade de Porto Alegre. Calegari veio para o Brasil junto com seus três irmãos, Júlio, Guilherme e Gervásio, os quais tinham por profissão, o ofício de fotógrafo, “moldurista” e artista plástico, respectivamente. Júlio estabeleceu-se em Caxias, onde constituiu família. Gervásio e Guilherme, permaneceram em Porto Alegre, onde realizaram os afrescos da Igreja N. Sra. das Dores. Guilherme, instalou uma loja de molduras e revestimentos em gesso, na Rua dos Andradas próximo ao atelier fotográfico do irmão.

Virgílio Calegari, por sua vez se estabeleceu na cidade de Porto Alegre como fotógrafo, com atelier próprio na Rua Andradas n. 171, onde atuou profissionalmente durante toda sua vida, o que é verificado pela propaganda de seu atelier encontrada em quase todos os periódicos pesquisados, normalmente publicados desta forma:

ATELIER PHOTOGRAPHICO
— DO —
CAV. VIRGILIO CALEGARI

DISTINGUIDO COM PRIMEIRO PREMIO NA EXPOSIÇÃO ESTADUAL
DO RIO GRANDE DO SUL EM 1901.

MEDALHA DE OURO e MEDALHA DE PRATA na Exposição de S. Luiz, 1904—MEDALHA DE OURO de 1ª classe, Paris, 1906—MEDALHA DE OURO, Milão, Exposição Internacional, 1906—MEDALHA DE OURO, Milão, Comitato consular, 1906—Londres, Gran Prix, 1907—Madrid, Gran Premio, 1907—Rio de Janeiro, Grande Premio, 1908—Palermo, MEDALHA DE OURO de 1ª classe, 1911—Roma, MEDALHA DE OURO e grande Premio 1911.

Telephone GANZO 357
Rua dos Andradas, 171 -- PORTO ALEGRE -- Brazil

Anúncio II.2. Propaganda do Atelier do Cav. Virgílio Calegari
Fonte: Revista Kodak, n. 84, Porto Alegre, 30 de maio de 1914

Brasil, primeira República, esta é a denominação historiográfica do período vivido por Calegari. O contexto em que nosso personagem está inserido é particularmente marcado por ideais positivistas, de ordem e progresso. O Rio Grande Sul foi, depois do Rio de Janeiro, o estado de maior disseminação e força do positivismo no Brasil, política e culturalmente falando.³³ Faz necessário destacar que Calegari estabeleceu contato (pessoal e/ou profissional), com políticos da época como Júlio de Castilhos, Andrade Neves e Borges de Medeiros, através de seu ofício de fotógrafo, efetuando imagens destas personalidades e de fatos ligados a elas.



Foto II.3. Retrato do Governador Borges de Medeiros
Fonte: Revista Kodak, 23 de março de 1918.

³³ Sobre a trajetória positivista no Rio Grande do Sul, ver: PINTO, Celi Jardim. Positivismo: um projeto político alternativo (1898-1930). Porto Alegre, L&PM, 1986.

Além da fotografia acima, que confirma a relação profissional de Calegari com o Governador Borges de Medeiros, sua correspondência pessoal fundamenta a informação de um convívio pessoal com outros políticos da época, mais precisamente nos bilhetes³⁴ recebidos pelo fotógrafo, com os textos que seguem reproduzidos:

" Ao Cav. Virgílio Calegari

A. A. Borges de Medeiros sauda cordialmente e agradece, com o maior apreço, a gentileza da lembrança, tão cara aos seus sentimentos de saudação filial, aproveitando o ensejo para oferecer-lhe os seus préstimos sem restrições. 18.11.1922."

" Meu Caro Virgílio

Gripado há mais de 10 dias, é me impossível sair a rua. Amanhã se puder chegarei até ahi para dar-te abraços de despedida. Sempre mto. grato as tuas gentilezas sou sempre o velho ami. F. R. de ANDRADE NEVES – General de Divisão. P. Alegre 28.8.12."

" Ao bom e velho amigo Calegari

sauda affetuosamente o Pinto da Rocha que agradece a generosidade e gentileza do teu espressivo telefonema de 23 de julho sobre sua saude felizmente restabelecida. 7. Agosto. 1910 "

O tratamento polido que percebemos nas frases dos recados, nos remetem além da formalidade comumente empregada à época, mas sobretudo deixam transparecer a forma com que Calegari construía sua rede de relações sociais. Em quase todos os bilhetes temos agradecimentos a atitudes gentis do fotógrafo, que além de difundir sua simpatia, afirmavam seus esforços em busca do pertencimento a elite porto-alegrense. Nesse sentido, vemos o imigrante tentando inserir-se na oligarquia local.

Calegari, como veremos no decorrer de sua biografia foi um homem atípico para sua época: moderno, dinâmico, e de certa forma "liberal". Um dos indícios do que afirmamos é o fato

³⁴ Estes pertencem ao acervo familiar de Dêlcio Calegari. Vide Anexo II.

de Calegari ter casado duas vezes, sendo que o segundo casamento não foi oficializado durante muito tempo.

O primeiro casamento foi com Maria Oliveira Calegari, brasileira, com quem teve dois filhos: Julieta e Ney. Por sua vez Ney teve dois filhos Dirceu e Dêlcio³⁵.

Já estando viúvo, casa-se pela segunda vez com Francisca Santos Calegari, com quem teve 5 filhos: Carmen, Helena, Oscar, Gilda e Irene. Destes, Irene é a única que deu continuidade ao ramo familiar, pois teve um filho Sotero Calegari³⁶. Todos os filhos de Calegari são falecidos.

Quando falamos de Calegari como um homem moderno baseamo-nos na receptividade que este tinha pelas evoluções tecnológicas, um exemplo característico são as invenções do automóvel e do avião, que fez questão de fotografar.

Inclusive consta no depoimento do neto Dêlcio que seu avô Virgílio foi um dos primeiros proprietários de automóvel na cidade de Porto Alegre. Na fotografia abaixo transparece o entusiasmo com que via os carros, pois os passageiros parecem confortáveis.

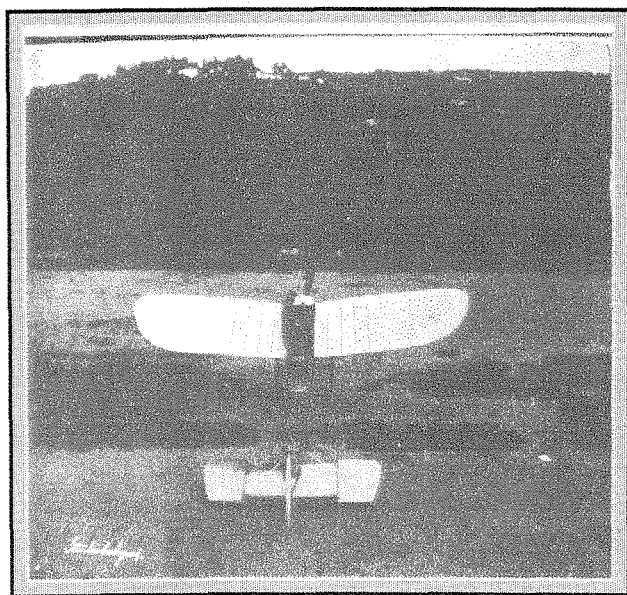


Foto II.4. Bleriot, o primeiro avião construído na capital, pilotado por Cícero Marques.
Fonte: Revista Kodak, 30 de maio de 1914, n. 84.



Foto II.5. Automóvel de propriedade de Virgílio Calegari. (década de 10)
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo.

³⁵ Ambos informantes desta pesquisa.

³⁶ Neto de Calegari que herdou alguns pertences do avô.

A postura do fotógrafo aberta às transformações da sociedade contemporânea, também era demonstrada em relação à vida privada em sociedade, expressa na forma *sui generis* com que retratou as mulheres, seja em fotografias familiares, seja em fotos eróticas. A feminilidade estava sempre presente, mesmo quando transgressora.



Foto II.6. “Beijo de moças”, data desconhecida.³⁷
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo.

³⁷ Título da foto foi dado arbitrariamente pela autora, datação foi estimada em meados de 1900.

A fotografia de Virgílio Calegari nos revela o quanto este homem vivenciou sua época de forma apaixonada: suas imagens são um presente à memória e à história brasileira, pois denunciam o cotidiano de uma capital durante todo o período denominado por alguns historiadores como República Velha; mais que isso, apontam o desenvolvimento da fotografia, por um lado, como técnica, por outro, como um elemento de descoberta da realidade. Sobre esta realidade, Calegari soube buscar as mais diferentes facetas, produzindo um acervo de imagens com variadas temáticas, realizando fotografias de família, da cidade, científicas e eróticas.

A ousadia talvez tenha sido um dos fatores primordiais nas realizações de Calegari, que não se deteve somente em retratos de famílias, personalidades e eventos. Assim, o excelente fotógrafo registrará o cotidiano da cidade (ruas, prédios, praças, etc.), casos excepcionais da medicina (xipófagos, elefantíase), ex-escravos, acontecimentos políticos e até nus (de maneira privada); revelando-nos o imaginário da época através de suas fotografias. Se por um lado, Calegari era ousado, por outro lado, o fotógrafo, encarava de forma muito séria a profissão, tendo sempre que possível investido no seu atelier fotográfico (construído para esse fim), tanto em equipamentos de primeira linha - alguns importados da Alemanha, quanto em objetos cenográficos. Além disso, mantinha um arquivo, bem organizado, segundo consta nos depoimentos orais, com todas as chapas de sua produção.

Virgílio Calegari foi um homem reconhecido pela sociedade em que vivia como profissional e artista. Figuras ilustres do cenário porto-alegrense, entre outros Júlio de Castilhos, Andrade Neves, Getúlio Vargas, colocaram-se a disposição de sua câmara, de seu olhar. "Tirar" retratos com Calegari denotava status na "high society" da época, não somente pelo preço, às vezes alto, mas pela qualidade - estética e técnica - das reproduções.

Assim, muitas pessoas dirigiam-se ao seu estúdio para o "clic" do retratista. Posar para uma fotografia, era no início do século, um evento na vida das pessoas, mesmo para personalidades. Acontecimento que exigia toda deferência por parte do fotografado, conforme bilhete constante no Anexo III, cujo texto está reproduzido abaixo:

"Porto Alegre, 2 de janeiro de 1903.

Júlio de Castilhos comunica ao Sr. Virgílio Calegari que comparecerá ao 'atelier' amanhã, às 9 horas da manhã. Deixa de ir hoje em consequência de um impedimento eventual."

O tratamento dispensado a Calegari por seus clientes era significativo para este imigrante, que certamente teve de lutar contra preconceitos para se estabelecer como um dos melhores fotógrafos da cidade. Mesmo que, ao chegar, tenha se instalado como proprietário dos meios de produção de seu ofício, não se pode esquecer a função e o lugar social destinado aos imigrantes no Brasil durante o final do século XIX.³⁸ Bem como, não se pode deixar de levar em conta o mercado muito competitivo para os profissionais da fotografia, em Porto Alegre por volta de 1890, tendo em vista o número de fotógrafos ativos.

Sem sombra de dúvida o título que trouxe da Itália o ajudou muito nesta conquista. Entretanto, sem talento, inteligência e carisma pessoal a situação teria sido outra. É o que percebemos nos depoimentos coletados, que reafirmam a *competência técnica diferenciada* de Calegari em relação aos seus contemporâneos. Esta referida distinção deve-se ao fato das fotografias de Calegari revelarem, mesmo nos dias atuais, um alto nível de qualidade tanto na captação (expressa nos negativos) quanto na reprodução (expresso nas fotografias), verificados através do estado de preservação das imagens produzidas por ele. Investiga-se que o material químico e o papel que Calegari utilizava era de qualidade diferente, se não superior, ao material em geral usado por outros fotógrafos da época.

Este cuidado especial que dedicava a feitura das fotografias, poderia estar ligado ao fato do imigrante conhecer os melhores químicos desde quando se encontrava na Itália, mas também pode expressar uma forma de se diferenciar ante a concorrência que se dava com os italianos Ferrari, com o espanhol Iglesias e com o alemão Schönwald, por exemplo.

Ao iniciarmos a pesquisa biográfica sobre Virgílio Calegari, pouco sabia-se sobre sua vida, nem mesmos as instituições possuidoras de acervos com parte de sua obra podiam dar

³⁸ Sobre a colônia italiana em Porto Alegre, Ver: CONSTANTINO, Núncia. *Italianos da Calábria na história porto-alegrense*. in FLORES, Hilda A. H.(org.) Porto Alegre: História e Cultura. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987. p. 47.

informações, mais detalhadas. O que denota como a memória social neste país não é uma preocupação efetiva, ainda mais quando se tratam de fontes históricas não escritas. Os documentos audio-visuais, de forma geral, não se encontram organizados, catalogados e/ou conservados, gerando muitos entraves para investigações que se propõem a utilizá-los.

Desta forma, se verificou não poder contar apenas com as documentações (escritas e visuais) existentes nos arquivos pesquisados, pois estas continham lacunas significativas para o processo de aproximação ao objeto estudado. Logo, percebidas as ausências contextuais em relação ao objeto, incorporou-se metodologicamente ao trabalho um procedimento auxiliar: a história oral.

Então, buscou-se encontrar informantes que pudessem contribuir no resgate da trajetória de vida de Virgílio Calegari: a família do fotógrafo, pessoas que o tivessem conhecido e/ou possuíssem fotografias tiradas por ele, pois tinha-se a intenção de dar lugar às vozes existentes sobre este personagem e sua produção.

O passo inicial foi contatar a família³⁹, intencionando entrevistá-la sobre Virgílio Calegari. Após ter sido explicado aos informantes quais os motivos do interesse da pesquisadora na vida e obra de Calegari, o que ocorreu no primeiro contato com os familiares, houve uma imediata disponibilidade destes em colaborar para a pesquisa. Os depoimentos foram colhidos, num segundo momento de contato, e revelaram grande parte dos dados biográficos expostos neste texto.

Este procedimento, quase banal, possibilitou a continuidade do projeto de investigação, na medida que as informações obtidas, confirmaram algumas hipóteses iniciais: Virgílio não realizou as fotografias da cidade como fotógrafo oficial de alguma instituição, mas sim por vontade própria⁴⁰; como fotógrafo era um profissional dedicado e muito organizado. Além disso, a descrição que a família fez do "Vovô Virgílio", aproximou a investigação do seu

³⁹ O termo "a família" aqui refere-se aos netos do ramo do primeiro casamento de Virgílio Calegari, Délcio e Dirceu Duarte Calegari.

⁴⁰ Ressalte-se que apesar desta confirmação, as fotografias de Virgílio Calegari são bastante utilizadas pelo discurso oficial acerca do desenvolvimento da cidade, estando presentes nas publicações memorialistas a partir da década de 30. Observamos uma reapropriação das imagens de Calegari, que para ser melhor analisada necessitaria, entretanto, de uma pesquisa específica.

objeto, o qual não mais encontrava-se disperso e quase incógnito. Reavivou-se neste ínterim a admiração pelo autor-fotógrafo, anteriormente provocada pela obra fotográfica.

Ao ver suas fotografias percebe-se o Virgílio que busca a cidade em auto reconhecimento. Esta sensação é confirmada nos depoimentos que falam do seu “amor pela cidade”⁴¹ da disposição em construir vínculos sociais no Brasil e destacar-se profissionalmente, da inexistência de uma intenção de retorno à Itália. De certa forma o autor-fotógrafo elege Porto Alegre como locação para seu roteiro pessoal.

Ao delinear a pessoa de Virgílio Calegari, algumas características, hábitos e gostos são fundamentais para esboçar o modo como levava sua existência. Ao olhar seus auto-retratos, percebe-se de imediato o brilho de seus olhos, a firmeza na expressão, a elegância, sendo todas essas impressões confirmadas nos depoimentos.

A aparente altivez de sua personalidade, suavizada pela expressão harmônica de seus traços fisionômicos, provavelmente, era um dos fatores primordiais para seu bom trânsito na sociedade, da Porto Alegre da “Belle Époque”. Virgílio Calegari, mantinha relações de amizade com outros imigrantes italianos, habitantes da cidade, com os quais reunia-se rotineiramente para almoços e festas. Este hábito indica a importância em manter uma referência étnico-cultural na Porto Alegre da virada do século onde o poder local e as famílias mais abastadas eram de origem luso-brasileira. Porque, mesmo sendo os amigos de Calegari, em sua maioria, comerciantes prósperos, e alguns até endinheirados não estavam abonados do preconceito dirigido aos estrangeiros de forma geral. Para estes homens partilhar suas vivências na cidade era fundamental para o espírito e para sua constituição enquanto grupo de valor com algum poder na sociedade local.⁴²

O fotógrafo Calegari, tinha muito gosto pela música lírica, freqüentando assiduamente os espetáculos do Teatro São Pedro. Nestas ocasiões, ele encontrava-se sempre acompanhado de seu cão de estimação, que lhe servia talvez como um guarda-costas. Ressalta-se aqui esta crônica, para observar o quanto Virgílio era um homem que apreciava os animais, pois além de cães, tinha um enorme viveiro de pássaros no quintal da casa, como relatou o neto Dirceu Calegari. Por isso

⁴¹ Conforme depoimento de Délcio Calegari.

⁴² Ver CONSTANTINO, Núncia. O Italiano da Esquina. São Paulo: Edusp, 1991.p. 153.

a prática da caça, hobby que cultivou durante toda a vida, constituía a atividade que realizava, junto a um extenso grupo de amigos - a maioria deles pertencente à colônia italiana, geralmente nas ilhas do rio Guaíba, de onde fez muitas vistas fotográficas da cidade.

Entretanto, não eram exclusivamente atos “profanos” que mobilizavam o interesse e a atenção de Calegari, pois como “bom italiano” também era muito ligado aos padres Lassalistas (fundadores do Colégio N. Sra. das Dores onde estudaram seus filhos e netos e que se localizava perto de seu atelier) não somente pela religião apesar de freqüentar a igreja, mas por amizade pessoal e provavelmente intelectual.

Apesar desse forte relacionamento com os Lassalistas, Calegari, ao que tudo indica, não era um puritano, o que podemos supor devido principalmente, entre outros fatores, à educação progressista dada e/ou permitida às filhas, especificamente, e às fotos temáticas sobre erotismo feitas por ele. Era sim, um homem de gostos ecléticos, com um amor à vida que refletia-se em suas atividades cotidianas e em seu trabalho. Mantinha a postura de um “patriarca”, como relata o neto Dirceu Calegari. Parece-nos que à tudo que fazia aliava prazer e dedicação. Aos olhos dos que o conheceram era um homem “feliz”.

III. CALEGARI E A CIDADE: UMA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA

*“ Em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar. ”*¹

Este capítulo tem o intuito de realizar uma leitura das imagens produzidas por Virgílio Calegari, durante o período de 1900 - 1920, sobre a cidade de Porto Alegre. Esta reflexão tem como eixo principal a observação de temas relacionados ao cotidiano, entretanto não se desconsiderou outros temas que estavam presentes nas fotografias - e que por ventura resultassem hipóteses diferentes acerca da construção imagética de Calegari.

Na leitura das fotografias de Virgílio Calegari, buscou-se amparo em uma metodologia específica da imagem, desenvolvida lado a lado com metodologias concernentes ao campo da história. Considera-se, ao olhar para uma imagem fotográfica produzida por Calegari, demarcar como fundamental a compreensão do momento em que foi feita sua ruptura temporal e que informações tal imagem pode possibilitar, para que possa haver uma aproximação ao universo imagético de Virgílio Calegari. Por que nesta pesquisa, compreende-se a fonte fotográfica pela seguinte perspectiva:

*A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. ”*²

Para resgatar o olhar de Calegari, optamos por tratar as fotografias a partir de uma arbitrária divisão temática, da qual constam os seguintes assuntos: fotografias de estúdio, fotografias urbanas, fotografia de vistas. Dentre estes temas selecionou-se outras subdivisões, que serviram de argumento para melhor roteirizar o fazer fotográfico de Virgílio Calegari. Estas seleções estão apresentadas em forma sequencial, com o intuito de descrever comparativamente as informações presentes nas fotografias.

Considerando as informações e as ponderações presentes na leitura da construção imagética de Calegari, propõe-se rememorar a cidade ao realizar um percurso pela Porto Alegre do final do século utilizando as imagens de Calegari, isto é, valendo-se do olhar do fotógrafo.

¹ CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. São Paulo, Cia das Letras, 1995. p. 97

² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história in: Obras Escolhidas I. Brasiliense, São Paulo, 1994. p. 224

III.1. Cenas Urbanas: buscando Porto Alegre nas lentes de Calegari

Ao estabelecer seqüências fotográficas por eixos temáticos, é que através da análise e comparação, tornar-se-á possível buscar descrever aspectos da cidade de Porto Alegre, e, dessa forma, reconstituir alguns dos espaços da urbe porto-alegrense de 1900 - 1920.

Quando procura-se em Porto Alegre um cenário para narrativas da vida cotidiana urbana que se estende pelas duas primeiras décadas do século XX, encontra-se na obra de Calegari argumentos variados, os quais nos remetem a diversas possibilidades. Três argumentos principais norteiam essa observação: as imagens feitas em estúdio, as fotos urbanas e as vistas fotográficas da cidade. A escolha foi feita dessa forma para ressaltar a natureza do ato fotográfico.

No que tange ao trabalho em estúdio é necessário frisar os seguintes aspectos: as fotografias eram feitas por encomenda de quem queria uma representação e um registro de algo que sua imagem possuía, como por exemplo, aspectos físicos, estéticos, sociais, políticos, culturais, econômicos.

Com relação as imagens urbanas da cidade nota-se que pressupõem uma certa interação do fotógrafo com o espaço à sua volta, incluindo os indivíduos que participaram da cena, porém a intenção em capturar a cena parte do fotógrafo. Neste caso o profissional da fotografia conduz a ação, o congelamento do instante, com maior intensidade, pois o desejo em retratar está em última instância presente nele. O fotógrafo autor direciona no referente o que eleva ao primeiro plano e o que deixa em segundo. Longe de descartar qualquer ação por parte das pessoas envolvidas nestas fotografias, sublinho que ela é minimizada na maioria das vezes, pelo menos no caso de Calegari.

As vistas da cidade foram selecionadas como um argumento a parte das fotografias urbanas, pois entendemos que o grau de contemplação do referente é maior, havendo nestes casos uma quase total condução do fotógrafo. Pois, dificilmente alguém presente na distante paisagem tem consciência do momento certo do *clic* fotográfico. A cena é mais deserta, mas com a capacidade de remeter à informações conjunturais, que quando comparadas permitem o sentido das transformações.

Das fotos de estúdio pesquisadas e selecionadas, foi feita uma divisão para possibilitar as seqüências temáticas da seguinte maneira:

Retratos Masculinos

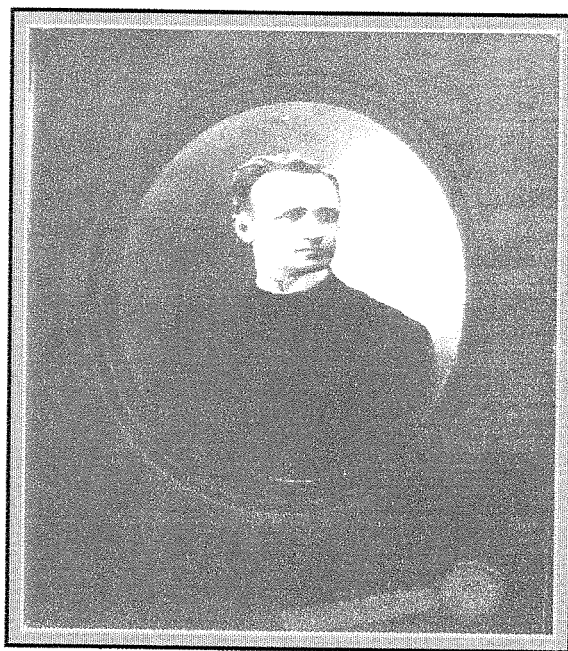


Foto III.1. João Vicente Friederichs
(Cabinet Size—13X9 cm)
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo.



Foto III.2. Professor A. José Corsi – org. Banda
Municipal, 1926. (Gabinet Size, 13,5X9 cm)
Fonte: Museu José Joaquim Felizardo.



Foto III.3. Anônimo com vestuário de formatura, 28.12.1912 (Gabinet Size, 13X9)
Fonte: Museu José Joaquim Felizardo.

Como percebemos nas fotos acima³ os retratos masculinos são demasiados duros, formais, escuros e firmes, aludindo quase sempre à uma certa instrução e/ ou posição social do sujeito fotografado. O formato de apresentação das fotografias não difere muito das outras imagens que serão apresentadas no decorrer deste trabalho, algumas realizadas com material de alta qualidade e outros em papel mais simples. As poses dos retratos quase sempre estão sobre um fundo bastante neutro, e apresentam-se com a face em meio perfil, o que comumente torna mais suave as expressões dos homens. Note-se que essas poses masculinas têm pouca variações e os retratos quase sempre podem conter uma identificação objetiva. Estas possibilidades no que diz respeito aos retratos femininos não se aplicam com a mesma regularidade.

Retratos Femininos



Foto III.4. Uma jovem mulher**
Fonte Museu Joaquim José Felizardo.

³ As imagens aqui apresentadas são amostras de um universo de 15 retratos masculinos reproduzidos.

** Título aleatório dado pela autora, pois a fotografia não contém maiores informações e sua data está estimada na primeira década do século XX.



Foto III.5. Professora Malvina Ribas, 1911 (Gabinet Size, 12X9 cm)
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

Em contrapartida os retratos das mulheres são mais descontraídos e românticos, e com tonalidades mais claras na imagem referente, mas com fundos em geral escuros. Nos retratos femininos encontramos retoques com mais frequência e podemos verificar através da moda – vestuário e acessórios, elementos da vida em sociedade da época. As fotografias femininas recorrentemente trazem mensagens escritas à mão, nas quais pode-se detectar informações mais precisas. Observou-se porém que dos 15 retratos femininos estudados para esta seqüência, mais da metade não possuíam qualquer identificação – o que impunha barreiras para a análise documental. Este aspecto também foi verificado na pesquisa com as fotografias de família.

As Fotos Familiares



Foto III.6. Jovem casal com filhos.
Fonte: Museu José Joaquim Felizardo.



Foto III.7. A grande família
Fonte: Museu José Joaquim Felizardo.

As imagens de família são significativa no que se refere a sua composição pois em geral buscam por si só a representação de unidade, harmonia e prosperidade. Pode-se perceber claramente dois tipos imagéticos básicos de família⁴: um, a família nuclear – casal com até três filhos; outro, a grande família – casal com mais de três filhos e até genros e netos. No primeiro caso o casal quase sempre é jovem e a imagem é mais dinâmica e repleta de elementos cênicos (como a bicicleta do caso acima), representando poder aquisitivo. Já a Grande família, segundo caso aqui abordado, possui integrantes das mais variadas faixas etárias, sendo em geral o patriarca e a matriarca mais avançados na idade, e a pose é bastante estática com poucos elementos cênicos, representando a estabilidade financeira e social. As características estéticas eram uma imposição da técnica para a época, mas haviam possibilidades de burla-las se o fotógrafo ou fotografados assim desejassem.

O arranjo entre os personagens na imagem de família mostrou-se constante em duas direções – pai sentado e o núcleo familiar em volta ou mãe sentada com a família ao seu redor, dependendo da família. Porém o arranjo pode ocorrer de ambas as formas nos dois tipos familiares descritos anteriormente. Uma característica comum à representação familiar em todos os casos era o fundo neutro, em função da presença de mais de um elemento na imagem, que deveria ser harmoniosa sempre que possível. Afinal é sabido que na sociedade urbana emergente a fotografia era um dos meio mais eficazes de difundir a condição social das pessoas, seja por que o custo era alto, seja por que o efeito era significativo. As fotos de família que aqui apresenta-se tem sua datação estimada na virada do século XIX para o XX e encontram-se em péssimo estado de conservação.

⁴ A sequência de fotos de família contou com 12 imagens, sendo 5 de família nuclear e 7 de grande família.

Fotos de Grupos



Foto III.8. Grupo de amigos
Fonte: Museu José Joaquim Felizardo.



Foto III.9. Mme. Judith Levi em companhia de
uma amiga.
Fonte: Museu José Joaquim Felizardo.



Foto III.10. Moças fantasiadas.
Fonte: Museu José Joaquim Felizardo.



Foto III.11. Grupo de mulheres. (década de 10)
Fonte: Museu José Joaquim Felizardo.

Estas imagens de grupos, que foram reunidas em uma sequência de doze fotografias, compõem-se na maioria dos casos por pessoas jovens. Encontrou-se um número bem maior de fotografias com grupos femininos do que masculinos. As imagens em grupos, geralmente indicam uma situação específica, como por exemplo o caso das moças fantasiadas para o carnaval ou as quatro moças reunidas. As primeiras imagens mostram um grupo de rapazes e uma dupla de jovens senhoras, em ambas observa-se uma pose bastante rebuscada e em alguns momentos pouco confortáveis. Estas datam da primeira década do século XX. As últimas imagens, que datam da segunda década, retratam três moças trajando fantasias de camponesas e um grupo de jovens mulheres com roupas de passeio sob um fundo de colunas da antigüidade clássica. As poses em questão transparecem mais conforto e naturalidade na forma de se mostrar à câmara. Um aspecto característico nestas fotos em grupo é o tratamento dispensado ao cenário de fundo, em todas as fotos percebe-se esta preocupação.

Retratos de crianças



Foto III.12. Retrato de criança, 15.04.1914 (Gabinet Size 10,5X14 cm)
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.13. Retrato de menina (década de 10)
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.14. Mãe e filha (início do século XX)
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

Os retratos infantis foram selecionados para o estudo apesar de não constarem em grande número no acervo de Calegari pesquisado. A primeira foto apresentada na sequência com crianças, retrata uma criança de aproximadamente dois anos de idade nu sobre almofada de veludo em uma marquesa, completamente à vontade. A imagem foi encontrada em dois acervos, no Museu Joaquim José Felizardo e no familiar. Entretanto, não se sabe quem era a criança na fotografia, talvez um membro da família, mas os depoimentos somente apontam que Calegari costumava colocar em álbuns fotos que considerava de qualidade. É importante dizer que esta fotografia teve uma produção impecável, tanto na captação quanto na reprodução da imagem, possuindo um acabamento em papel cartão.

A fotografia da menina com o guarda chuva sentada na escada, é uma imagem que possui uma composição detalhada, mas em contrapartida tem qualidade menor, seja pelo contraste e retoques seja pelo acabamento em papel simples. Estas observações podem indicar que o contratante pagou um preço mais baixo, pela fotografia, pois o valor de um retrato variava conforme sua qualidade. Ao analisar as vestes da menina percebe-se sua simplicidade, balizada pela postura graciosa do cruzar de pernas referendada pelo lúdico guarda-chuva.

Na terceira e última fotografia que apresenta uma criança, tem-se um arranjo muito comum – mãe e filha. Optou-se por esta imagem, dentre outras por seu significado. Esta fotografia encontra-se em uma coluna social de uma revista com a manchete “Fazendo a Moda”⁵, e busca representar a importância de seus fotografados na alta sociedade porto-alegrense. O status social pode ser denotado pelo refinamento dos vestidos – claros e com bordados. Além disso a imagem tem um fundo escuro, que coloca em relevo mãe e filha.

O cenário de fundo tem razoável importância nas imagens de estúdio, mas para as imagens da cidade não importam, pois ela própria elege seu fundo. Basta saber achar o ângulo correto para melhor composição. As imagens urbanas presentes na sequência abaixo, buscaram o ângulo perfeito, e foram separadas de acordo com os elementos urbanos significativos para Porto Alegre que nos mostram. Considerando que:

*“Na cidade-escrita, habitar ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixa em uma memória que, ao contrário da lembrança, não se dissipa com a morte. Não são somente os textos que a cidade produz e contém (documentos, ordens, inventários) que fixam esta memória, a própria arquitetura urbana cumpre também este papel.”*⁶

⁵ Ver KODAK, ano III, n. 34, 06 / 04 / 1918.

⁶ ROLNIK, Raquel. O que é cidade. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988. p. 16

Fotos da arquitetura

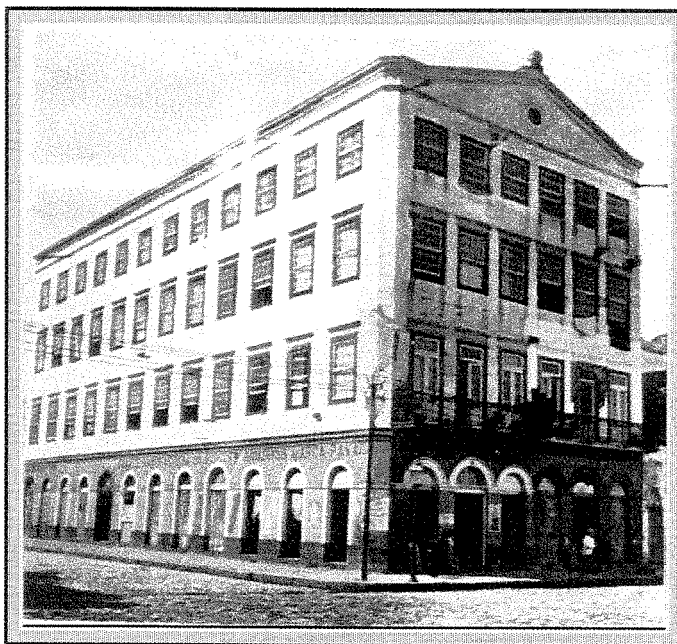


Foto III.15. Primeiro grande sobrado comercial de Porto Alegre - o Malakoff – situado na Praça 15 de Novembro. Década de 10.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

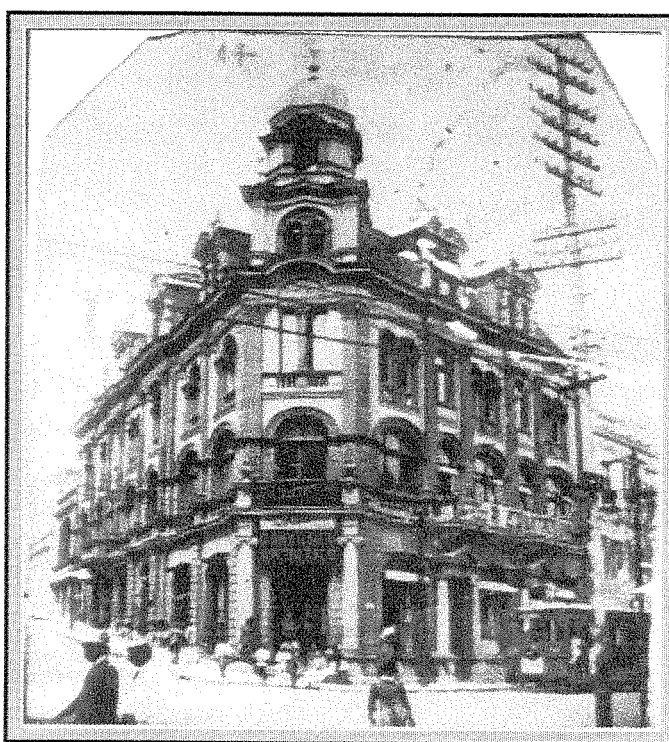


Foto III.16. A Equitativa - ponto comercial situado à rua da Ladeira esquina com a rua dos Andradas - década de 10.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

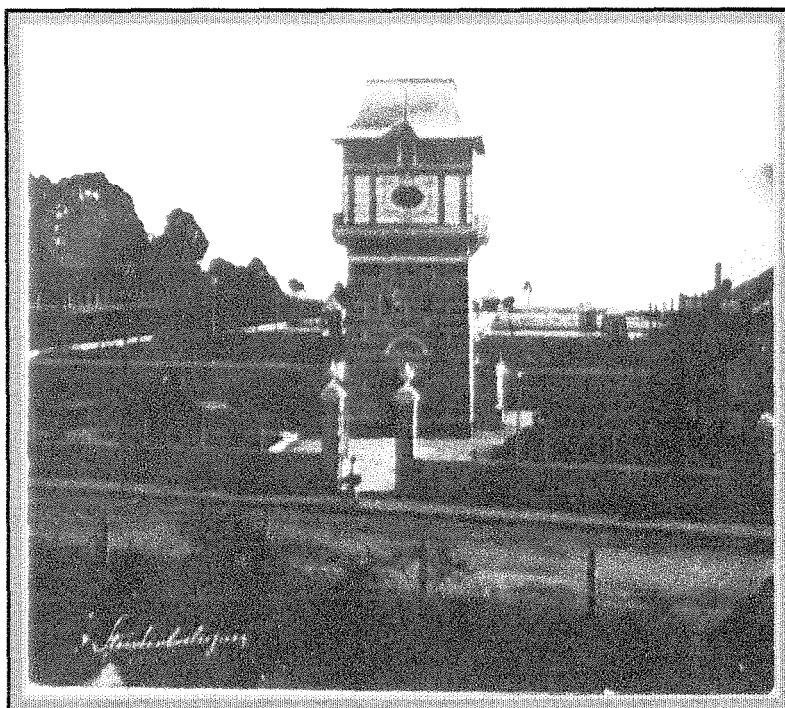


Foto III.17. Hidráulica Moinhos de Vento –1918.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

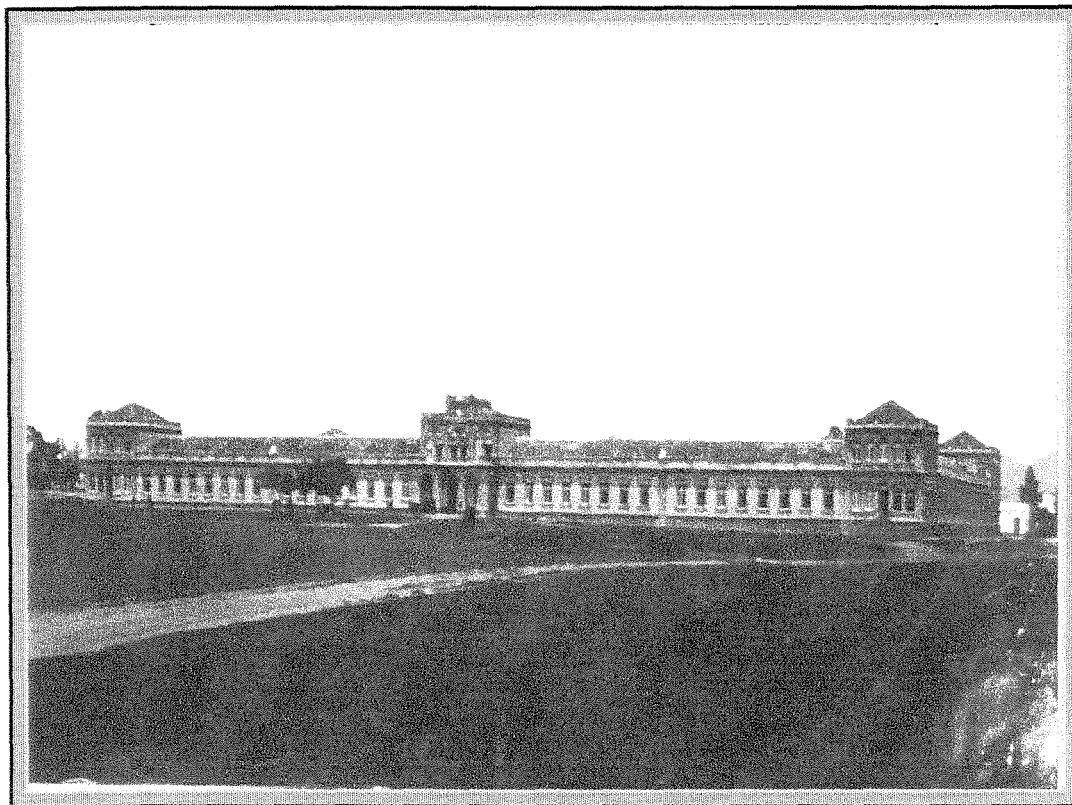


Foto III.18. Colégio Militar de Porto Alegre e Parque da Redenção. Década de 10.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

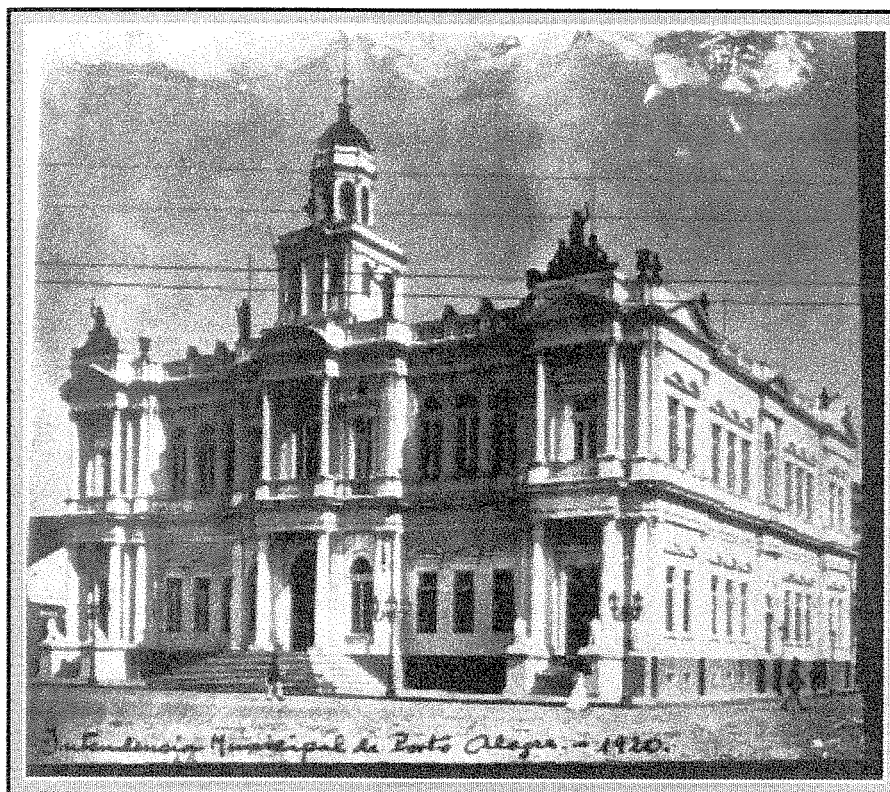


Foto III.19. Intendência Municipal de Porto Alegre, 1920
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

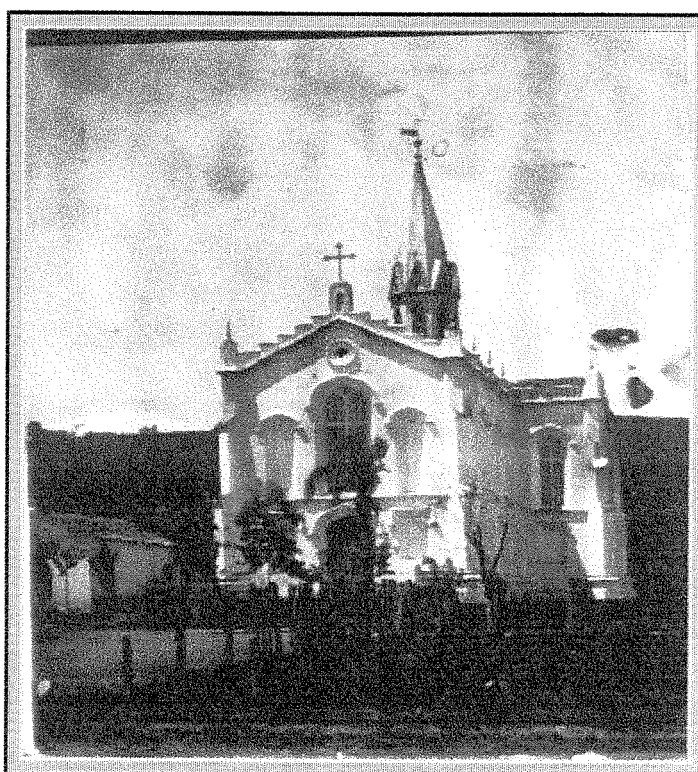


Foto III.20. Igreja Nossa Senhora do Carmo.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

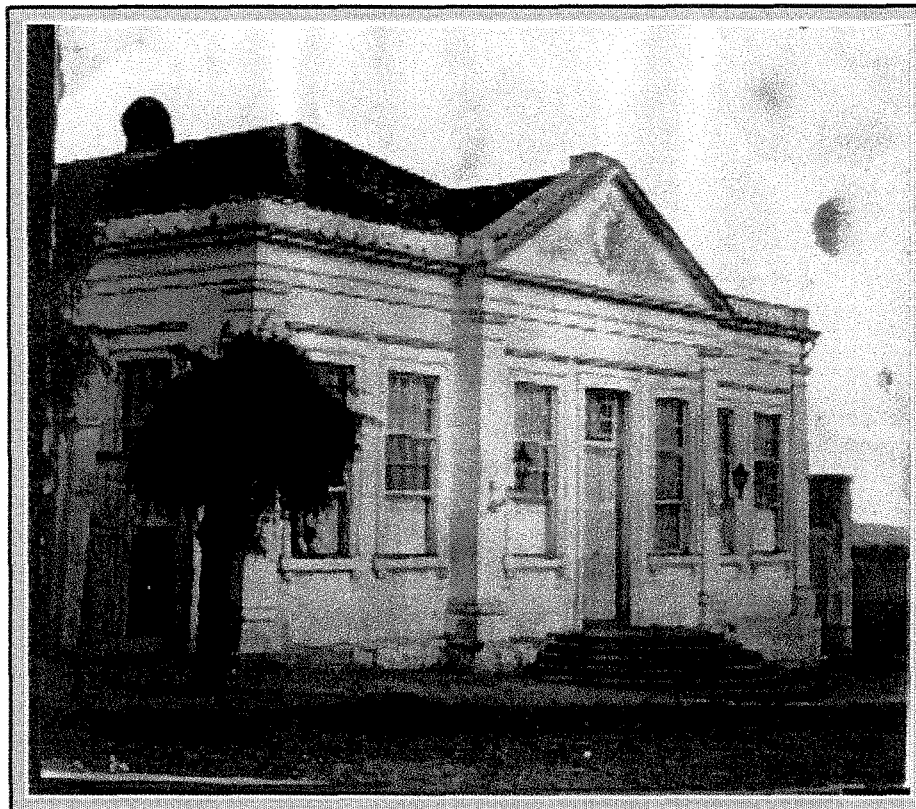


Foto III.21. Residência familiar do Alto da Bronze, década de 10.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

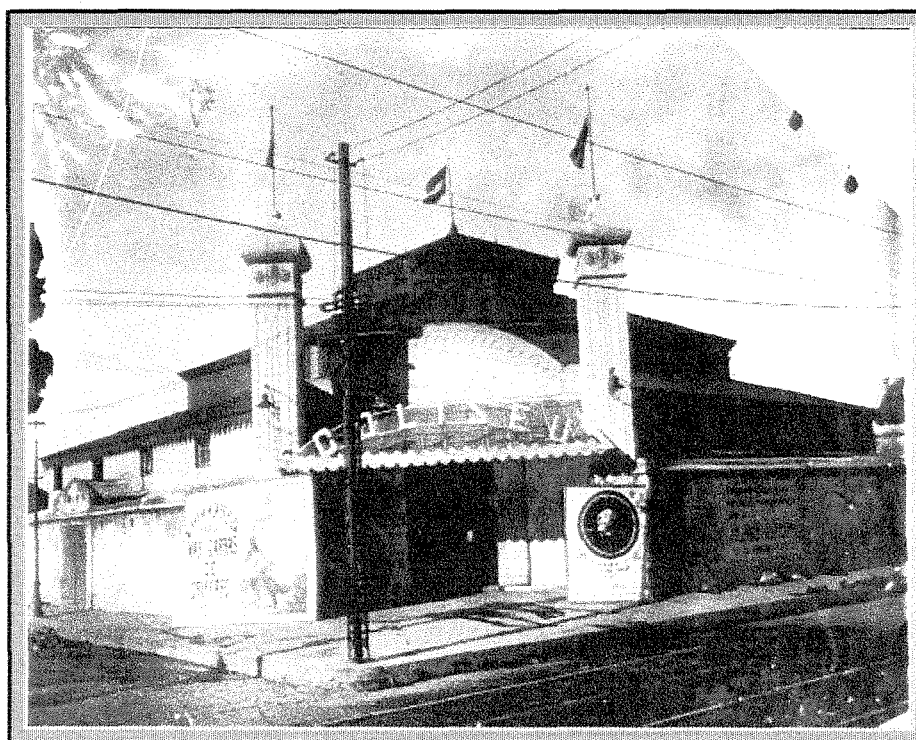


Foto III.22. Cine-teatro Coliseu - situado à rua Voluntários da Pátria - 1914.
Lotação: 2500 pessoas.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

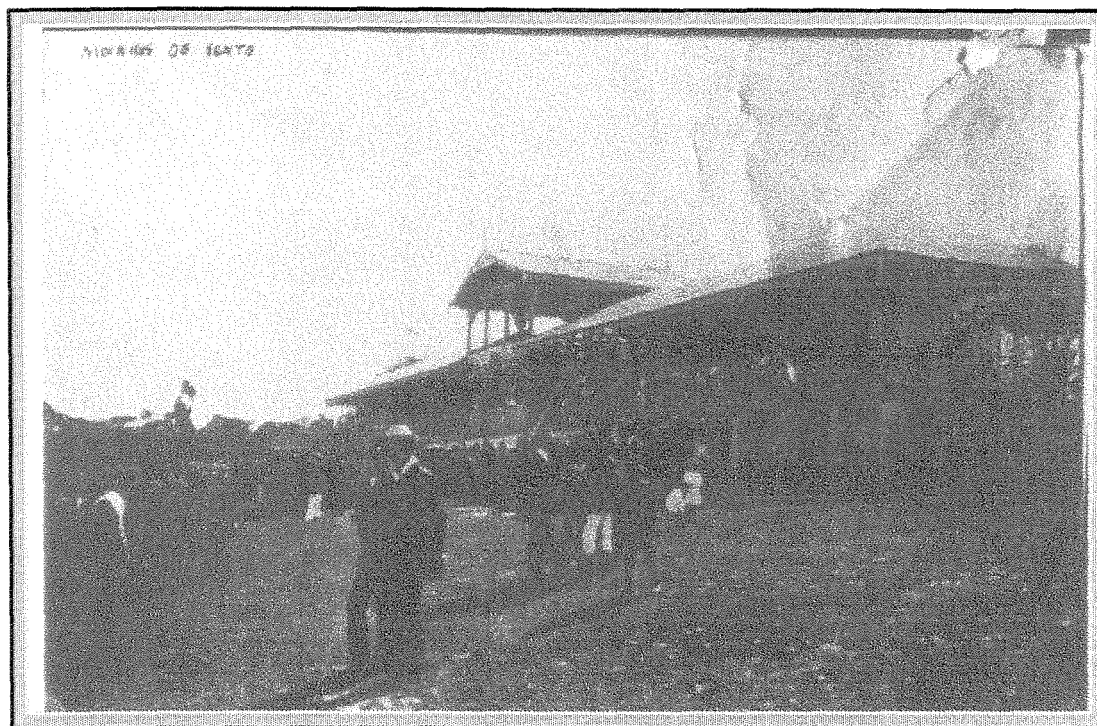


Foto III.23. Hipódromo Independência – atual Parque Moinhos de Vento - início século XX.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

A arquitetura foi um dos temas mais focalizados durante o pioneirismo da fotografia. Ao captar a imagem arquitetônica de um prédio, o fotógrafo da virada do século no Brasil “trabalhou com diligência para construir suas imagens de acordo com que entendia dever ressaltar: das vistas globais da paisagem onde o edifício estava inserido, ao pequeno detalhe ornamental, é recorrente sua determinação em reproduzir e bem informar.”⁷ Intenção não muito diferente teve Virgílio Calegari, quando fotografou a arquitetura de Porto Alegre. Quase sempre tomando o objeto em perspectiva, utilizando-se das diagonais para ressaltar a imagem como um corpo definido no espaço. Para tanto, utiliza a luminosidade natural ao delinear as construções arquitetônicas presentes na cidade de Porto Alegre, em volumes e detalhes.

Das imagens sobre arquitetura urbana⁸ de Calegari selecionou-se uma seqüência fotográfica, buscando destacar edificações ligadas as facetas cotidianas pública e privada da cidade como o comércio, as instituições políticas, educacionais, religiosas, a moradia, o lazer. Pois a arquitetura expressa muitas vezes o ideário do período histórico em que foram realizadas,

⁷ FABRIS, Annateresa. Op.Cit. p. 144.

⁸ A seqüência fotográfica de arquitetura contou com a análise de 27 imagens, das quais 9 constituem a seqüência acima.

ocupando um espaço privilegiado na urbe, seja por suas funções ou pela sua estética. Os prédios comerciais eram normalmente grandes, mas nem sempre luxuosos. As edificações públicas como a Hidráulica, a Intendência e o Colégio Militar foram planejados, com luxo e/ou modernidade, de acordo com seu papel social. Quanto as residências porto-alegrenses eram em sua maioria modestas, sendo muito comuns os pequenos sobrados. As igrejas estavam presentes em cada bairro. A sociabilidade exigia uma arquitetura própria, pois o lazer tem suas especificidades: no caso do cinema – tem-se maior valorização de um espaço interno, já o hipódromo requer um espaço externo maior.

Fotos de Ruas



Foto III.24. Rua Duque de Caxias – na altura da Câmara Municipal e do Palácio do Governo – 1903
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.25. Rua dos Andradas – entre as ruas Mal. Floriano e Vigário José Inácio – no final da década de 10.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.26. Rua da Praia, esquina com Rua Uruguai. Ao fundo, antiga Praça das Quitandas, atual Praça Senador Florêncio, início do século.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.27. O povo na Rua da Praia, esquina Gal Câmara, antiga Rua da Ladeira. Década de 10
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.28. Rua Sete de Setembro, uma das mais antigas ruas de comércio, no início do século XX.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.29. Praça da Matriz, início do século XX. À direita prédio da antiga Câmara Municipal, depois Tribunal de Justiça, e no fundo a velha Matriz, tendo ao lado a primitiva construção do "Império" do Divino Espírito Santo. Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.30. Rua duque de Caxias – altura da Igreja Matriz – década de 10. Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.31. Rua Duque de Caxias - Igreja Matriz e em destaque a antiga construção do "Império": a capela do Divino Espírito Santo ao lado - 1920.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

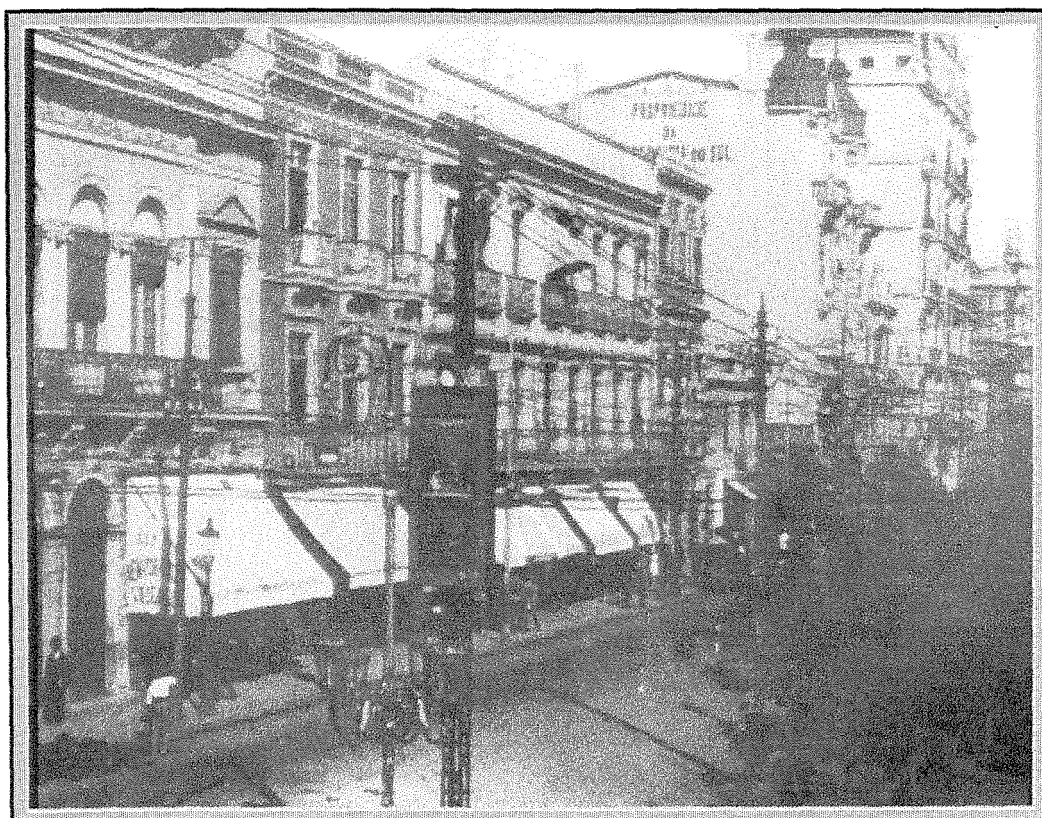


Foto III.32. Rua Voluntários da Pátria – antigo Caminho Novo – década de 10.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

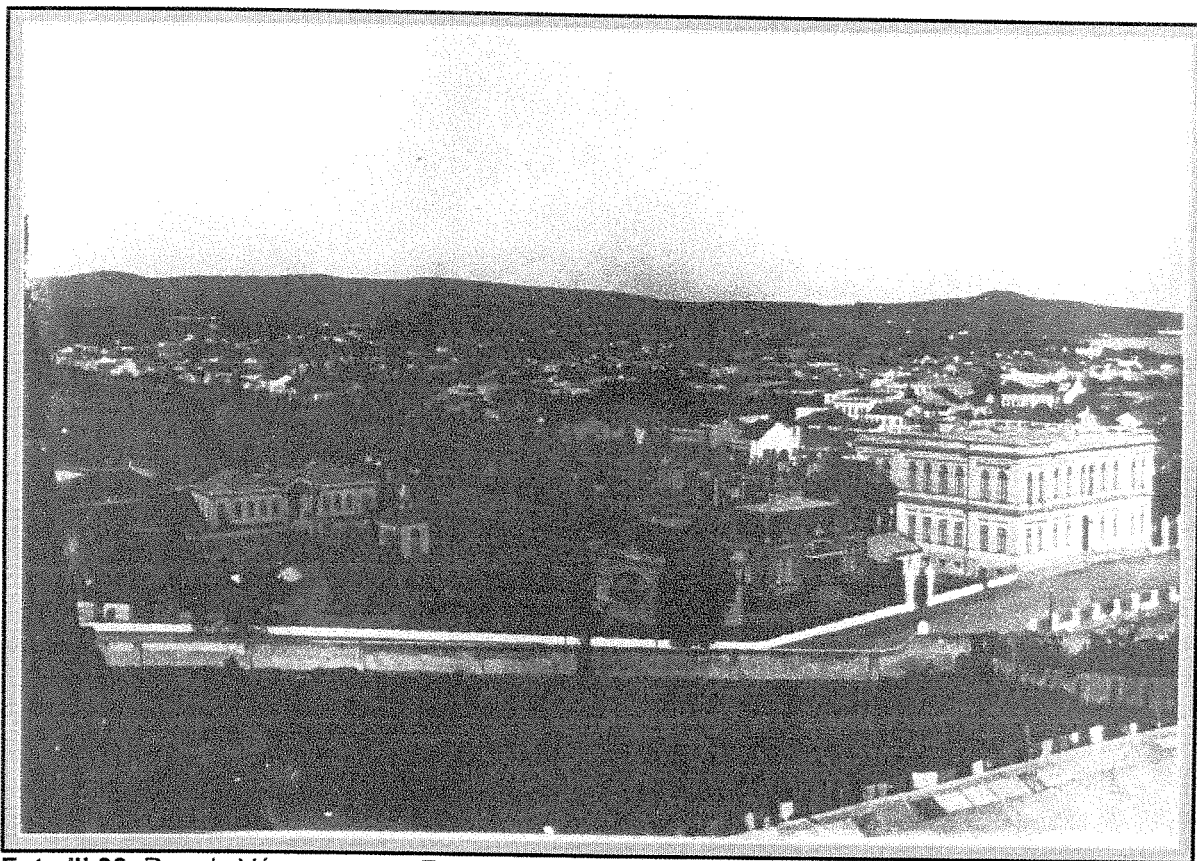


Foto III.33. Rua da Várzea, com a Faculdade de Engenharia vista dos fundos da Santa Casa de Misericórdia – na diagonal percebe-se o Caminho da Azenha. Década de 10
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

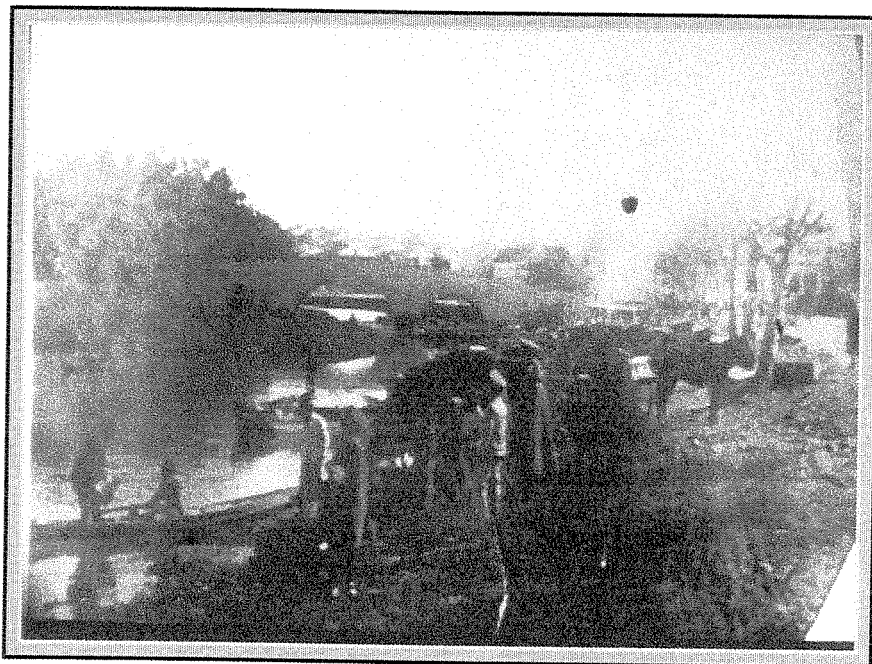


Foto III.34. Ponte Pedra do Riacho, atual Largo dos Açorianos – acesso ao Caminho de Belas em direção à região sul da cidade.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

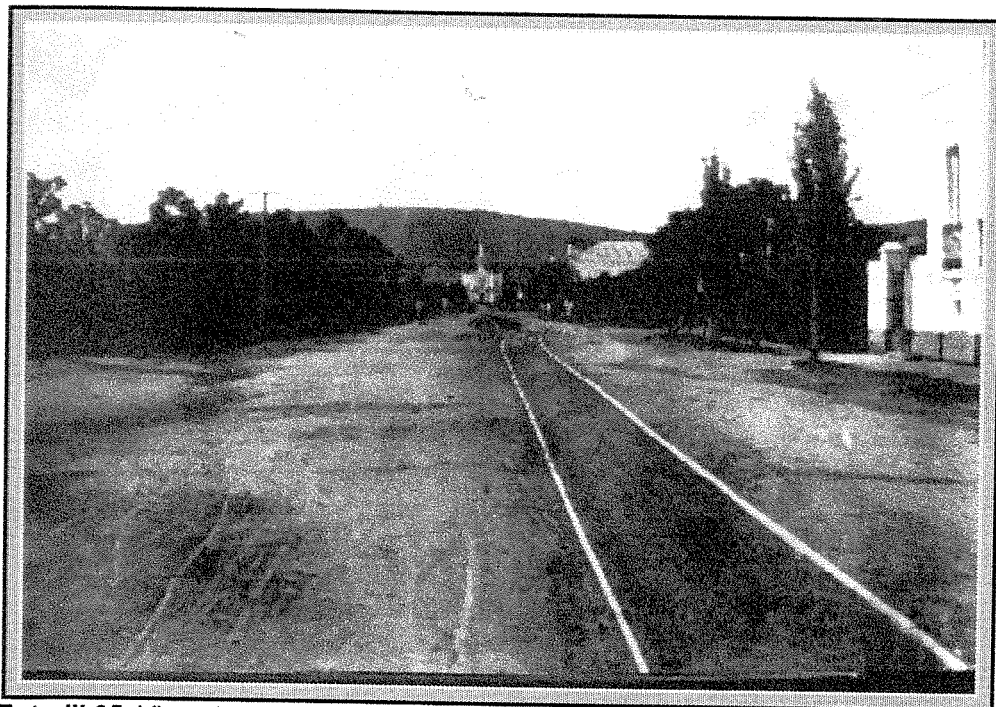


Foto III.35. Vista da Avenida Getúlio Vargas – ao fundo está a Igreja do Menino Deus – década de 10.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

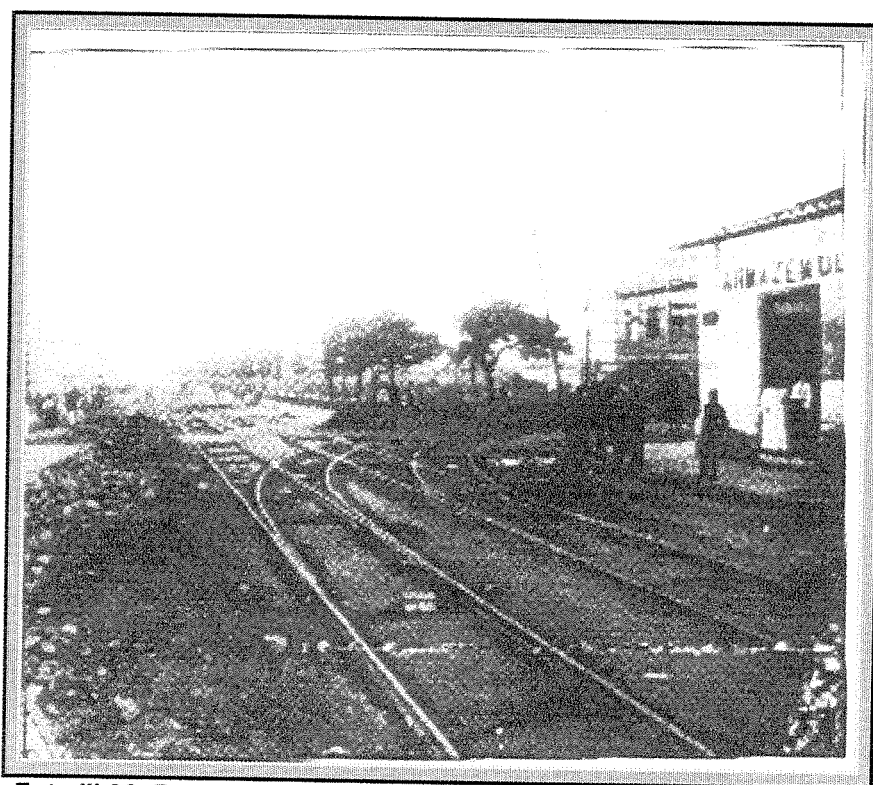


Foto III.36. Rua Venâncio Aires, esquina Av. João Pessoa. Colocação de trilhos de Bonde, 1907.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

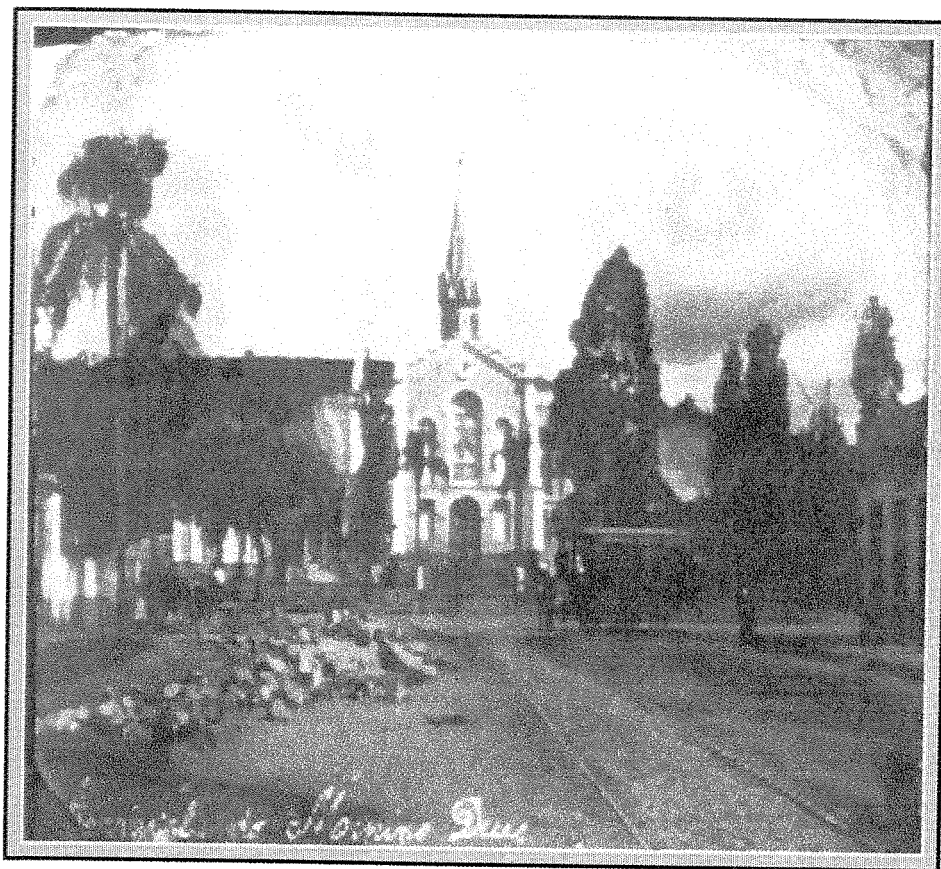


Foto III.37. Rua Treze de Maio, atual Av. Getúlio Vargas – ao fundo Igreja do Menino Deus – década de 10.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

As ruas de Porto Alegre retratadas nas fotografias de Virgílio Calegari foram muitas e correspondem a quase toda a área urbana da cidade, porém a seqüência apresentada concentra-se na região central e nas saídas para as zonas norte e sul. Esta amostragem foi extraída de um conjunto de 36 imagens preocupou-se em descrever aspectos cotidianos da metrópole nas duas primeiras décadas deste século.

O comércio na região central era intenso como podemos perceber nas imagens, mas havia estabelecimentos de todos os tipos: lojas de tecido, farmácias, fruteiras, joalheria, cafés. A rua era um espaço de convívio. Na rua da Praia, as pessoas faziam o *footing* e compras, tomavam chá, etc. Esta movimentação tinha como eixo principal o desenvolvimento urbano de Porto

Alegre, o qual é percebido nas fotografias pelos novos elementos tecnológicos: trilhos do bonde, iluminação, calçamento, carros.

A rua tem uma organização própria. Conforme a função de cada prédio existente em seu espaço, o logradouro e seus arredores adquirem um significado específico. A região alta do centro da cidade abrigava o centro sócio-político do Estado, pois nela localizavam-se o Palácio do Governo, a Igreja Matriz e a capela do Divino Espírito Santo, a Câmara Municipal, o Fórum e o Teatro São Pedro, todos em volta da Praça da Matriz. Encontram-se, nesta área, vestígios ainda hoje das antigas edificações como a igreja, o palácio e o teatro. Pistas de um passado que unidas com outras informações, podem levar a rememorar Porto Alegre.

As ruas indicam os caminhos que desenham o espaço urbano, nos diferentes bairros da cidade, interligando-os. Na região central de Porto Alegre verifica-se quatro saídas da cidade, que com suas especificidades conformaram a estratificação urbana durante a expansão desta. Note-se que a área oeste está às margens do rio Guaíba.

Ao norte tem-se o Caminho Novo, principal eixo viário por onde chegava-se a Porto Alegre. O caminho novo que hoje é chamado rua Voluntários da Pátria, abrigava um comércio intenso e também algumas fábricas, tanto que a região norte da cidade configura-se pelo desenvolvimento de bairros operários e áreas industriais até os dias de hoje.

A saída para os bairros da região leste, dava-se pelo Caminho da Azenha ou pela Várzea em direção ao Caminho do Meio, ambas iniciavam na rua Riachuelo⁹: a primeira ao sul – denominada atualmente Av. João Pessoa, terminava na Azenha e possibilitava acesso aos bairros Azenha, Partenon, Santana, Glória; a segunda ao norte – que foi dividida nas atuais Av. Oswaldo Aranha e Av. Protásio Alves respectivamente, estendia-se até Viamão, garantindo acesso aos bairros Bonfim, Rio Branco, Petrópolis, Três Figueiras, entre outros. Ambas saídas do centro passavam cada uma pelas laterais do Parque da Redenção. Observa-se nos bairros desta região a formação de áreas residenciais nobres que já possuíam infra estrutura na época, como transporte, coletas sanitárias, comércio, escolas, igrejas e lazer, pelo menos até o bairro Petrópolis.

Para região sul também haviam duas possibilidades de acesso: uma pela rua Treze de Maio, atual Av. Getúlio Vargas, que iniciava no fim do bairro Cidade Baixa e dava acesso aos bairros Menino Deus, Azenha, Santa Tereza, os quais eram formados de residências populares pois não contavam com grande infra estrutura; outra pela Ponte de Pedra do riacho, ligando o

⁹ Atualmente iniciam na Av. Salgado Filho - importante via do centro da cidade, antiga Rua 9 de Fevereiro - aberta no início da década de quarenta.

centro ao Caminho de Belas – hoje rua Praia de Belas, que margeava o rio Guaíba até os bairros Cristal, Assunção, Tristeza e Ipanema, constituídos em sua maioria de chácaras e casas de veraneio, em função da distância.

Vistas para a cidade



Foto III.38. Vista da área do Alto da Bronze – Igreja Nossa Senhora das Dores, cais e gasômetro – à partir de uma ilha do rio Guaíba. Década de 10.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.39. Vista da Cidade Baixa com suas residências – no início do século XX.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

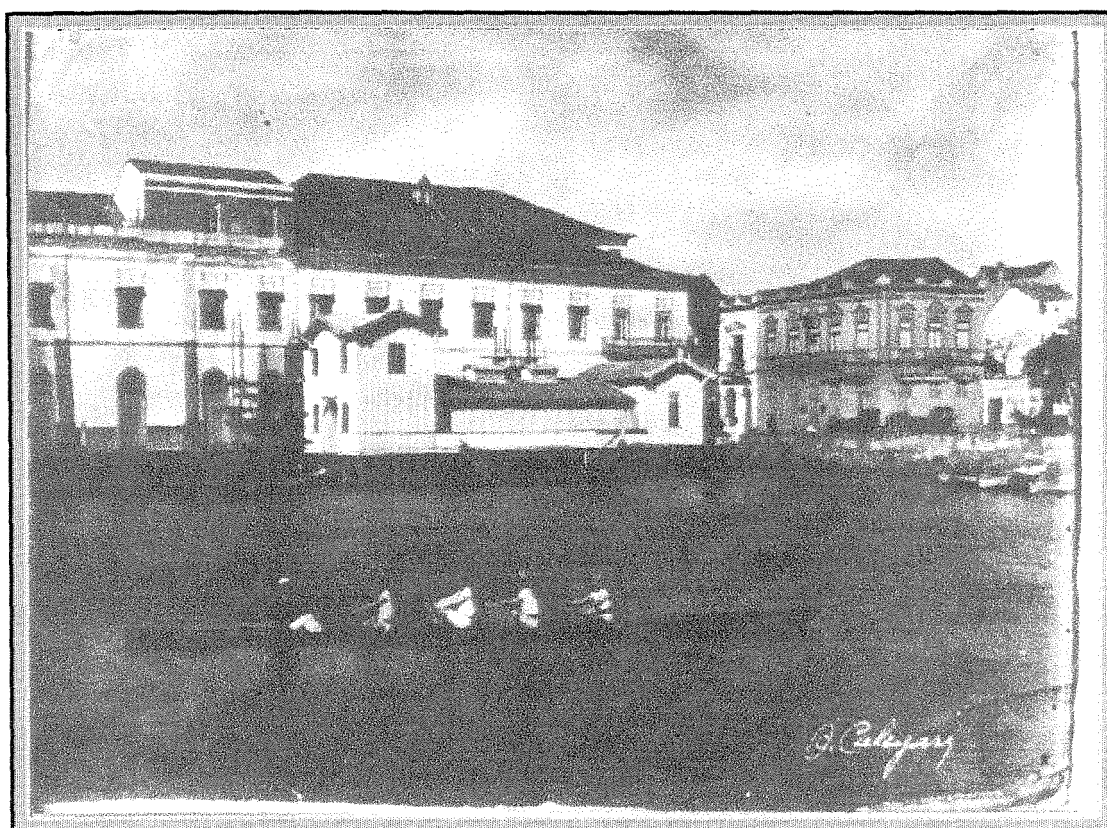


Foto III.40. *Vista da Alfândega com um grupo de remadores. Década de 10.

O recorte temático presente na sequência de vistas da cidade foi determinado pelos diferentes ângulos de captação das imagens realizadas por Calegari. Observe-se que a perspectiva tem seu vértice em algum ponto do rio Guaíba, muito provavelmente em suas ilhas. Suas fotografias focalizam o movimento urbano característico de Porto Alegre no início do século XX. No caso das 11 vistas para a cidade que foram estudadas, observou-se que as imagens privilegiam a ação que se desenvolve nas margens fluviais. Este cenário pode em um primeiro olhar parecer estático, mas com maior atenção percebe-se uma movimentação intensa, no centro ou nos bairros.

As imagens de Calegari sobre a cidade indicam um esforço em conhecer o espaço urbano em seus contornos e relevos, como se tivesse a intenção de desenhá-la. Para tanto, olhou de fora para dentro, de cima para baixo, buscando pontos de vistas não comuns no dia-a-dia, do habitante comum inserido no fluxo da cidade.

Vista para o rio Guaíba

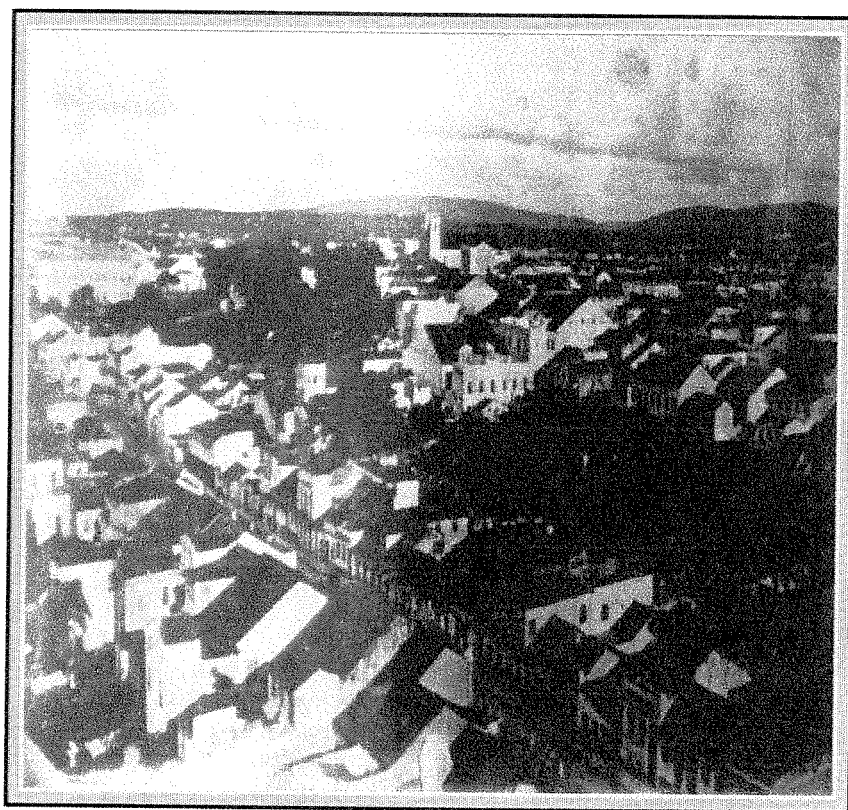


Foto III.41. Telhados de Porto Alegre vistos da torre da igreja N. Sra. das Dores - em diagonal percebe-se a Rua da Praia e bem ao fundo a enseada norte da cidade - na década de 10.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

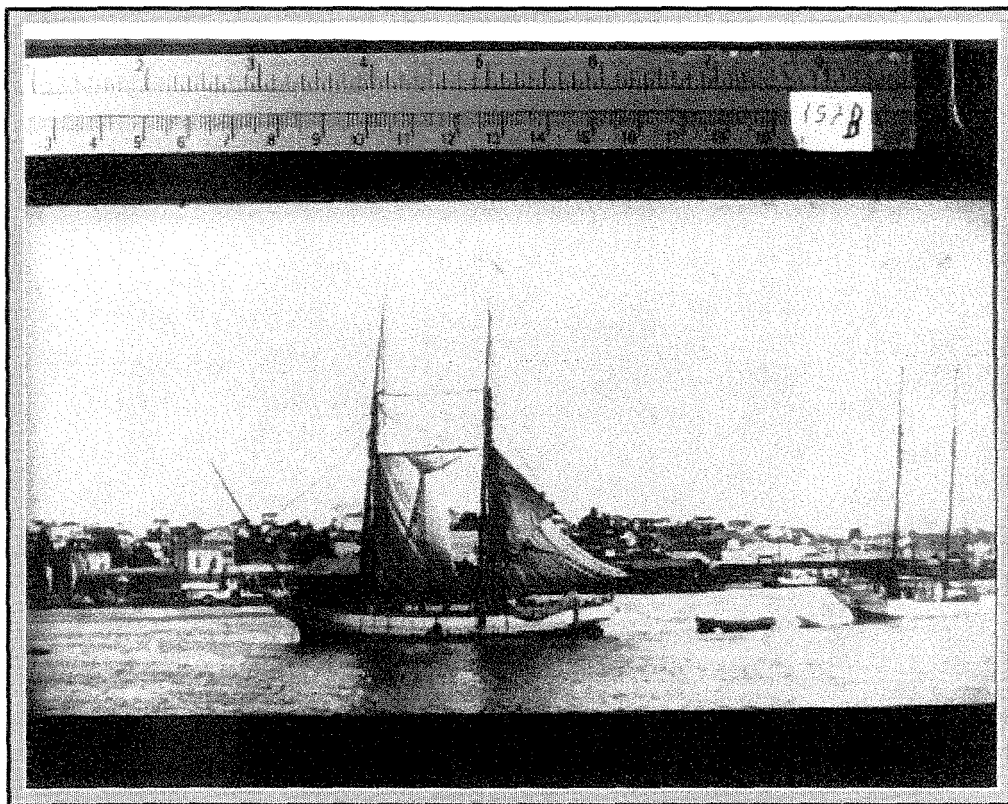


Foto III.44. Vista do centro da cidade na altura do Mercado Público – percebe-se o movimento de embarcações no porto. Década de 10.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

As vistas para o rio Guaíba¹⁰ não diferem muito das vistas para a cidade, em motivação e intencionalidade. Entretanto, esteticamente têm uma composição mais depurada, procurando sempre integrar a cidade com o rio. A sequência selecionada de vistas para o rio, possui um caminho proposital de aproximação, que propõe destacar a descoberta que Calegari possibilita com suas imagens.

Calegari chegou aos pontos altos da cidade, como as torres de igrejas e terraços de edifícios, com o intuito de obter fotografias. Desta forma, realizou imagens ímpares, verdadeiros registros de uma época, que fornecem pistas de uma memória passada, pois nos dias atuais a paisagem urbana transformou-se bastante, e só existem alguns sinais de existência de uma Porto Alegre antiga, do início do século.

Subir na torre da Igreja Nossa Senhora das Dores, possibilitou à Calegari capturar a imagem de telhados do centro da cidade, bem como o relevo do traçado das vias públicas de Porto

¹⁰ A sequência fotografias com vistas para o rio Guaíba contou com a análise de 10 imagens, das quais foram selecionadas 3 para compor a sequência

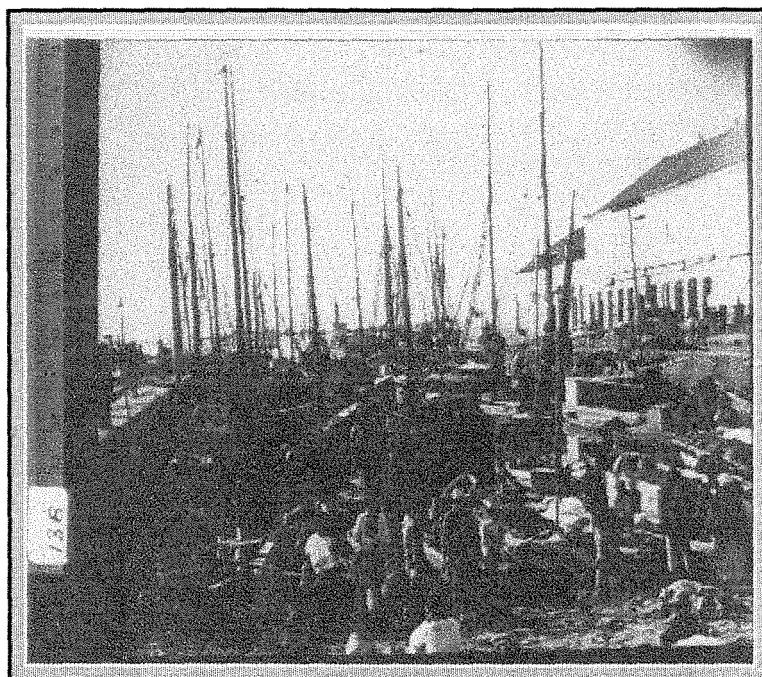


Foto III.42. A movimentação do comércio nas docas, atual Mercado Público. Início do século XX.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

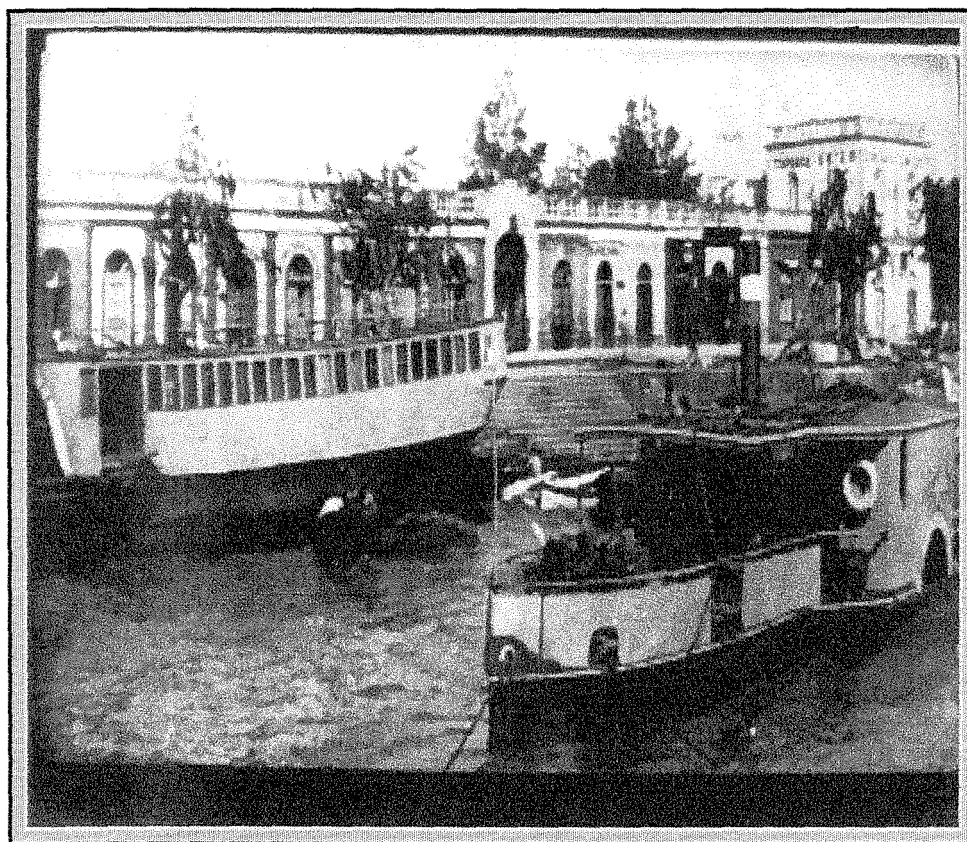


Foto III.43. Barcos no cais – ao fundo vemos o mercado público, década de 10.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

Alegre. Este é o caso da fotografia de telhados ao longo da rua Riachuelo, área urbana residencial e comercial.

As fotografias realizadas nas docas de Porto Alegre, por sua vez não exigiram malabarismos do fotógrafo, mas impuseram a procura de pontos de vista diferenciados. Assim, Virgílio muitas vezes direciona levemente sua câmara para baixo, é o caso da imagem do cais cujo foco está na atividade e não no horizonte. Ou então inverte a direção da câmara que ao invés de focalizar o rio em sua extensão, capta a imagem de barcos quase que ancorados, tendo ao fundo edificações da cidade – caso do porto no Mercado Público.

A última imagem da sequência que se apresentou anteriormente, representa de forma mais integrada o rio e a cidade, quando registra um barco a vela em primeiro plano, sobreposto às margens fluviais que delimitam Porto Alegre, as quais se encontram distantes – há uma tranquilidade presente nesta foto. Este olhar tranquilo que vê o tempo fluir, faz parte da construção imagética de Virgílio Calegari.

Este cavalheiro italiano que ao fotografar a cidade tornou-se parte dela, estabeleceu relações de pertencimento com Porto Alegre, vínculo esse, que não ocorreu simplesmente pelo sucesso profissional que alcançou em seu atelier, mas com certeza pela personalidade afirmativa de Calegari diante da vida cotidiana, a qual é relatada pelos que o conheceram.

Ao longo desta pesquisa objetivou-se perceber a construção imagética de Calegari sobre a cidade, pretendendo realizar uma incursão em seu universo. Desta forma elaborou-se sequências fotográficas sobre os principais temas abordados por Virgílio Calegari, que tiveram o papel de guia, no caminho de aproximação ao olhar do fotógrafo.

A próxima sequência fotográfica tem a intenção de projetá-los para um passeio na Porto Alegre da Belle Époque. Sem a pretensão de que este percurso seja o único ou o verdadeiro, mas um dos possíveis a partir do acervo que o autor-fotógrafo¹¹ nos deixou.

¹¹ Reafirma-se aqui, novamente, a utilização do termo autor-fotógrafo, pois considera-se importante pensar em Virgílio Calegari, como um fotógrafo que alçou vãos em direção a sua arte quando fotografou a cidade ou os negros libertos. Mesmo que posteriormente suas fotografias tenham sido utilizadas pelo discurso da história oficial porto-alegrense.

III.2. Um percurso imagético

“Olho o mapa da cidade como quem examinasse

A anatomia de um corpo . . .

(É que nem fosse o meu corpo!)

Sinto uma dor infinita

Das ruas de Porto Alegre

Onde jamais passarei . . .

Há tanta esquina esquisita.

Tanta nuança de paredes.

Há tanta moça bonita

Nas ruas que não andei

(E há uma rua encantada

Que nem em sonhos sonhei. . .)

Quando eu for um dia desses.

Poeira ou folha levada

No vento da madrugada.

Serei um pouco do nada Invisível. Delicioso

Que faz com que o teu ar

Pareça mais um olhar.

Suave mistério amoroso.

Cidade de meu andar (Desde já tão longo andar!)

E talvez de meu repouso . . . ”

Mário Quintana ¹²

¹² QUINTANA, Mário. *O Mapa*. in: Apontamentos de história sobrenatural. Porto Alegre, Instituto estadual do Livro / Ed. Globo, 1976.



Foto III.45. Retrato do Cavalier Virgílio Calegari, 1914.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

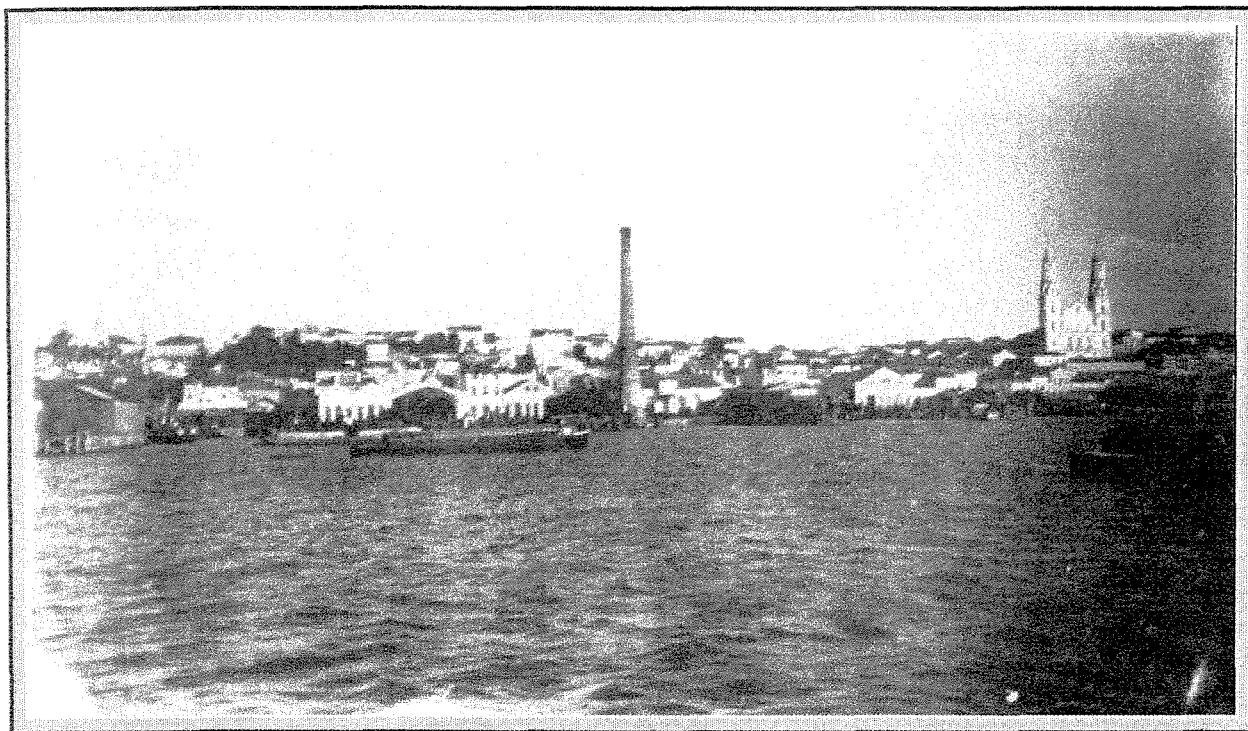


Foto III.46. Vista do centro de Porto Alegre, 1903
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

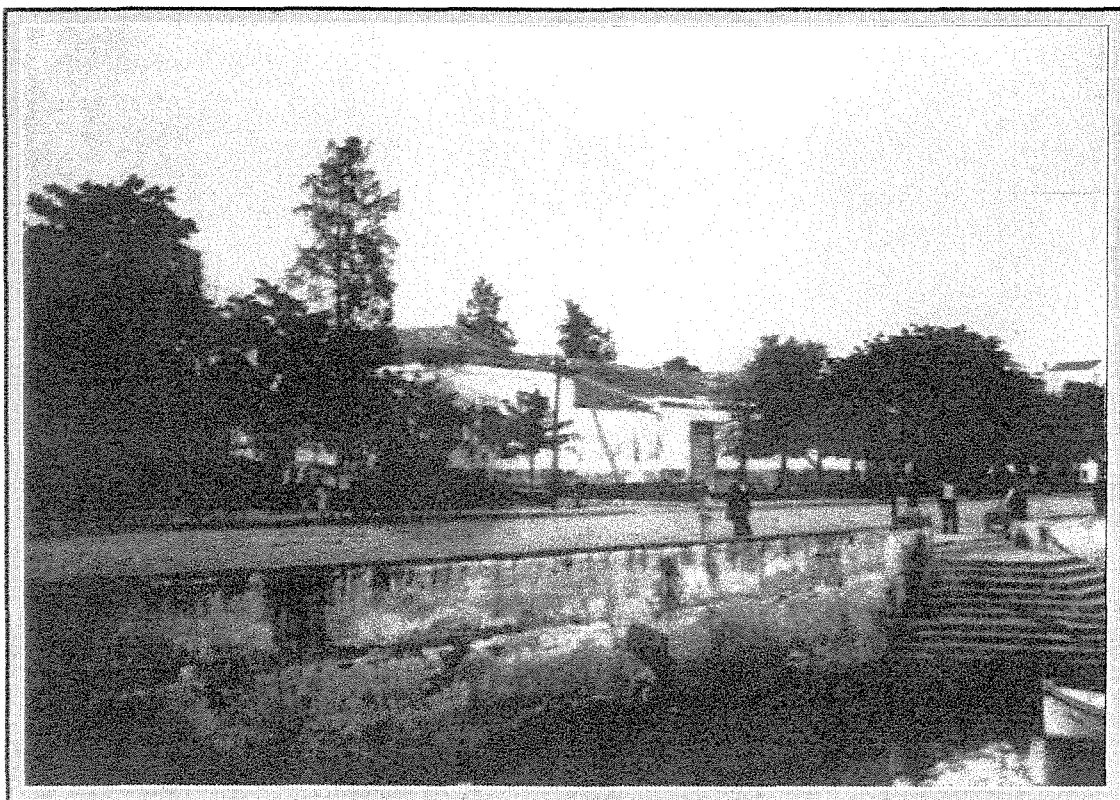


Foto III.47. Rua da Praia. Cais, década de 10
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

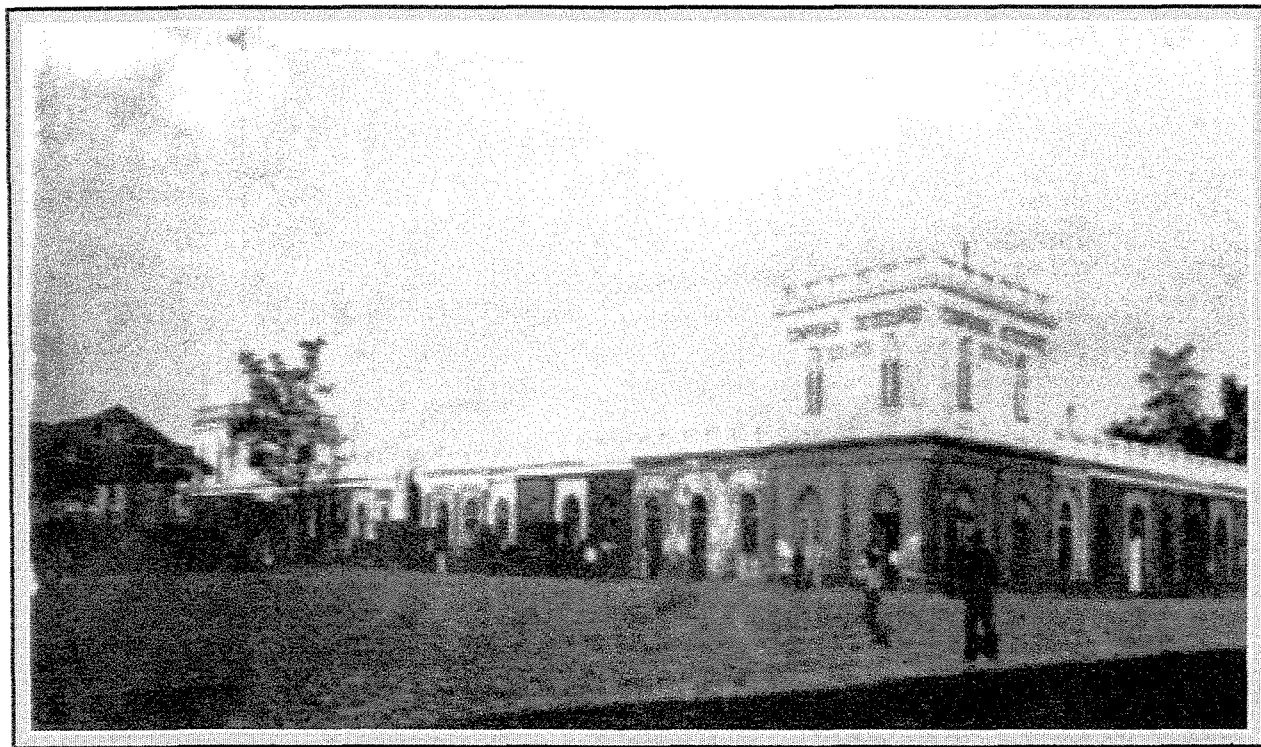


Foto III.48. Mercado Público Municipal, década de 10
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.49. Rua da Praia
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.50. Santa Casa de Misericórdia de PA – Praça Dom Feliciano. Década de 10
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

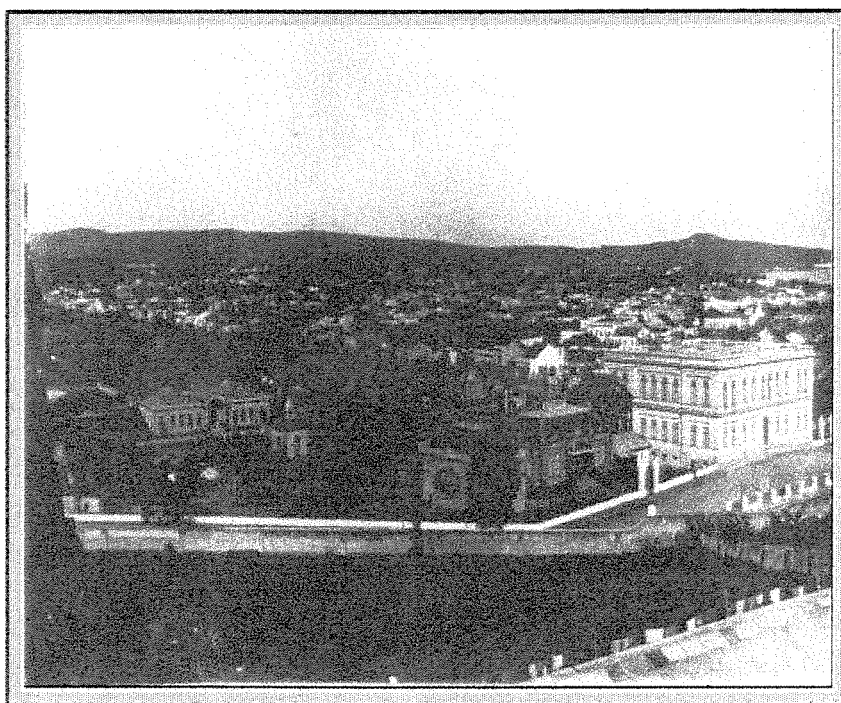


Foto III.51. Prédio Centenário da Faculdade de Engenharia, década de 10
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

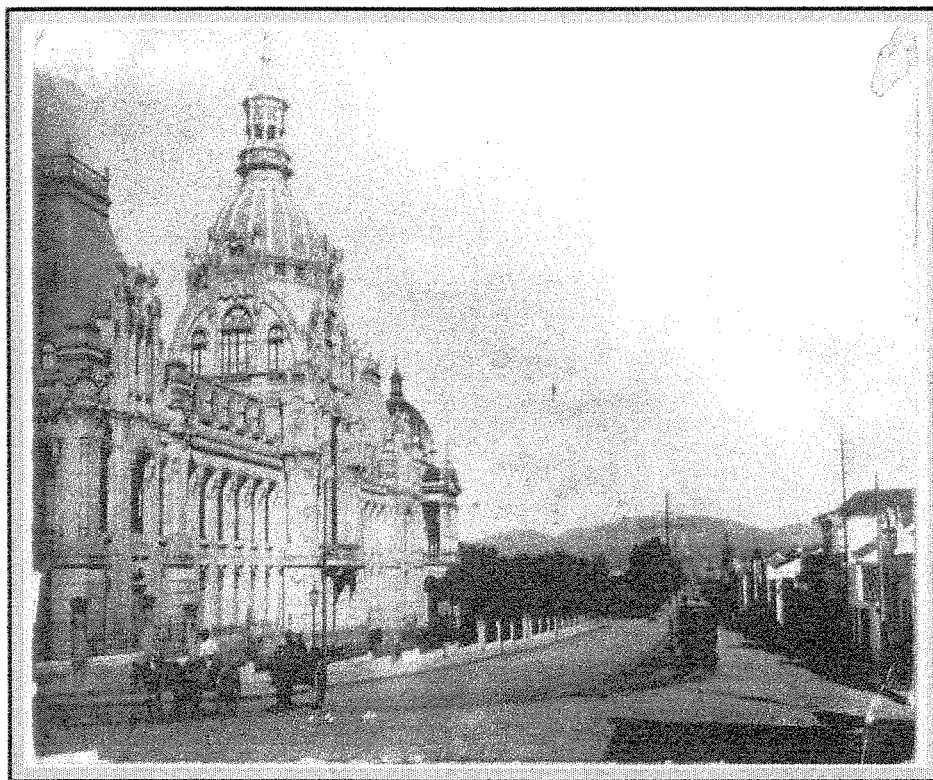


Foto III. 52. Colégio Júlio de Castilhos (destruído por um incêndio em 1951) e Trajeto do Bonde junto à Av. João Pessoa. Década de 20
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.53. Rua Riachuelo, uma das vias urbanas mais antigas da cidade - década de 10.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

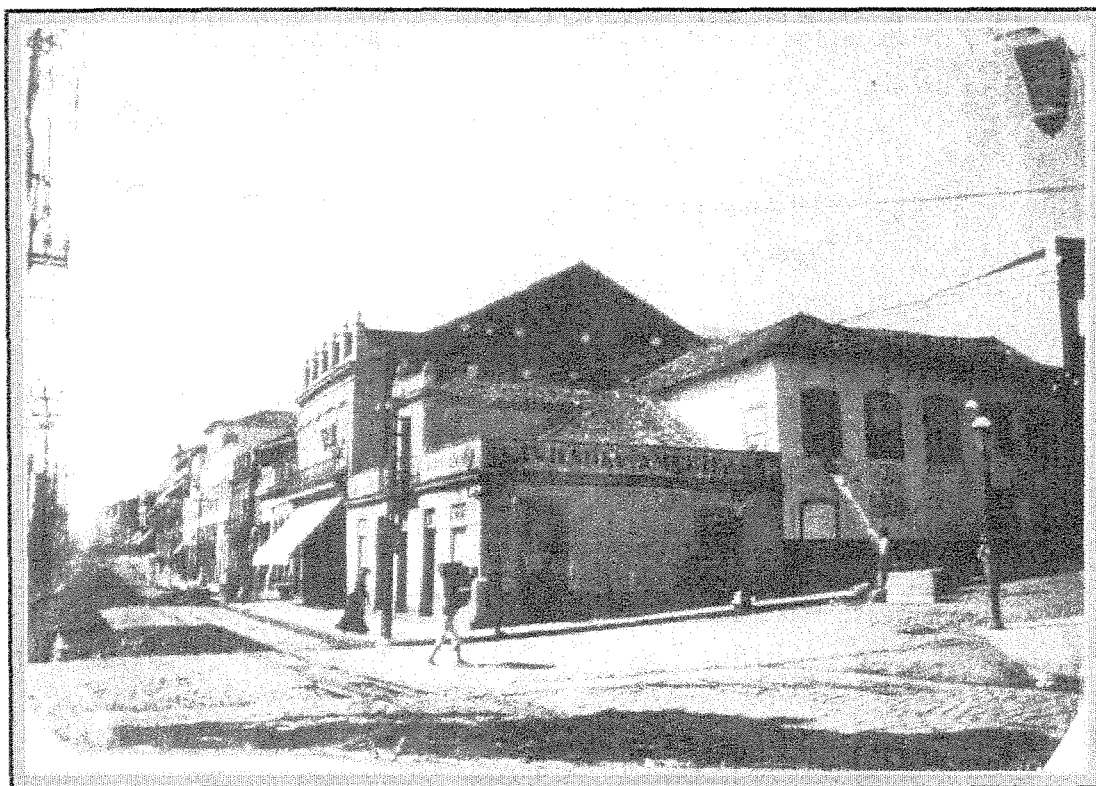


Foto III.54. Rua João Manuel esquina com a rua da Praia no início deste século.
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.55. Rua da Praia, atual Rua dos Andradas esquina com rua Uruguai – década de 20
Fonte: Museu Joaquim José Felizardo



Foto III.56. Praça da Matriz, Teatro São Pedro, Palácio da Justiça e, ao fundo o rio Guaíba com suas ilhas.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

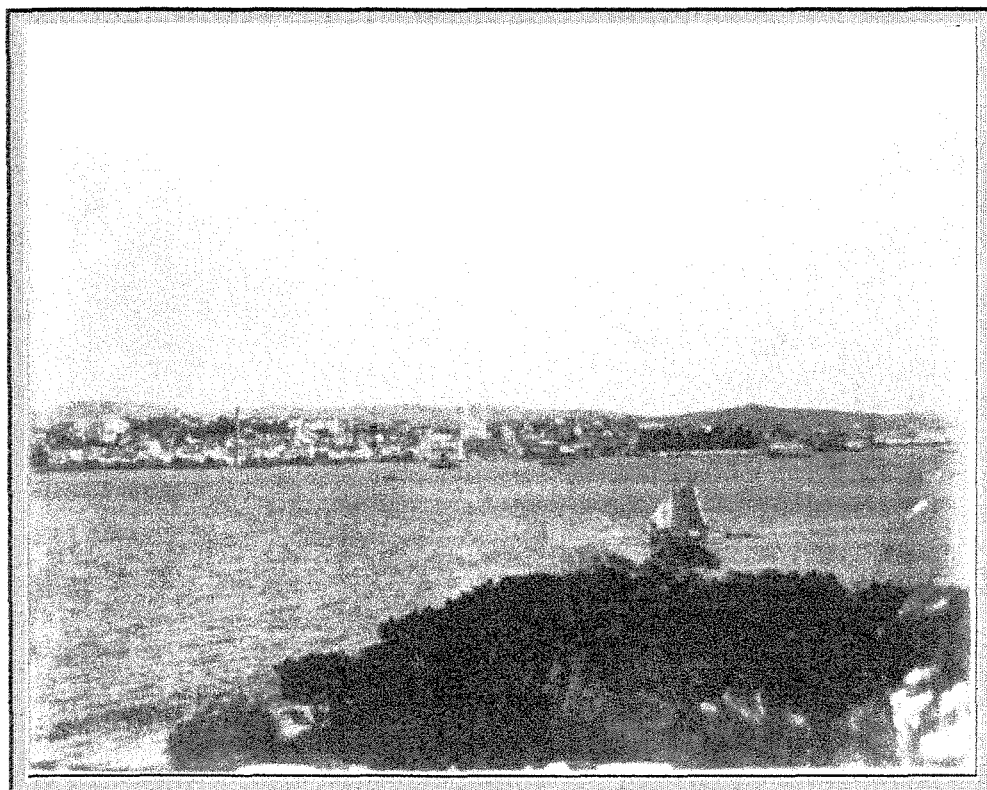


Foto III.57. Vista do centro de Porto Alegre, em torno de 1900, a partir de uma das ilhas do Rio Guaíba - à direita percebe-se a antiga Praça da Harmonia.

Fonte: Museu Joaquim José Felizardo

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Dito isto, é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por ela cancelados.” Ítalo Calvino - As Cidades Invisíveis (1972)

A dissertação que se efetivou nas páginas anteriores, buscou retratar os aspectos cotidianos urbanos da Belle Époque porto-alegrense nas duas primeiras décadas deste século. Neste percurso, se pesquisou imagens fotográficas e material escrito em arquivos, e se contextualizou o personagem Virgílio Calegari e a cidade de Porto Alegre. A opção por observar com facetas do cotidiano, se fez no transcorrer da investigação, pois verificou-se algumas dificuldades para a análise: as imagens não forneciam grandes informações, na medida em que os acervos possuíam informações muito desorganizadas e não mapeavam esse cotidiano com dados muito significativos. De certa forma, em alguns momentos, as informações fotográficas se mantinham imobilizadas. Então, tratar o cotidiano enquanto categoria não seria possível.

Durante o roteiro de pesquisa alguns planejamentos não saíram como se esperava. Houve dificuldade para coletar as informações no campo de pesquisa e para reproduzir as fotografias. E quando acertadas as arestas desta situação que impôs rever o tratamento ao objeto, verificou-se um problema ainda maior que exigiu a reorientação das diretrizes do trabalho. A questão era como trabalhar com fotos que estão com pouca informação catalográfica. Como ir além? A resposta veio com o tempo de manipulação das fotografias e com a leitura novamente de autores que poderiam fornecer o fio inicial da meada. A partir desse momento se pensou na possibilidade de trabalhar com o olhar, com a visão de mundo deste fotógrafo. Claro que em um primeiro momento esta perspectiva do olhar era mais intuitiva. Um desejo, mesmo, de que algo que se conseguisse realizar, verificar, fosse construído como um trabalho acadêmico.

Procurou-se, então, ressaltar o caráter da memória como fonte histórica para elaboração de uma reflexão acerca do objeto de pesquisa. Sendo que a fonte em questão era fotografia e no caso presente, fotografias que muitas vezes calavam-se quase que por completo, se questionadas apenas por suas fichas catalográficas. Optou-se, dessa forma, por uma análise comparativa das imagens, que foram organizadas em seqüências temáticas, das quais se elaborou uma que reunisse as informações percebidas com mais regularidade. Tendo em vista, a intenção de efetivar um diálogo entre fotografia e história.

Após a exame qualificação¹, o trabalho se deteve em definir o grupo de imagens reproduzidas que iriam compor a leitura imagética proposta, ou seja, fechar o material de análise, e eleger dentro deste grupo de imagens seleções temáticas que constituiriam a dissertação. Temas que revelassem um pouco da cidade de Porto Alegre, os quais se podia identificar não só nas imagens do Calegari, mas também nos relatos e informações sobre a época, que obteve-se com as fontes escritas. Quando, por um lado, pode-se perceber nas fotografias de Calegari onde os fatos se encontravam, se reafirmavam, se representavam; por outro lado, pode-se verificar também o inverso, ou seja, os desencontros, as contradições, pois alguns fatos que se mostravam bastante velados na escrita, tornavam-se claros pelas imagens. Caso, por exemplo, do processo de urbanização da cidade, sobre o qual encontra-se na imprensa o discurso da modernidade e do progresso e, que nas fotografias vê-se uma pequena província sem recursos de saneamento.

A partir desses temas dividiu-se em seqüências de imagens, onde eram captadas várias fotos de uma mesma praça, de um mesmo prédio, de uma mesma rua, ou de prédios próximos de uma mesma área, ou ainda, de edificações que possuem semelhantes papéis sociais, etc. De uma maneira que se foi elegendo estas seqüências montando e desmontando aspectos da cidade. Algumas fotos estão presentes em mais de uma seqüência. Sendo eleitos três temas gerais para as seqüências: as imagens de estúdio, as imagens da cidade e as vistas. Destas resultou a seqüência final que constitui o capítulo final da dissertação, a qual se constitui em um percurso imagético sobre a cidade através das fotografias de Calegari.

As primeiras seqüências inseridas no corpo da dissertação não são compostas por imagens da cidade, mas de algumas imagens que não dizem respeito específico a urbe porto-alegrense, caso das fotos de estúdio de Calegari: retratos femininos, masculinos², de crianças, de famílias e de grupos. Isto deve-se a produção bastante significativa que este profissional realizou nos espaços internos, que em certa medida pode nos ajudar a conhecê-lo e entendê-lo melhor. O adendo desta seqüência foi importante porque possibilita, sob um outro enfoque, ir em direção a essa cidade, buscando revelar como as pessoas desta cidade eram representadas por este olhar

¹ Realizado em 04 de dezembro de 1997.

² Faz-se necessário colocar que em relação as fotografias de estúdio se decidiu não trabalhar com fotos femininas e masculinas de corpo inteiro, porque possivelmente se adentraria num vasto espectro de análise das representações do corpo, o qual poderia impor um desvio do eixo proposto. Entretanto realizamos leituras de alguns estilos de fotografia de estúdio, por considerar necessário estar ciente das inclinações do fotógrafo ao retratar os indivíduos de sua época.

particular – o do fotógrafo Virgílio Calegari. Pois nesta época atuam em Porto Alegre muitos fotógrafos, desde a segunda metade do século XIX, propiciando um desenvolvimento e concorrência nesta área profissional. A maioria deles imigrantes: italianos, alemães, espanhóis. Dessa forma foi possível verificar algumas distinções entre Calegari e os outros, a partir da observação e análise em arquivo de parte do material de outros fotógrafos, que não foi reproduzido.

Sem a intenção de realizar aqui uma pesquisa comparativa aprofundada, a qual demandaria um tempo maior de pesquisa, em função do vasto material existente. Ao realizar esta leitura dos acervos fotográficos foi verificado que existia uma diferenciação geral: a maioria realizava somente fotografias de estúdio e poucos deles aventuravam-se a imagens da cidade mesmo que estáticas. Dentro deste pequeno grupo, que também se debruçou sobre o espaço urbano, destacam-se os italianos Irmãos Ferrari, os quais captam as imagens urbanas sob um tratamento mais comercial, na medida em que fizeram álbuns de vistas da cidade. Assim, percebe-se que estes imigrantes de alguma forma estabelecem vínculos de pertencimento com a cidade pelo intermédio da fotografia, quando procuram conhecer o espaço no qual estão inseridos através das imagens, sendo que ambos vão viver em Porto Alegre por toda a vida.

A apresentação do tema imagens da cidade iniciou com as fotografias de arquitetura, porque de certa forma era as mais comumente realizadas durante a virada do século XIX para o XX, e nas quais percebe-se maior semelhança estética entre a produção de Calegari e os outros fotógrafos. Calçados nas grandes perspectivas e focados em prédios de maior representação social e arquitetônica. A fim de acompanhar a trajetória do olhar de Virgílio passamos a outra sequência de imagens da cidade delimitada pelas fotografias de ruas, estas bastante diferenciadas das fotos feitas por outros profissionais. A sequência temática da rua foi permeada na sua elaboração também pela escolha da perspectiva dessas ruas constituintes do traçado urbano, por que Calegari trabalha destacando a angulação das vias públicas. Ele se coloca, quase sempre, nas angulações onde os trajetos do logradouro se fazem. Calegari capta os personagens das ruas, os prédios, mas em geral o foco da composição imagética está nos eixos urbanos, nas esquinas, o que se levanta como uma de suas características mais significativas a serem reveladas. São nestas imagens de ruas, onde já se começa a perceber algumas faces do cotidiano da cidade, do qual falou-se anteriormente, por que ao retratar a dinâmica da via pública, Calegari registra os

movimentos de sociabilidades presentes nas ruas: o comércio, o trânsito, as manifestações, os eventos.³

O terceiro bloco de seqüências tem por temática as vistas da cidade, onde se separou as vistas para a cidade e as vistas para o rio. As imagens panorâmicas presentes na seqüência com vistas para a cidade tem uma peculiaridade: sua realização tem origem no hobby da pesca e da caça, práticas desenvolvidas por Calegari junto aos amigos da comunidade italiana, que exigia saídas para os arredores de Porto Alegre, neste caso as ilhas do rio Guaíba. Então não necessariamente ele vai para as ilhas com o objetivo específico de fotografar as vistas, mas o que é relatado nos depoimentos é que nessas suas saídas lúdicas, ele retrata essas imagens da cidade, onde a gente tem um panorama das edificações centrais de Porto Alegre e, também de seus aspectos geográficos, sua colinas, seus morros, que na atualidade são quase imperceptíveis. Cabe destacar que em algumas dessas vistas percebe-se a margem da região centro-sul mais recuada, sem os aterros que sofreu com o processo de crescimento urbano. As fotografias de vistas para a cidade que não se caracterizam pelo recorte panorâmico, são imagens que foram realizadas a partir de um ponto de vista muito alto, em relação ao referente, e elas nos revelam o ímpeto de Calegari ao buscar as imagens da cidade, pois certamente requisitaram bastante esforço e impuseram perigo. Um desses casos é a torre da igreja Nossa Senhora das Dores localizados a margem do rio, de onde o fotógrafo vai registrar o traçado do centro da cidade, no qual percebe-se mais uma vez os eixos das ruas, marcados pelo desenho geométrico, delineados pelos telhados das construções. Com relação às vistas para o rio, cabe ressaltar que não são necessariamente imagens do rio, mas fotografias que tem seu ponto de vista no interior da cidade que parte em direção ao rio. Estas imagens foram percebidas como imagens mais contemplativas, que apontam para uma possibilidade externa ou para algo que não está na cidade, que ficou distante, que se perdeu.

Qual o objetivo de se trabalhar estas seqüências? Foi em um certo sentido descrever um pouco esta cidade a partir das seqüências fotográficas. Descrever esse espaço urbano no qual ele estava inserido, e que Calegari vai revelando com as suas imagens, e perceber a construção imagética que ele realizava, entendendo-a como os encadeamentos imagéticos que ele constrói ao

³ Em relação as imagens que captam esses modos de viver em sociedade presentes nas ruas, destacam-se fotografias de cortejos fúnebres de políticos, procissões, manifestações sociais, entre outras, as quais poderiam constituir uma seqüência específica. Estas fotografias fazem parte do acervo particular do Sr. Ivan Cabeda, não sendo possível a exposição delas no corpo da dissertação em função do orçamento necessário para sua reprodução.

longo de sua trajetória fotográfica, que conscientemente ou não ele constitui uma obra, um todo. Na obra fotográfica de Virgílio Calegari, a gente pode ver um encadeamento temático, ou alguns encadeamentos temáticos, o que foi efetivado nas seqüências temáticas com suas fotografias, bem como no percurso imagético proposto.

A construção imagética de Calegari foi o alvo deste trabalho, pois tinha-se como objetivo: conhecê-la enquanto tal, percebê-la em suas significações e revivê-la em sua história; para que a Porto Alegre do início do século XX fosse revisitada pela memória. Uma memória que se pensou historiográfica, num primeiro momento, baseada nas documentações visuais, orais e escritas, procurando-a nos arquivos, nos acervos e no conhecimento das vozes que tinham algo a dizer. Realizando, paralelamente, uma leitura atenta da literatura específica relacionada à temática em questão.

É neste sentido que esta pesquisa propôs a partir das seqüências fotográficas retrabalhar a memória dessa cidade sob uma abordagem que não exclua a poesia, talvez menos com a escrita e mais com as imagens, a fim de estabelecer o imaginário de Porto Alegre sob a ótica de Calegari. Assim na última parte do terceiro capítulo da dissertação realizou-se com as fotografias de Calegari uma seqüência final, que busca sintetizar os aspectos levantados nas seqüências temáticas apresentadas, em um percurso imaginário na urbe porto-alegrense nas duas primeiras décadas do século XX. Daí, também, a realização de um vídeo⁴ denominado Percursos Imagéticos com as imagens da cidade, buscando abarcar todas as seqüências referentes à cidade, em um recorte final.

Apesar do presente percurso imagético carregar marcas da pesquisadora que o elaborou. Fica aqui o desejo de que este percurso possível, mas diferente na atualidade, encontre, principalmente, nas pessoas que conhecem Porto Alegre algum eco de identidade e de memória desse passado que nos é oferecido com lacunas, obviamente, através das imagens de Virgílio Calegari.

Uma outra possibilidade já iniciada, é a realização de um CD ROM acerca do trabalho desenvolvido nesta dissertação, o qual se espera esteja finalizado em breve. Este CD ROM configura-se como um suporte no qual é possível tecer as relações entre as várias linguagens

⁴ Este vídeo integra esta dissertação, e encontra-se disponível na biblioteca.

utilizadas neste trabalho: a escrita, a fotografia e o vídeo. Sendo que suas características interativas propiciam ao leitor do CD ROM, conhecer esta pesquisa construindo seus próprios caminhos.

Ainda que o trabalho tenha contribuído para memória da cidade, durante as escolhas feitas no processo de pesquisa, além das limitações percebidas, vislumbrou-se outros caminhos para a investigação, como: a análise das fotografias de Calegari sobre negros libertos - a Galeria Grotesca; uma pesquisa comparativa sobre a atuação de fotógrafos em Porto Alegre durante a segunda metade do século XIX, estabelecendo como um possível recorte a identidade étnica de cada profissional; o estudo das representações fotográficas do corpo feminino e/ou masculino na passagem do século XIX ao XX; analisar as transformações urbanas presentes nos registros fotográficos de 1900 à 1950; ou, ainda, realizar uma análise do uso das fotografias de Calegari no discurso da história oficial da cidade.

Neste trabalho foi feita a escolha de apresentar a reflexão da forma mais descritiva possível, pois não era a proposta um novo uso da fonte fotográfica, pelo contrário buscou-se utilizá-la de acordo com as formas já desenvolvidas, mas apropriando sempre que possível criatividade e sensibilidade. Considerando o seu resultado, deve-se dizer que o intuito de realizar um percurso imagético pela Cidade de Porto Alegre foi alcançado, na medida em que, conforme as informações levantadas sobre Virgílio Calegari e sobre a cidade, tanto em documentos visuais, como orais e escritos, tornou-se possível rememorar a cidade ao reconstituir visualmente seus trajetos urbanos. O vídeo que acompanha esse exemplar, foi realizado com esse objetivo, e espera-se que assisti-lo seja algo prazeroso e que instigue a imaginação e ao conhecimento da cidade de Porto Alegre do início do século XIX.

- HAROUEL, Jean-Louis. História do urbanismo. Campinas: Ed. Papirus, 2ª edição. 1998.
- KOSSOY, Bóris. Fotografia e História. São Paulo: Ática. Coleção Princípios. 1989.
- LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.
- LEITE, Míriam L.M. *A Fotografia e as Ciências Humanas*. in: BIB (Boletim Informativo e Bibliográfico) ANPOCS, n. 25, Rio de Janeiro, 1988. p.83-90.
- _____. Retratos de Família: leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP. 1993.
- MACEDO, Francisco Riopardense de. História de Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da UFRGS. 1993.
- MAZERON, Gaston. Notas para a cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Globo. 1928.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. A emergência dos subalternos: trabalho livre e ordem burguesa. Porto Alegre: Ed. da UFRGS. 1989.
- _____. O espetáculo da rua. Porto Alegre: Ed. da UFRGS. 1992.
- PINTO, Celi Jardim. Positivismo: um projeto político alternativo (1898-1930). Porto Alegre: L&PM. 1986.
- QUEIROZ, Maria I. P. de. Relatos Oraís do “indizível” ao “dizível”. in SIMSON, Olga M.V. (org) Experimentos com histórias de vida (Itália: Brasil) Vértice, Ed. Revista dos Tribunais, São Paulo, 1988.
- QUINTANA, Mário. *O Mapa*. in: Apontamentos de história sobrenatural. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Ed. Globo. 1976.
- ROLNIK, Raquel. O que é cidade. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1988.
- SALMON, Pierre. História e crítica. Ediciones *Ciências Humanas*. Siglo XXI. p. 60
- SAMAIN, Etienne. *A Fotografia Tentacular. Subsídios críticos de uma arte de ver e pensar*. Instituto de Artes: UNICAMP, Campinas, 1993.
- _____. *Entre a Arte, a Ciência e o Delírio: a fotografia médica francesa na segunda metade do século XIX*. in: Boletim do Centro de Memória, vol. 5, n. 10, Campinas, 1993. p. 11-32.
- _____. *A Pesquisa fotográfica na França: notas antropológicas e bibliográficas*. Instituto de Artes : UNICAMP, Campinas, 1993.
- SIMSON, Olga R. de M. Von. *Depoimento oral e fotografia na reconstrução da memória histórico-sociológica: reflexões de pesquisa*. in: Boletim do Centro de Memória da Unicamp, vol. 3, n. 5, jan / jun, Campinas, 1991. p.14-24.

V.2. Bibliografia Consultada

- ACHUTTI, Luiz E. R. *Imagem e Fotografia: aprendendo a olhar*. in: Corpo e Significado. Ed. da Universidade, Porto Alegre, 1994. p. 431-442.
- ANDRADE, J. M. F. *Novas fontes para o estudo do século XIX: o acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e o projeto de conservação e preservação PROFOTO*. in: Acervo: Revista do Arquivo Nacional, vol. 6, n. 01/02, 1993.
- ASCH, T.; Marshall, J. & Spier, T. *Ethnographic film: structure and function*. in: Annual Review of anthropology, 1973, p.21:179-187.
- AUGE, M. et al. *Une Politique d'édition: les Dossiers Africains*. in: Dialectiques, n.21, 1977, p.89-99.
- BARBARO, Humberto. Argumento e Roteiro. Cinetexto, São Paulo, Ed. Global, 1983.
- BARBICHON, Guy. *Usages de L' image: faire, dire*. in: Ethnologie Française, XXIV, abril/junho, 1994. p: 169: 175.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara: notas sobre fotografia. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.
- _____. *A Imagem: a mensagem fotográfica*. in: O Óbvio e o Obtuso. Ensaios Críticos III. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
- BATESON, G. and MEAD, M. *Balinese Character: "A Photographyc Analysis"* in: Special publications of the N.Y. Academy of Sciences, vol. II, 1942.
- BECEYRO, Raul. Ensayos sobre Fotografia. Ed. artes y Libbros, México, 1980.
- BECKER, Howard S. *Explorando a sociedade fotograficamente*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 95-98..
- BELLUZZO, Ana Maria de M. Imagem e Viagem. ANPOCS, GT: Usos da Imagem, Caxambú, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *A pequena história da fotografia*. in: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol I, Ed. Brasiliense, 2a ed, São Paulo, 1986.
- _____. *O Narrador*. in: Col. Os Pensadores XLVIII, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1975. p. 63: 81.
- BENTES, Duda. Fotografia e Sociedade. Texto apresentado no GT Comunicação Visual, COMPÓS, Brasília, 1995.

- BERGSON, Henri. *De la nature du temps*. in: La Relativité Complète, Paris, p. 41-67.
- _____. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
- BERMAL, Luís C. *A fotografia como reflexo das estruturas sociais*. in: II Colóquio Latino Americano: Feito na América Latina. Coleção Luz e Reflexão. MEC/FUNARTE, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. in: NOVAES, Adauto(org). O olhar. Cia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1988
- _____. *O tempo e os tempos*. in: NOVAES, Adauto(org). Tempo e História. Cia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992. p. 19(MCB)32.
- BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: lembranças de velhos. São Paulo, EDUSP, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Col. Memória e Sociedade. Difel / Bertrand do Brasil, Rio de Janeiro, 1989.
- _____. Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie. Les Editions de Minuit, 2a ed, Paris, 1965.
- BRANDÃO, Ana M. de L; LOBO, Lúcia L; LISSOVSKY, Mauricio. *A fotografia como fonte histórica: a experiência CPDOC*. in: Acervo: Revista do Arquivo Nacional, vol. 2, n. 1, jan / jun, Rio de Janeiro, 1987. p. 1-106.
- BRESCIANI, Stella. Imagens da Cidade: séculos XIX e XX. ANPUH/São Paulo: Marco Zero: FAPESP, 1994.
- BRIGARD, E. de. *The history of ethnographic film*. in: HOCKINGS, P. (ed) Principles of visual anthropology. La Haye, Mouton, 1975. p. 13: 45.
- BUCHKA, Peter. Olhos não se compram. Wim Wenders e seus filmes. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- BURGI, Sérgio. Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos: técnicas, métodos e materiais. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, s/d. 34p.
- CAMARGO, M.J. e MENDES, Ricardo. Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992.
- CAMPOS, Maria C. S. de S. *A associação da fotografia aos relatos orais na reconstrução histórico sociológica da memória familiar*. in: Reflexões sobre a pesquisa sociológica. CERU, Texto 3, 2a série, São Paulo, 1992.

- CANCLINE, Nestor G. *Fotografia e Ideologia: seus pontos em comum*. in: II Colóquio Latino Americano de Fotografia: Feito na América Latina. Coleção Luz e Reflexão. MEC/FUNARTE, abril / maio de 1981 (publicado em 1987) *Fotografia e Ideologia: lugares comuns*. in: Comunicação e Sociedade. São Paulo, n. 09, junho, 1993.
- CARDOSO, Ciro F. S. *Iconografia e História*. in: Resgate, n. 1, Campinas, 1990. p. 9-18.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O Momento Decisivo*. in: Bloch Comunicação, n. 06, Bloch Editores S/A, Rio de Janeiro. p.19: 25.
- CARVALHO, Vânia C. de; LIMA, Solange F. de. *São Paulo antigo uma encomenda da modernidade, as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista*. in: Anais do Museu Paulista, Nova série, v. 1, Museu Paulista USP, São Paulo, 1993. p. 147 -174.
- CARVALHO, Vânia C. de; LIMA, Solange F. de; CARVALHO, Maria C. R. de; RODRIGUES, Tânia Francisco. *Fotografia e História: ensaio bibliográfico* in: Anais do Museu Paulista: revista de história e cultura material. Nova série, v. 2, Museu Paulista USP, São Paulo, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. in: NOVAES, Adauto(org). O olhar. Cia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1998.
- COLLIER, J. and Collier, *M. Visual Anthropology Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1986.
- COPANS, J. Critiques et politiques de l' anthropologie. Paris, Maspéro, 1974.
- CÔRTE, Beltrina. *Lugar: Não Lugar, a cidade sem fronteiras*. in: Mídia & Comunicação. COMPÓS, Diadorim Editora,, Rio de Janeiro, 1997. p. 287-291.
- CRIGHTON, R. *Some problems of socio-anthropological filming*. in: MAN, 1965. p.79-80.
- CUNHA, Maria Clementina P. O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. Secretaria Municipal de Cultura: Depto. do Patrimônio Histórico, São Paulo, 1992
- DACANAL, J. & GONZAGA, Sergius (org). RS: cultura e ideologia. Mercado Aberto, Porto Alegre, 1980.
- DELEUZE, Gilles. A imagem: tempo. Cinema II, Ed. Brasiliense, 1a ed, São Paulo, 1990.
- DIEGUES, Carlos. Cinema Brasileiro: Idéias e Imagens. Porto Alegre, Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.
- DUNCAN, R. J. & Duncan, G. S. Fotografia como uma Técnica da Antropologia Visual . 1977.
- EDWARDS, Elisabeth. *Antropologia e Fotografia*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 11-28.
- FABRIS, Annateresa. *A pose pausada*. in: Revista Comunicações e Artes, n: 16, São Paulo, 1986.

- FACIO, Sara. *A pesquisa sobre fotografia e colonialismo cultural na América*
- FELIZARDO, Zoleva. C. & VILLANOVA, Isolda M. O que ler para conhecer Porto Alegre. Secretaria Municipal de Cultura / Editora da Universidade, Porto Alegre, 1991.
- FERRARI, Sandro. *A Coleção Família Brandão*. in: Boletim do Centro de Memória, vol. 5, n. 10, Campinas, 1993. p. 103: 110.
- FERREIRA, Athos Damasceno. Colóquios com a minha cidade. Ed. Globo, Porto Alegre, 1974.
- _____. Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense. Ed. Globo, Porto Alegre, 1971.
- FERREIRA, Maria L. *Olhares fixos na imensidão do tempo: fotografia e lembrança*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil: 1840: 1900. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1985.
- FERRO, Marc. Analyse de film, analyse de socyetés. Paris, Hachete, 1975.
- FLORES, Hilda (org). Porto Alegre: história e cultura. Martins Livreiro Editor, Porto alegre, 1987.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Hucitec, São Paulo, 1985.
- FORTUNA, Carlos. *As cidades e as identidades: narrativas, patrimônios e memórias*. in: Revista Brasileira de Ciências Sociais. ANPOCS, ano XII, n. 33, fev., 1997. p. 127-141.
- FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Forense, Rio de Janeiro, 1988
- FRANCASTEL, Pierre. Imagem, Visão e Imaginação. Arte & Comunicação, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1987.
- FRANCO, Sérgio da C. Porto Alegre: Guia Histórico. Ed. da Universidade - UFRGS, Porto Alegre, 1988.
- FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEÓN, Fernando; VASQUES, Pedro. O retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues, 1840: 1920. FUNARTE: Núcleo de fotografia / Fundação Joaquim Nabuco: Depto. de Iconografia, Rio de janeiro, 1983.
- GIACOMANTONIO, Marcello. Os Meios Audiovisuas. in: Arte & Comunicação, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1981.
- GIBBALL, J. et al. *Position de l'enquête anthropologique en milieu urbain africain*. in: Cahiers d'Estudes Africaines. XXI (1-3), 1978, 81-83:11-24.
- GIGLIO, Ermelindo T. *Problematizando o uso da imagem na pesquisa social*. in: Boletim do Centro de Memória, vol. 5, n. 10, Campinas, 1993. p. 61-66.

- GINSBURG, Carlo. Mitos, Emblemas e Sinais. Cia. das Letras, São Paulo, 1989.
- GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. ANPOCS, GT: Usos da Imagem, Caxambú, 1994.
- GONÇALVES, Cássia D. e LEÃO, Flávia C. *Os retalhos fotográficos de Geraldo Sesso Jr.* in: Boletim do Centro de Memória, vol. 5, n. 10, Campinas, 1993. p. 89-100.
- HARDMANN, Francisco F. *Os negativos da história: a ferrovia-fantasma e o fotógrafo cronista*. in: Resgate, n. 5, Campinas, 1993. p. 9: 21.
- HELLER, Agnes. O Cotidiano e a História. Paz e Terra, 3a ed., Rio de Janeiro, 1989.
- HERZOG, Werner. Fitzcarraldo Ed. L.& P.M., Porto Alegre, 1983.
- JELIM, Elisabeth, e VILA, Pablo. Podria ser yo: los sectores populares en imagen y palabra. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.
- JÉZÉQUEL, Hervé. *A fotografia nas festas populares*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 127-134
- JONAS, Irène. *Mentira e verdade do álbum de foto de família*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 105-114
- JORDAN, Pierre. *Pimeiros Contatos, primeiros olhares*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 1. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995. p. 11-22.
- KEHL, M.R.; Simões, I.F.; Costa, A.H. Um País no Ar: História da TV brasileira em três canais. Ed. Brasiliense / FUNARTE, São Paulo, 1986.
- KOSIK, Karel. Dialética do concreto. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 4a ed., 1986.
- KOSSOY, Bóris. A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo / SICCT, São Paulo, 1980.
- _____. *Estética, memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado*. in: Acervo: Revista do Arquivo Nacional, vol. 6, n. 01/02, 1993.
- _____. São Paulo 1900. CBPO/Kosmos, São Paulo, 1988.
- _____. Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX. FUNARTE / MEC, Rio de Janeiro, 1980.
- KOURY, Mauro G. P. Provar o espaço: fotografia e cidade através das lentes e das crônicas de Walfredo Rodrigues. ANPOCS, GT: Estudos Urbanos, Caxambú, 1995.
- KUBRUSLY, Cláudio. O que é fotografia. Col. Primeiros Passos, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

- LE GOFF, Jaques. História e Memória. Ed. da Unicamp, 2a ed., Campinas, São Paulo, 1992.
- _____. História e Nova História. Teorema, 1986.
- LE GOFF, Jaques. e NORA, P. História: novos problemas, novas abordagens.
- LEBRUN, Gérard. *Sombra e Luz em Platão*. in: NOVAES, Adauto(org). O olhar. Cia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1988. p. 21-30.
- LEITE, Míriam L.M. *Entrevista*. in: Boletim do Centro de Memória da Unicamp, vol. 3, n: 6, julho / dezembro, Campinas, 1991. p. 44-46.
- _____. *História e Fotografia*. in: Revista Cultura, n. 3, Vozes, Rio de Janeiro, 1992.
- _____. *A imagem através das palavras*. in: Ciência e Cultura, vol. 8, n. 9, 1986.
- _____. *Imagens e Contextos*. in: Boletim do Centro de Memória, vol. 5, n. 10, Campinas, 1993. p. 45: 60.
- _____. *Negros e Fotografia*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 145-150.
- _____. *Retrato de Casamento*. in: Novos Estudos, n. 29, março, CEBRAP, São Paulo, 1988. p. 182-189.
- _____. *Utilização da documentação fotográfica*. in: Ciência Hoje, n. 39, jan / fev, São Paulo, 1988. p. 24-32.
- LEMONS, C.; TOLEDO, B.L. de; KOSOY, B. Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887 / Militão A. de Azevedo. Secretaria Municipal de Cultura: DPH, São Paulo.
- LIMA, Ivan. A fotografia e sua linguagem. Espaço e Tempo, Rio de Janeiro, 1985
- LISOVSKY, Maurício. Walter Benjamin, a fotografia e a pequena história. ANPOCS, GT: Usos da Imagem, Caxambú, 1995.
- MACHADO, Arlindo A Arte do Vídeo. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.
- _____. Máquina e Imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas. EDUSP, São Paulo, 1993.
- _____. A Ilusão Especular: introdução à fotografia. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984.
- MACHADO, Roberto. Ciência e Saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault. Ed. Graal, 2a ed., Rio de Janeiro, 1981.
- MACIOTI, Maria I. *Vida cotidiana*. in: SIMSON, Olga M.V. (org) Experimentos com histórias de vida (Itália: Brasil) Vértice, Ed. Revista dos Tribunais, São Paulo, 1988. p. 177-192.

- MALDI, Denise. A Teia da Memória: proposta teórica para construção de uma etnohistória. Ed. Universidade Federal do Mato Grosso, Série Antropologia, n. 1, fev, 1993.
- MARESCA, Sylvain. *As figuras do desconhecido*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 53-82.
- MAUCH, Cláudia (org). Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade. Ed. da Universidade: UFRGS / Ed. ULBRA, Ed. UNISINOS, Porto Alegre, 1994.
- MEAD, Margareth. *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. Xerox sem data e edição.
- MEAD, Margareth. *The art and Technology of field work*. in: Cultural Anthropology, cap. 14, Ed. Raoul Naroll and Ronald Cohen, Columbia University Press.
- MEIHY, José C. S. B. Manual de História Oral. Edições Loyola, São Paulo, 1996.
- MIGUEL, M. L. C. *A fotografia como documento*. in: Acervo: Revista do Arquivo Nacional, vol. 6, n. 01/02, Rio de Janeiro, 1993.
- NAVILLE, P. *Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie*. in: Revue Française de Sociologie, VII, 1966. p.158-160
- NEIVA JR., Eduardo. A imagem. Coleção Princípios, Ed. Ática, São Paulo, 1986.
- novos objetos. Vols. I, II, III, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1988.
- NUNES, Benedito. *Experiências do tempo*. in: NOVAES, Adauto(org). Tempo e História. Cia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992. p. 131-140.
- OLIVEIRA Jr, Antônio R. de. Do reflexo à mediação. Um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, 1994.
- _____. O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no início do século XX. ANPOCS, GT: Usos da Imagem, Caxambú, 1995.
- _____. A Fotografia Oficial: a imagem do poder. in: Boletim do Centro de Memória, vol. 5, n. 10, Campinas, 1993. p. 33- 42.
- ORTIZ, Renato (org). Pierre Bourdieu: sociologia. Ática, São Paulo, 1983.
- PASSOS, Maria Lúcia P.(org) Os Campos do conhecimento e o conhecimento da cidade. Cadernos de História de São Paulo, n. 1, Museu da USP, 1992.
- PAULINA, Iracy. *Imagens Imperiais*. in: Revista Veja São Paulo, ano 29, n: 12, março, Ed. Abril, São Paulo, 1996. p. 30: 33
- PEIXOTO, Clarice. *A antropologia Visual no Brasil*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n: 1. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995. p. 75- 80.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Memória de Porto Alegre: espaços e vivência. Ed. da Universidade - UFRGS / Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, 1991.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O cotidiano da República. Ed. da UFRGS, Porto Alegre, 1990.
- _____. Um caso regional de autoritarismo: a república velha gaúcha. Revista do IFCH/UFRGS. Porto Alegre, 1977. p. 271- 303.
- PHILLIPS, Christopher. *A Fotografia dos anos vinte: a exploração de um novo espaço urbano*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 83- 92.
- PIAULT, Marc-Henri. *A antropologia e a sua "passagem à imagem"*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 1. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995. p. 23- 30.
- _____. *Image et son pour les sciences sociales*. in: GODELIER, M. Les Sciences de l'homme et la société en France. Paris, La Documentation Française, 1982. p. 193- 207.
- PIETTE, Albert. *"Epistemology and practical applications of Anthropological Photography"*. in: Visual Anthropology, vol.6, 1993. p. 157- 170
- PIGNATARI, Décio. Signagem da Televisão. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2a ed., 1984.
- PINNEY, Christopher. *A história paralela da fotografia e da antropologia*. in: Cadernos de Antropologia e Imagem, n. 2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996. p. 29 - 52.
- POLLAK, Michael. *Memória,, esquecimento e silêncio*. in: Estudos Históricos, vol. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989. p. 3- 16.
- REYNAUD, Françoise. *Eugène Atget*. Centre National de la Photographie, 10 ed, Paris, 1984.
- RIBEIRO, Suzana B. Italianos do Brás: imagens e memórias (1920-1930). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
- ROUCH, Jean. *Le film ethnographic*. in: POIRIER, J. Ethnologie générale. Paris, SÁBATO,, H & GUTIERREZ, L. *Ver o passado: la fotografia y la imaginación del historiador*. in: Revista Punto de Vista, n. 30, Buenos Aires, 1987.
- SAFA, Patrícia. Tijuana: la casa de todas las gentes. Mexico, 1989
- SAMAIN, Etienne. *A Caverna Obscura*. in: Revista Imagens. Editora da UNICAMP, n. 1, Campinas, 1994.

- SAMAIN, Etienne. *Para que a Antropologia consiga tornar-se visual*. in: 13th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Mexico City, July 29: August 05, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia. *Fotografia: entre a morte e a eternidade*. in: Mídia & Comunicação. COMPÓS, Diadorim Editora,, Rio de Janeiro, 1997. p. 256-263.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris, Seuil, 1987.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Ed. da UNICAMP / Cia. das Letras, 2a ed, Campinas, 1989.
- SEGALA, Lília. *Itinerância Fotográfica e Brasil Pitoresco*. ANPOCS, GT: Usos da Imagem, Caxambú, 1995.
- SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930*. L&PM,, Porto Alegre, 1992.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Bergson, Proust: tensões do tempo*. in: NOVAES, Adauto (org). Tempo e História. Cia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992. p. 141-154.
- SONTAG, Susan. *Os USA, através da fotografia em uma visão sombria*. in: Ensaio sobre a Fotografia, Ed. Arbor, Rio de Janeiro, 1981.
- SOUZA, Jonas S. de. *A vitrine do imaginário: periódicos ilustrados do século XIX*. in: Boletim do Centro de Memória da Unicamp, vol. 3, n: 6, Campinas, 1991. p. 33-43.
- TACCA, Fernando Cury de. *Exogenia e endogenia na visão fotográfica da cultura*. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, novembro, 1992.
- _____. *Narrativa fotográfica: o prazer da cumplicidade voyer e o olhar totalitário*. Instituto de Artes: UNICAMP, Campinas, 1993.
- _____. *Sapateiro: o retrato da casa*. Tese de Mestrado, vol.1, Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1990.
- TURAZZI, M. I. *Imagens da cidade colonial nas imagens do século XIX: o Rio de Janeiro no Brasil Pitoresco*. in: Acervo: Revista do Arquivo Nacional, vol. 6, n. 01/02, 1993.
- VAN LIER, Henri. *Philosophie de la Photographie*. in: Les Cahiers de la Photographie, Paris, 1983.
- VASQUEZ, Edgar. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Companhia Internacional de Seguros / Fundação Roberto Marinho, s/d.
- _____. *Fotografia: reflexos e reflexões*. LP&M, Porto Alegre, 1986.

- _____. *Três mestres da fotografia do século XIX*. in: Acervo: Revista do Arquivo Nacional, vol. 6, n. 01/02, 1993.
- VIEYRA, P. *Responsabilités du cinéma dans la formation d' une conscience nationale africaine*. in: Presença Africaine, 1959, 27- 28 : 302- 313.
- VOVELLE,, Michel. Ideologias e mentalidades. Ed. Brasiliense, 2a ed, São Paulo, 1991.
- WEBER, Eugen. França fin de siècle. Companhia das Letras, São Paulo, 1988.
- WEIMER, Günter. *A política sanitaria como diretriz de planejamento na República Velha*. in: Urbanismo no Rio Grande do sul. Ed. da Universidade / Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Porto Alegre, 1992.
- XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, EMBRAFILME/ Secretaria da Cultura/ MEC/ Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

VI. FONTES HISTÓRICAS PESQUISADAS

VI.1. Fontes visuais

1. Acervo da Fototeca do Jornal Correio do Povo - cerca de 15 fotografias.
2. Acervo da Fototeca Sioma Breitmann, 275 imagens, Museu Joaquim José Felizardo.
3. Acervo da Fototeca UFRGS - cerca de 30 fotografias.
4. Acervo do MARGS - 2 negativos.
5. Acervo do Museu Hipólito José da Costa - 10 fotografias.
6. Acervo do Solar dos Câmara - 5 fotografias.
7. Acervo pertencente a Ivan Cabeda com cerca de 1200 fotografias.
8. *Álbum com vistas de Porto Alegre*. 18 pranchas 32 x 25 cm, 1880. _ Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, gaveta 1, n. 4.301.
9. *Álbum Comemorativo do 75o Aniversário da colônia Italiana do Rio Grande do Sul. Porto Alegre*, publicação da Revista O Globo S/A, 1950. 523p. iltr. _ Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.
10. CALEGARI, Atelier. *Álbum Fotográfico. Porto Alegre*, Tecnografica Milano, s.d, 71p. _ Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, A 156.
11. *Gravuras sobre a cidade*, 14 imagens, Museu Joaquim José Felizardo.
12. Mapoteca da Secretaria de Obras e Viação da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
13. *Planta da cidade de Porto Alegre: guia das ruas*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974.
14. *Porto Alegre antiga: 6 fotografias*. _ Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, gaveta 32, n. 4.328.
15. _____: 50 xérox de fotos da cidade de Porto Alegre. _ Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, EA, n. 156.
16. _____: 9 fotografias da Exposição de 1900. _ Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, gaveta 32, n. 4.331.

VI.2. Fontes Orais

Foram realizadas quatro entrevistas com informantes ligados à pessoa ou ao profissional Virgílio Calegari. Os depoentes são os seguintes:

1. Dêlcio Duarte Calegari, neto de Virgílio Calegari, nascido em Rio Grande à 12 de dezembro de 1926, economiário aposentado, casado, uma filha. Entrevista realizada em setembro de 1994.
2. Dirceu Duarte Calegari, neto de Virgílio Calegari, nascido em Rio Grande no dia 01 de março de 1925, engenheiro, casado, três filhos. Entrevista realizada em setembro de 1994.
3. Sérgio Luis Giacomelli, responsável pelo acervo da Fototeca Sioma Breitmann da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em outubro de 1994.
4. Ivan Cabeda, arquiteto, divorciado, uma filha, proprietário de um acervo de Virgílio Calegari que conta com 1200 fotografias. A entrevista foi realizada em outubro de 1995.

VI.3. Fontes Escritas

1. *Boletim Municipal. Diretoria Geral do Expediente da Prefeitura Municipal*, Ano 2, v.3, n.5, maio/agosto de 1940. 378p.
2. Catálogo da Exposição Comercial e Industrial de 1875.
3. *Cento e onze anos de transporte: do bonde de mulas ao transporte seletivo*. PMPA, Porto Alegre, 1976. 166p.
4. *Cidades e Municípios de Porto Alegre*. Intendência Municipal, 1904. 72p.
5. *Coletânea de legislação sobre o patrimônio histórico: Município de Porto Alegre*. Porto Alegre, Movimento de Defesa do Acervo Cultural Gaúcho n.1, 1978. 65p.
6. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, Brasil – 1900 à 1920, 1937. Biblioteca Pública Estadual
7. *Jornal Corriere della Sera*, Milão, Itália – 1918 (abr/jun), 1920 (out/dez) . Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
8. *Jornal Echo do Povo*, Porto Alegre, Brasil – 1909 à 1914. Coleção privada.

9. *Jornal A Federação*, Porto Alegre, Brasil – 1893 à 1920. Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
10. *Jornal A Reforma*, Porto Alegre, Brasil – 1863 à 1878. Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
11. *Jornal O Mercantil*, Porto Alegre, Brasil - 1883. Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
12. *Petit Journal*, Porto Alegre, Brasil – 1913. Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
13. *Quadro estatístico e geográfico da província de São Pedro do Rio Grande do Sul*. Antônio Eleutério de Camargo. Tipografia do Jornal do Comércio, Porto Alegre, 1868. – Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, estante 7, n.1, 604,p. 1
14. *Recenseamento da população do município de Porto Alegre*. Olympio de Azevedo Lima. Livraria do Globo, Porto Alegre, 1922. 156p. – Biblioteca Pública Josué Guimarães.
15. *Revista do Globo*, 1929 à 1937. Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
16. *Revista Eu sei tudo*, 1917 (set), 1919 (jan) . Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
17. *Revista Fon-Fon*, 1914, 1917. Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
18. *Revista Kodak*. 1912 (out), 1913 (abr), 1914 (abr/mai), 1918 (fev à jun) . Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.
19. *Revista Máscara*, 1919 (fev à mar/ago) . Museu de comunicação social Hipólito José da Costa.

VII. ANEXOS

VII.1. Anexo I

INVENTÁRIO PRELIMINAR SOBRE VIRGILIO CALEGARI

DATA : ____/____/____

1 - Este acervo possui material sobre o fotógrafo Virgílio Calegari ? De que natureza ?

() SIM () NÃO

Quantidades

() Negativos Vidro

() Negativos Celulóide

() Fotografias em Papel

() Documentos sobre a Biografia do fotógrafo

Quais: _____

2 - O material existente no Arquivo está a disposição de pesquisadores ?

() SIM () NÃO

Caso afirmativo, indique o período de funcionamento durante o ano:

Jan Fev Mar Abr Mai Jun Jul Ago Set Out Nov Dez

Horário de Funcionamento: Manhã Tarde Noite

3 - O acervo permite realização de reprodução do material original ?

() SIM () NÃO

4 - Qual a temática dos documentos fotográficos de Virgílio Calegari existentes neste Arquivo ?

() Cidade de Porto Alegre

() Retratos

() Rural

() Flores

() Objetos em Geral

() Paisagens

() Exposições

() Outros

5 - O material existente no acervo está organizado e catalogado ?

() *SIM*

() *NÃO*

6 - Se catalogado, de que forma foi realizado ?

7 - O material está:

() *Legendado*

() *todos*

() *alguns*

() *Datado*

() *todos*

() *alguns*

() *Em Fichas*

8 - O acervo possui informações para possível contato com descendentes e parentes de Virgílio Calegari ?

9 - Nome da(s) pessoa(s) encarregada(s) deste acervo ?

VII.2. Anexo II

to Car. Sr. Virgilio Calegari

A. A. Borges de Medeiros saud
cordialmente e agradece, com
o maior apreço, a gentileza da
lembração, tão cara ao seu

sentimentos de reverência filial
apresentando o desejo para offe-
recer-lhe os seus préstimos sem
restrições.

18-11-1922.

Meu caro Virgilio
Gripato há mais de 10 dias
e me impossibilita sair a
rua. Ainda há de poder
chegarei até aqui para dar-te
abraços de despedida.
Sempre int. grato às tuas
gentilezas sou sempre o
vulgo am?

F. R. DE ANDRADE NEVES

General de Divisão

P. Alegre 28.8.22

to bom e velho amigo

Calegari

Sauda affectuosamente

Pinto da Rocha que aparece

a generosidade e gentileza do
seu expulso telegrama de
23 de Julho sobre sua saude fe-
lizmente restabelecida.
7. Agosto. 1910

VII.3. Anexo III

Porto Alegre, 2 de janeiro de 1903.

Julio de Brito, comunica ao sr. Virgilio
Kalegar, que compareceria ao "atalier" amanhã,
às 9 horas da manhã. Dispa de ir hoje
em consequencia de um impedimento eventual.