

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

DENISE BUJES STUMVOLL

**FOTOGRAFIA E APROXIMAÇÕES COM A ARTE
NO INÍCIO DO SÉCULO XX:
UM OLHAR PARA AS NARRATIVAS VISUAIS DE LUNARA**

PORTO ALEGRE
2014

DENISE BUJES STUMVOLL

**FOTOGRAFIA E APROXIMAÇÕES COM A ARTE
NO INÍCIO DO SÉCULO XX:
UM OLHAR PARA AS NARRATIVAS VISUAIS DE LUNARA**

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

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos

PORTO ALEGRE
2014

DENISE BUJES STUMVOLL

**FOTOGRAFIA E APROXIMAÇÕES COM A ARTE
NO INÍCIO DO SÉCULO XX:
UM OLHAR PARA AS NARRATIVAS VISUAIS DE LUNARA**

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

Aprovada em ____ de _____ de _____ .

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Santos (PPGAV/UFRGS – orientador)

Prof. Dr. José Augusto Avancini (PPGH/UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Charles Monteiro (PPGH/PUCRS)

Prof^a. Dra. Francisca Ferreira Michelin (PPGMSPC/UFPEL)

Dedicado a meus pais,

Victor Paulo e Maria Zélia; e à minha filha,
Amanda.

Para Lunara (*in memoriam*) e a todos os
artistas, poetas e fotógrafos.

E para o benefício de todos os seres.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador professor Dr. Alexandre Santos, pela dedicação, por sua firmeza e erudição, sempre muito além dos protocolos. Agradeço, em especial, pela leitura atenta da minha escrita.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da UFRGS, em especial, aos professores Dra. Mônica Zielinsky, Dr. Eduardo Veras, Dr. José Augusto Avancini, Dr. Paulo Antonio de Menezes da Silveira e Dr. Eduardo Vieira da Cunha, pelas importantes contribuições para o desenvolvimento das questões da pesquisa.

Aos professores Dr. José Augusto Avancini, Dr. Paulo Antonio de Menezes da Silveira, Dr. Charles Monteiro e Dra. Francisca Ferreira Michelin, pela disponibilidade da leitura do texto da dissertação e pela sua avaliação crítica.

Aos professores Dr. Charles Monteiro, Dra. Zita Possamai, Dra. Andréa Brächer, Dr. Ricardo Mendes, Dra. Maria Teresa Bandeira de Mello e Dra. Annateresa Fabris, por indicações e auxílios na pesquisa.

Às professoras Dra. Jeanne Marie Gagnebin, Dra. Rosa Maria Bueno Fischer, além de meu professor orientador, Dr. Alexandre Santos, por me motivarem para uma permanente descoberta de um autor como Walter Benjamin.

Aos colegas do PPGAV/UFRGS, que propiciaram em divertidos encontros ricas discussões, poéticas e teóricas, tornando nossas caminhadas mais leves e interessantes nas muitas trocas e aprendizados: Paula Trusz Arruda, Alice Porto, Viviane Gueller, Kazue Morita, Lilian Hack, Letícia Bertagna, Luiza Piffero, Mônica Hoff, Elisa Bauer, Gabriela Silva, Thiane Nunes, Janaina Rodrigues, Claudia Hamerski, Fernanda Valadares, Livia dos Santos, Luciano Laner, Alexandre Nicolodi, Flavya Mutran e Luiza Neitzke de Carvalho.

Ao Prof. Dr. Paulo Gomes e à Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes/UFRGS, pela cedência de fontes importantes para esta pesquisa.

À Eneida Serrano, pela sua contribuição, enquanto fotógrafa e pesquisadora, por trazer à tona a história da fotografia do Rio Grande do Sul. Por não deixar romper os elos com o passado através do seu contato com Áureo e Zilah Ramos. Pela cedência de fontes imagéticas e pela sua disponibilidade. À Zilah Ramos, neta de Lunara, filha de Áureo Ramos, por me receber e pelo seu interesse em contribuir ao revelar histórias das quais ela é herdeira.

Ao José Jungues, pela sua sensibilidade como colecionador e por tornar acessível nesta investigação o seu importante acervo.

Ao Miguel Duarte, por ter me apresentado ao Sr. José Jungues, pela cedência de importantes fontes para este trabalho e por sempre colaborar com informações preciosas do seu vasto manancial de conhecimento sobre a fotografia no Rio Grande do Sul no século XIX.

Ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul, à Secretaria de Estado da Cultura e à Direção do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, pela concessão de licença para cursar o mestrado, pelo incentivo na capacitação e atualização da sua equipe técnica.

Aos colegas do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, em especial, à Mara Santos, ao apoio incondicional no Setor de Fotografia e nesta pesquisa, como também para os colegas João Ribeiro da Cunha Neto e Fernanda Stürmer.

Ao colega, coordenador do Setor de Imprensa do Museu da Comunicação, Carlos Roberto da Costa Leite, por dividir seu vasto conhecimento sobre acervos de imprensa no Rio Grande do Sul e por suas informações sobre importantes fontes documentais para este estudo.

Ao Setor RS da Biblioteca Pública do Estado, à colega Ana Maria De Marchi Mainieri e demais funcionários.

Ao Arquivo Histórico do RS, às colegas Ananda Fernandes e Patrícia Coser pelo acesso e indicações sobre o acervo desta instituição.

Ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ao colega Raul Holtz, pela cedência de informações sobre o acervo do Museu.

Por todo apoio administrativo recebido de Patrícia Pinto, Maria Clara, Claudia Maldonado, Márcia Xavier, Amanda Flores e Gislaine Maurel.

À Fototeca Sioma Breitman do Museu Joaquim Felizardo, aos colegas Mara Nunes e Guilherme Lund.

Ao João Luz, por dividir sua pesquisa nos periódicos.

À Clélia Bianchini, pela consciência dos rastros que estão desaparecendo e sua disponibilidade.

À Marília Bianchini, por nossa amizade que começou no Museu e continuou no Instituto de Artes e por ter me apresentado a sua tia, Clélia Bianchini.

Ao Sergio Sakakibara, por dividir seu conhecimento e experiência sobre fotografia.

À Luzia Costa Rodeghiero, pela amizade, companheirismo e parceria na troca de importantes informações para a pesquisa e indicações bibliográficas.

À Maria Henriqueta Satt, amiga e irmã de longa trajetória, com quem aprendi e aprendo muito sobre a imagem, o cinema e a fotografia e muitas outras coisas. Pelo empréstimos de livros, pelas nossas sessões de cinema, por toda nossa amizade.

À Ana Valéria Bratkowski, por nossas conversas entusiasmadas sobre antropologia, arte e muito mais.

À Rita Magueta, por já ter sido colega de trabalho, colega de mestrado, mas, acima de tudo, uma grande amiga, por todas as trocas durante este processo. Pela revisão, formatação e leitura atenta dos meus textos, contribuindo, assim, para torná-los mais inteligíveis.

À Zelia Sturmer, pelas construções e interpretações das narrativas pessoais.

À Amanda, minha filha amada, que me estimula a me superar, para viver sempre aprendendo ao seu lado. E que soube compreender os momentos de ausência da mãe com muita paciência.

Ao meu pai e à minha mãe, porque sem eles nada existiria. A toda família, em especial, aos meus irmãos, Eduardo e Mônica, Anelise e Fábio, Arthur, Martina, Matheus e Gabriel, por todo seu apoio e convivência, já que sem esta ajuda incondicional não teria sido possível realizar este trabalho.

Com amor agradeço aos meus familiares (*in memorian*) que confiaram suas histórias e imagens que reuniram em vida a mim, inclusive as suas histórias na cidade de Porto Alegre. Deste diálogo intergeracional surgiu a motivação da pesquisa histórica e o desejo de preservação das ruínas culturais.

Agradeço, muito especialmente, ao Lunara (*in memorian*), pelas suas “photographias artísticas” de Porto Alegre e pela sua espirituosa presença que emana das suas imagens.

E obrigado, enfim, a todos e àqueles que, mesmo não mencionados, contribuíram de alguma forma para que este trabalho fosse realizado.

Não é que o passado jogue sua luz sobre o presente ou o presente, a sua luz sobre o passado, mas imagem é aquilo onde o que já foi e o agora se reúnem de forma relampejante em uma constelação.

Walter Benjamin

RESUMO

Esta pesquisa aborda as aproximações da fotografia com a arte em Porto Alegre na transição para o século XX, tendo como foco a “fotografia artística” de Luiz do Nascimento Ramos (1864-1937), Lunara, fotógrafo amador da *Belle Époque*. O ponto principal da análise proposta é o álbum intitulado *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas*, produzido pelos *Editores Krahe & Cia*, provavelmente na década de 1900, com 20 imagens originais assinadas por Lunara. A participação de Lunara no circuito social da fotografia na cidade, durante as duas primeiras décadas do século, nos mostra as redes que se estabeleceram em relação ao fotoclubismo fotográfico internacional, espaço no qual a “fotografia artística” era produzida e exibida através de uma série de protocolos que visavam nortear e delimitar um campo artístico para a imagem técnica através do movimento pictorialista. Para tanto, as relações com os fotoclubes, com outros artistas e fotógrafos, como Pedro Weingärtner, Virgílio Calegari e outro fotoamador, o Ziul, são contextualizadas aqui, como forma de entender o conceito de artisticidade, o qual alimentava, de algum modo, as práticas de Lunara. A análise que privilegiamos nesta dissertação refere-se à noção de aura benjaminiana e à visão da fotografia de Lunara como uma forma de captação de outras relações com a cidade, para além da fotografia instantânea de fotógrafos profissionais, como se o artista pretendesse produzir os rastros de uma cidade em vias de modernização. O álbum propõe, portanto, narrativas visuais singulares sobre a cidade, ao refletir a trajetória poética de Lunara tanto na escritura, como na produção de suas imagens, nas quais somos conduzidos por um olhar sensível às transformações do seu tempo.

Palavras-chaves: Lunara. Fotografia. Pictorialismo. Paisagem. Modernidade.

ABSTRACT

This is a study on the proximity between photography and the arts during the transition to the 20th century. It is focused on the “artistic photography” of Luiz do Nascimento Ramos (1864 to 1937), Lunara, he who was a *Belle Époque* amateur photographer. The most important source of the analysis is the album entitled *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*, produced by *Editores Krahe & Cia*, probably in the early 1900s, with 20 original images signed by Lunara. Lunara participated actively in the social photography circuit in the city during the first two decades of the century and this participation shows us the network that was established with the international photo clubs, where “artistic photography” was produced and exhibited according to rules which aimed to organize an artistic field for the technical images from the pictorialist movement. In order to do so, the relations with the photo clubs, and other artists and photographers, such as Pedro Weingärtner, Virgílio Calegari and another amateur photographer, Ziul, are here contextualized to understand the concept of artisticity, which was somehow what Lunara did. We emphasize the Benjamin’s aura notion and the Lunara’s view of photography in this dissertation as a way of getting other relations with the city, beyond snapshots taken by professional photographers, as if the artist’s intention was to produce the traces of a city that is in the process of modernization. Accordingly, the album suggests novel visual narratives about the city because it reflects Lunara’s poetic trajectory on what is written and on its images, through which we are taken by a sensitive look at the changes of its times.

Key words: Lunara. Photography. Pictorialism. Landscape. Modernity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotógrafo não identificado. Exposição <i>Lunara</i> , “ <i>Amador</i> ”, 1900, em 1979	16
Figura 2 – Fotógrafo não identificado. Exposição <i>Lunara</i> , “ <i>Amador</i> ”, 1900, em 1979	17
Figura 3 – Lunara, <i>No Riachinho</i> , c. 1905	23
Figura 4 – Virgílio Calegari, <i>Schütz Verein</i> (Associação de Contadores) [Club Caixeral localizado em Porto Alegre/RS]	24
Figura 5 – Fotógrafo não identificado [Sede do <i>Club Caixeral Porto Alegrense</i> (RS) realizando uma demonstração de ginástica pelo <i>Turnerbund</i> (atual SOGIPA)], c.1904	25
Figura 6 – <i>Kunftdrud von Cäfar Reinhardt</i>	26
Figura 7 – Capa do jornal <i>O Athleta</i> , Porto Alegre, 8/2/1885	28
Figura 8 – Fotógrafo não identificado – [retrato de Luiz do Nascimento Ramos em uma Biblioteca], anos 1890	30
Figura 9 – Lunara, <i>Serviço Inadiável</i> , c.1901	33
Figura 10 – Lunara, <i>Em Hamburg Berg</i> , Novo Hamburgo, c.1903	33
Figura 11 – Catálogo Exposição Estadual de 1901	34
Figura 12 – Inauguração da <i>Exposição Estadual do Rio Grande do Sul em 1901</i>	35
Figura 13 – [Vista geral da Exposição], Porto Alegre, 1901	35
Figura 14 – <i>Rua Independência- Porto Alegre</i> , [atual Avenida Independência], c.1904	37
Figura 15 – <i>Rua Independência- Porto Alegre</i> , [atual Avenida Independência, do lado esquerdo a Igreja Nossa Senhora da Conceição e o Hospital Beneficência Portuguesa], c.1905	38
Figura 16 – Negociantes de Porto Alegre	40
Figura 17 – <i>A Federação</i>	42
Figura 18 – Virgílio Calegari, [Retrato de Luiz do Nascimento Ramos] c. 1910 ..	42
Figura 19 – Fotógrafo não identificado, [Lunara, o sócio Franco e Ângelo Rafael Grecco, fotógrafo, e o motorista da Casa de Correção] c. 1906	45
Figura 20 – Virgílio Calegari. <i>Rua dos Andradas</i> , Porto Alegre, c.1910	50
Figura 21 – Pedro Weingärtner. <i>Chegou Tarde!</i> 1890	51
Figura 22 – Lunara, <i>Lá Longe – Arraial da Glória/Da Hinten</i>	56
Figura 23 – Detalhe do túmulo dos Ferrari	64
Figura 24 – Publicidade <i>Álbum de Porto Alegre</i> de Virgílio Calegari	65
Figura 25 – Lunara, <i>Desembarque</i> [Na Ilha da Pintada], c. 1900	67

Figura 26 – George Davidson (1856-1930). <i>Lagoa no Weston Green, Reflexos</i> , 1899	72
Figura 27 – Constant Puyo (1857-1933). <i>Meandro</i> , 1906	73
Figura 28 – Alfred Stieglitz. <i>Canal Veneziano</i> , c. 1894	73
Figura 29 – Lunara, <i>O Lago</i> , c. 1903	76
Figura 30 – <i>Somno Pesado</i>	77
Figura 31 – [Publicidade da Drogaria Inglesa]. <i>Anuário do Estado do Rio Grande do Sul para 1901</i>	81
Figura 32 – Lunara, <i>Na Figueira Grande</i>	82
Figura 33 – <i>L. Nascimento Ramos (Lunara)</i>	83
Figura 34 – <i>Luiz Souza Filho (Ziul)</i>	83
Figura 35 - <i>Aguadeira – No Riacho – A Photographia Artística</i>	90
Figura 36 - <i>Da Vida Nacional – O Carreteiro</i>	94
Figura 37 – Ziul, <i>Pescando. Praia da Tristeza, Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brazil</i> , s/d	96
Figura 38 – Ziul, <i>Praia da Tristeza</i> , c.1904	97
Figura 39 – Ziul, <i>O Lavrador</i> , c.1906	97
Figura 40– Ziul, <i>Porto Alegre – Rio Grande do Sul- Brazil</i> , c. 1905	98
Figura 41– Ziul, <i>Porto Alegre – Rio Grande do Sul- Brazil</i> , 1905	98
Figura 42 – Lunara, [<i>Sesta de Carreteiros ou Sesteadá</i>], s/d	99
Figura 43 – Lunara, <i>Aguadeira</i> , c.1905	100
Figura 44 – Lunara, <i>No Lago</i> , c. 1905	101
Figura 45 – Ziul, <i>Velejando. Rio Jacuhy</i> , c. 1905	102
Figura 46 – Lunara, <i>Exercícios de Bombeiros. Porto Alegre- Rio Grande do Sul- Brazil</i>	104
Figura 47 – Capa do Álbum <i>Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas</i> ..	108
Figura 48 – [Publicidade Krahe & Cia.] <i>Anuário do Estado do Rio Grande do Sul para 1901</i>	110
Figura 49 – [Álbum de João Carlos Edmund Becker], c. 1910	112
Figura 50 – Lunara, <i>Mourejando/Schwere Arbeit</i>	120
Figura 51 – Pedro Weingärtner, <i>Tempora mutantur</i> , 1898	121
Figura 52 – Lunara, <i>Na Roça/ In der Plantage</i> , c.1903	122
Figura 53 – Lunara, <i>O Almoço Canôas/Das Frühstück</i> , c.1903	123
Figura 54 – Pedro Weingärtner, <i>Paisagem (Rio Grande do Sul) 1900</i>	124
Figura 55 – Lunara, <i>Nhô João deixa disso/ Spate Liebe</i> , c.1903	127
Figura 56 – Atelier Ferrari/ Porto Alegre, [s/título], c.1900	132

Figura 57 – Virgílio Calegari, [Série Tipos Populares: Germano Manoel da Motta] – c. 1901	133
Figura 58 – Otto Shönwald, s/ título, c.1890	134
Figura 59 – Fotografia não identificado, [s/ título], c.1890	136
Figura 60 – Detalhe da Planta da cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul	139
Figura 61 – Lunara, <i>Rancho Teresópolis/ Negerhütte</i> , c. 1903	140
Figura 62 – Lunara, <i>Sesteada/ Mittagspause</i> , c.1903	142
Figura 63 – Lunara, [s/título], c. 1903	145
Figura 64 – Pedro Weingärtner, <i>Carreiros Gaúchos Chimarreando</i> , 1911	146
Figura 65 – Pedro Weingärtner, <i>Pousada de Carreiros</i> [Barra do Ribeiro], 1914	147
Figura 66 – Pedro Weingärtner: <i>Pousada de Carreiros</i>	147
Figura 67 – Pedro Weingärtner, <i>Pousada de Carreiros</i> , 1917	148
Figura 68 – Lunara, <i>Sesteada/Ruhestunde</i> , c.1903	149
Figura 69 - Lunara, <i>Na Cascata/Ochsenfuhrwerk</i> , c. 1901	155
Figura 70 - Lunara, <i>Aguadeiro em serviço/Wasserträger bei der Arbeit</i> , c. 1901	156
Figura 71 - Lunara, <i>Aguadeiro em Descanço / Nach getaner Arbeit</i> , c. 1901	157
Figura 72 - Lunara, <i>Águas correntes /Wascherin</i> , c. 1903	158
Figura 73 - Lunara, <i>Aguadeira/Wasserträgerin</i> , c.1903	159
Figura 74 – Lunara, [<i>Em meio Caminho</i>], [bairro Teresópolis], c.1901	160
Figura 75 – Lunara, [<i>No Arroio</i>], [bairro Teresópolis], c.1901	160
Figura 76 – Lunara, <i>Desembarque</i> [Na Ilha da Pintada], c. 1900	161
Figura 77 – Lunara, <i>Carga Miúda- Jacuhy/ Leichte Fract.</i> c. 1903	161
Figura 78 – Lunara, <i>Ao largar/Abfahrt.</i> c. 1900	162
Figura 79 – Lunara, [<i>Los mariñeritos</i>][Na Ilha da Pintada], c. 1900	163
Figura 80 – Lunara. <i>Dois Philosophos/ Zwei Philosophen.</i> c.1903	164
Figura 81 – Lunara, <i>Pinica?</i> , c.1901	165
Figura 82 – Lunara, [<i>Margem do Riachinho</i>] c.1901	165
Figura 83 – Lunara, <i>No Riachinho</i> , c. 1905	166
Figura 84 – Lunara, <i>Riachinho/ Fischende Knaben am Bach</i> , c. 1903	166
Figura 85 – Lunara, <i>No Riachinho</i> , c. 1904	167
Figura 86 – Lunara, [<i>O Lago</i>] c.1903	168
Figura 87 – Lunara, [<i>Lavadeira</i>] c.1903	169
Figura 88 – Lunara, <i>Aguadeira/Wasserträgerin</i> , c. 1903	170
Figura 89 – Pedro Weingärtner, <i>A Caçadora de Borboletas</i> , 1904 (Roma)	172

Figura 90 – Pedro Weingärtner, <i>Maricás</i> , 1911	174
Figura 91 – Pedro Weingärtner. <i>Garças</i> , 1913	175
Figura 92 – Virgílio Calegari. <i>Praça Mal. Deodoro</i> , c.1906	177
Figura 93 – Virgílio Calegari. <i>Praça Mal. Deodoro</i> , c.1906	177
Figura 94 – Lunara, <i>As Cantigas do Vovô</i> , c.1903	179

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 PARA NAVEGAR NAS ÁGUAS DE LUNARA: conceitos, abordagens e trajetos	23
1.1 Lunara e suas narrativas visuais	23
1.2 Conceitos e trajetos	45
1.2.1 Uma abordagem sobre a fotografia artística: rastros de uma narrativa visual na modernidade	46
1.2.2 Oscilações: pintura e fotografia de paisagem <i>versus</i> vistas urbanas	56
2 A POÉTICA DE LUNARA E SUAS RELAÇÕES COM A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA E O FOToclUBISMO INTERNACIONAL	69
2.1 Movimento pictorialista e fotoclubismo internacional	69
2.1.1 Lunara e os primeiros fotoclubes em Porto Alegre	74
2.1.2 O Pictorialismo e a reprodutibilidade técnica	86
3 AS NARRATIVAS NO ÁLBUM <i>VISTAS DE PORTO ALEGRE – PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS</i>	108
3.1 Caracterização do álbum	109
3.2 Narrativas visuais nas <i>Vistas de Porto Alegre</i>	118
3.2.1 A cultura alemã: trabalho e natureza produtiva	119
3.2.2 O protagonismo da cultura negra	127
3.2.3 As náiades e as águas de Lunara	152
3.3 <i>Vistas de Porto Alegre</i> e os rastros nas narrativas visuais de Lunara ...	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	191
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	202
ANEXO A – Cronologia de fatos relacionados à pesquisa da vida e obra de Lunara	203

INTRODUÇÃO

Ao revisitarmos a história da arte no Brasil e nos depararmos com a fotografia, não surpreende a lacuna sobre o conhecimento da fotografia enquanto uma forma de linguagem artística. Contudo, desde o final do século XX, muitos estudos, pesquisas e projetos de conservação fotográfica trouxeram à tona uma profunda riqueza de acervos fotográficos brasileiros. Diante deste panorama, o próprio acervo de Lunara torna-se uma peça do quebra-cabeça histórico sobre a relação entre a fotografia e a arte.

Então, assumimos que está se reescrevendo outra história da arte, na qual a fotografia, que manifestava um papel de auxiliar na pintura e no desenho, tem uma história muito peculiar, porém, ainda em muitos aspectos desconhecida, desde os tempos em que não ocupava um lugar mais central no cenário das artes visuais. Talvez, porque faltavam aparecer essas imagens, para que pudéssemos nos deter sobre elas.

A presente pesquisa foi motivada pela localização de um importante álbum intitulado *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas*, com 20 fotografias, no processo fotoquímico gelatina e prata, em preto e branco, todas assinadas por Lunara. O álbum foi fabricado pelos *Editores Krahe & Cia* e é provável que tenha sido produzido na década de 1900¹.

A partir, principalmente, das publicações realizadas por Eneida Serrano (1979, 2002), houve uma divulgação mais ampla deste fotógrafo amador, nos instigando sobre a possibilidade de existência de importantes acervos ainda não amplamente conhecidos e pesquisados, possibilitando um aprofundamento da noção de “fotografia artística”, como a define Rouillé (2009), presente nas coleções fotográficas nacionais e internacionais.

No final da década de 1970, Serrano realizou uma pesquisa que resultou em uma exposição fotográfica intitulada *Lunara “Amador” 1900*, no Museu da Comunicação. Foi resgatado um acervo familiar com 43 fotografias organizadas em álbuns, assim como a câmera fotográfica de Lunara. Também, reproduções fotográficas em formato maior realizadas por Eneida Serrano foram emolduradas e

¹ Foram localizados dois exemplares do álbum durante a pesquisa.

apresentadas na exposição, atualmente sob a guarda do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

As fotografias exibem temas diversos sobre Porto Alegre e região, bem como a cidade de Novo Hamburgo, bairro Hamburgo Velho (*Hamburg Berg*): a paisagem da cidade, fora da área central, aspectos culturais e naturais de alguns bairros na época. Estas imagens nos mostram um tratamento distinto dado à fotografia, que se singularizava por se tratar de um fotógrafo amador e, portanto, diferente daquele relacionado ao circuito da fotografia de atelier ou aos estúdios e dos fotógrafos profissionais.

Figura 1 – Fotógrafo não identificado, Exposição *Lunara*, “Amador”, 1900, em 1979



Nota: Eneida Serrano, Luiz Carlos Barbosa Lessa (Secretário de Estado da Educação) e Áureo Ramos.

Fonte: Acervo fotográfico do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Figura 2 – Fotografia não identificada. *Exposição Lunara, “Amador”, 1900*, no Museu de Comunicação Hipólito José da Costa em 1979



Nota: Aspectos dos expositores com fotos ampliadas, álbuns e câmera fotográfica do autor.

Fonte: Acervo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Em outro momento, Serrano (2002) amplia a pesquisa anterior a partir de mais um conjunto de imagens deste acervo familiar, “guardado como memória afetiva”:

Uma câmera fotográfica, alguns recortes de jornais, dois álbuns com sessenta fotos e quinze chapas de vidro, 13X18cm. Entre elas, o negativo de *O Lago* e de muitas outras imagens cuja descrição minuciosa eu lera numa *Gazeta do Comércio*, de 1903 (SERRANO, 2002, p. 11).

As novas fotografias desta publicação são provenientes, portanto, da reprodução de álbuns fotográficos sobre a *Exposição Industrial e Comercial do Rio Grande do Sul*, ocorrida em 1901, organizados pelo próprio Lunara. A pesquisadora publica, então, o conjunto de 75 imagens e disponibiliza-as na Fototeca Sioma Breitman do Museu Joaquim Felizardo, em Porto Alegre/RS.

A informação de que Lunara teria recebido um importante prêmio de uma revista francesa, *La Revue de Photographie*, com a foto *O Lago*, nos levou a buscar maiores informações sobre este importante período das artes no Rio Grande do Sul e no Brasil no que concerne à fotografia.

Esta informação apresenta-se na pesquisa de Serrano (1979), em sua descoberta a respeito da publicação da foto *O Lago* na revista *Ilustração Brasileira*, em junho de 1922. Contudo, o nome da revista na qual Lunara teria publicado seus

trabalhos na Europa e provalvemente premiado, na revista *Revue de France*, não está apresentado corretamente. Em outra publicação, Serrano (2002) novamente veicula a informação sobre o prêmio internacional concedido pela *La Revue de Photographie* de Paris, em 1922.

Embora até o momento final da pesquisa não tenhamos conseguido comprovar se efetivamente Lunara recebeu este prêmio ou mesmo se teve a referida foto publicada em tal periódico, o fato indica com este vestígio que poderia haver relações do meio fotográfico local com o fotoclubismo internacional. Ao pesquisar sobre o *Photo Club de Paris*, fundado em 1894, temos a informação de que o fotoclube teve uma revista com este título. Sabemos, portanto, que a revista foi publicada no período de 1903 a 1908, logo, presume-se que Lunara foi premiado e isto teria acontecido nesse período, não em 1922, conforme foi publicado anteriormente. Estes dados foram coletados na consulta à listagem disponibilizada no site da *Société Française de Photographie*², mas ainda não se tem acesso digitalizado ao seu conteúdo, impossibilitando no momento a verificação dessas revistas. Nela, eram publicados artigos sobre fotografia e arte, demonstrando bem a tônica de questões importantes que surgiam com o aparecimento do que se denominou a “fotografia artística”.

A delimitação desta pesquisa está relacionada à análise do álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas*, o qual supomos ter sido produzido na primeira década do século XX. O foco principal da investigação situa-se no início desse século, período em que Lunara produziu seu conjunto de fotografias. Contudo, no intuito de trazer outros referenciais importantes, houve um alargamento desse limite, envolvendo os anos 1880 e 1890, bem como os anos posteriores na década entre 1910 e 1920. Para tanto, as relações com os fotoclubes são contextualizadas, como forma de entender o conceito de artisticidade, o qual alimenta essas práticas, desde a obtenção das fotos – geralmente em excursões ao ar livre –, bem como a sua circulação.

Pretende-se, com o estudo deste álbum, agregar ao que já se conhecia sobre o fotógrafo, a partir deste novo conjunto de fotografias, que suscitam questões acerca das relações entre arte e fotografia no início do século XX em Porto Alegre.

² Disponível em: <<http://www.sfp.asso.fr/#bibliotheque.php>>. Acesso em: 20 maio 2012.

Este álbum apresenta um conjunto de dez fotografias inéditas em relação ao acervo publicado por Serrano. Sua principal especificidade e importância em relação ao que pretendemos investigar aqui, diz respeito à sua apresentação no formato álbum e as circunstâncias da sua edição. E também, por se tratarem de impressões fotográficas originais assinadas por um autor, nos indicam que, mesmo que as cópias não tenham sido processadas por Lunara, teriam sido produzidas conforme o olhar do autor impresso na superfície do papel. E, sobretudo, em relação à circulação do álbum de “fotografias artísticas”, o qual também evidencia, concretamente, algumas narrativas visuais sobre a cidade. O álbum propõe um percurso realizado pelo fotógrafo, em que somos conduzidos pelas bordas e margens da cidade, bem como aos lugares e às pessoas que ali viveram, como se interessasse, ao autor das imagens, produzir uma metáfora da marginalidade, social e cultural, revelando o que geralmente ficava à sombra da memória visual sobre a modernidade na paisagem urbana. Durante a investigação, no acervo do colecionador José Jungues, foi localizado também um conjunto de 15 cartões postais de Lunara e Ziul, outro fotógrafo amador, parceiro de Lunara. A pesquisa em fontes já citadas por Serrano em jornais e revistas foi ampliada, nos levando a localizar uma série de publicações de imagens de Lunara na revista *Máscara* (1919, 1922), inclusive, em uma seção intitulada “fotografias artísticas”, algumas delas com fotos do referido álbum.

Ao retomar a ideia contida na epígrafe desse trabalho, somos levados a pensar o ato fotográfico como uma ação-relação ligada ao sentido ritual de uma fotografia. As imagens nos transportam para tempos distintos e fazê-los se encontrar provoca muito mais do que operações mentais sobre o seu entendimento. Um conjunto de imagens propicia também uma configuração da memória, um estar no mundo, mediado por “relampejantes constelações de imagens”. Esta ideia – tão cara a Walter Benjamin – tornou-se o “fio de Ariadne”, por onde nos guiamos no emaranhado de concepções que nos permitem pensar em uma história “a contrapelo”, permitindo-nos, de certa forma, uma escavação arqueológica. Ao verificar níveis e camadas que se articulam e ao almejarmos entender o álbum de Lunara, como um “objeto aurático” que está inserido na encruzilhada de seu tempo, este objeto nos lança questionamentos sobre as relações entre arte e a fotografia e suas interfaces com as narrativas visuais na modernidade. Um terreno cheio de irregularidades é por onde caminhamos no momento em que nos aproximamos de

suas imagens. Quem é esse “outro” que me lança para fora da minha cultura? São olhares que se encontram, não só de culturas distantes que agora dividem o mesmo território, mas em uma multiplicação da pergunta que não cessa de reverberar – a dialética do encontro entre o olhar do fotógrafo e do fotografado – e assim por diante, em um eterno choque provocado pelo dispositivo, no sentido do ser que é visto, que parece assumir uma nova forma de existência. Nestas fantasmagorias da modernidade por onde entrou Benjamin, seguimos a partir de Georges Didi-Huberman, explorando a ideia então da imagem dialética e de Jeanne Marie Gagnebin, para nos movimentarmos tendo ao fundo o horizonte da ruína nas narrativas e o declínio da noção de experiência nesse contexto de transformações que foi a modernidade.

Do exposto até o momento, uma série de questionamentos surge:

A posição de Lunara, assumida como fotógrafo amador, poderia ser considerada como uma reação à industrialização da sociedade e da arte? Em qual contexto se insere o álbum, como uma narrativa autoral sobre a cidade, no momento no qual a fotografia habitava um campo flutuante entre o documento e a arte? Que imagens revelam narrativas que não querem silenciar? A evocação de uma memória sobre “aquilo que vai deixar de ser” para construção de suas narrativas visuais, poderia ser vista como um rastro do anacronismo que aglutinava pictorialistas em um movimento internacional?

Temos, como base das discussões epistemológicas, a obra benjaminiana, que nos auxilia a lançar um questionamento sobre como pensar a história da arte. Ou seja, “como salvar as ruínas” da história da arte, conforme levanta o filósofo em *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Segundo Roaunet (1984), assim se configurava o entendimento de Benjamin para transportar a forma artística e *salvar* o barroco para o nosso presente. No terreno do drama trágico que ele extrai a concepção de alegoria, pois está no cerne do barroco a questão da significação, do remeter a outros níveis de significação: dizer uma coisa para significar outra. Na perspectiva de história-natureza no teatro barroco, o mundo é um campo de ruínas. Como alegorias da história coletiva e um depósito de ossadas. Mas também como alegorias da história individual. A morte não é apenas conteúdo da alegoria, é também seu princípio estruturador. Rouanet, ao apresentar o livro, nos alerta que:

Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem que ser privado de sua vida. O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar [...] Para construir a alegoria o mundo tem que ser esquartejado. As ruínas e os fragmentos servem para criar a alegoria (ROUANET, 1984, p. 40).

Nesta perspectiva, a fotografia é um ato que subtrai algo daquele tempo e espaço para transformá-lo em uma alegoria. Assim, ao olharmos uma fotografia de Lunara, há uma confluência que mostra pistas de como as imagens se inserem no tecido social. Ao considerarmos o estatuto que cada vez mais hegemônico no tratamento da fotografia como documento no qual a semelhança se sobressai no contexto, um autor como Lunara tece ficções nas suas narrativas visuais.

Didi-Huberman (2008, p. 60), ao referir-se sobre a obra de Aby Warburg, evoca o anacronismo como modo de captar não a história, mas a memória. Propõe que “esse tempo que não é o tempo das datas” é um tempo que não é exatamente o passado, para ele, este tempo se chama memória. “Pois, a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seus efeitos de montagem, de reconstrução e ‘decantação’ do tempo” (tradução nossa).

A montagem, assim como um processo de diálogo com as imagens e os fios da memória que elas evocam, instalou-se em um campo no qual o objetivo era deixar a imagem falar e, nessa escuta, dar espaço para as oscilações, como o modo *flo* de inscrição imagética, como um espaço para “ouvir”, no sentido de deixar-se ver a narrativa de Lunara.

Percebemos, neste terreno, incertezas, distâncias temporais e transformações espaciais, nas quais as imagens se deslocam para fora de seu tempo para dialogar com o momento presente. Assim, a fotografia, e com toda a carga de verossimilhança que dela emana, nos provoca e, estaria presente aí, mesmo no que se apresenta como verdadeiro, sempre um segredo, algo que nos escapa.

Com esta proposição na qual as incertezas convivem com um trabalho interminável de interpretação – da obra e do artista, do sentido de sua expressão – que nos empenhamos para olhar para o dispositivo fotográfico. Os conceitos que alicerçam as interpretações são explorados no Capítulo 1, intitulado “Para navegar nas águas de Lunara: conceitos, abordagens e trajetos”, em que, a partir de dados biográficos buscamos introduzir o leitor no universo de Lunara, suas motivações na escrita e na “escrita da luz”, apresentando, portanto, as especificidades das suas

narrativas visuais. Em conceitos e trajetos, nos alicerçamos em importantes estudos dos autores no sentido de compreender a fotografia artística e seus rastros na modernidade. Para finalizar esta parte, propomos uma panorâmica sobre como a fotografia artística de paisagem oscilava entre as referências da pintura, da paisagem, das vistas urbanas e das concepções de fotografia instantânea.

No Capítulo 2, discutimos a poética de Lunara e suas relações com a fotografia artística e o fotoclubismo internacional, bem como os primeiros fotoclubes na cidade de Porto Alegre, tais como o *Sploros* e o *Photo Club Helios*. O movimento pictorialista é analisado no contexto brasileiro, através, principalmente das revistas e dos cartões postais e, sobretudo, das publicações ilustradas, nas quais é disseminada a fotografia artística, além do associativismo em torno dos relacionamentos dos diferentes clubes como uma rede internacional.

No Capítulo 3, intitulado, “As narrativas no álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*”, nos detemos na interpretação da narrativa no álbum *Vistas de Porto Alegre*, para pensar de que forma as imagens são construídas e dialogam entre si e com outras obras, como as do pintor Pedro Weingärtner, e de outros fotógrafos, como Virgílio Calegari. Ao retomar, nesse exercício, questões referentes à imagem dialética, ao declínio da narrativa na modernidade, a partir de Benjamin e Gagnebin, buscamos perceber esse conjunto de imagens de Lunara como uma criação de outro significado para a palavra *velho*, no sentido positivo, como um *elogio*, como algo a ser aceito como uma *herança*, sendo o foco de sua narrativa visual sobre a modernidade.

1 PARA NAVEGAR NAS ÁGUAS DE LUNARA: conceitos, abordagens e trajetos

Figura 3 – Lunara, *No Riachinho*, c.1905



Nota: Cartão-postal, fotogravura, p&b, 9x14 cm.
Fonte: Acervo pessoal.

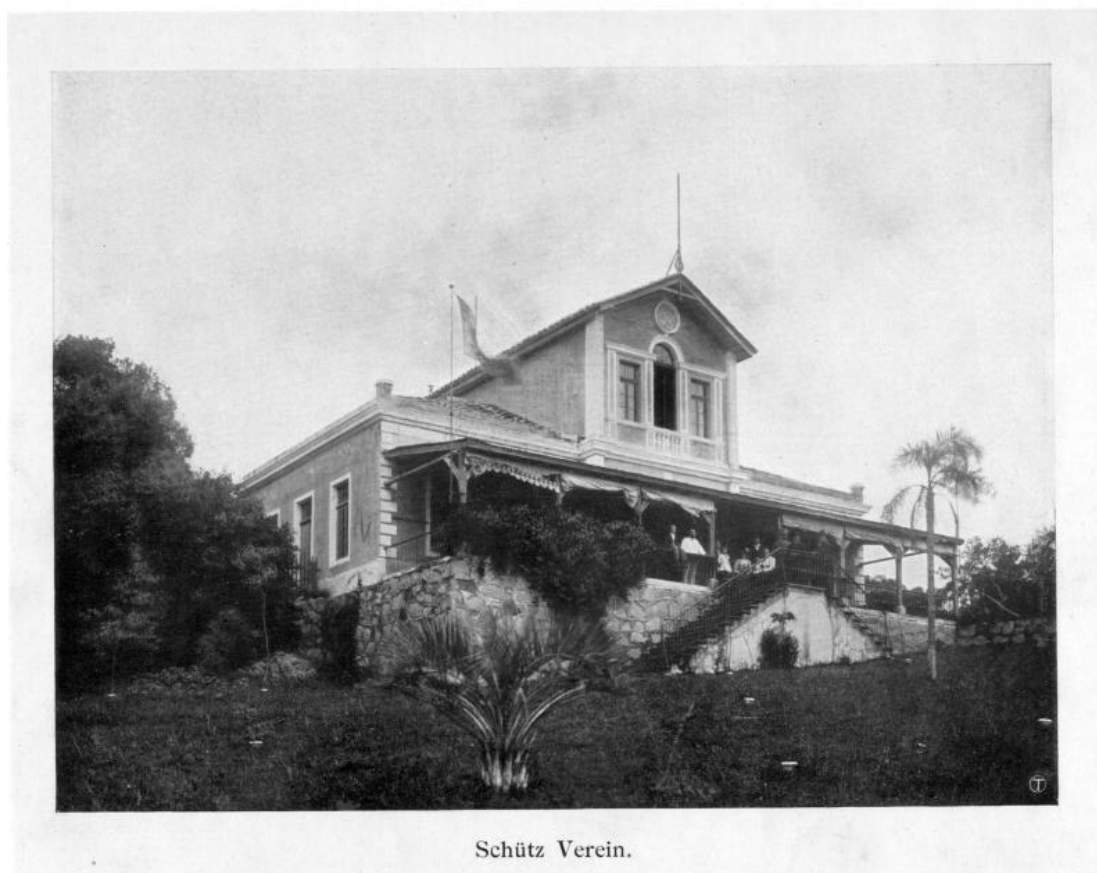
1.1 Lunara e suas narrativas visuais

O fotógrafo Luiz do Nascimento Ramos nasceu e viveu em Porto Alegre, no período entre 1864 e 1937. Participou ativamente da vida econômica e cultural da cidade, desde os anos de 1880, quando passou a integrar a comissão editorial do *Jornal O Athleta* (1883-1889), vinculado ao *Club Caixerai Porto Alegrense* (RS)³. Atuou também como escritor e cronista, publicando seus textos no referido jornal, além de ministrar cursos e palestras na Sociedade de Viajantes Comerciais do Brasil. O Clube Caixerai localiza-se ainda na Rua Dona Laura, em Porto Alegre, sendo apenas um dos muitos que surgiram no Rio Grande do Sul na década de 1880. Uma das lutas de tal entidade, encabeçada por Ernesto Silva, representante do Clube, era o descanso aos domingos (*Jornal O Athleta*, 25/1/1885 e 8/2/1885).

³ Denominada antigamente como *Von Musterreiter Club* de Porto Alegre (Cavaleiros de Amostras) foi fundada em dezembro de 1882, como iniciativa de imigrantes alemães vinculados ao comércio.

Além da resistência e da luta pelas causas da entidade, a associação era também um espaço de educação e aprimoramento que possuía até biblioteca própria⁴.

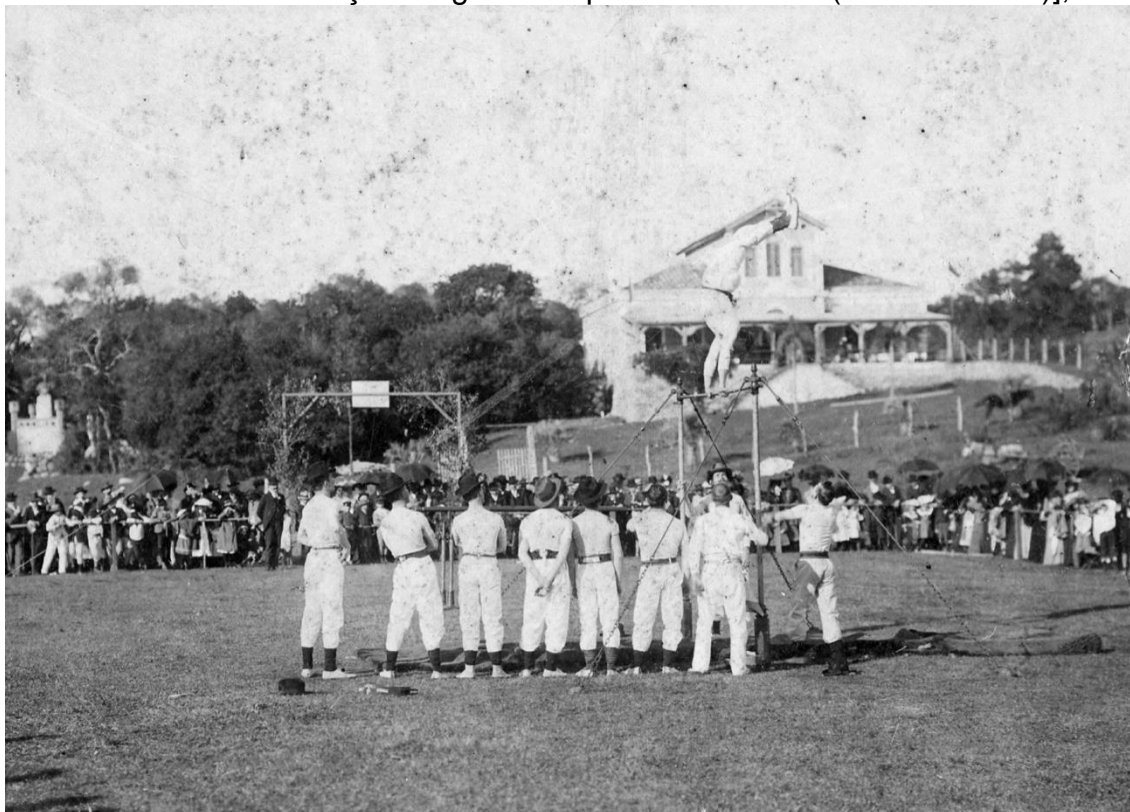
Figura 4 – Virgílio Calegari, *Schütz Verein* (Associação de Contadores) [Club Caixerai localizado em Porto Alegre/RS]



Nota: Reproduzido do *Álbum de Porto Alegre*, Milão: Tecnographica, 1912.
Fonte: Acervo de Imprensa do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

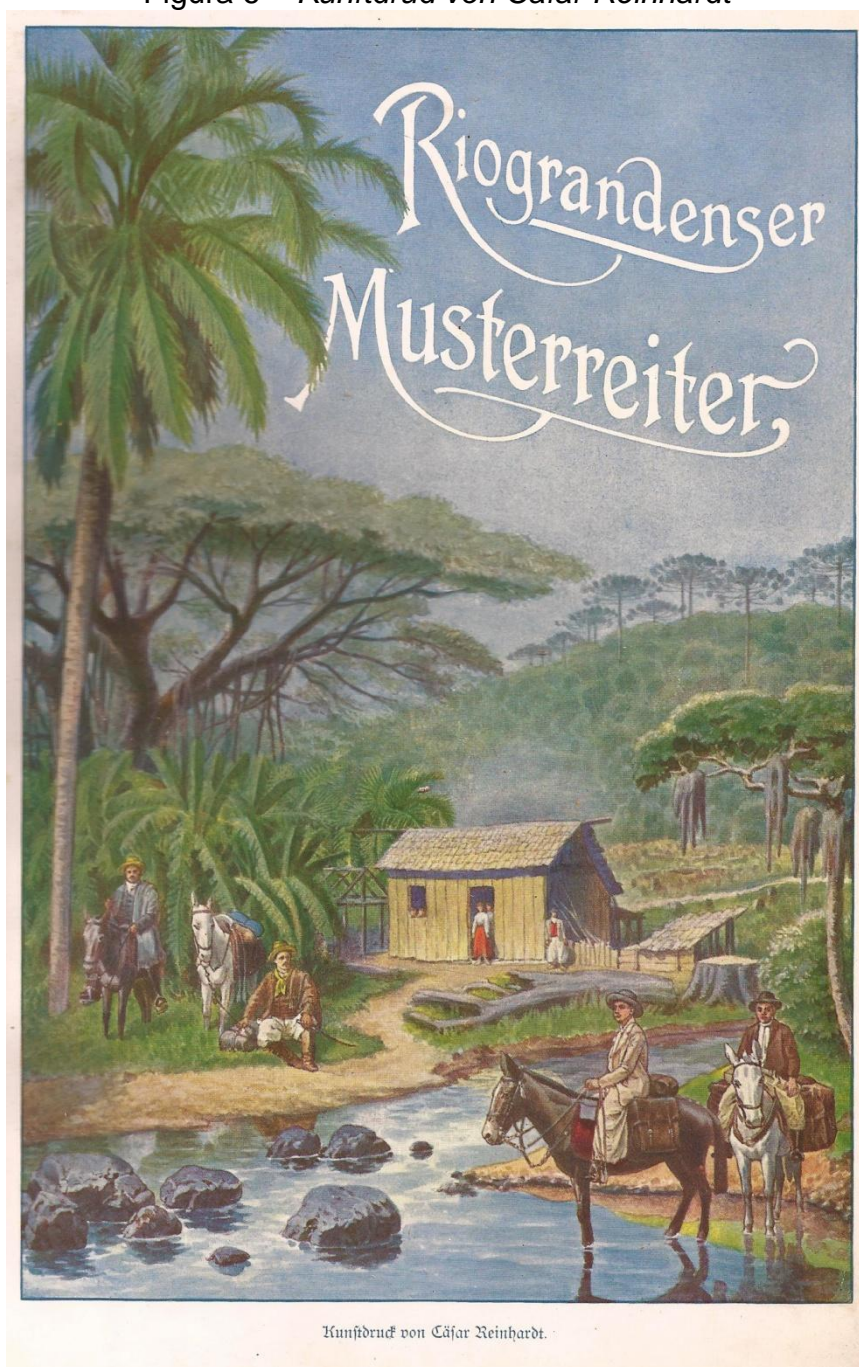
⁴ Atualmente, a biblioteca do Clube está incorporada à Biblioteca Central da PUC/RS.

Figura 5 – Fotografia não identificada [Sede do *Club Caixeral Porto Alegre* (RS) realizando uma demonstração de ginástica pelo *Turnerbund* (atual SOGIPA)], c.1904



Fonte: Acervo Memorial SOGIPA.

Figura 6 – *Kunstdruck von Cäsar Reinhardt*



Nota: Capa do catálogo com fotografias do *Riograndenser Musterreiter* em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, Reinhardt, 1913.
 Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

Deste modo, assinalamos a intensificação da atividade comercial verificada tanto pelo grande número de associados desses clubes, como pelas várias cidades do Estado nas quais estes “cavaleiros” transitavam. Estes clubes possuíam sede própria, como em Pelotas, Livramento e Bagé, entre outras cidades.

Nas páginas do jornal *O Athleta* circulavam informações sobre a sede da associação em Porto Alegre e outras localizadas no interior do Estado. O nível de

organização atingido pelos Caixeiros neste contexto demonstra a importância do jornal como meio de comunicação e divulgação dos interesses dos comerciantes.

Assim, a transição para o século XX foi um período de grandes transformações no Rio Grande do Sul. Iniciava-se um processo de modernização na sociedade e na economia, ampliava-se o contingente populacional com migrações italianas e germânicas e via-se o despontar de uma rica classe burguesa que passava a cultivar as artes com tamanho interesse. Segundo Damasceno (1971), neste momento, Porto Alegre contava apenas com poucos espaços para exposição de artes ou mesmo para o ensino. O Theatro São Pedro, desde 1858, era o lugar que proporcionava o maior encontro das artes do teatro e da música na capital do Estado. Já a Sociedade Parthenon Litterário (1868) era a principal agremiação cultural do século XIX, quando os saraus literários e musicais reuniam os primeiros intelectuais e educadores do Estado. Embora a sede fosse em Porto Alegre, contava com colaboradores de todo o Estado, promovendo um intercâmbio cultural que impulsionou a intelectualidade rio-grandense, proporcionado também devido à publicação de revistas com contos, romances e poesias. Era um espaço importante em que havia uma escola noturna gratuita, um museu, uma biblioteca própria, além de ações como alforriar escravos, encenar peças teatrais e propagar os ideais republicanos e da abolição da escravidão, “disseminavam as novas ideias que até então inquietavam o mundo ocidental” (FRANCO, 1992, p. 313).

Lunara, no período que se dedicou à narrativa escrita, utilizava os pseudônimos Sancho e Bitú, que eram conhecidos do público leitor do referido jornal. O nome Lunara era também um pseudônimo, utilizado por Luiz do Nascimento Ramos, para assinar suas fotografias. No Jornal *O Athleta*, podemos observar como ele, aos seus vinte e poucos anos, já emitia um olhar atento às transformações que estavam ocorrendo na sua época, como a influência recebida de outras culturas, evidenciada nos modos de comportamento e nas relações sociais.

Na verdade, minha senhora: e mil vezes bem digo a sorte por ter nascido Homem quando vejo passar-me pela frente essas moças, todas cheias de barbatanas, polvilhos, tintas, algodões e de tantas outras composições, que as francesas têm inventado para fazer do feio belo, do gordo magro, do pardo branco (SANCHO, 1886, p. 4).

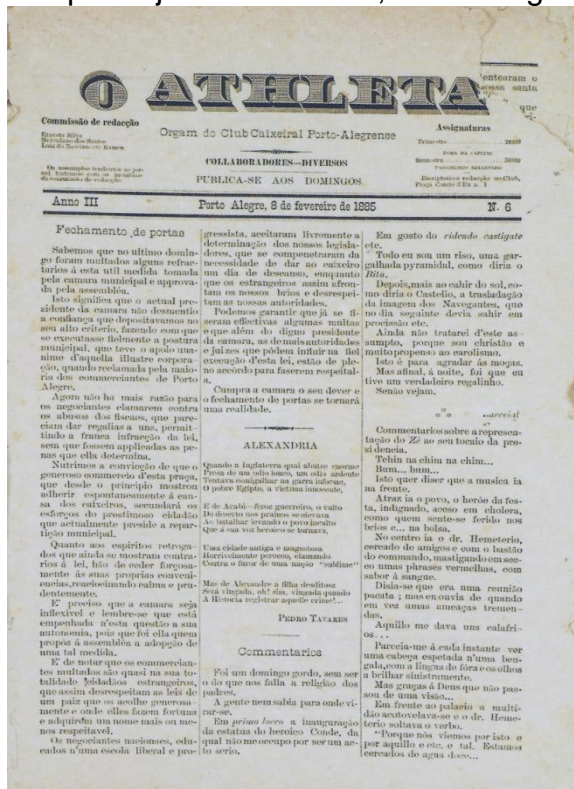
Ou também através do tom humorístico e bisbilhoteiro do Bitú nas suas crônicas sobre os bailes das sociedades do Recreio Commercial e do Recreio Porto-Alegrense:

Vocencias, estremecidas e galantes leitoras do Athleta, necessariamente, tem notado a ausência d'aquelle grande massador? O Bitú, das Piadas?!... Parece-me que já as vejo torcer a afilado narinho, e disserem, lá com seus botões: "Cá o temos, o grande bisbilhoteiro" (BITÚ, 1885, p. 3).

O Jornal era publicado aos domingos e circulou entre 1883 e dezembro de 1889, como *Orgão do Club Caixeral Porto Alegrense* (RS). Faziam parte da comissão de redação: Ernesto Silva, Herculano dos Santos e Luiz do Nascimento Ramos, além de colaboradores diversos.

Os seus objetivos eram "a resistência, a instrução, a recreação e a prestação de socorros financeiros e pecuniários aos associados" (LEITE; MIRANDA, 2008, p. 20). Através desse jornal, o Club Caixeral estimulou a criação de entidades similares no interior do Estado, defendendo causas em benefícios dos empregados do comércio.

Figura 7 – Capa do jornal O Athleta, Porto Alegre, 8/2/1885



Fonte: Acervo de imprensa do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa/Reprodução de Carlos Stein e Fábio Del Ré.

Estes fatos estavam em ebulição no momento em que antecedem a abolição da escravatura e Proclamação da República no Brasil, na segunda metade do século XIX, além de muitas outras transformações ativadas pela inserção do país no modo de produção capitalista industrial. Mesmo que o jornal no qual Lunara escrevia anunciasse a sua não vinculação política. Os seus textos acabam por revelar um posicionamento, o qual, embora pretensamente apartidário, tinha forte senso poético, humorístico e crítico.

Do contato de Lunara com a fotografia, praticamente um devir poético que se desenvolveu durante os últimos anos dos oitocentos e a primeira década do século XX, ficaram impressões altamente positivas de jornalistas, críticos, tais como Pinto da Rocha, Archymedes Fortini, Athos Damasceno, entre outros:

Lunara é outro incorrigível amador da fotografia, que trata simultaneamente de açúcar e de tudo que passa ... pela praça. Laureado nos concursos a que tem comparecido, é um artista que faz honra ao nosso meio. Tem sobre todos os seus brilhantes colegas a qualidade superior de descobrir na natureza os melhores assuntos e de saber vê-los através da objetiva com uma perfeição inexcedível de arte (ROCHA, 1903, p. 1).

O jornalista evidencia, em sua narrativa, a relação entre o fotógrafo e a fotografia e o enraizamento de Lunara no campo da arte e não científico.

Já o Diretor do jornal *O Athleta*, Geraldino Silveira, nos dá outras impressões interessantes sobre Lunara, nesse momento um escritor iniciante, com 22 anos:

Alimenta-se do belo; arrebatava-se ante a plástica de uns contornos lânguidos e abundantes de carne. Seria esse o ponto fraco do Ramos, se ele não gostasse de literatura; se ele também já não tivesse produzido belas páginas de prosa; uma prosa temperada de verve e elegância. Quem não terá por aí lido o Bitú ou o Sancho?

Tem facilidade admirável para o estudo das línguas; poderia vir a ser um filólogo se não estivesse diariamente debruçado sobre a escrivaninha de um escritório. Se alguma vez o *spleen* o assoberba, embriaga-se à fumaça de um caporal e pouco fala. (SILVEIRA, 1886, p.4).

Figura 8 – Fotografia não identificada – [retrato de Luiz do Nascimento Ramos em uma Biblioteca], anos 1890



Fonte: Acervo Eneida Serrano.

Lunara atuava também como assessor contábil em outras empresas e na sua própria. Desde 1896, se torna empresário na associação Franco, Ramos & Cia., estabelecida à Rua Sete de Setembro, 94, e à Rua Siqueira Campos, 10. Compõem esta empresa, Adwaldo Franco e Almiro Franco, como sócios solidários, e José Maria Franco, como comanditário, que entrava apenas com o dinheiro e não tinha qualquer responsabilidade adicional.

Nas suas publicações, observamos como ele emitia um olhar de estranhamento, falando sobre modas e costumes pertencentes à cultura europeia e adotados por aqui, refletindo sua crítica à visão eurocêntrica. Dos seus textos humorísticos e poéticos, publicados em jornais do Estado, que refletiam os novos tempos da cidade colonial em que vivia no final da década de 1880, aos seus primeiros trabalhos fotográficos, destacamos, sobretudo, uma tendência a constituir um olhar para o “outro”, do mesmo modo que nas suas imagens dos negros, das mulheres e das crianças e sua inserção no espaço da natureza ainda presente e visível nas cercanias da cidade.

Boris Kossoy, no Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, assim o descreve:

Talvez o mais conhecido fotógrafo amador do Rio Grande do Sul no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. O fotógrafo [...] tinha como principal motivo de inspiração cenas campestres, riachos, caminhos e casebres emoldurados pela natureza e também o elemento humano em

atitudes posadas. [...] Lunara deixa transparecer em suas produções a influência pictorialista que marcou acentuadamente a fotografia amadorística dos salões praticada em todo o mundo (KOSSOY, 2002, p. 267).

A partir do final da década de 1890 é que começamos a ter alguma referência sobre sua atividade amadorística na fotografia. Entendemos como “fotógrafo amador” – alguém que pratica a fotografia como uma atividade paralela, sendo a sua atividade principal aquela que lhe dá sustento econômico. O objetivo de fotografar, estando desvinculado do sustento financeiro, não obedeceria nenhum desígnio diferente do desejo do autor, do sujeito que olha e registra em uma imagem fixa – na técnica fotográfica – algo que pretende divulgar e tornar acessível publicamente. Neste sentido, a atividade artística amadora parece agregar valor à personalidade do sujeito, possibilitando-lhe uma experiência como “artista” e inserindo o indivíduo, de certa forma, afirmativamente em uma classe burguesa.

O fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística e foi um fenômeno internacional de grande disseminação, típicos dos núcleos urbanos mais desenvolvidos, por agregar na cidade certa elite burguesa, que necessariamente, deveria se identificar com a cultura europeia e por difundir as ideias estrangeiras, logo ser identificada como uma classe média cosmopolita. Dentro das agremiações, era desenvolvido um sistema competitivo que assinalava hierarquicamente o seu nível de aperfeiçoamento (COSTA; RODRIGUES, 1995). Mas é somente a partir dos anos 40 que se forma um grande circuito nacional de clubes relacionados à prática e disseminação da fotografia amadora. Segundo Costa e Rodrigues (1995, p. 31), nesta década:

Viveu-se um momento de verdadeira internacionalização da fotografia. [...] Durante muito tempo esta foi a prática que caracterizou a fotografia como forma de expressão artística: uma estufa apartada do mundo, onde se cultuava a estética acadêmica e sobrevalorizava-se a técnica fotográfica.

Michel Frizot (2012, p. 31) relaciona o fenômeno do fotoclubismo a algumas questões:

A partir do momento em que a prática do amador se estendeu à burguesia (fim do século XIX), os níveis de amadorismo se ligaram não somente ao domínio de um determinado processo técnico, mas principalmente às implicações e intenções pessoais do amador, a sua curiosidade primária – ou a sua boa vontade e determinação- bem mais do que para o profissional. Além disso, houve concomitância entre a emergência de um equipamento

simplificado, de uso mais acessível, e a execução dos processos de fotogravura pelos quais a imagem fotográfica se acha multiplicada nas mídias.

Neste sentido, é interessante ponderar que a atividade fotográfica praticada por Lunara foge do significado comum que damos ao conceito de fotoamadorismo na contemporaneidade, com a atual imersão no mundo de imagens em que vivemos, onde somos consumidores, produtores e atuantes na sua circulação com o uso de vários tipos de equipamentos no cotidiano. Em um glossário de termos escrito por Maria Inez Turazzi (1995), a palavra “amador” estava relacionada ao desenvolvimento de experimentações com as técnicas artísticas fotográficas, como ocorreu no início do século XX.

Os amadores ficaram conhecidos, sobretudo, por fotografarem seu universo familiar. Assim, temos diversos trabalhos que poderiam ser vistos como amadores no sentido da documentação doméstica e que nos mostram o universo familiar de Lunara com muito humor e sensibilidade. Como na fotografia *Serviço Inadiável*, de seu filho Áureo, com apenas um ano de vida. *Em Hamburg Berg* (imagem do bairro Hamburgo Velho em Novo Hamburgo/RS), temos brincadeiras infantis de rua, como as cantigas de roda, pois na rua se reuniam crianças, famílias, empregados domésticos, como os negros mais velhos, os quais são inseridos na cultura familiar cidadina da época.

Figura 9 – Lunara, *Serviço Inadiável*, c.1901



Nota: Reprodução fotográfica, p&b, 18x24cm.
Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

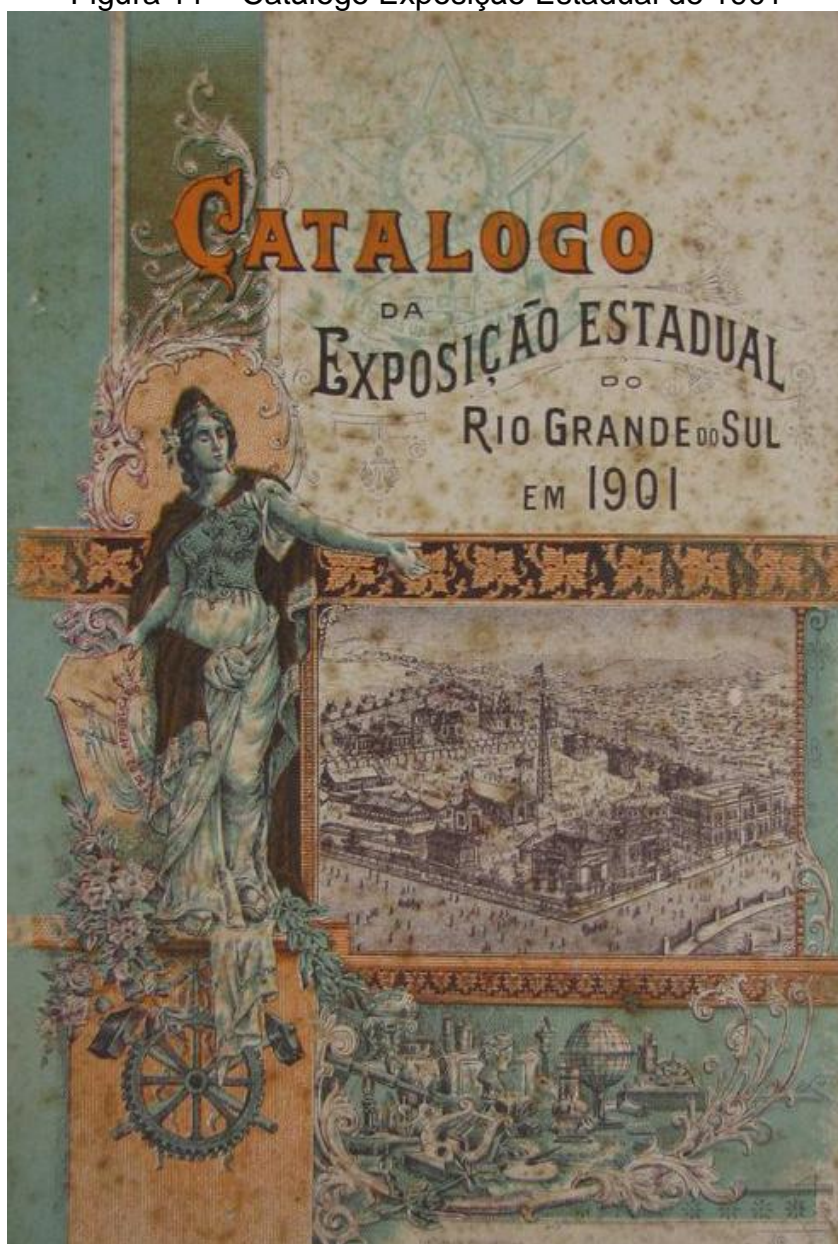
Figura 10 – Lunara, *Em Hamburg Berg*, Novo Hamburgo, c.1903



Nota: Reprodução fotográfica, p&b, 18x24cm.
Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

A partir de 1901, na Exposição Comercial e Industrial do Rio Grande do Sul, parece acontecer uma grande inserção de Lunara em atividades tanto comerciais como artísticas na cidade. Neste evento, ele participa como jurado na Mostra de Artes Plásticas, juntamente com Balduino Röhrig e Ziul (DAMASCENO, 1971), e realiza a documentação fotográfica dos pavilhões e da área externa, imagens que depois serão organizadas em um álbum⁵.

Figura 11 – Catálogo Exposição Estadual de 1901



Fonte: Biblioteca Pública do Rio Grande do Sul.

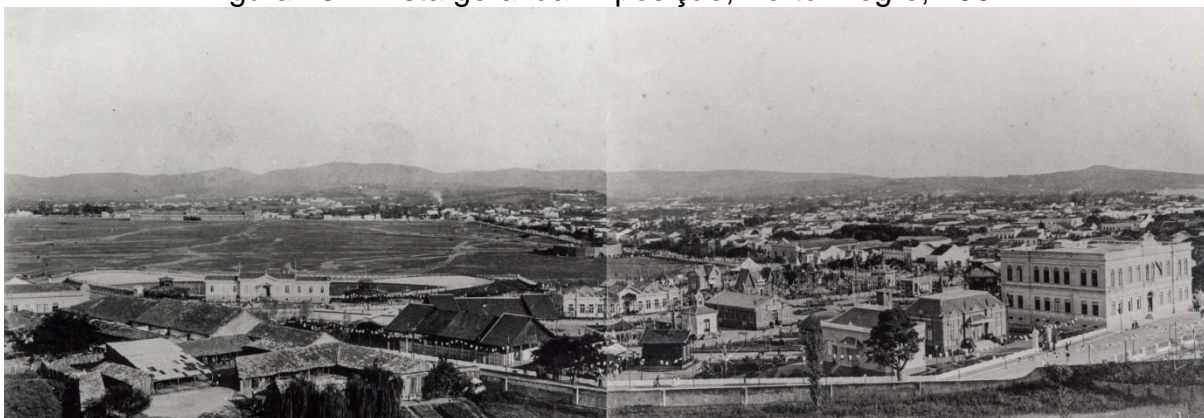
⁵ O álbum faz parte do acervo familiar da neta Zilah Ramos.

Figura 12 – Inauguração da *Exposição Estadual do Rio Grande do Sul em 1901*



Nota: Com Governador do Estado Borges de Medeiros, Arcebispo D. Cláudio José Gonçalves Ponce de Leon e ao lado deste o Embaixador americano no Brasil, Charles Ryan Page.
 Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Figura 13 – Vista geral da Exposição, Porto Alegre, 1901



Nota: Vista a partir do alto da Santa Casa de Misericórdia na qual vemos no horizonte a extensa cadeia de morros que circunda a cidade, a pista do velódromo (no canto inferior esquerdo) da União Velocipédica, o espaço das Touradas, o Parque Farroupilha (antigo campo da redenção) e ao fundo o Colégio Militar. Panorama montado digitalmente.
 Fonte: Fototeca Sioma Breitman /Museu Joaquim Felizardo.

No evento, participam também artistas amadores, profissionais, assim como renomados fotógrafos e pintores, como Virgílio Calegari e Pedro Weingärtner, entre outros. Weingärtner (1853-1929), além de exímio desenhista e pintor, também teve

proximidade com a litografia. Segundo Ângelo Guido (1956, p. 20), o seu mais antigo biógrafo, o irmão de Pedro, Jacob foi “desenhista de fino traço” e exímio litógrafo e desenhou, além de interessantíssimas caricaturas do período no jornal *Sentinela do Sul*, também a série de desenhos humorísticos e excelentes retratos que ilustraram *O Século*, em 1881. Seus familiares, Inácio Júnior, Miguel e Jacob já haviam trabalhado na empresa *Litografia Imperial* e, logo depois, abrem sua própria empresa, a *Litografia Weingärtner*, instalada na Rua dos Andradas, 224.

Pedro Weingärtner é considerado como o mais importante artista gaúcho do período e um dos mais relevantes acadêmicos (WEECK, 2008), além de ser um autêntico representante da modernidade por já, naquela época, transitar entre o “velho e o novo mundo”. O artista passou muitas temporadas na Europa, o que lhe permitiu uma trajetória exitosa e reconhecida na época.

Nesta pesquisa, a aproximação entre Weingärtner e Lunara baseia-se nos estudos realizados por outros pesquisadores, como Gomes (2008), Gastal (1998) e Carvalho (2008), que em seus estudos abordaram a influência da fotografia na obra do pintor, aspecto também lembrado por Serrano (2002).

Para Gastal (1998), ao falar sobre o sistema das artes visuais no Rio Grande do Sul, a autora menciona de forma clara a relação de Lunara com Weingärtner:

Nas visitas a Porto Alegre, os passeios eram feitos na companhia do fotógrafo Lunara. Os dois costumavam percorrer locais dos morros da Glória e Teresópolis, e as margens do arroio Dilúvio, nas cercanias da cidade, mas novamente, as pesquisas não registram se nestas ocasiões Weingärtner também fotografaria (GASTAL, 1998, p. 44).

Gomes expõe com notável clareza sobre o aspecto quase inédito no conhecimento sobre o artista, que é a proximidade com a fotografia. Após extensas pesquisas, este autor não tem mais dúvidas sobre o amplo uso que o artista fazia da fotografia. Ainda afirma que, “sua amizade com o fotógrafo [...] está evidente já no fato de ele ter sido escolhido como seu testamenteiro”, em 1913 (GOMES, 2008, p. 209).

A informação inaugural sobre a familiaridade de Lunara com Weingärtner é apresentada por Serrano (1979), baseada em depoimento do filho do fotógrafo, Áureo Ramos.

Porto Alegre e seus arredores eram o cenário de suas fotos, lugares que naquela época permitiam a composição das cenas que Lunara concretizava com a paciência e precisão de um pintor. Foi amigo dos artistas plásticos Pedro e Miguel Weingärtner e com eles saiu muitas vezes para fotografar, resultando daí a semelhança de ambientes e de situações retratadas tanto pelos pintores como pelo fotógrafo (SERRANO, 1979, [8]).

Nesta afirmação singular, reiteramos a observação de como devem ter sido produzidas as fotografias de Lunara: com “paciência e precisão”, qualidades herdadas da pintura que verificamos no conjunto das imagens deste fotógrafo.

Por outro lado, em contato com Zilah Ramos, filha de Áureo, a mesma nos informou que tinha lembranças da sala da casa do avô com muitos quadros de Weingärtner. Ela, inclusive, lembrou-se de uma tela, intitulada *O Milhará*⁶.

A casa de Lunara ficava na antiga “rua” Independência, quase em frente ao Hospital Beneficência Portuguesa (em lugar coincidente ao prédio atualmente ao lado do Colégio Rosário). Este endereço era considerado, na época, um local de moradia da alta sociedade gaúcha, com casas refinadas e cuidadosamente projetadas.

Figura 14 – *Rua Independência- Porto Alegre, [atual Avenida Independência], c.1904*



Nota: Cartão-postal, fotogravura, p&b, 9x14cm.

Fonte: Acervo Fotográfico do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

⁶A referida pintura integra atualmente a coleção Augusto Carlos F. Velloso, São Paulo/SP. Para mais informações ver Tarasantchi et al. (2009, p. 76).

Figura 15 – *Rua Independência- Porto Alegre*, [atual Avenida Independência, do lado esquerdo a Igreja Nossa Senhora da Conceição e o Hospital Beneficência Portuguesa], c.1905



Nota: Cartão-postal, fotogravura, p&b, 9x14cm, Impresso na Alemanha.
Fonte: Acervo pessoal.

Em Porto Alegre, na transição para o século XX, despontavam os primeiros estúdios fotográficos, nos quais era frequente a presença também de pintores, seja por que era comum os retratos serem pintados a óleo, bem como existia todo um trabalho cenográfico e ambiental para controle da luminosidade no estúdio.

Conforme Santos (1998, p. 25), Calegari já era bem conhecido no cenário porto-alegrense relacionado às artes e estava sempre a fotografar acontecimentos e personalidades políticas da maior envergadura, como Julio de Castilhos e Borges de Medeiros, ele era um “bem-sucedido fabricante de imagens”. Já em 1899, constituía júri com Miguel Weingärtner e Augusto Daisson, em evento promovido pelo fotoclube *Sploros*, na *Drogaria Inglesa*, do qual Lunara participava. Despontou em 1901 na Exposição Estadual, exibindo a sua curiosa *Galeria Grottesca* de tipos populares, embora sua primeira exposição individual tenha ocorrido em 1903, no mesmo ano da exposição da *Gazeta do Commercio*.

De fato, Lunara e Virgílio Calegari faziam parte do grupo de comerciantes de Porto Alegre, onde figuram, entre outros: J. F. Krahe, T. Aloys Friederichs, Nicolau Ely, Hugo Gerdau e João Carlos Dreher.

Na foto, representados pelos números 22 e 29, vemos então, lado a lado, o Cavaleiro Calegari e Luiz do Nascimento Ramos, o que demonstra que havia realmente proximidade entre ambos, mas, nas suas concepções de fotografia, podemos ver o quão eram específicas as suas formas de conceber a linguagem fotográfica. Lunara, com um estilo relacionado à fotografia de paisagem, herdeira da pintura de paisagem, e Calegari, apontando para as vistas urbanas e retratos diversos publicados em revistas e jornais da época. Contudo, o nosso objetivo neste estudo não é fazer uma comparação exaustiva entre o profissional e o amador, a não ser para entender melhor o contraste, as condições que propiciam o campo amadorístico da arte ao se colocar sem a interferência decisiva do mercado, como acontecia com a produção dos principais fotógrafos profissionais.

Figura 16 – Negociantes de Porto Alegre



Nota: 1) Engelbert Hobbing; 2) Nicolas Köhler Junior; 3) Ismael Torres; 4) Otto Niemeyer; 5) Christiano Torres; 6) L. Rosenfeldt; 7) Albino Martins de Souza; 8) Joaquim Amaro da Silveira; 9) Oscar Becker; 10) José Affonso Soares; 11) Christino Cuervo; 12) João Carlos Dreher; 13) Benno J. Pabst; 14) Nicolau Ely; 15) John Reuter; 16) Euripedes Mostardeiro; 17) Gustav Casper; 18) Pedro Pinto Lima; 19) Hugo Gerdau; 20) T. Aloys Friederichs; 21) José O. Franco Netto; 22) Luiz do Nascimento Ramos; 23) João Pedro Bourdette; 24) O falecido Felipe Becker; 25) Pedro Pereira da Silva; 26) J. F. Krahe; 27) Affonso Selbach; 28) Luiz Voelcker; 29) Cav. Virgilio Calegari; 30) Ladislau Amaro da Silveira; 31) João Ignacio Soares.

Fonte: *Impressões do Brasil no Século Vinte*, 1913.

A dedicação de Calegari em relação às vistas da cidade encontra, então, paralelo com fotógrafos atuantes em outras cidades do Brasil, como Marc Ferrez e Augusto Malta, no Rio de Janeiro, Militão de Azevedo, em São Paulo, bem como outros tantos em cidades do interior do Estado, os quais associaram seu nome à

própria paisagem da cidade. Ressalta-se que o aprendizado de Calegari se deu com Otto Shönwald, um dos precursores no domínio de técnicas e materiais químicos⁷.

Muitos outros fotógrafos também atuavam em Porto Alegre. Como é o caso do concorrente de Calegari, Jacintho Ferrari, porém, trataremos mais do contexto da fotografia profissional em Porto Alegre posteriormente. Para o momento, cabe ressaltar que a fotografia estava inserida em um campo de destaque, contudo, não completamente relacionado às artes em seu sentido tradicional e acadêmico, no qual a mão e o pincel aparecem como sinônimos de arte, já que a fotografia estava inserida em um campo de discurso científico e político, determinado a servir como documentação e ilustração de conhecimentos relacionados à concepção positivista.

Mas, como seriam as relações entre Lunara e Calegari? Em notícia sobre a exposição de uma foto de Lunara na *Drogaria Inglesa*, há alguns indícios de que as limitações de Lunara estavam na copiagem de seus trabalhos, possivelmente em sua casa, num laboratório improvisado, ele conseguiria uma cópia-contato do seu trabalho, do mesmo tamanho do negativo, no caso 13 x 18 cm, conforme a sua utilização da câmera Zeis Ikon.

Por ocasião da inauguração da *União Velopédica* para amadores, em 19 de novembro de 1899, Lunara teria feito uma imagem que não temos como identificá-la. A *União Velopédica* existiu na primeira década do século XX, tendo sido o ciclismo um esporte muito estimulado entre os imigrantes alemães. Conforme diz o anúncio, o maior elogio que se pode fazer a um amador é ter uma cópia ampliada realizada pelo *profecto photógrapho*, ou seja, pelo experiente Calegari.

⁷ São inúmeras publicações de vistas e instantâneos e o desenvolvimento de uma técnica fotográfica específica para obtenções em placas de vidro de diversos formatos, até maiores que 18 x 24 cm, que demonstram o predomínio das placas secas de gelatina e prata e cópias em papel do mesmo material.

Figura 17 – Jornal A Federação

Em uma das vitrines da *Drogaria Inglesa* estiveram hontem expostas varias photographias representando quadros apanhados por occasião das festas inauguraes do velodromo da *União Velocipedica*.

A perfeição do trabalho recommenda o gosto e habilidade do amator que o executou. O maior elogio que se pode fazer d'essas provas photographicas é dizer que o projecto photographo Virgilio Callegari obteve os clichés e vaè amplial-as para obsequiar a *União Velocipedica*.

O auctor das vistas hontem expostas usa entre os amadores de photographia o pseudonymo *Lunara*.

Nota: Porto Alegre, 23/4/1900 p. 5.

Fonte: Acervo de Imprensa do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Figura 18 – Virgílio Callegari, [Retrato de Luiz do Nascimento Ramos] c. 1910



Nota: Reprodução a partir de fotografia, p&b.

Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Luiz do Nascimento Ramos, ao exibir sua fotografia com a insígnia do *Cavalière* Calegari, procura, através do retrato, construir uma espécie de aura, através de sua aparência harmoniosa envolta por um sutil esfumaçado junto ao lado esquerdo do rosto. Esta imagem nos mostra que havia todo um movimento de valorização da fotografia e do próprio fotógrafo ao exibir na marca d'água sua comenda como credencial, uma situação que cada vez mais irá entrar em processo de massificação, devido à vulgarização da fotografia de estúdio. Talvez o melhor indício de percepção dessa situação fosse o crescimento considerável de fotógrafos amadores e a ampliação de um circuito social da fotografia, termo cunhado por Fabris (1991).

Santos (1997), em estudo pioneiro sobre esse circuito em Porto Alegre, distingue dois tipos de fotoamadorismos anteriormente à massificação da fotografia. No primeiro, temos os grupos com interesses científicos sobre as técnicas fotográficas e, no segundo, no qual identificamos Lunara e Ziul (outro fotoamador do qual falaremos adiante) como exemplo, refere-se a uma minoria privilegiada cujos interesses eram artísticos na produção fotográfica, conformando o seu perfil junto ao fotoclubismo. Embora a permanência de Lunara nesse tipo de associação tenha sido curta, a lembrança posterior do seu nome em publicações, nos leva a pensar sobre a singularidade desse artista na modernidade fotográfica local.

Sem dúvida, as imagens de Lunara lançam outro olhar para a paisagem da cidade e provocam contraste com o padrão de visualidade das imagens fotográficas urbanas. Padrão este que foi muito difundido, o qual privilegiava o núcleo central da cidade e seus aspectos relacionados à modernização. A fotografia era assim utilizada como dispositivo de visibilidade quanto à modernização da cidade, apresentando-se como uma imagem que, através da técnica, trazia provas sobre os “novos” tempos. Diante desse tipo de padrão fotográfico ligado à temporalidade moderna, qual poderia ser a concepção de tempo que se engendra na experiência do olhar proposta por Lunara?

Lunara parece ser uma figura que evidencia a problemática indicada por Michel Poivert (2008), ao referir-se sobre o fracasso do pictorialismo francês, principalmente pelo anacronismo que o movimento evidenciava, já que a hegemonia fotográfica dizia respeito ao instantâneo e às vistas urbanas. De certo modo, podemos ver Lunara com suas imagens posadas e paisagens da natureza em

perspectiva semelhante. As suas imagens levantam aspectos sobre uma realidade em vias de desaparecimento na imagem técnica.

A análise que construímos partindo dos dados históricos é a de que as imagens de Lunara estariam marcadas por um contexto incipiente no campo artístico, tendo a pintura como a referência plástica mais importante. Contudo, as especificidades da fotografia não permitiram que ela se apresentasse apenas como uma cópia desses padrões pictóricos, já que ontologicamente a fotografia tem uma relação paradoxal com o real, sendo este interpretado tanto como verdade quanto como ficção. E justamente aí que podemos entrever a experiência diferencial que a circulação das fotografias de Lunara e suas especificidades provocavam aos olhares do seu próprio tempo.

É provável que este próximo se apresentasse como distante, ou mesmo ao contrário, o distante como próximo. Em outras palavras, nos atentamos para a alteridade que se refletia na questão social, cultural e geográfica, entendendo que esta relação possa nos ajudar a conhecer as suas imagens e os significados a ela atrelados. Como buscar sentido para as expedições fotográficas do autor em territórios periféricos à vida urbana? As suas imagens, conforme já foi mencionado, aludem a um “outro”, representante de outra cultura cujas especificidades parecem ter ficado distantes da modernidade. Enfim, este outro se oferece como o reflexo da cultura na qual estamos imersos no padrão fotográfico das visibilidades sobre a cidade. Mas, sem o olhar diverso de Lunara, talvez não pudéssemos ver e reconhecer este padrão.

A imagem fotográfica que propõe Lunara, nesse contexto, parece ser ela mesma uma imagem outra, em sua busca de abertura de caminho para a valorização da linguagem fotográfica e não só a da pintura. Mas enquanto imagem fotográfica há sempre um vínculo com o referente. É justamente no jogo que entrecruza o real e as interpretações narradas das imagens de Lunara, que podemos percebê-lo como o narrador apontado por Benjamin como figura central das transformações dos tempos, suas tecnologias e culturas em processo. À palavra escrita é agregada, então, esta nova anfitriã dos tempos que se apresenta nos idos dos novecentos: a imagem técnica. O fotógrafo é um autor, neste movimento do

tempo dá voz para os narradores contarem as suas histórias, para que elas não se acabem no vento do esquecimento⁸.

1.2 Conceitos e trajetos

Figura 19 – Fotografia não identificada, [Lunara no carro com os sócios Franco, o empresário Grecco e motorista da Casa de Correção], c. 1906



Nota: Reprodução digital, p&b.
Fonte: Acervo Eneida Serrano.

De repente, nos sentimos como Lunara ao chegar como um “outro” na cidade. Um estranho que veio de outro tempo dentro de uma máquina com rodas. Que espanto deve ter efetivamente causado a chegada de Lunara e seus amigos de automóvel na rua, ao fazerem as pessoas ir para as janelas, para ver aquele fato incomum⁹. Tão incomum, sobretudo, ao se perceber que não há ali uma rua, mas um caminho para carroças e animais. O carro, nessa paisagem, soa como algo estranho, quase surreal. É provável que o passeio registrado nesta imagem tenha sido até o arrabalde do Menino Deus, evidenciando, assim, estarem os fotografados fora da parte central da cidade, ou seja, naqueles lugares que permitiam talvez

⁸ Conforme Benjamin (1994).

⁹ Uma imagem similar à Figura 21 foi publicada na Revista Máscara em 16/08/1919, p. 8, nas quais vemos mais pessoas nas janelas.

entrar em outra temporalidade diversa daquela da modernidade urbana e do franco desenvolvimento do progresso na cidade.

Em uma reflexão atual sobre o tema do desenvolvimento urbano, Flusser (2011, p. 80) dissecou nossa relação com a natureza, que está intimamente ligada à ideia que fazemos do progresso:

É que minha visão é deformada por um preconceito que faz parte do senso comum da minha cultura: tudo que é necessário e dispensável chamo “natureza”, tudo que é desnecessário e indispensável chamo “cultura”. Progresso é transformar coisas necessárias e dispensáveis em desnecessárias e indispensáveis. Natureza é anterior à cultura, e progresso é transformar a natureza em cultura.

Contudo, o ideário da República que começava a ser vivido apontava necessariamente para os ideais de ordem e progresso e para o desenvolvimento de um Brasil industrial onde, até bem pouco tempo, reinava a escravidão. O que necessariamente forçou uma reconfiguração no embate entre esses conceitos e essas questões que vinham à tona. Inclusive, com a situação da inserção das culturas alemã e italiana no sul do Brasil e em Porto Alegre, especificamente. Assim como essas culturas, que ainda se mantinham mais próximas da natureza, as sociedades simples, para os antropólogos do início do século, eram vistas como o “outro”, dentro da visão eurocêntrica predominante na época. Nos recentes espaços citadinos que iam se formando, como era o caso de Porto Alegre, que era um espaço colonial em transformação nas duas primeiras décadas do século XX, a cidade se tornara um espaço de importantes bens econômicos. Ela passa, a cada vez mais, ser um lugar de trocas simbólicas, no qual a imagem se apresenta como uma linguagem mais universal, frente a tantas diferenças sociais e culturais que nesse território se enfrentam e se complementam.

1.2.1 Uma abordagem sobre a fotografia artística: rastros de uma narrativa visual na modernidade

Lunara e suas fotografias nos levam ao texto *O Narrador*, de Benjamin (1994). Vemos o fotógrafo motivado a contar sobre as vivências na cidade e “do que já vai deixar de ser”, aspecto que envolve inexoravelmente a questão da morte de um tempo vivido. De *Sancho e Bitú* para *Lunara*, ou seja, de escritor para fotógrafo, sua narrativa nos leva a questionar sobre a anunciação de uma morte imediata, um grito

que avisa que os carros passarão por cima dos esqueletos dos antepassados sem a compreensão sobre a duração do seu tempo, sobre a fragilidade do *anel* que liga uma geração a outra e assim transmite uma *experiência*.

Este olhar que ainda nos surpreende hoje – a aura que emana das suas fotografias – chega até nós e, na descontinuidade do tempo, se oferece para ser olhado como imagem dialética, ou seja, as suas imagens também apresentam um olhar sobre nós.

O fenômeno aurático se apresenta, nas palavras de Benjamin (2010, p. 27), como:

Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.

A aparição de algo distante, segundo Didi-Huberman (2011, p. 29), nos remete ao escritor Maurice Blanchot, a partir de uma “bifurcação da escrita à fascinação, do texto à semelhança ou da palavra à imagem”:

Mas ver o quê? O que se vê no fascínio? Blanchot responde: não a coisa, mas sua distância. É nossa própria solidão que daí resulta. É uma distância paradoxal, uma dupla distância – Benjamin a chamava de *aura* – de onde a imagem retira sua própria potência.

Nesta condição de reflexo, que pode nos proporcionar uma imagem, como a entrada em alguma relação com ela, como observa o autor a partir do texto de James Joyce, *Ulisses*:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33).

A partir de sua análise sobre esse “inelutável” elo que transforma um simples olhar em uma imagem, que transforma o que vemos em uma potência visual, que nos devolve a mirada, “coloca em ação o jogo anadiômico, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33). Para o autor, a questão centra-

se e já se tratava disso na Idade Média, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir o conceito de imagem (*imago*) e o vestígio, o traço, a ruína. Nesse sentido, temos aqui um desdobramento da imagem “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34), que relaciona a questão da aura e sua dinâmica histórica, enfim, a relação que se opera com a imagem e com o vazio que se abre através da sua aparição.

No desenvolvimento deste pensamento, temos como imagem o entendimento do conceito de imagem dialética. Ao se perguntar o porquê desse conceito, percebe-se que Benjamin busca produzir um modelo temporal que possa dar conta das contradições, sem apaziguá-las, sem solidificar posições opostas, mas no caráter mesmo do uso aberto, relativamente flutuante. Retomamos, então, a epígrafe aqui colocada para desvendar a ideia de um “choque fulgurante” produzido pela imagem. Ou seja, imagem, para Benjamin é um “cristal de tempo”, no qual o “passado ilumina o presente e o presente ilumina o passado”. Para o autor, significa valorizar um parâmetro de ambiguidade essencial à estrutura de toda imagem dialética, sendo a ambiguidade a própria imagem visível da dialética, reforçando, assim, a ideia de *autenticidade* para dissociar a imagem dialética da imagem clara e de leitura imediata (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 353).

Se, por um lado, a imagem se oferece ao olhar, mas só vemos mesmo quando estabelecemos alguma relação com o que é visto, esta relação funda uma complexidade à tarefa de pensar sobre ela. Didi-Huberman, em suas pesquisas, ressalta um profundo respeito ao ato de olhar uma imagem, a imagem é como um contraste no tempo diante do ser que a olha. “Não há portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo que resta como ao indício de tudo que foi perdido” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174). Então, podemos chegar a uma concepção de memória como uma escavação arqueológica, na qual o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, como a operação de exumação de alguém posto em um túmulo. O pensamento dialético não reproduz esse passado encontrado, mas o produz como uma “imagem em constelação” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174).

Benjamin construiu seu pensamento sobre a perda da noção da aura, ao se debruçar sobre a literatura, sobretudo, ao investigar os escritos de Baudelaire, ao pensar sobre a perda da *auréola* do poeta na sociedade, como neste trecho:

Ainda há pouco, quando atravessava a rua apressadíssimo e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la, julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos (BAUDELAIRE, 2011, p. 215).

Segundo Gagnebin (2013), foi Benjamin que evidenciou o tema da modernidade e cidade em Baudelaire, ao mesmo tempo determinantes e inseparáveis. É justamente a vivência no espaço da cidade que afetará uma nova vivência do tempo.

Do universo mais familiar para uma memória coletiva, Lunara traz para o presente o *que já vai deixar de ser*. Richter (2010, p. 262) nos diz que Benjamin registra seu interesse metodológico fundamental nas aparências das coisas no momento em que estão para desaparecer, isto é “as coisas no momento do já não ser” [*Dinge im Augenblick des Nicht-mehr-sein*]. As passagens são monumentos do já não ser... E nada disso dura, exceto o nome: *passagens*... No mais fundo recôncavo deste nome está operando a demolição ou a destruição. As brincadeiras infantis, as histórias do narrador, em cantigas que o vovô nos conta e que mobiliza a atenção das crianças, o gosto das roscas de polvilho que acabaram de sair do forno... Que tempo é esse que Lunara vive como duração, enquanto para outros é um passado que já não opera mais?

Walter Benjamin nos fala sobre a pobreza da experiência que acontece com a expansão desenfreada da modernidade e sua identificação com a barbárie, já que a Guerra em nível mundial foi uma experiência que somente provocou um silêncio de sentimentos humanos, a barbárie enquanto o indizível... Como salientou Gagnebin (1993), o escovar a história a contrapelo significa a adoção de uma concepção política, voltada para o que não se estabeleceu historicamente, tendo, com o passar do tempo, sido abandonado, esquecido e sepultado debaixo dos desenvolvimentos históricos socialmente hegemônicos. O conceito de experiência é chave para o filósofo e atravessa toda sua obra:

Erfahrung é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar em alemão significa *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. Significa o modo de vida que pressupõe o mesmo universo de linguagem e de práticas, associando a vida particular à vida coletiva e estabelecendo um fluxo de correspondências alimentado pela memória (KONDER apud MENERTZ, 2008, p. 72).

Com a modernidade, entramos em uma aceleração do tempo, na qual as experiências, as compreensões e criações de entendimentos sobre o estar no mundo estão desarticuladas e modificam a vida em sociedade, seus territórios, seus rituais. Prestes a se desconfigurar, as paisagens de Lunara nos remetem então para um tempo em suspensão, para a duração do tempo. A aceleração constante desterritorializa as experiências. É na cidade que este tempo se faz sentir diferente, modificando as relações no mundo do trabalho, na paisagem social e na dinâmica cultural. Neste sentido, trazemos duas imagens que dialogam com as de Lunara e nos dizem sobre a ação do tempo, sobre os modos de ver o mundo.

Figura 20 – Virgílio Calegari. *Rua dos Andradas*, Porto Alegre, c.1910



Fonte: Fototeca Sioma Breitman /Museu Joaquim Felizardo.

Ao selecionarmos esta fotografia do fotógrafo Virgílio Calegari¹⁰ da *Rua dos Andradas*, o que podemos perceber? Outra intenção para a captação da imagem – uma *fotografia instantânea*. Ao olharem com participação no registro da cena, as pessoas param para ver o golpe do tempo da fotografia... A carroça e o bonde se cruzam na rua, se entrecruzam olhares das pessoas e do fotógrafo, eis a cena fotográfica! Um homem entra velozmente na cena e aparece como um borrão.

¹⁰ Para maiores detalhes sobre Virgílio Calegari, ver as seguintes dissertações de mestrado que abordam o fotógrafo: Santos (1997), Borges (1999) e Sandri (2007).

Entrecruzam-se visualidades. Quando olhamos para eles, para aqueles que estão dentro da imagem, o que podemos dizer sobre os infinitesimais segundos de tempo deles que a imagem nos traz e sobre esta fissura que se abre em nosso tempo?

A cidade é vista como uma ocupação total do espaço na qual Calegari parece querer mostrar o quão agitado já era o centro da cidade. Para isso, ele se utiliza, então, da entrada da figura do homem de paletó e chapéu da esquerda e sua perna borrada. As outras pessoas que estão em primeiro plano parecem ainda posar, ou mesmo, param de se movimentar para ver o acontecimento do ato fotográfico.

Figura 21 – Pedro Weingärtner. *Chegou Tarde!* 1890



Nota: Óleo sobre tela 74,5x100cm.

Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

A pintura *Chegou Tarde!*, de Pedro Weingärtner, vem a pontuar, por outro lado, a apreensão do tempo pelos artistas, que tinham a cidade como referência. Nesta obra, a chegada de um caixeiro viajante coloca, por si só, a valorização do tempo nas relações comerciais. A pintura também nos dá a ver ambientes internos que são pouco fotografados devido às dificuldades das condições técnicas de fixar pessoas em movimento, em ambientes com iluminação precária.

A modernidade nos traz a ideia de que muitas mudanças nas concepções de tempo e espaço aconteceram, inclusive com a formação de um espaço urbano repleto de novas construções, outra delimitação de vida na cidade. Também o tempo modifica-se: surgiram vários tempos, a noção de que o tempo deveria ser ultrapassado, pois a vida moderna requer que o movimento seja acelerado. Expandir o conceito de tempo, como um modo de ser e estar no mundo, como uma experiência do mundo. O investimento na experiência fotográfica não deixa de ser um modo de “fotografar o tempo”, suspendê-lo e, ao mesmo tempo, promover a consciência da sua duração. Lissovsky (2008) propõe ver o dispositivo fotográfico como uma “máquina de esperar”, considerando o tempo como uma premissa indiscutível para entrar em diálogo com as muitas apropriações do tempo realizados pela fotografia.

Outra entrada para percebermos o tempo e as imagens de Lunara seria a própria construção da imagem através da pose. As pessoas em algumas imagens de Lunara aparecem posando. Turazzi (1995) nos fala da pose como sendo um símbolo da fotografia do século XIX. Segundo a autora:

A pose é o ponto de partida e de superação do aparente paradoxo que se estabelece nas imagens estáticas de uma sociedade que vive na era do movimento. Onde os homens trilham, cada vez mais, o caminho da velocidade que impulsiona os meios de transporte, a fabricação de mercadorias e as próprias relações sociais (TURAZZI, 1995, p. 13).

Deste modo, poderíamos ver a história da fotografia nesse movimento entre a pose e o instantâneo, da pintura de paisagens às vistas urbanas. O querer captar o instante impulsiona a saída da fotografia do estúdio, com cenários, cadeiras e apetrechos, para a “rua” e para as páginas das revistas ilustradas e jornais. Cada vez mais a fotografia está onipresente. O que se impõe novamente relaciona-se aos efeitos da massificação que a fotografia enfrenta. Certamente, os fotoclubes e a estética pictorialista propõem outro fluxo ou mesmo uma reação à mecanização do processo fotográfico? Em que medida Lunara se aproxima do movimento pictorialista internacional? Por outro lado, que narrativas visuais as suas imagens propõem quanto à geração de uma resistência ao apagamento dos rastros do que não cabia no conceito de modernidade?

Como escritor, poeta e fotógrafo amador, Lunara nos leva a pensar sobre o fato de que o seu trabalho, por conta de um flagrante viés ficcional, possa ser lido

como “a revelação de um sentido desconhecido”. Gagnebin propõe que o poeta é alguém disposto a se confrontar com outro sentido, se distanciando do uso comum que a linguagem passa a ter no cotidiano. Assim, “criar sentido é, portanto, manter esse mundo imediato à distância, criar entre mim e ele no intervalo que dele me afasta, me separa, me corta, mas também me permite nomeá-lo” (GAGNEBIN, 2014, p. 25). Para a autora, ninguém como Maurice Blanchot teria enfatizado este corte, no qual “o escritor arriscaria assim arruinar a imediaticidade da vida” (GAGNEBIN, 2014, p. 26).

A reprodutibilidade técnica operaria de modo contrário à maneira como se dava a relação espaço/tempo anteriormente, reconhecendo, portanto, sua precariedade e efemeridade, em relação a uma obra original. A inserção da arte como mercadoria e de seu autor como produtor colocaria questões que entrariam em conflito diretamente com a concepção de obra de arte tradicional e sua circulação social. A fotografia passaria a ocupar o espaço até então ocupado pela pintura na produção de retratos, assim como a fotografia e a pintura já estabeleciam um íntimo diálogo na realização de imagens de paisagens. Ao pensarmos a partir de Benjamin, poderíamos contextualizar Lunara como um sobrevivente dentro de um processo cultural, ainda não totalmente contaminado pelas relações comerciais em sua postura e discurso visual, ao propor uma fotografia artística? Transposto isso para a sua poética visual, que toma a natureza em relação com o homem, Lunara se move em direção à busca deste outro sentido, dessa distância, “dupla distância”, situação experimentada nas suas narrativas que analisaremos no Capítulo 3.

A seguir, pretendemos explorar os territórios da pintura de paisagem, da fotografia de paisagem e das vistas urbanas, percebendo traços da gênese e seu *continuum* no processo de registro de uma paisagem ou de uma cidade. Entendendo que esta observação da paisagem se fez acompanhar de instrumentos, como a câmera lúcida, como forma de organizar o olhar, dando surgimento a pintores e cenógrafos que se tornaram fotógrafos no século XIX, transformando as narrativas visuais. Estas representações fixadas nas imagens em papel fotográfico ou em transparências, só seriam possíveis graças à câmera escura, dispositivo que se interpõe entre o sujeito e o objeto. Segundo Flores (2011, p. 105):

A câmara é um modelo epistemológico e não apenas uma ferramenta para a reprodução do mundo. Seu princípio estrutural constitui o paradigma

dominante que descreve a posição do observador diante do mundo, em uma cultura, a ocidental, cujo sentido primordial de ordem e razão é a visão.

A câmera traz, juntamente com outros dispositivos de ver, uma transformação na concepção de observador, sendo que isto se reflete em uma série de práticas sociais e campos do conhecimento, conforme Jonathan Crary (2012). Ao falar dos objetos materiais, o autor aborda a experiência que causam no corpo do observador, e como, ao mesmo tempo, se constituem em lugares de poder e saber. Nesta direção, temos então que as técnicas e os aparelhos são mais do que parte integrante da história da tecnologia:

Tais dispositivos ópticos, de maneira significativa, são pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças sócio econômicas [...]. O dispositivo pode ser entendido pela maneira como está inserido em uma montagem muito maior de acontecimentos e poderes (CRARY, 2012, p. 21).

A questão da produção em série dos objetos industriais, assim como as imagens neste processo, a fotografia é um elemento central como dispositivo de reorganização do território no qual circulam signos e imagens. Sobretudo, através do aprimoramento das técnicas de reprodução que propiciaram outra dinamização para o estatuto da aura de uma obra artística.

Nesta concepção, Laura Flores (2011) nos alerta sobre a relação do conceito de aura e os processos fotográficos. Conforme cunhado por Benjamin, a aura dos objetos artísticos tem um caráter físico, real, apreensível, descritível e, sobretudo, associado à sua técnica. Para a autora, a artisticidade está ligada à técnica, pois é ela a responsável pela sensação visual que temos ao olhar uma fotografia antiga (FLORES, 2011). Seria através da sintaxe de impressão, ou seja, inclui todas as escolhas do fotógrafo ao passar a imagem negativa para positiva, de modo que só assim teríamos acesso aos vestígios do olhar do fotógrafo. Fala-se muito em tirar fotos, mas fotos não são tiradas, são feitas. São através desses indícios que podemos perceber que existem muitas variações na tradução do original para a cópia. “Deste ponto de vista, o negativo poderia ser considerado simplesmente uma informação potencial, uma partitura que tem que ser interpretada: cada músico fará desse material inicial uma versão diferente” (FLORES, 2011, p. 159).

Neste sentido, afirmamos a importância, nesta pesquisa, de termos acesso às fotografias realizadas por Lunara, ou sob sua supervisão, já que não temos informação suficiente a este respeito. Assinalando um momento em que havia uma valorização da técnica fotográfica, sobretudo, no que diz respeito à sua materialidade e à sua duração no tempo. Justamente quando fica banalizada a arte do processo fotográfico, com a ideologia Kodak, é que surge o pictorialismo, como uma busca destes outros recursos de artescidade. As técnicas artísticas assim, não somente serviram para a criação de um objeto aurático, mas também visavam à produção de uma experiência aurática, através da ampliação do sentido visual, tanto na questão da apresentação da nitidez, como no desenho das tonalidades, revelando uma riqueza na diversidade dos tons, sem falar na longa permanência das cópias, conseguida através de lavagens e banhos adicionais.

De modo que, para a autora,

O pictorialismo é importante não apenas por introduzir um amplo repertório de recursos de artescidade a partir de um novo manejo da sintaxe de impressão, mas também por romper com o mito da representação mimética como único propósito do meio. Sua mensagem implícita é a da Fotografia como linguagem e, como tal, o da possibilidade de uma fotografia de autor (FLORES, 2011, p. 163).

Assim, o caminho seria entender como funcionam as imagens dentro de determinado paradigma. O problema que uma imagem nos apresenta é o entendimento de como a diferença técnica influencia o funcionamento da imagem dentro de categorias culturais como a Arte, a Ciência e a Tecnologia.

1.2.2 Oscilações: pintura e fotografia de paisagem *versus* vistas urbanas

Figura 22 – Lunara, *Lá Longe – Arraial da Glória/ Da Hinten*



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* – Porto Alegre: Editores Krahe&Cia., [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Situando o olhar para esta imagem do álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas* de Lunara, observamos como a questão da distância é aqui vivenciada. Até chegar a este local onde a imagem foi captada, o fotógrafo fez todo um trajeto para, então, conforme sugere o título *Lá longe...* ter uma “vista” dos morros e do “arraial da Glória”. Esta imagem é um exemplo da oscilação entre a paisagem e a vista. Um plano aberto em que se vislumbra o distante e um primeiro plano detalhado que estrutura toda a imagem e aponta: lá! A imagem como um todo – a paisagem captada por Lunara – evoca o diálogo entre fotografia e pintura sobre o qual agora vamos tecer alguns comentários.

Gombrich (1990, p. 144) nos coloca a seguinte interrogação, com objetivo de nos fazer pensar sobre a institucionalização do termo paisagem:

[...] que tipo de público constituía o mercado para esse tipo inédito de pintura – ou, para colocar a questão da forma mais concreta possível, como poderia alguém encomendar pinturas de paisagens, a menos que o conceito, e até mesmo a palavra, já existissem?

O autor afirma ainda que foi em Veneza onde primeiramente ouviu-se o termo “paisagem”:

A primeira condição para o surgimento de tal demanda é, evidentemente, uma atitude estética mais ou menos consciente em relação às pinturas e gravuras, e essa atitude, que implica a apreciação das obras de arte por sua realização artística, e não por seu tema ou função, é certamente produto de renascimento italiano (GOMBRICH, 1990, p. 145).

Já Mormorio entende a paisagem como o espaço onde se constrói a experiência estética. Adverte, então, que a paisagem é espaço. Mas para ser paisagem o espaço tem que ter certas características, tais como não ser fechado. O que permite que uma rua ou uma praça sejam paisagens. Mas nem todo espaço aberto é necessariamente uma paisagem. Nesse caso, ambientes ilimitados, como o céu, não podem se constituir enquanto tal. Para o autor, “a paisagem é, portanto, representação de um espaço limitado que se abre em direção ao infinito” (MORMORIO apud ETCHEVERRY, 2007, p. 45). Fotografando em um lugar urbano, devemos falar em vistas urbanas, fragmentos urbanos. Já para designarmos a paisagem urbana, então “paisagem vista da cidade”, ou a “cidade dentro da paisagem” (MORMORIO apud ETCHEVERRY, 2007, p. 46).

Partindo desta ideia, temos que considerar estes limites para a conceituação de paisagem, trata-se de um espaço limitado e do vislumbre de um horizonte. De algo que amplie o olhar. Já a ideia de vista está relacionada a fragmento, ou como algo mais focado, subtraído do todo e relacionando-se diretamente com o “olhar fotográfico”. Aqui também se coloca a questão da distância, já que a fotografia aproximaria os objetos, enquanto que a pintura tradicionalmente relacionaria-se a planos mais abertos.

É certo que o gênero da paisagem é antigo e remonta às miniaturas medievais de paisagens, as quais se afirmam como especialização artística no século XVII. Não devemos nos esquecer das tradições holandesa e italiana na pintura de paisagens. Foi em Veneza que primeiramente se ouviu falar na palavra *veduta*. Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697 - 1768), um pintor de vistas da cidade que é um exemplo deste tipo de pintura, a qual cresceu devido à grande

demanda deste objeto visual pelos viajantes que por lá passavam e levavam as *vedute* como forma de materialização de uma lembrança e também para compartilhar o acesso a esses lugares com os não conheciam. Eram claramente pontos de vista produzidos através do olhar em perspectiva, organizando diversos planos em uma única imagem, através de uma lente grande angular.

A expressão *veduta* para Chevrier (2007) esteve associada ao realismo pretendido na reprodução de formas e espaços, que parecem prevalecer acima de qualquer interpretação subjetiva. As *vedute* “eram elaboradas como representação em perspectiva de lugares precisos, identificáveis, recortados em torno de um eixo de visão que parte de um ponto muito determinado” (CHEVRIER, 2007, p. 42). Nestas paisagens, o valor documental estaria indissociável de sua qualidade artística. Os fotógrafos do século XIX seguiram, com as paisagens ou vistas, o mesmo caminho aberto pelos *vedutiste*.

Em Porto Alegre, a atividade fotográfica nesta perspectiva, fica a cargo de Luiz Terragno que, em meados do século XIX, produziu as primeiras vistas fotográficas ainda em negativos de vidro com colódio e papéis albuminados. Estas suas primeiras vistas, também realizadas em estereotipia, nos mostram os lugares mais conhecidos da cidade, como a área central. Assim, são fotografias que dão continuidade, conforme já mencionado, ao que os pintores e gravadores já haviam realizado em séculos anteriores, ainda que acrescidas das inovações e especificidades da fotografia.

As projeções óticas de Louis Daguerre, como o Diorama (1822), baseadas em um quadro rotativo que parecia “animar as vistas”, através da ilusão ótica e da tridimensionalidade cativaram Benjamin. O filósofo também ficou fascinado pelas vistas estereoscópicas:

Este era o grande fascínio das estampas de viagem encontradas no Kaiserpanorama: não importava onde iniciasse a ronda. [...] Mas para mim um pequeno – e na verdade – incômodo efeito parece superar toda aquela magia ilusória, que envolve oásis com pastorais ou muralhas em ruínas com marchas fúnebres. Era o toque da campainha que soava alguns segundos antes de a imagem se retirar aos solavancos para dar vez, primeiramente, a uma lacuna e, logo depois, à imagem seguinte. E toda vez que tocava a campainha, impregnavam-se profundamente com um toque melancólico de despedida as montanhas até o sopé, as cidades em todas as suas janelas reluzentes, os nativos distantes e pitorescos, as estações ferroviárias com sua fumaça amarela, os vinhedos nas colinas até as folhas mais diminutas (BENJAMIN, 2012, p. 76).

Estes artefatos e os espetáculos que proporcionavam contribuíram muito para a proliferação de vistas urbanas, fenômeno imagético paralelo ao crescimento das cidades. Como aconteceu em Porto Alegre, na esteira das mudanças tecnológicas com o uso da placa seca de gelatina e prata. Com a agilidade mais ampla proporcionada pelos meios óticos e técnicos, surgem muitos outros fotógrafos que também passaram a realizar e comercializar coleções de vistas da cidade. Entre eles, como os Irmãos Ferrari, no final dos anos 1880, e Virgílio Calegari, nos anos 1910¹¹.

De fato, não seria tão novo assim, como já referimos a exploração da perspectiva na fotografia, sobretudo, com o avanço da possibilidade da profundidade de foco, aliado à nitidez da emulsão de gelatina, elementos que contribuíram para a associação entre a estética, a técnica e a preocupação científica em voga no momento. O discurso visual das “vistas fotográficas” vinha a acrescentar mais realidade ao desejo de um ideal de cidade, como território de todos, conjugado à concepção republicana, que vinha sendo construída e ligada à concepção de progresso na modernidade, conforme já situamos anteriormente.

Antes de olharmos com mais atenção para os álbuns dos Irmãos Ferrari e de Calegari, como contrapontos ao álbum de Lunara, cabe ressaltar que, além de toda a influência do exterior, também no Rio de Janeiro como capital da República, todos os olhos se voltavam para uma “paisagem ideal”, construindo uma visão na qual a cidade figurava com uma fotogenia avassaladora quanto a sua paisagem natural, com morros, águas, vegetações e espaços urbanos. Como o alemão Henry Klumb (1852), também vão fotografar a cidade, Victor Frond (1821-1881), que publica com Charles Ribeyrolles, em 1861, o livro *Brasil Pitoresco*, considerado o primeiro e mais ambicioso projeto de fotografia do século XIX (VASQUEZ, 1985). Como se percebe, o que antes ficava a cargo das aquarelas, permitindo uma aproximação com a natureza, será agora atribuição da fotografia. Conforme Silva (2007, p. 7):

É interessante notar como a fotografia viria a desempenhar esse papel, substituindo ou aliando-se aos desenhos e aquarelas realizados nas expedições de viajantes. A fotografia permitiu uma nova abordagem em relação à natureza, ou seja, o registro e a divulgação da paisagem nacional em toda a sua diversidade.

¹¹ Esta comparação é apresentada na dissertação de mestrado de Etcheverry, defendida em 2007, junto ao PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS.

Outros nomes, como Augusto Stahl, Marc Ferrez, Augusto Malta, George Leuzinger, iniciaram não só uma tradição temática na fotografia da paisagem urbana, como estabeleceram padrões estéticos vinculados à composição, nitidez e perspectiva (ETCHEVERRY, 2007). Marc Ferrez (1843-1928) é uma das importantes referências no Brasil na documentação da paisagem natural e urbana. Ocupou o posto de fotógrafo oficial da Marinha, produziu extensas coleções sobre este setor das Forças Armadas e sua paisagem aquática com reflexos exuberantes. Por outro lado, através de suas imagens, o processo de internacionalização do Brasil se faz presente, principalmente, nas suas fotos sobre a abertura de ferrovias. Outro fotógrafo que modernizou as antigas formas litográficas foi Georges Leuzinger, sendo o primeiro a comercializar vistas fotográficas do Brasil.

Segundo Mauad (2000, p. 398), “o crescente processo de urbanização da segunda metade do século XIX produziu uma nova textualidade, na qual textos verbais e não-verbais se entrecruzavam na elaboração dos campos de significação da cidade como imaginação e vivência”. Em Marc Ferrez que, com seus grandes panoramas nos apresenta a cidade para ser possuída e controlada, “o olhar panorâmico criava a ilusão de que esse espaço, denso e extenso, era dominado através do enquadramento” (MAUAD, 2000, p. 398). O mesmo se percebe em Augusto Malta cuja linguagem fotográfica oferecia a oportunidade de elaborar um “novo padrão de visualidade”. E neste sentido concordamos com Mauad, quando destaca que esse padrão parecia oscilar, contudo, quando as imagens ainda se ancoravam no ideal clássico de beleza, inclusive na comparação que a autora realiza entre os séculos XIX e XX. A base de toda dimensão temporal do espaço urbano que desponta no século XX ainda traz uma “mistura dos cânones da pintura romântica com experiências realistas” (MAUAD, 2000, p.398).

Já no século XX, acostumada à cidade a fotografia não tinha mais a função de ordená-la como paisagem, mas de estabelecer os termos para figurá-la de acordo com a velocidade do cotidiano do novo século: o instantâneo fotográfico passou a ser a dimensão temporal do espaço urbano – uma paisagem em pleno movimento (MAUAD, 2000, p. 398).

Em São Paulo, serão produzidas importantes publicações, como *O Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo: 1862-1887*, do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, empreendimento único deste tipo, no qual são apresentadas duas épocas distintas da cidade. Outro nome importante na grande edição de vistas e cartões

postais é Guilherme Gaensly, como é mostrado no livro que reúne uma coleção de postais do autor: *A São Paulo fotogênica de Guilherme Gaensly*, organizado por Kossoy (2011).

Os locais passam a ser esquadrinhados por um projeto enciclopédico de documentação fotográfica da paisagem do Brasil em diferentes aspectos e temáticas, geralmente organizadas em um álbum como modelo de produção de sentido marcado pela sua autoria. Com o nome do fotógrafo, como testemunhado de que tinha conhecimento próprio para fazê-lo, e através de alguns poucos editores, os álbuns fotográficos eram obras bastante valorizadas. No entanto, sabemos que a dinamização das possibilidades técnicas de impressão propiciam outros tipos de publicação, que contrastam com essas no que diz respeito à diluição da autoria fotográfica. São publicações que reúnem imagens, sobretudo comemorativas de algum evento político e histórico importante com a fotografia assumindo, então, seu papel na “reminiscência” dos grandes eventos, como eram chamadas essas ações de desejo de memória no início do século XX.

Pelotas, no Rio Grande do Sul, como cidade fora do eixo das grandes capitais do Brasil, evidenciando a expansão da construção de um território urbano pelo país, também é um lugar privilegiado que fazia parte da rota de fotógrafos profissionais reconhecidos. Assim como Caxias do Sul, por exemplo, onde se estabeleceu, além de muitos outros, o irmão de Virgílio Calegari, Júlio Calegari.

Michelon (2001), em pesquisa realizada sobre a publicação deste tipo de fotografia em Pelotas, também nas décadas de 1920 e 1930, demonstra que o uso realista vinculado a meios como jornais e revistas era uma prática importante:

Sabe-se que o efeito de realismo, na fotografia, é decorrência do fato de que na imagem a mediação do fotógrafo e do próprio dispositivo desaparece em função do que é apresentado como registro. Sobressai na fotografia, em especial aquela que apresenta ou à qual é atribuída a condição documental, a informação. [...] Quanto mais imediata e universal a informação, mais destituída de autoralidade e processo apresenta-se a imagem (MICHELON, 2001, p. 107).

Portanto, o movimento que oscila da pintura de paisagem para as vistas fotográficas, como se apresentavam nas décadas posteriores à atuação de Lunara, parece ser a de achatar a narrativa visual mais complexa em favor da construção de uma verdade. De modo a fazer com que passasse desapercebido ao leitor as

relações com a autoria e com a consciência em relação ao operador do dispositivo fotográfico.

Conforme Possamai (2005, p. 117):

Os primeiros álbuns fotográficos de vistas urbanas produzidos pelos estúdios em Porto Alegre são substituídos nas décadas seguintes por aqueles de impressão tipográfica. Ao que tudo indica o fotógrafo Virgílio Calegari teria sido o pioneiro em produzir um álbum com vistas urbanas através de impressão e não de reprodução fotográfica, como era tradicionalmente feito pelos fotógrafos. Para realizar tal intento, o autor necessitou recorrer a um grande centro gráfico europeu, Milão, provavelmente para garantir a qualidade que o artista requeria para a sua arte.

Em tal projeto, o fotógrafo não poupou esforços para inaugurar uma parceria eficiente com a vaga noção de publicidade da época, em que “o reclame”, o espaço publicitário dos jornais, ganhava esta importante visibilidade, confundindo-se com o próprio discurso jornalístico da editoria do jornal. Calegari foi além neste sentido de exploração de oportunidades para financiar o seu trabalho, oferecendo o próprio verso das fotografias para anúncios publicitários locais, de bancos, empresas, escolas, entre outras instituições. Deste modo, o próprio álbum poderia ser distribuído como cortesia pelos donos das empresas.

Para Possamai (2005), que realizou sua pesquisa sobre os álbuns impressos nas décadas de 1920 e 1930, a diferença crucial destas publicações em relação às anteriores na virada do século é a questão da autoria única. Muito diferente da concepção que o autor Lunara quer imprimir à sua produção. Contudo, também os Ferrari e Calegari tinham esta pretensão de autoria¹².

Será mesmo através do processo meio-tom ou *half-tone* utilizado no processo de reprodução da imagem no Álbum de Calegari, que se terá uma impressão com qualidade (que se assemelhasse aos tons de cinza das fotografias em gelatina e prata). O *half-tone*, ou processo de aplicar retículas para representar os meios-tons de uma fotografia, permitiu uma reprodução impressa mais acurada da fotografia por representar seus tons cinzentos, ou seja, as gradações intermediárias entre o claro e

¹² Temos referência ao álbum de cartões postais editado por Hugo Freyler, um estabelecimento tipográfico localizado na cidade de Porto Alegre, que muito provavelmente tenha existido nas décadas de 1910 a 1940. De sua tipografia há álbuns com imagens sem autoria. Possivelmente, o editor reunia fotógrafos solicitando a eles tais pontos da cidade para serem editados depois em cartões postais. Contudo, essas imagens ainda apresentam uma retícula um pouco aberta, ainda não espelhando o padrão fotográfico de nitidez da mesma na impressão.

o escuro. De modo que agregou mais informação à visualização de uma fotográfica impressa.

Conforme Kossoy (2002), os Irmãos Ferrari inauguraram a venda de coleções de vistas por fascículos. Seu trabalho na técnica que utilizava a emulsão em albumina é anterior aos trabalhos que já em 1900 realizava-se com a gelatina, a qual proporcionava mais nitidez e um tom com mais pretos do que marrons, como a albumina. Mesmo assim, o estilo de apresentação é a fotografia original colada sobre cartão. Nesse sentido, muito se disseminaram estas fotografias, que foram incorporadas nas coleções dos principais museus da cidade, aspecto que demonstra a grande circulação deste tipo de material, comercializado junto aos leitores de uns dos principais jornais da cidade, *O Correio do Povo*. Neste exemplo, vemos a ideia da pintura de paisagem ser transposta para a cidade. Nas imagens, aparecem ruas e edificações que vão se sobrepondo ao ambiente e ocupando o cerne da cena fotográfica. É como se o tripé estivesse agora virado para os monumentos, praças, bancos, hospitais, clubes, escolas e ruas, em um extenso mapeamento de uma nova cidade. A cartografia visual realizada pelos Ferrari cumpriu seu compromisso com os assinantes de vistas, e também disponibilizou um álbum de vistas de Porto Alegre “ricamente encadernado e acompanhado de sua respectiva caixa”, com mais de 25 imagens da cidade, além de quadros com um panorama geral da capital (O MERCANTIL, 1888, [p.10]).

Já o *Álbum de Porto Alegre* de Calegari é impresso com mais de 70 imagens, em formatos maiores e menores. As fotos em formato maior são todas relativas à sua produção na primeira década do século, sendo que o álbum só deve ter começado a circular em 1912 (conforme a data de umas das fotografias no verso). O fato é provável, pois mesmo que no Brasil já fosse disponibilizada tal tecnologia de impressão, talvez, devido aos contatos do fotógrafo, a impressão feita na Itália fosse mais vantajosa.

Através dos diferentes exemplos que mostramos, esperamos ter apresentado elementos importantes para pensarmos o contexto da publicação do álbum de Lunara. Devido ao estilo de apresentação com as fotos originais coladas, “ricamente encadernado e em uma caixa”, torna-se uma concepção mais refinada e aurática de objeto “único”, diferente do exemplo de Calegari, cuja impressão e venda do álbum se valem de todo um aparato publicitário nunca antes visto em Porto Alegre. Lunara, como os Ferrari, nos mostra outro tratamento dado à publicação. Na qual ainda

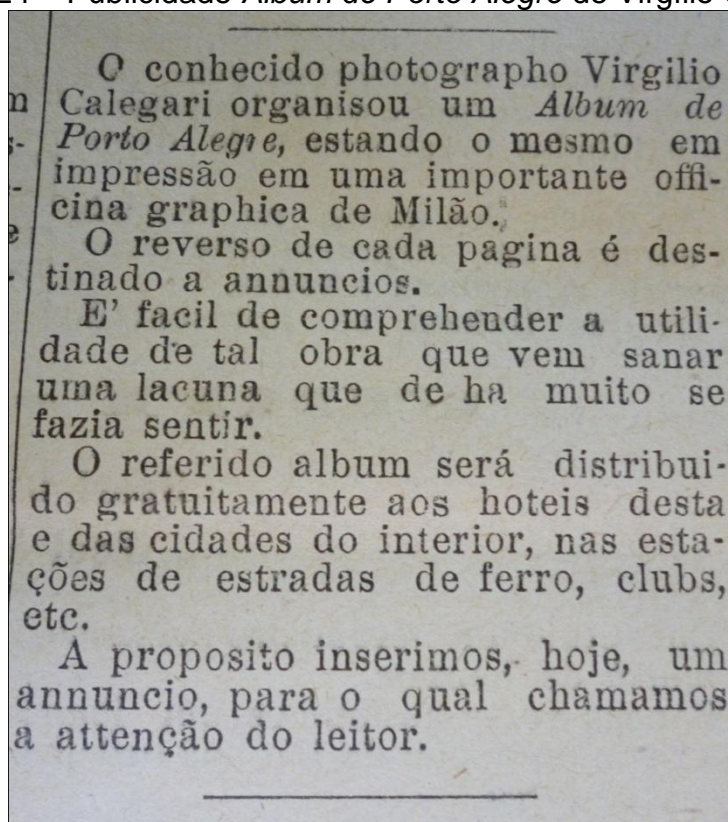
percebemos um produto artesanal e muito mais vinculado ao sistema das artes, da pintura e da gravura. Nesta mesma direção está o fato de as fotografias serem manipuladas individualmente, o que nos leva a supor que essas imagens se configuram como “quadros” de pequeno formato.

Figura 23 – Detalhe do túmulo dos Ferrari



Nota: Cemitério Santa Casa, Porto Alegre/RS, 2014.
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 24 – Publicidade *Álbum de Porto Alegre* de Virgílio Calegari



Nota: Jornal *A Federação*, 16/9/1912 p. 2.

Fonte: Acervo de Imprensa do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Neste breve histórico, procuramos apontar importantes contribuições que se destacaram em livros e álbuns, de diversos modos e formatos fotográficos, os quais procuravam mostrar como se estimulava a curiosidade. A função destes suportes parecia ser a realização de um verdadeiro mapeamento de imagens sobre o Brasil. As fotografias englobavam tanto a paisagem natural quanto a urbana, bem como retratos de tipos populares. Estes aspectos, de certo modo, constituíam um inventário da iconografia brasileira naquela época. Contudo, embora a vertente mais realista estivesse muito em voga, também a influência da pintura permanecia como um referencial importante.

Neste sentido não podemos deixar de destacar a influência da pintura impressionista como uma referência que pode estar relacionada ao modo como o Lunara realizou suas fotografias. Ou seja, entendendo a própria luz como um tema pictórico. No campo artístico, a pintura se vê cada vez mais desobrigada da função de representar o mundo na concepção realista, aspecto, aliás, derivado do advento da fotografia. O artista da pintura como um autor desenvolve um caráter interpretativo da obra. Neste sentido, gostaríamos de localizar o movimento

impressionista na pintura e perceber este momento histórico do movimento como uma espécie de confluência entre pintores e fotógrafos.

Segundo Shapiro (2002), para os pintores impressionistas, ver uma paisagem significava esquadrihar intencionalmente suas luzes e cores e ainda as ações recíprocas entre elas. “Isso significou descobrir com alegria uma multiplicidade de tons e combinações de tons que grandes pintores tinham ignorado no passado” (SHAPIRO, 2002, p. 26). Mesmo que esta busca levasse a um rompimento definitivo com o modelo naturalista que estava tão presente no retrato. O autor considera como um pequeno grupo, os artistas Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Hilaire-Germain, Edgar Degas, Berthe Morisot, Paul Cézanne e Camille Pissarro. O principal motivo que poderia fazer sentido para Shapiro agrupa-lós, com certeza, deve-se também não só às suas outras formas de pintar, mas também ao seu conteúdo:

Do mesmo modo como temas religiosos forneceram os principais objetos da representação cristã medieval e como as figuras imaginadas da história e dos mitos formam os principais temas da arte posterior, os impressionistas criaram uma imagística do seu próprio e valorizado ambiente cotidiano (SHAPIRO, 2002, p. 29).

Em outro momento do livro, ao comentar sobre o declínio da arte do retrato pintado, o autor compara as duas práticas:

Embora o resultado final seja bastante diferente da pintura impressionista, a fotografia, com suas lentes, sua exposição rápida e a revelação controlada de uma chapa sensível à luz, oferece uma analogia técnica ao compromisso impressionista com a luminosidade e a representação direta de um objeto visível. Além disso, não podemos esquecer a extensão da liberdade fotográfica, as várias escolhas em seu método aparentemente impessoal e automático de produzir imagens com a luz (SHAPIRO, 2002, p. 173-174).

Ao ar livre, a atmosfera e a luz natural compunham o ambiente procurado pelos pintores nas suas saídas de campo, na busca de uma interação direta com a natureza. Assim é que pintores e fotógrafos buscam captar a luz e seus reflexos em suas imagens, pintadas ou fotografadas.

O cronista Chevalier já comenta, em 1899, no jornal *Correio do Povo*, sobre os grupos que saíam para fotografar a paisagem nos arredores de Porto Alegre em uma busca por esta atmosfera natural:

Boas excursões se fazem primeiramente a bordo de um excelente vapor que dispõe de todas as acomodações para o caso. Entre os excursionistas reina sempre toda a alegria, existe confiança e fraqueza. Gozam da mais completa liberdade. Segue o vapor para qualquer dos nossos rios, como não há outros em parte algumas, principalmente no que toca ao pitoresco das margens (CHEVALIER apud SERRANO, 2002, p. 36).

Figura 25 – Lunara, *Desembarque* [Na Ilha da Pintada], c. 1900



Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

O termo pitoresco nos leva a discutir esta busca de uma relação direta com a natureza, ou seja, da busca de algum espaço tão peculiar à região geográfica, de modo a torná-la única:

O termo pitoresco entra para o vocabulário artístico no século XVIII para designar uma nova categoria estética em relação à paisagem natural e representada, distinto do sublime. Enquanto a poética do sublime apela ao temor reverencial diante da natureza – que se apresenta grandiosa e hostil – a estética do pitoresco evoca imperfeições e assimetrias em cenas repletas de detalhes curiosos e característicos que procuram remeter a uma natureza acolhedora e generosa (ITAÚ, 2013, p. 1).

Para Argan (2010), o termo foi herdado da cultura italiana, já utilizado no século XVII por Salvator Rosa e Marco Boschini, entre esses espaços são detalhados os objetos pitorescos:

Os troncos retos ou contorcidos das árvores com sua casca escabrosa “o áspero” é outro caráter do Pitoresco porque se presta aos efeitos vivazes de luz e sombra, os contornos irregulares das bordas dos lagos ou dos rios, formas de ruínas ou de casas de campo, os perfis matizados das montanhas, as grandes massas aéreas das nuvens. Mas o que é detalhado e definido não é a vista real daquela paisagem (que ao contrário, evapora e se torna vaga e genérica), e, sim aquela imagem que o pintor carregava em si desde que saiu à natureza em busca de um motivo correspondente àquela imagem e capaz de reanimá-la e torná-la “emocionante” (ARGAN, 2010, p. 118).

São os rastros desta estética de lugares pitorescos, como a pintura de paisagens do seu amigo Weingärtner, que podemos observar em Lunara.

No próximo capítulo, ao nos aproximarmos da estética fotoclubística internacional, abordaremos o desenvolvimento das técnicas artísticas e a noção de autoria, através destas questões que percebemos os movimentos de Lunara no circuito da fotografia.

2 A POÉTICA DE LUNARA E SUAS RELAÇÕES COM A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA E O FOToclUBISMO INTERNACIONAL

As imagens de Lunara nos lançam perguntas sobre a transformação gerada por este movimento de independência da fotografia. Ao territorializar-se no mundo das artes, a fotografia quer seguir os padrões da pintura, almejando o mesmo estatuto? Ou neste território autoral e artístico é possível que ele encontre um caminho para as suas especificidades enquanto linguagem? Por outro lado, enquanto fotografia amadora, como se dá a coexistência com o campo profissional da fotografia, nos padrões comerciais de produções da imagem? E ainda: qual a relação entre as imagens de Lunara, a cultura dos fotoclubes e a estética pictorialista na primeira década do século?

2.1 Movimento Pictorialista e fotoclubismo internacional

O termo pictórico relacionado à fotografia foi, primeiramente, apropriado por Henry Peach Robinson, no seu livro *Pictorial Effect in Photography* (1869). Robinson defende então o total controle do fotógrafo na composição da obra. Segundo Fabris (2011), embora Robinson faça referência a uma verdade perfeita da natureza, suas composições fotográficas estão marcadas pelas regras da Academia. Antes de Robinson, na década de 1850, Oscar Gustave Rejlander também experimentou a fotografia como arte, trabalhando principalmente nas imagens compostas de caráter alegórico.

Como nos lembra Flores (2011) na análise da fotografia *O afogado*, de Hippolyte Bayard, em 1840, o seu autor teve um gesto irônico, fotografando-se como um morto. Um texto escrito no verso por um narrador anônimo explicava as circunstâncias da sua morte. Essa primeira encenação fotográfica mostra como o fotógrafo “aproveita a já evidente credibilidade da fotografia para fazer uma brincadeira irônica com sua veracidade” (FLORES, 2011, p. 145-146), inscrevendo-a no campo da criação artística e ficcional. Em interessante comparação com o noema de Barthes “isto foi”, Flores (2011, p. 145-146) mostra uma contraposição:

A criação ou invenção fotográfica, o “isso aconteceu porque eu o inventei” funcionou como um detonador oculto do programa fotografia. Se tradicionalmente a ontologia da foto é associada ao testemunho indicial da realidade, a criação fotográfica é, claramente, a representação de uma

realidade única, que é do autor. O criador substituiu o observador; e a encenação substituiu a realidade observada. Na imagem, não se veem marcas ou sinais de manipulação, mas uma relativização da linguagem fotográfica por meio de uma alteração (imperceptível) do fotografado.

Outro modo de reação pictorialista à reprodutibilidade e vulgarização da fotografia esteve influenciado pela pintura impressionista, no que tange à captação de cenas ao ar livre, o *plein air* dos pintores franceses que afirmou o estilo *flo*, palavra francesa para designar uma cena esfumada. Trata-se de imagem que se apresenta sem o imperativo do foco, questão técnica que era, aliás, considerada essencial para a concepção documental da fotografia. Por outro lado, é preciso reconhecer que as questões pictóricas também se aproximavam dos movimentos naturalistas e realistas.

No final dos anos 1890 surge outra apropriação do termo. A fotografia artística, proposta por Robert Demanchy, fotógrafo e banqueiro ligado ao *Photo Club de Paris*, deveria obedecer a algumas intervenções estéticas para não se confundir com a fotografia “vulgar”, já então praticada democraticamente pelo grande público, negando também sua característica documental, que é inerente à expressão fotográfica (KOSSOY, 1980).

Em sua maioria, os processos fotográficos, como as platinotipias, emulsões nobres à base de sais de ferro e emulsões pigmentarias, como o carvão e a goma bicromatada, eram utilizados e guardavam semelhanças em relação aos processos derivados da gravura, mantendo próximos os dois campos (ZELICH, 1995). Encontramos referência sobre este processo, o qual era utilizado por Terragno e Calegari, entre outros, como uma técnica artística bastante apreciada e permanente, conforme Kossoy (2002) e Damasceno (1974). Por outro lado, em muitos fotógrafos retratistas observa-se o oferecimento aos clientes mais abastados da fotografia pintada para suprir a falta de cores nos tons cinzentos da imagem. Diversos processos fotográficos e pictóricos concorriam entre si na circulação da imagem, oscilando entre um estatuto de mercadoria e obra de arte, questão que nos aproxima do ideal buscado de “artisticidade” da fotografia. Neste intrincado circuito social da imagem fotográfica, nas duas primeiras décadas do século, é interessante notar as redes que se estabeleceram em relação ao fotoclubismo internacional, espaço onde a fotografia artística era produzida e exibida através de uma série de protocolos que visavam nortear e delimitar um espaço artístico – o movimento

pictorialista – já conquistado pela pintura nos circuitos acadêmicos. O espaço destes amadores não era o mesmo daquele ocupado pelos fotógrafos profissionais, bem como da fotografia produzida nos parâmetros da “ideologia Kodak”, como afirma Rouillé (2009).

Fabris (2011) nos traz mais referências sobre esta posição do movimento pictorialista afirmando que, ao defender a intervenção no processo fotográfico, Demachy não está simplesmente se posicionando contra uma concepção de fotografia que havia se tornado dominante desde 1839:

[...] sua atitude deve ser situada num contexto mais amplo, que engloba tanto o surgimento das chapas secas, das câmeras portáteis e dos filmes de rolo, que popularizam a fotografia amadora, quanto à insatisfação com a poética realista e com a reprodutibilidade da imagem técnica, consideradas entraves à expressão da individualidade do fotógrafo e à promoção de seu trabalho como obra de arte (FABRIS, 2011, p. 35-36).

É interessante notar a simultaneidade dos fatos em 1888: o início de um mercado para a fotografia, assim como a exposição em Viena, que oficializa a data de nascimento do movimento pictorialista. Dando às costas para este novo modo rápido de produção de imagens, a partir de um filme em rolo, em que o praticante recebe suas fotografias prontas, Robert Demachy e Constant Puyo convidam os amadores a utilizarem a goma bicromatada, bem como a seguirem seu “olho” e, em última estância, a sua intuição. O fotógrafo artista somente deveria seguir aquilo que o singulariza do olhar dos demais fotógrafos: sua inspiração de artista, sua sensibilidade. Já o termo pictorialista é derivado da expressão inglesa *pictorial photography*, na qual o adjetivo remete a *picture*, ou seja, imagem ou quadro. “A presença do termo *picture* na denominação inglesa do movimento lembra de imediato seu objetivo: dar a conhecer a fotografia como imagem entre as demais imagens” (tradução nossa) (MÉLON, 1988, p. 86-87).

Conforme o autor (MÉLON, 1988), a fotografia não busca apenas imitar a pintura nesta nova configuração trazida pelo pictorialismo, mas estar no campo artístico. O significado mesmo da palavra, como imagem e não pintura, reforça a questão, afirmando a singularidade da fotografia entre outras obras artísticas. Nesse propósito, vemos surgir uma série de instituições nos principais países europeus, as quais se organizaram ou por oposição ou por fusões entre si. Somente cinco representam o movimento pictorialista europeu: *Camera Club de Viena*, *Photo Club*

de Paris, Camera Club de Alfred Stieglitz, em 1896, sendo o prestigioso *Linked Ring Brotherhood* considerado como um clube internacional, por acolher membros estrangeiros mais respeitados. Fundado em 1892 por nomes como George Davidson e H. Hay Cameron (filho de Julia Margareth), reuniu os mais importantes fotógrafos britânicos. Estar entre esses ilustres é uma honra concedida aos americanos Alfred Stieglitz, Edward Steichen e Clarence White, aos franceses Robert Demachy e Constant Puyo, aos alemães Theodor e Oscar Hofmeister e aos austríacos como Hugo Henneberg, Heinrich Kühn e Hans Watzek.

Figura 26 – George Davidson (1856-1930). *Lagoa no Weston Green, Reflexos*, 1899



Fonte: National Media Museum, 1899¹³.

¹³ Disponível em: <<http://www.nationalmediamuseum.org.uk/Collection/Photography/RoyalPhotographicSociety/CollectionItem.aspx?id=2003-5001/2/20010>>. Acesso em: 20 nov 2012.

Figura 27 – Constant Puyo (1857-1933). *Meandro*, 1906



Fonte: Photo Seed¹⁴.

Figura 28 – Alfred Stieglitz. *Canal Veneziano*. c.1894



Fonte: Museu Virtual¹⁵.

Segundo Poivert (2008), nesse período observa-se a proliferação das associações fotográficas na França, isso como um sintoma da mudança das sociedades dos sábios para as sociedades de “clubes”, passando-se de discussões mais técnicas sobre a fotografia para o seu desenvolvimento no campo da arte e

¹⁴ Disponível em: <<http://www.photoseed.com/collection/single/meandre>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br/items/show/8>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

relacionanda à estética da imagem. Contudo, os mesmos notáveis que encontramos nessas associações são os que contribuíram para uma prática amadora das artes. Graças à mistura do mundo de negócios, comerciantes e investidores, os artistas amadores obtinham recursos para exposição e circulação das suas obras. Assim, também outras tantas atividades reuniam seus praticantes, como as atividades esportivas, até hoje designadas como clube.

2.1.1 Lunara e os primeiros fotoclubes no Brasil e em Porto Alegre

Segundo Costa e Rodrigues (1995), se o período áureo do movimento internacional começa em 1890 estendendo-se até a Primeira Guerra Mundial, no Brasil é após a década de 1920 que se estruturam os fotoclubes mais conhecidos e localizados no centro do país. Inclusive, aqui no Brasil o fotoclubismo já nasceu vinculado à estética pictorialista, sendo um polo de referência a cidade do Rio de Janeiro, que se tornou o centro de difusão desta experiência social. Para a autora, no Brasil o movimento pictorialista se difundiu, sobretudo, através dos meios de comunicação de massa, nas revistas ilustradas, diferentemente dos países estrangeiros, nos quais a atuação ficou mais restrita ao fotoclube (COSTA; RODRIGUES, 1995).

O Photo Club do Rio de Janeiro (1902-191-?) é atuante praticamente no mesmo período que o *Sploro* em Porto Alegre, realizando exposições em 1904, 1905 e 1907 (MARTINS PEREIRA, 2004). De acordo com Solange Lima (1991), também em São Paulo, em 1900, existiu o *Photo Club*. Há, contudo, menções anteriores na imprensa paulista a partir dos anos 1890, conforme Mendes (2013), como, por exemplo, o *Photo Club Paulista* (1897), que provavelmente é o mesmo clube anteriormente citado.

Já o *Photo Club Helios*, de acordo com a pesquisa de Luzia Rodeghiero¹⁶ (2014), foi fundado em 1907, mas é provável que nos anos anteriores tenha

¹⁶ A autora, em sua pesquisa, encontrou o registro, no livro de Atas do *Helios* em 11/03/1938, do recebimento de correspondência do *Amateur-Photographen Verein*, antigo nome do *Wiener Camara Club*. O fotoclube austríaco foi fundado em 1891 e considerado, por muitos, como um marco do nascimento da fotografia pictorialista. Em 1894, começa a publicar sua luxuosa revista "*Wiener Photographische Blätter: 1894*", com imagens características dessa fotografia. O documento recebido demonstra o efeito da circulação dos fotoclubistas do *Helios* ou do casal Begemann pela Alemanha, com o portfólio itinerante ou o envio de fotografias para publicação nas revistas e de outras correspondências, tornando os porto-alegrenses conhecidos entre o nível mais elevado do fotoclubismo europeu (RODEGHIERO, 2014).

funcionado conjuntamente e de modo parecido como o *Sploro*, como veremos a seguir, já que a primeira referência ao *Helios* está em uma notícia sobre a *Exposição da Gazeta* em 1903. De fato, após a fundação do *Helios*, não se tem mais referência sobre a existência do coletivo, mas sim dos fotógrafos Lunara e Ziul. Segundo Rodeghiero (2014, p. 77), o fotoclube foi de importância fundamental para as redes fotoclubísticas interestaduais e internacionais do Rio Grande do Sul na difusão da fotografia artística:

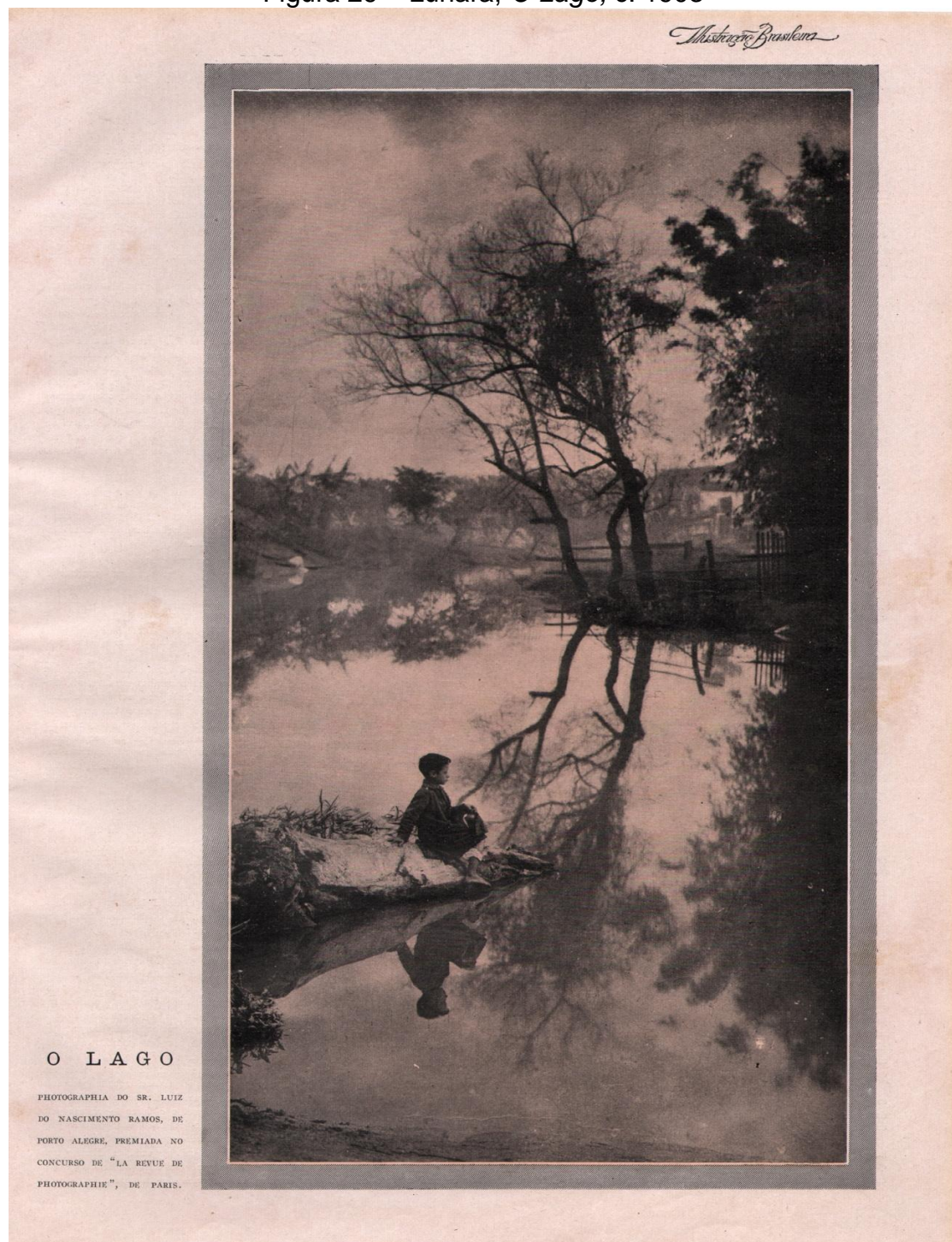
A fundação do Photo Club Helios, em 1907, como uma agremiação independente de fotógrafos amadores, sediada nas dependências do *Turnerbund*, antigo nome da SOGIPA, significou a presença e a inclusão, nas primeiras décadas de existência do grupo, num circuito da cultura visual, não somente de Porto Alegre, mas em sintonia com os núcleos de fotoclubismo no Eixo Rio-São Paulo e, também, do exterior, devido às constantes viagens à Europa por parte dos imigrantes ou descendentes que integravam o *Helios*.

Em um segundo momento do fotoclubismo no Brasil, em 1923, alguns participantes do antigo *Photo-Club* retomam a ideia associativa e fundam o *Photo-Club Brasileiro*. Estiveram à frente dessa associação importantes fotógrafos, como Silvio Alfredo Bevilacqua e Fernando Guerra Duval, os quais realizaram os primeiros salões de fotografia brasileiros e publicaram a revista *Photogramma* (1926-1931). Esses dois fotoclubistas representaram um importante elo fotográfico entre as origens e o desenvolvimento dessas atividades nos anos 1920. Além de professores, atuaram como críticos de arte fotográfica, através de publicações relacionadas aos fotoclubes e aos salões, nos quais participavam da escolha dos premiados e também de comissões julgadoras de exposições, além de alavancarem a produção artística no país ao se relacionarem com outros fotoclubes brasileiros. Conforme Mendes (2013), Bevilacqua foi um amador com participação já em 1903 em concursos promovidos pela *La Revue de Photographie*, editada pelo *Photo Club de Paris*.

Na revista *Ilustração Brasileira*, na qual os fotógrafos participam da comissão editorial, acontece uma revalidação do movimento pictorialista no Brasil, não sendo de se estranhar a escolha de duas fotografias de Lunara, já que uma havia sido premiada no concurso da revista francesa de uns dos primeiros fotoclubes internacionais. As fotos *O Lago* (Figura 29) e *Sono Pesado* (Figura 30) foram publicadas em duas edições da revista em junho e agosto de 1922. A revista teve

uma circulação em diversos períodos desde 1909 e ficou muito conhecida pela excelente qualidade técnica de suas reproduções de pinturas e fotografias. Publicava com destaque as obras de autores como Pedro Weingärtner, Libindo Ferraz, Almeida Júnior, Victor Meirelles, Eliseu Visconti e Álvaro Dexheimer, entre outros.

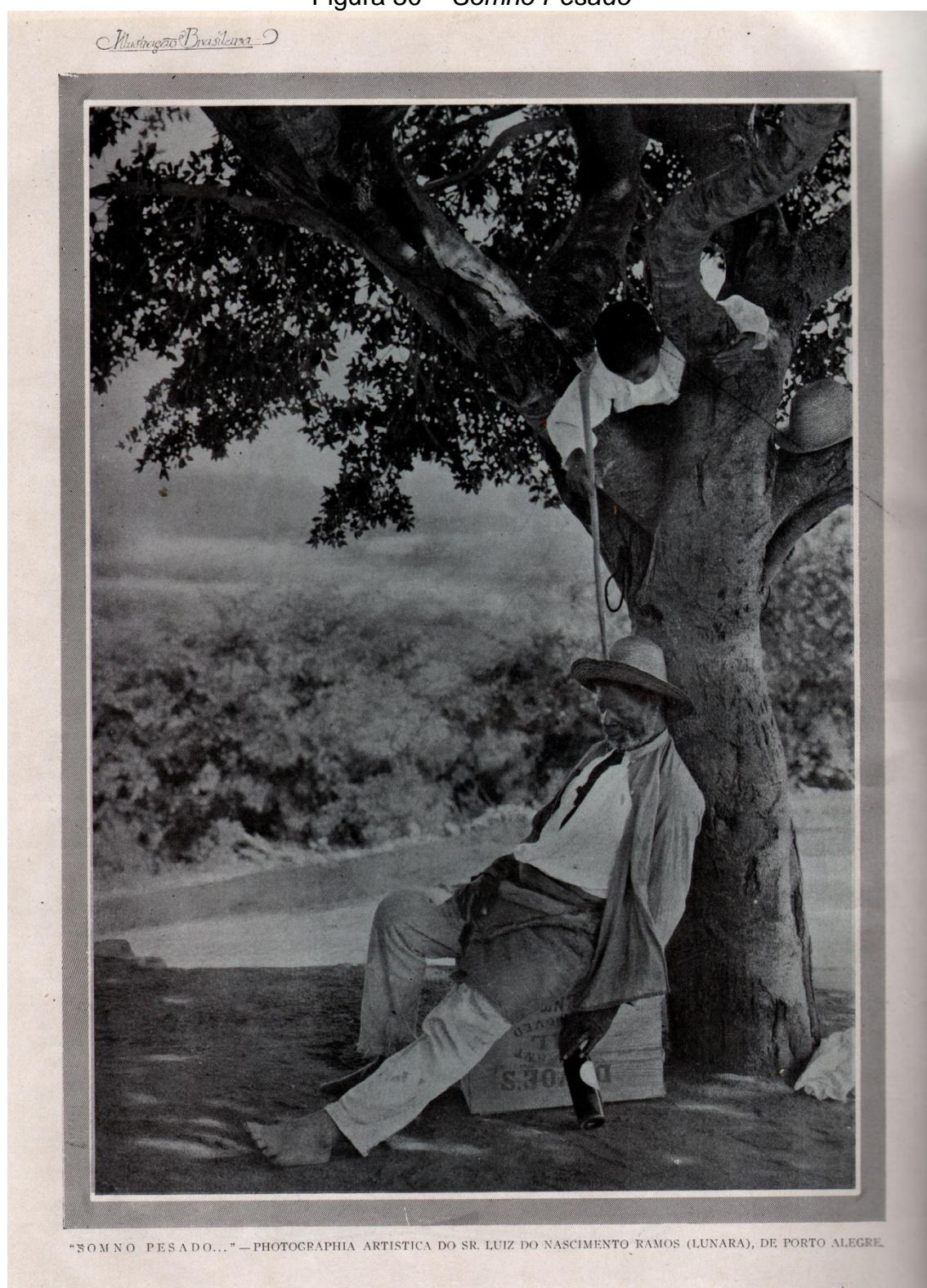
Figura 29 – Lunara, *O Lago*, c. 1903



Nota: Rio de Janeiro: Revista *Ilustração Brasileira*, 24/06/1922.

Fonte: Acervo de Imprensa do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Figura 30 – Somno Pesado



Nota: *Photographia Artística do Sr. Luiz do Nascimento Ramos (LUNARA), de Porto Alegre.* Revista *Ilustração Brasileira*, 15/8/1922.

Fonte: Acervo de Imprensa do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Segundo Athos Damasceno (1974), crítico cultural que através das publicações nos jornais acompanhou atento as manifestações artísticas na cidade na virada para o século XX, já podíamos observar em Porto Alegre a movimentação e reunião de pessoas em atividades fotográficas chamadas de fotoclubes. Em 1899, o *Correio do Povo*, o mais importante jornal dessa época, mantinha uma seção sob o título *Luz e Sombra* assinada por *Chevalier*, na qual são tratadas questões científicas, estéticas e técnicas relacionadas à fotografia. Ainda segundo este autor, cada vez mais a fotografia revelava novos “artistas”, e descreve sua circulação, já que não só a imprensa contribuiu para “despertar as vocações locais”: “E eis que já não bastam as exposições esporádicas nem a permuta familiar de *vistas* e retratos executados por pessoas “que tem muito jeito para a fotografia”, impondo-se a essa altura uma demonstração pública do gosto e habilidades delas” (CORREIO DO POVO, 1889).

Este primeiro concurso, promovido pela *Drogaria Inglesa*, é interessante, pois estipula um formato, 13 x 18 cm, bem como proíbe o auxílio de profissionais. O que nos leva a indagar sobre o modo como eram reveladas e copiadas as provas fotográficas. Possivelmente, os amadores teriam, então, em suas casas, algum canto específico para o trabalho de processamento, que na maioria das vezes não envolvia a ampliação, mas sim a cópia-contato de um negativo de vidro, de acordo com o padrão nas câmeras de médio formato, utilizadas por este grupo de amadores. Esta situação também garantia o consumo dos produtos para o tratamento químico de negativos e cópias, além da importação e do comércio de equipamentos.

A partir de 1900 é que começamos a ter alguma referência sobre a atividade de Lunara como fotógrafo amador, já que muitas fotografias suas aparecem datadas no período entre 1900 e 1905, sendo também provável que o período em que fotografou possa ser maior. Parece que após a década de 1910 acontece uma rememoração da figura de Lunara, como se pode observar em publicações na imprensa. Mas, até o momento, não encontramos mais notícias sobre o *Sploros*, nem mesmo nas observações críticas de Damasceno, sendo provável que muitos dos seus participantes possam ter se filiado ao *Photo Club Helios*, ou mesmo antes da sua fundação institucional, em 1907, os amadores, e, até mesmo Lunara, tenham se aproximado em outros eventos e concursos, como afirma Serrano (2002), sobre

uma premiação que Lunara ganhou em concurso promovido por essa associação no ano de 1903, sobre a qual não foi encontrada documentação.

A primeira exposição exclusivamente destinada às artes foi a *Mostra Grupal de Artes Plásticas* que reuniu pintores e fotógrafos, profissionais e amadores, em uma iniciativa do jornal *Gazeta do Commercio*, periódico com circulação em Porto Alegre entre 1901 e 1911, na sua sede junto à Rua dos Andradas (DAMASCENO, 1971).

Nas primeiras exposições ocorridas em Porto Alegre, como na Exposição Comercial e Industrial de 1875, na Exposição Brasileira Alemã de 1881 e na Exposição Comercial e Industrial de 1901, despontam importantes nomes, como Luiz Terragno, Madame Reckel e Balduíno Röhrig, também pintor e litógrafo, que figuravam entre os premiados. Mais tarde, aparecem Otto Shönwald, Virgilio Calegari e Jacintho Ferrari. Embora o caráter das exposições seja essencialmente comercial, industrial e agropecuário, geralmente a exposição de artes era realizada em pavilhão específico.

Segundo Krawcyk (1997, p. 22):

Pode surpreender a princípio a presença da fotografia, numa seção destinada às belas artes, pois na época belas-artes designa pintura, escultura e arquitetura, mas, esta abertura não se limita à fotografia, estendendo-se aos trabalhos manuais, à marcenaria e à tornearia. Tal fato decorre da fragilidade do campo artístico na província, verificável na ausência de um mercado forte e de um ensino institucional.

Inês Turrazi (1995) refere que a inserção das fotografias nos recintos de exposição significa mais do que mera participação nestes eventos de uma entre outras presenças que igualmente causavam sensação nos salões da indústria, como os maquinismos em geral, a indústria do vestuário, os utensílios relacionados ao conforto e à vida doméstica, etc. A fotografia e, mais especificamente, aqueles que a praticavam, contribuíram também para o sucesso das exposições, desde as primeiras iniciativas. A relação em muitos casos foi de colaboração e engajamento, portanto, bem mais do que uma simples presença na lista de artigos inscritos para figurar nas exposições (TURAZZI, 1995). A autora, colhendo as impressões de Manoel Araújo de Porto Alegre, que, visitando as exposições universais ocorridas na segunda metade do século XIX, oscilava entre o encantamento com as possibilidades oferecidas pelo progresso e certo medo da dinâmica assustadora

desse mesmo progresso. A exemplo dos intelectuais da época, a sua crítica dirigia-se principalmente contra “um certo espírito mercantil de fabricar muito e depressa” (TURAZZI, 1995, p. 113), o que estaria invadindo e deturpando as belas artes. O materialismo estéril que invade tudo era a razão maior da censura e da condenação do professor.

Voltando à *Exposição da Gazeta*, como ficou conhecida, comparecem muitos amadores, membros do *Sploros Foto Club*¹⁷, associação que funcionou na *Drogaria Ingleza*, cujo dono era Sépia, também fotógrafo amador. Lunara ganha medalha de ouro, Ziul, a de prata e Voigt, a de bronze. Participam também da mostra artistas renomados e fotógrafos artistas profissionais, como Virgílio Calegari e Pedro Weingärtner (DAMASCENO, 1971).

Esse evento é acompanhado em muitas matérias jornalísticas, nas quais podemos acessar uma riqueza de detalhes e informações importantes, como dados sobre as obras, os seus autores e o incipiente circuito social das artes na cidade, através do olhar de Pinto da Rocha, jornalista e editor da *Gazeta*. Como, por exemplo, nessa passagem em que aproxima os fotoclubistas de peripatéticos, nos mostrando que havia ainda muita informalidade e experimentações que dinamizavam a cultura fotográfica amadora local.

O *Sploro* é um clube de organização especialíssima, formado pela dedicação mútua dos seus associados, sem estatutos, sem joias, sem mensalidades, sem atas e sem... oradores. Apenas tem sede a Drogaria Ingleza. Como os gregos, discípulos do filósofo, os sócios são peripatéticos: onde quer que cheguem... tiram qualquer coisa, quando mais não seja, um grupo dos que estão presentes, o que constitui a ata revelada da sessão (ROCHA, 1903, p.1).

¹⁷ O fotoclube é mencionado nas pesquisas de MAGALHÃES; PEREGRINO (2004, p.36), MAGALHÃES;PEREGRINO (2012, p. 130) e MELLO(1998, p.67).

Figura 31 – [Publicidade da Drogaria Inglesa]. Anuário do Estado do Rio Grande do Sul para 1901



Nota: Porto Alegre: Krahe & Cia. Editores, 1900.

Fonte: Acervo de Imprensa do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

A utilização de pseudônimos poderia ser uma adequação às normas para participação nos concursos dos fotoclubes, nas quais os jurados buscavam premiar o trabalho artístico e não o autor em primeira instância, já que não teriam acesso à identidade real do autor. Contudo, neste caso, os participantes do *Sploros* inovaram com uma brincadeira, invertendo as letras de seus nomes próprios, ou mesmo em uma alusão às figuras históricas ou personagens da literatura. Assim como Lunara e Ziul, outros como: Jacaré, Voigt, Nemrod, Penf, Foco, Velás, Inajá, Moine, Sépia, Waldemar e Regulus.

Figura 32 -- Lunara, Na Figueira Grande



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* Porto Alegre: Editores Krahe&Cia., [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

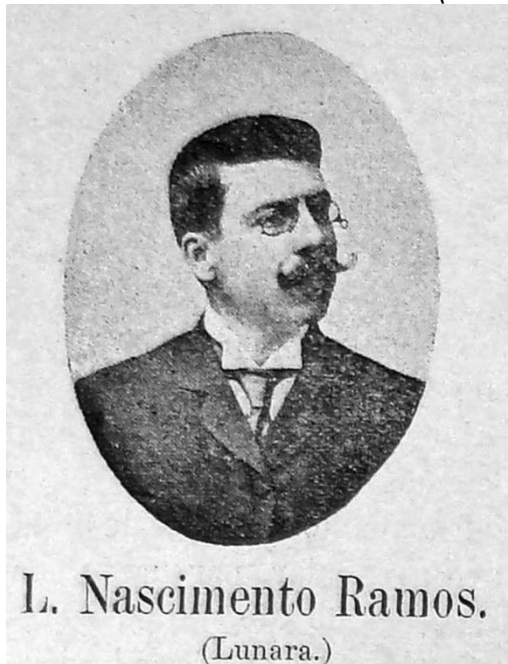
Nas matérias do jornal *Gazeta do Commercio* escritas por Pinto da Rocha, editor e crítico de arte, são tecidos vários comentários a respeito de Lunara e das seguintes fotos expostas *Dois Filosofos, Roscas de polvilho, Nhô João, Deixa Disso!, Águas Correntes, Fogão Gaúcho, Era no Outono, Náíade, Vida às Flores, Interior da Igreja Nossa Senhora da Conceição, No Pasto, Luz e Sombra*, e ainda outras, somando 24 fotografias (incluindo *Pinica* e mais dois álbuns). Ao considerarmos este conjunto, sobressai a questão de nomes mitológicos como *Náíade*, por exemplo. É provável que a exploração dos temas míticos, junto à natureza, seja influência de Pedro Weingärtner, o qual também se dedicou ao tema.

Já em relação à parceria com outros fotógrafos, encontramos a mesma fotografia *Na Figueira Grande* sendo atribuída à Ziul, na publicação que comentaremos a seguir, o que nos mostra que havia uma produção conjunta na realização artística e fotográfica. Esta imagem é interessante, pois havia um

foto que fotografa outro, podendo ser aquele que aparece fotografando, tanto Lunara, quanto Ziul.

Em uma seção específica de Belas Artes no *Álbum do Rio Grande do Sul*, de Carlos Reis, publicado em 1905, encontramos uma página inteira com o retrato dos autores e uma fotografia de cada um, na qual são apresentados Luiz do Nascimento Ramos, como Lunara, e Luiz Manoel de Souza Filho, como Ziul, além das suas respectivas firmas. Com certeza, a distinção para os dois amadores, que é feita também por Pinto da Rocha na *Gazeta do Commercio*, deve-se ao seu ineditismo na fotografia como arte, que logo foi reconhecido como singular, inclusive ao receberem destaque nestas publicações. Isso sem contar, também, com a posição social dos dois autores, Luiz Ramos e Luiz Souza Filho, ambos ligados à Associação Comercial de Porto Alegre com as empresas *Importações Franco, Ramos & Cia.* e *Souza & Barros*, com a empresa *Livraria do Comercio*, respectivamente.

Figura 33 – L. Nascimento Ramos (Lunara) Figura 34 – Luiz Souza Filho (Ziul)



Nota: Detalhe - *Álbum do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Carlos Reis Editor, 1905.

Fonte: Arquivo Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.



Nota: Detalhe - *Álbum do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Carlos Reis Editor, 1905.

Fonte: Arquivo Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.

Em 1904, na *Exposição Internacional em St. Louis*, nos Estados Unidos, foi publicado em catálogo ilustrado com imagens sobre o Brasil. No que concerne a este evento, sabemos, conforme notícia publicada no jornal *A Federação* (23/12/1904), sobre um importante prêmio obtido por Ziul, sendo Marc Ferrez (RJ) anotado com distinção e considerado como um dos melhores fotógrafos. Outros premiados foram Virgílio Calegari, representando o Rio Grande do Sul, S. Insley Pacheco, o Rio de Janeiro, e Guilherme Gaensley, São Paulo, entre outros.

A partir da pesquisa em coleções de postais, tivemos acesso a diversas fotos de Ziul que comentamos a seguir. Também procuramos investigar quais as fotos de Lunara foram publicadas, como elas apareciam no espaço da revista, com que destaque, o nome da seção, com que frequência, bem como se era exibido o crédito do autor. Portanto, os cartões postais, as revistas ilustradas e os álbuns eram os espaços de disseminação da fotografia artística, já que os fotoclubes, como organizações incipientes na cidade, não possuíam publicações próprias, assim como em outros fotoclubes europeus e americanos.

Surge a questão: o pictorialismo pode ser considerado um movimento fracassado?

Nesta sublimação da imagem enquanto real, dando destaque para seu lado ficcional, os motivos alegóricos, a narração e os conteúdos anedóticos estiveram na ordem do dia. Ao mesmo tempo, a intervenção na materialidade do processo fotográfico foi altamente explorada em muitas experimentações em torno de diversas técnicas artísticas e suportes da imagem. Os temas inicialmente explorados pelos pictorialistas traçam uma conversa com a paisagem, tema que também era de interesse da pintura.

As fotografias de Lunara destacam-se do conjunto de imagens da época, pelo tratamento artístico dado à fotografia, inclusive intitulado as suas obras e evidenciando um olhar autoral, fotográfico e pictórico. As suas imagens retiram da fotografia a sua capacidade de apenas “retratar” o real e, ao contrário, experimentam as suas possibilidades narrativas. Conforme Fontcuberta (1997), a fotografia atua como o próprio “beijo de Judas”, traindo sempre uma possibilidade de interpretação objetiva e documental, o que nos remete à questão da sua própria relação, ao longo do século XX, com o real e com a arte.

Michel Poivert (2008) ao discutir a questão do movimento pictorialista na França, constata que são três os pontos principais do anacronismo colocado pelos

pictorialistas: o primeiro, referente à escolha da técnica, ao utilizarem a goma bicromatada para cópia fotográfica, atualizando uma técnica que, naquele momento, já era ultrapassada. Opera-se, aqui, um “duplo deslocamento, temporal e disciplinar, como marca de um anacronismo estratégico, sustentado por uma forte consciência do passado da fotografia concebida como uma história-ferramenta” (POIVERT, 2008, p. 16). Segundo, ao se colocar em oposição à nitidez e aos avanços da ótica fotográfica (principalmente nos anos de 1880-1890) – utilizando o recurso da imagem *flo*, por reconhecerem o olho como uma ótica imperfeita. E o terceiro, a *mise en scène* e o princípio de uma fotografia encenada. Neste sentido, o autor questiona se estariam os pictorialistas imbuídos de um fluxo nostálgico, como sujeitos impotentes diante do progresso técnico?

Há outra questão que tende a ampliar as ideias sobre o movimento pictorialista e sua concepção de tempo diante da modernidade que se colocava. Para caracterizar o pictorialismo, Poivert parte de uma expressão de Jacques Rancière, de que nele há uma “não-presença no presente”. Desse modo, “não se trata de partir de uma ideia formalista da modernidade, mas de uma concepção de modernidade cuja base repousa sobre uma problematização do tempo” (POIVERT, 2008, p. 15). Propomos olhar a obra de Lunara evidenciando esta problemática trazida por Poivert, principalmente pelo anacronismo que a sua obra propõe ao vivenciar o seu tempo, já que a hegemonia fotográfica da época dizia respeito ao instantâneo e às vistas urbanas.

Na esteira do movimento pictorialista, Lunara lança seu olhar poético para a paisagem da cidade, na qual os reflexos da água fotografada constituem uma paisagem que se desdobra muito além do que se pode ver de imediato. As suas texturas aquáticas são produzidas pelos reflexos obtidos e combinadas com imagens nítidas simultaneamente. Tornando-se imagens que fazem emergir um estilo próprio, em diálogo com as imagens pictorialistas, fruto da sua experiência, de fotógrafo amador naquele período. Por outro lado, suas fotografias encenadas nos remetem à tradição da pose no retrato pintado ou na pintura de gênero contrastando com a visualidade que se fazia padrão do instantâneo, ou mesmo do “ao magnésio”, como ficaram conhecidas as primeiras experiências com iluminação artificial em ambientes internos. Dessa forma, todas as suas imagens, como o álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*, os cartões postais e as fotos publicadas em revistas ilustradas, evidenciam as marcas da sua poética e a sua preocupação com

a fotografia como arte – como uma poesia fotográfica mesmo – e, ao mesmo tempo com a prerrogativa documental amalgamada em torno do conceito de fotografia.

2.1.2 O Pictorialismo e a reprodutibilidade técnica

Diversos processos fotográficos e pictóricos concorriam entre si na circulação enquanto mercadoria e obra de arte, disputando a ideia de artisticidade da fotografia. A artisticidade da fotografia estava relacionada tanto à apresentação técnica do original fotográfico, este apresentado em salões e exposições, quanto à sua circulação em reproduções como a fotogravura.

A partir de estudos de Helouise Costa (1991), destacamos o diferencial do pictorialismo no Brasil, que foi justamente a divulgação de fotografias impressas nos meios de comunicação de massa. Ao acompanhar os movimentos e as transformações técnicas da fotografia no século XIX, vemos que um invento se segue a outro e uma profusão de técnicas se apresenta ao público, geralmente nas publicidades dos jornais: “Cada novo invento vinha sempre responder às necessidades objetivas imediatas geradas pela grande difusão da fotografia e pela demarcação dos seus diversos campos de agenciamentos” (COSTA, 1991, p. 263).

Também os meios de reprodução, utilizados nas gráficas, passam a possibilitar a fotogravura (impressão com matrizes reticuladas a partir de uma fotografia) e sua disseminação na forma de publicações em formato cartão-postal, álbuns de fotografias, bem como das revistas ilustradas. Em 1900, a *Revista da Semana*, do Rio de Janeiro, publica as primeiras fotos da imprensa brasileira. Nos anos seguintes, outros jornais e revistas intensificam o uso da fotografia, entre eles, *O Malho* – Semanário humorístico e literário do Rio de Janeiro (1902), *Kosmos* – *Revista artisitca, scentifica, litteraria* (1904-1909), também do Rio de Janeiro e *Vida Moderna* (1907-1929), de São Paulo. A impressão de fotografias em cartolina com tamanho pequeno (formato padrão 9 x 14 cm) ou mesmo a copiagem de fotografias e a colorização das imagens, são os aspectos mais comuns dos postais que circularam nesse período.

A partir dessa pesquisa, foram localizadas importantes publicações com as imagens de Lunara. A *Revista Máscara* foi uma publicação híbrida com textos e “ilustrações”, ou seja, exibia imagens feitas através do desenho, pintura e fotografia. Trata-se de uma revista ilustrada semanal de feição “literária e mundana” fundada

em Porto Alegre por Theopphilo de Souza Junior, o qual a dirigiu de 1918 a 1921. Em 1922, tornou-se uma publicação mensal, sob propriedade de Wedemar Ferreira. Após interrupção, volta a funcionar em 1924, tendo o nome do escritor Dyonélio Machado entre os jornalistas (LEITE; MIRANDA, 2008).

Interessante observar que a revista, como era a concepção deste tipo de publicação “ilustrada” segue, a seu modo, o espírito da exposição da *Gazeta do Commercio* em 1903, ao reunir as diferentes técnicas em uma mesma mostra, contudo, o contexto histórico do final da década de 1910, após a Primeira Guerra Mundial, é muito distinto daquele.

Charles Monteiro (2010), no estudo em que aborda o estatuto das imagens fotográficas nas revistas *Máscara* e *Madrugada*, com circulação em Porto Alegre, nos anos 1920, afirma que a circulação dessas imagens estava subordinada aos cânones da pintura e do desenho gráfico, cumprindo um papel informativo e documental, bem como de construção da distinção e do prestígio das elites locais:

Legitimaram o projeto de reformas da administração municipal que promoveu a segregação e a especialização do espaço urbano. Essas revistas difundiram uma nova pedagogia social, disciplinando os usos e formas de representação do corpo e também uma nova pedagogia do olhar (MONTEIRO, 2010, p. 104).

O autor refere-se sobre esta nova pedagogia do olhar considerando os novos tipos de imagens que se apresentam nessas revistas, nas quais o novo convive com o velho, ou seja, nelas há o respeito por uma certa tradição, pelo passado. Digo isso, pois, ao mesmo tempo em que é apresentada uma imagem “nova”, um flagrante ou instantâneo, também aparecem elementos que contrastam com o novo e remetem às imagens dos pictorialistas mais antigos que atuaram no início do século XX.

As fotos de Lunara dividem as páginas da revista, no final dos anos 1910, com as imagens feitas “ao magnésio”, as primeiras reportagens fotográficas nos interiores com a utilização da iluminação, estilo *flash*, feitas com a explosão do magnésio, que emitia uma rápida luminosidade, permitindo, assim, a captura de um pequeno instante entre tantos outros ao acaso.

Por vezes, são fotos externas das praias oceânicas e da cidade, especificamente nos bairros de Tristeza e Pedra Redonda, lugares pitorescos, como altos do Morro de Teresópolis (revista *Máscara*, 23/2/1918, p. 29). E a configuração das páginas são bem trabalhadas, permitindo a exibição de fotos agrupadas em uma

mesma página, conformando uma narrativa que mostra vários momentos de um acontecimento.

O formato panorama é bastante explorado na época, apresentando tanto imagens de outros lugares quanto também de Porto Alegre. Ressalta-se alguns dos fotógrafos que regular, ou eventualmente publicavam fotos na revista *Máscara*, como Adams, Leopoldo Geyer/Casa Masson, Carraro, Photo Brizolara, Margareth Schönwald, filha do pioneiro fotógrafo alemão em Porto Alegre – Otto Schönwald, esta última exibindo fotos da região de “Jacuhy Grande”, nos altos da serra gaúcha. Contudo, nem sempre é possível identificar a autoria das fotos, pois aparecem sem o nome do autor. Mas as revistas, por serem ilustradas e por terem os próprios artistas compondo a sua equipe, valorizavam o trabalho artístico e, conforme o artista, respeitavam ainda mais o trabalho, geralmente, exibindo a fotografia, a pintura ou o desenho em página inteira, sem corte e com legendas no título.

Neste sentido, as revistas se apresentam como um espaço de transição para a modernidade, na qual a tradição dos artistas também se faz necessária ainda de ser apresentada neste espaço, como a dialogar com as concepções de fotografia artística, na qual Lunara é um fotógrafo que ganha especial destaque por revelar a fotografia em um sistema artístico do contexto da transição para o século XX, o qual era ainda incipiente em relação às imagens técnicas. Percebe-se a preferência pela exibição de paisagens sul-rio-grandenses, com ênfase em aspectos da natureza, bem como nas relações de trabalho na agropecuária, além dos tipos populares, os quais mostram as pessoas como tipos sociais fotografados geralmente de corpo inteiro, em estúdio ou no seu “ambiente”. Mais tarde, entre as paisagens e panoramas, vemos também os monumentos e jardins públicos sendo exibidos na revista, evidenciando, assim, as crescentes transformações urbanas de Porto Alegre.

Algumas poucas reportagens fotográficas começam a inserir cada vez mais acontecimentos do espaço urbano, como o *footing*, o famoso passeio na rua da Praia. E também, os flagrantes apanhados por Virgílio Calegari na saída da Igreja das Dores, além de retratos de Borges de Medeiros e Julio de Castilhos (ver revista *Máscara*, 12/06/1920).

Em 1922, a revista *Máscara* publicou uma edição comemorativa, na qual vemos publicidades dos dois fotógrafos que se destacam na revista: além do já citado Calegari, também Jachinto Ferrari. Com uma foto do rosto e texto ocupando

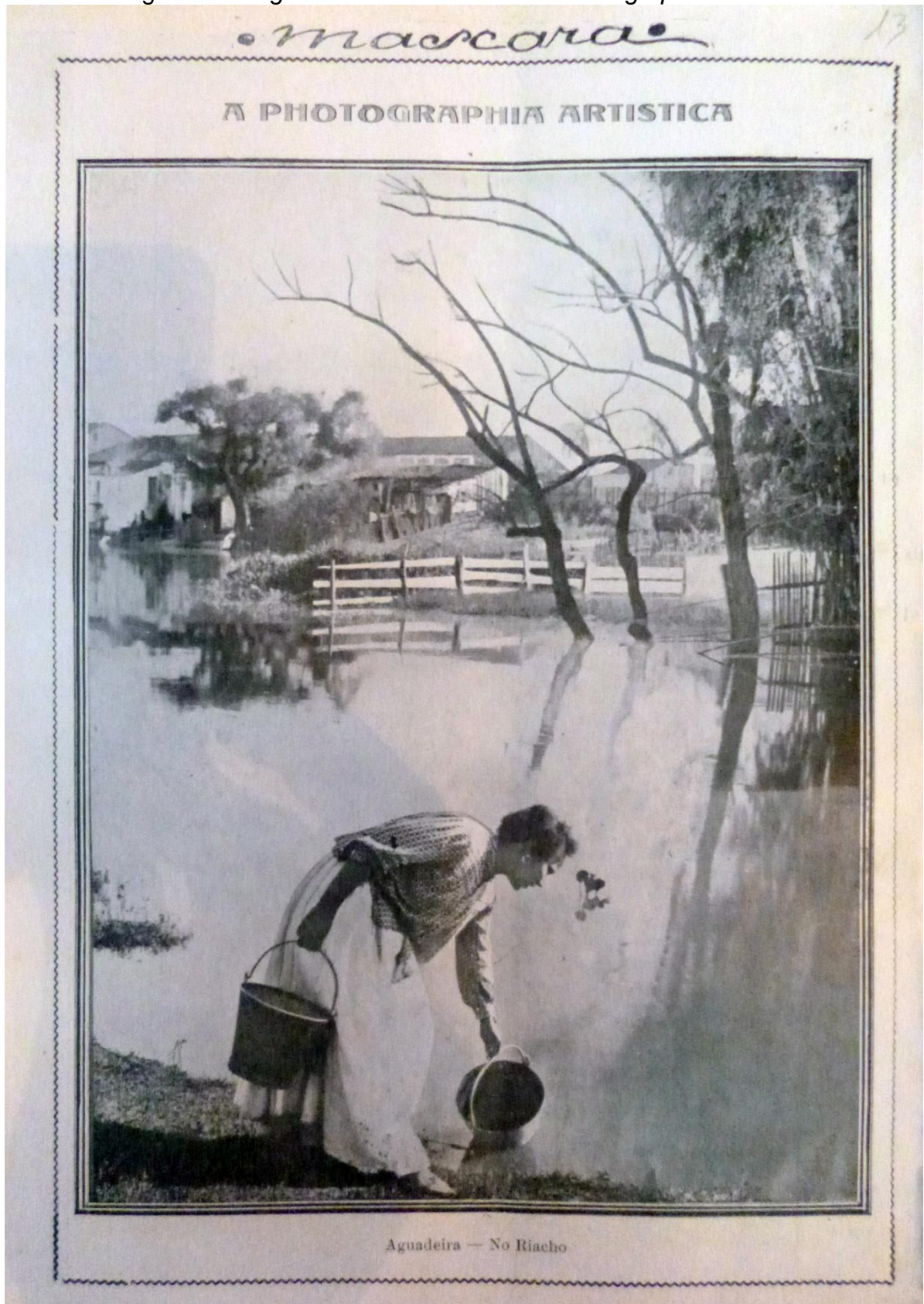
meia página, o texto trata de enaltecer os profissionais na arte fotográfica. Nessa edição, vemos a foto *Sesta de Carreiros* (também conhecida com os títulos *Fogão Gaúcho* ou *Sesteada*).

Os artistas rio-grandense que aparecem com suas pinturas são Pedro Weingartner, com o título “Canção de Amor”, além de Carlos Torelly, Afonso Silva, Leopoldo Gotuzzo, entre outros. Outro fotógrafo que exhibe paisagens pitorescas relativas à vida no campo é Álvaro Dexheimer, o qual também publicou na revista *Ilustração Brasileira* no mesmo período que Lunara.

Ao todo, são sete imagens de Lunara que foram publicadas na revista *Máscara*, no período de julho a agosto de 1919, época em que a revista tinha publicação semanal. E todas elas fazem parte também do álbum *Vistas de Porto Alegre*, como a fotografia *Aguadeira*, na seção “Photographia artística”, sem assinatura; *Dois Philósofos – Riachinho e As cantigas do Vovô*, na seção “A photographia artística aspectos e paisagens”, com assinatura “Photo Lunara”; *Aguadeiro em Descanso*, na seção “Aspectos e paisagens”, sem assinatura; *Na Cascata; Sesteada* (também conhecida como *Sesta de Carreiros* e *Fogão Gaúcho*) e *Lá longe – Arraial da Glória*, com crédito.

Alves (1998, p. 19) menciona ter encontrado também uma “magnífica fotografia de uma mulher colhendo água com um balde no arroio Dilúvio”, foto de Lunara na capa da revista *Máscara* em edição de 1916. Esta informação, embora a data esteja equivocada, já que a revista inicia em 1918, é muito importante, pois vemos que esta imagem não passou despercebida ao olhar do pesquisador e muito menos das pessoas que puderam ver na revista uma foto de Lunara, na qual há a participação de uma mulher negra em um ambiente com um farto espelho d’água onde se insinuam reflexos por toda a superfície.

Figura 35 – Aguadeira – No Riacho – A Photographia Artística



Nota: revista *Máscara*– ano II – XXII, 5/07/1919, p. 13.

Fonte: Acervo RS/Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul.

Esta imagem singular que é publicada na revista como fotografia artística, nos revela um espaço que não era ocupado por negros. Nas páginas da revista, não sobrava espaço para outras etnias, senão as representadas pelas pessoas de cor branca. Na observação sobre as relações entre a fotografia e a imprensa ilustrada do período, no Rio Grande do Sul e no Brasil, Michelin e Mendes (2006, p. 73) ao pesquisarem sobre a revista *Ilustração Pelotense* (1919-1927), afirmam que:

Fato é que se a importância quantitativa da iconografia fotográfica da mulher negra em Pelotas e no Rio Grande do Sul aponta para a exiguidade, essa própria descortina nas circunstâncias em que ocorrem, questões sobre o cotidiano feminino das mulheres negras nessa cidade na qual foi corrente o uso da mão-de-obra escrava.

Neste sentido, reforçamos que em Porto Alegre a história não se processou diferente, pois a representação de afrodescendentes ficou restrita a certas tipologias populares que reforçam estereótipos brasileiros. Graças às iniciativas da fotógrafa Irene Santos (2005, 2010), temos alguns desses acervos fotográficos das populações negras, bem como seus espaços de sociabilidade na cidade – como suas colônias e quilombolas – agora resgatados e publicados.

Pelos títulos das seções da revista, tais como “A Photographia Artística, Aspectos e Paisagens”, “Trechos Pitorescos”, “Panoramas Brasileiros e Panoramas de Porto Alegre” e “Paizagens e Panoramas”, por exemplo, podemos ter uma ideia de como o termo fotografia artística passava pela noção de panorama ou, se preferirmos, paisagem, envolvendo o seu aspecto natural ou pitoresco, esse último cada vez mais praticado por amadores em suas saídas ao ar livre. O mesmo se pode dizer da recorrência da fotografia do espaço urbano, na qual as edificações, os monumentos e ajardinamentos aparecem em primeiro plano. Já as saídas fotográficas, geralmente eram um passeio em direção aos morros, na região de Teresópolis ou na direção do Lago do Gaíba, locais conhecidos como a Praia da Tristeza e a região da Pedra Redonda (atualmente no bairro de Ipanema), os quais tinham fácil acesso a partir do centro da cidade, devido à linha férrea, a estrada de ferro que passava pela Estação Riacho e terminava na Estação Tristeza. Lunara também obteve fotografias com o tema fluvial no bairro de Navegantes, as quais nesta pesquisa não abordamos diretamente, pois nas revistas parecem não ter sido selecionadas para publicação.

De fato, a cidade, ao final dos anos 1910, quase na década de 1920, apresentava um enorme crescimento, tanto populacional, quanto econômico. O espaço urbano já tinha outra configuração, como se pode perceber na matéria publicada em 4 de outubro de 1919, na seção *Da Vida Nacional - O Carreteiro*, que a parece sem assinatura e cuja fotografia *Sesteada* aparece fragmentada em três partes, sendo que duas recebem as seguintes legendas: “o preparo do guizado de carreteiro” e a “sesta à beira da estrada”. Um texto melancólico nos remete ao desaparecimento do personagem, tendo a cena original de Lunara recortada e distribuída com a seguinte narração:

Impelido, afastado pela invasão lenta e vitoriosa de uma civilização adulta, fugindo-lhe ou adaptando-lhe a ela, o carreteiro, representativo de uma das mais interessantes feições de nossa vida primitiva, sente findar a sua fecunda missão civilizadora e se vem retirado dos cenários da vida gaúcha, como que se apagando num longo crepúsculo de saudade (MÁSCARA, 1919, p. 19).

O autor continua com suas metáforas funcionalistas e organicistas, que comparam a sociedade ao desenvolvimento orgânico de um corpo, nos levando a acreditar que não há sentido em se visualizar o carreteiro em uma cena urbana, como outrora fez Lunara na sua imagem do início do século. Dada a facilidade fluvial e marítima, as estradas de ferro, além de outros processos de transporte, tornam o carreteiro totalmente dispensável. E ainda cita Alcides Maya (revista *Máscara*, 4/10/1919, p. 19), como um “psicólogo do ocaso da raça” que traduziu, então, o olhar do carreteiro sobre o progresso, “sobre a vida nova, agitada e intensa”.

Ainda que não tenhamos conseguido realizar uma análise mais aprofundada sobre a circulação das imagens de Lunara, reunimos alguns dados: foram publicadas seis fotografias entre o mês de julho e agosto de 1919, quase todas com crédito, e foram exibidas, sem crédito, três imagens na edição comemorativa da revista *Máscara* de 1922. Este material encontrado é suficiente para aferirmos que a publicação das imagens foi, em determinado momento, motivada tanto para exemplificar o conceito, que estava sendo retomado, de “fotografia artística”, quanto para que alguns de seus temas fotografados fossem utilizados em ilustrações de matérias escritas mesmo que sem os créditos do autor e sem respeito à imagem em sua totalidade. Mesmo que algumas vezes as fotos de Lunara apareçam com toda “aura”, reproduzida precariamente pela revista, ao dar crédito ao fotógrafo e exibi-la

em uma seção com o nome artístico, podemos perceber que a reprodutibilidade técnica, diferente do início do século, já se insere em outra dinâmica cultural do pós-guerra, na qual a impessoalidade das informações estampam-se nas páginas das revistas ilustradas a nos mostrar a multidão que se aglomera nas ruas em crescentes seções de fotografias de *footing* pelas ruas das cidades. Neste sentido, no contexto de presença intensa do novo, o passado se retira para ser evocado cada vez mais pela fotografia. Amalgamada pela questão documental como atestado de um passado apreendido pela imagem, resta-nos perguntar sobre qual espaço restaria agora para a “fotografia artística”, em volta nos meios de comunicação de massa. O que podemos vislumbrar sobre o tratamento da fotografia nas revistas ilustradas da época é que ainda aparecem os vestígios de uma moldura artística, de um tratamento como arte, na medida em que a fotografia é exibida lado a lado com pinturas de destaque, como na edição de 1922. O fato de Lunara ter fotos publicadas também serve para exaltar a figura de um “fotógrafo artista e amador”, personagem cada vez mais substituído pelos participantes do fotoamadorismo e da “ideologia Kodak” e dos caçadores de instantâneos.

Figura 36 – Da Vida Nacional – O Carreteiro

MÁSCARA

Da vida nacional

O carreteiro

Impellido, afastado pela invasão lenta e victoriosa de uma civilização adulta, fugindo-lhe ou adaptando-se a ella, o carreteiro, representativo de uma das mais interessantes feições da nossa vida primitiva, sente findar a sua fecunda missão civilisadora e se vem retirando dos scenarios da vida gaúcha, como que se apagando num longo crepusculo de saudade.

E o seu desaparecimento, como o de todos os instrumentos de civilização, assume bem as proporções de um suicidio, **ilencioso**, impremeditado.

A obra creada exige novos obreiros, mais productivos, mais capazes de acompanhar o seu progresso, mais adaptados a uma actividade mais intensa. Elles então se retiram do meio que se lhes fez hostil, não sem um grande rancor pelo progresso que elles mesmos provocaram e que os eli-

plo caminho á civilização e ao progresso, neste circulo vicioso fugindo-lhes e arrastando-

ção agricola, creando o commercio foi despertar a necessidade de outros processos que o hão de fazer dispensavel, fez surgir a sua inutilidade diante do trem de ferro e a sua substituição pelos modernos carros dos colonos, os ultimos momentos que precedam ao seu desaparecimento total.

Do seu lado subjectivo, o carreteiro é assim como que um sobrevivente a carregar comsigo a enorme saudade dum esplendor que passou numa época que passou tambem, irremediavelmente.

Alcides Maya, o fino psychologo do occaso da raça, traduziu maravilhosamente a impressão do antigo carreteiro diante do progresso, da vida nova, agitada e intensa, que o



O preparo do «guizado de carreteiro»

os após si, até o momento em que elles, triumphadores, o eliminem de todo.

Systema circulatorio rudimentar num organismo social embryonario, presidiu-lhe ao desenvolvimento provocando-o, até o momento da idade adulta do organismo a que servia para só então abandonal-o com a primitividade que o originára, a uma civilização mais adulta, com meios proprios mais adequados, mais perfectos.

Expulso do litoral pela facilidade da navegação fluvial e maritima, expulso da campanha pelo trem de ferro e pelo caminhão rapido, refugiou-se para o norte nas regiões serrana e missioneira, menos accessiveis a outros meios de communição e onde a sua segurança e a sua lentidão possam ser uteis.

E lá mesmo, provocando a intensificação da produ-



A «sesta», á beira da estrada



mina agora, brutalmente, irremissivelmente. Assim o carreteiro, cumprida a sua missão se vae retirando para as regiões mais incultas, mais propicias á sua vida, e vae abrindo, na retirada, um am-

Nota: revista *Máscara*, 04/10/1919, p. 19.

Fonte: Acervo RS – Biblioteca Pública do Estado.

Em relação à coleção de cartões postais analisados, percebe-se que, pelas datas de postagem, eles circularam nos anos de 1904 a 1906. Foram localizados em uma coleção privada cartões postais de Lunara e de Ziul. A respeito das cromias: monocromático (preto&branco) e colorizado, publicados pela editora Krahe & Cia., na sua maioria. Mas também encontramos o nome de J. Gertrum como editor. Circularam entre 1904 e 1906 entre as cidades do Estado e país, como Rio de Janeiro, Pelotas e Rio Pardo, e também por países sul-americanos, através das capitais Montevideo e Buenos Aires, respectivamente, do Uruguai e da Argentina.

Na coleção de postais de Ziul, talvez o mais representativo conjunto de imagens deste amador, podemos perceber seu estilo semelhante ao de Lunara. Pelos motivos e retratos encenados, mas também pelos, os quais realçam tipos humanos, trabalhadores do campo, como em *O Lavrador*. Também são exploradas as paisagens singulares da cidade, geralmente às margens do Guaíba, na Praia da Tristeza e nos arredores da Pedra Redonda, com crianças e mulheres.

É interessante observar que no álbum de Carlos Reis (1905), no qual é publicada a foto de Ziul “Na Figueira Grande”, a mesma imagem é exibida em um álbum de Lunara, inclusive assinada por ele, nos deixando dúvidas sobre, afinal, quem é o verdadeiro autor. Mas, de fato ali podemos notar o interesse em mostrar o fotógrafo em atividade, como aparece também na imagem *Praia da Tristeza* (Figura 38). No postal, lemos a seguinte inscrição feita pelo emissor da mensagem: “*Quem será este pandejo todo de branco? É pessoa conhecida?*”.

Começamos por estranhar a palavra “pândego”, a qual significa brincadeira, algo engraçado. Nestes dizeres, entramos no clima da cena humorística proposta por Ziul. Ele mesmo, ao trocar de lugar com o modelo, poderíamos assim dizer, ao colocar o personagem no lugar do fotógrafo – atrás da câmera. Em outro postal, vemos a mesma figura sentada nas pedras na Praia da Tristeza.

Deste modo, entramos em contato com certo estilo que pairava no ar entre Lunara e Ziul, e talvez, tantos outros fotógrafos de diferentes fotoclubes, ou seja, a busca por contar histórias engraçadas com as imagens, expandindo favoravelmente o uso da fotografia. E não apenas captando paisagens e tipos regionais na categoria muito conhecida da época, que é o pitoresco, mas também como uma variação do conceito de sublime para as mais conceituadas obras de arte. Conforme a imagem *O Lavrador* de Ziul (Figura 39), poderíamos falar em pitoresco, já no cartão, intitulado como Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brazil (Figura 40), teríamos uma

imagem em que se poderia falar em “sublime”. Inclusive, até por conseguir um céu como na pintura, já que na fotografia (dada as condições técnicas da época), a grande exposição à luz não permitiria detalhes, como esses das nuvens, já que o céu aparece retocado nessa imagem. Já na imagem da aguadeira (Figura 43), há também uma ênfase da ideologia do trabalho junto à natureza e, portanto, há um pitoresco.

Figura 37 – Ziul, *Pescando. Praia da Tristeza, Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brazil, s/d*



Nota: Cartão-postal, fotogravura colorizada, 9x14 cm.
Fonte: Acervo Jungues.

Figura 38 – Ziul, *Pescando. Praia da Tristeza, Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brazil, c. 1915*



Nota: Cartão-postal, fotogravura colorizada, 9x14 cm.
 Fonte: Acervo Jungues.

Figura 39 – Ziul, *Praia da Tristeza, Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brazil, c. 1915*



Nota: Cartão-postal, fotogravura colorizada, 9x14 cm.
 Fonte: Acervo Jungues.

Figura 40 – Ziul, *O Lavrador*, c.1906



Nota: Cartão-postal, fotogravura colorizada, 9x14 cm.
 Fonte: Acervo Miguel Duarte.

Figura 41– Ziul, *Porto Alegre – Rio Grande do Sul- Brazil*, c. 1905



Nota: Cartão-postal, fotogravura colorizada, 9x14 cm.
 Fonte: Acervo Jungues.

Figura 42 – Lunara, [*Sesta de Carreiros ou Sesteada*], s/d



Nota: Cartão-postal, fotogravura, p&b, 9x 14cm. Editado por J. Gertrum, Porto Alegre, s/d.
Fonte: Acervo Jungues.

Figura 43 – Lunara, Aguadeira, c.1905



Nota: Cartão-postal, fotogravura, p&b, 9x14cm.
Fonte: Acervo Jungues.

Figura 44 – Lunara, No Lago, c. 1905

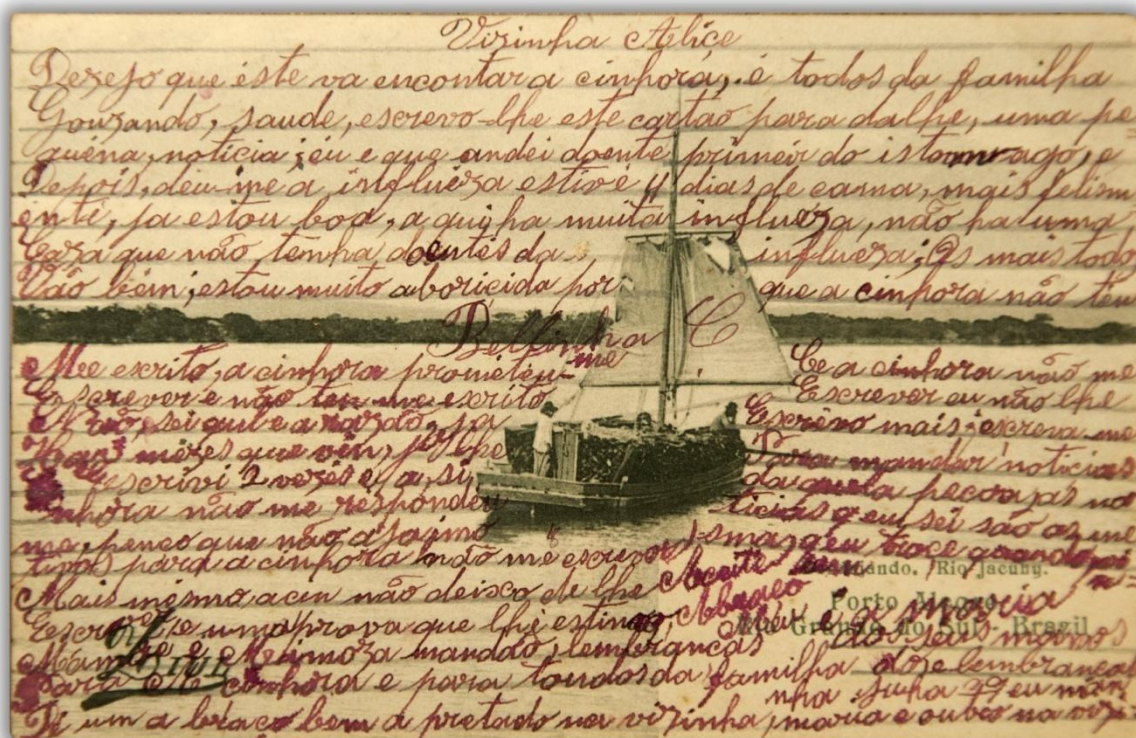


Nota: Cartão-postal, fotografura colorizada, 9x14cm.
Fonte: Acervo Jungues.

A coleção de cartões-postais de Lunara do acervo Filatelia Jungues é composta pelas seguintes imagens: *Exercícios de Bombeiros*, *Riachinho*, *No Riachinho*, *No Lago* (também colorizado), *Aguadeira* (também colorizada), *Venda de Roscas de Polvilho* e *Sesteada*, totalizando sete imagens. Destacamos a presença para assinatura de Lunara e Ziul nos cartões, sempre com o pseudônimo. Destas imagens, somente *Aguadeira* e *Sesteada* figuram no álbum *Vistas de Porto Alegre*, de Lunara.

Sobre a escrita e a imagem e a presença da caligrafia, ela se relaciona aos modos de dirigir-se ao outro. A escrita por toda a imagem, nos espaços da paisagem, isolado apenas a embarcação no meio do postal, nos mostra como as imagens técnicas estavam acompanhadas de signos verbais, escritos, como modos complementares da narração e dos usos e circulação das imagens parece-nos que o espaço da imagem no cartão é como um espaço no qual estaria permitida a escrita, já que no verso, por convenção, vão os dados do destinatário. A escrita sobre a imagem revela uma intervenção, não menos poética, pela caligrafia e por outra imagem que se forma e que se sobrepõe através das palavras.

Figura 45 – Ziul, *Velejando. Rio Jacuhy*, c. 1905



Nota: Cartão-postal, fotogravura, p&b, 9x14cm.
Fonte: Acervo Filatelia Jungues.

Estas publicações, evidentemente, influenciaram grandes transformações na história da cultura ao trazerem novos modos de visibilidade, reflexão cara à obra benjaminiana, ao deparar-se com a crescente circulação de imagens nas cidades. Matéria que logo o levou a refletir positivamente sobre a democratização de acesso e conhecimento do mundo, e sobre a qualidade desta nova forma de entrar em contato com as diferentes culturas, por exemplo, com suas cidades e suas edificações. Segundo Kossoy (2009), o cartão-postal passou de modesto meio de correspondência, em 1870, durante a guerra franco-prussiana, às sofisticadas edições dos anos 1900, que permitiam a reprodução dos meios-tons fotográficos, evidenciando, assim, um enorme salto em termos de consumo e produção industrial e comercial. Em 1899, antes da grande disseminação dos cartões – uma vez que a sua “idade de ouro” foi de 1900 a 1925 – as principais cidades europeias já produziam milhares de imagens.

Neste sentido, o novo meio não tardou a chegar ao Brasil, contribuindo, assim, para o crescimento do mercado editorial, bem como estimulando o colecionismo:

Fotógrafos conhecidos em diferentes estados, a partir de suas tradicionais atividades como retratistas, além de editores locais, voltaram-se também para a produção e veiculação de fotos para postais, predominando as vistas de logradouros e panoramas de cidades, temas esses de interesses comerciais mais imediatos. Imagens do Brasil multiplicadas pela via impressa foram, a partir de então incorporadas à iconografia e a “cartofilia” internacional (KOSSOY, 2009, p. 65).

Outra forma de circulação bastante explorada e derivada da impressão de cartões-postais é a ideia de álbum ou portfolio fotográfico. Ao agrupar as imagens antes avulsas, o conjunto passa a revelar uma complexa narrativa, na qual muitos fatores contribuem para a sua leitura e apreensão de um modo mais amplo, do que apenas em uma imagem. Por outro lado, se o cartão-postal democratiza o acesso à fotografia, o álbum volta a investir em uma aura destas imagens, já que a tiragem geralmente é menor, e se destina a quem estiver com desejo de maior conhecimento sobre o local que tematiza.

Figura 46 – Lunara, *Exercícios de Bombeiros*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil



Nota: Cartão-postal, fotogravura, p&b, 9x14cm.

Fonte: Acervo Jungues.

O Edifício Malakoff foi concluído em 1860, localizado na Praça Quinze de Novembro, foi primeiro do gênero com quatro andares, em uma cidade que só conhecia casas “assobradadas”, isto é, casas com no máximo dois andares. Na verdade, o Malakoff já figurava em imagem da praça central de Porto Alegre, antes denominada *Conde D’Eu*, ainda no tempo da monarquia. É curiosa esta imagem de Lunara. Uma das poucas, senão a única, que refere-se a uma vista urbana, ou seja, remete ao espaço da rua, à dinâmica moderna da cidade que necessita precaver-se dos riscos de um incêndio em um prédio alto. Questões da modernidade, interrogações sobre a nova estruturação da arquitetura, enfim, dos *modus vivendi* em Porto Alegre. Algo curioso e também divertido, pois quem da janela do terceiro andar descresse pelo escorregador de pano até o piso da rua poderia chameuscar-se no fogo.

Desconhecemos a motivação de Lunara para fazer esta imagem. O certo é que por essa época estava sendo implementado um planejamento de segurança contra incêndios na cidade. Como nos conta Pesavento (1996) sobre os becos no centro da cidade, ainda que pouquíssimas imagens tenham sido feitas desses

espaços, podemos imaginar as condições de extrema precariedade das construções e das moradias da população em geral, casas na sua maioria feitas de madeira e caracterizados pela ausência de espaços entre os prédios, como se pode vislumbrar na foto de Lunara do exercício de bombeiros.

O título da foto nos informa sobre um treinamento de bombeiros e, pelo que consta, nunca houve um incêndio desta envergadura em Porto Alegre. De modo que não trata-se de um “flagrante”, no sentido de algo que é surpreendido pelo fotógrafo. Este tipo de imagem relaciona-se a uma documentação visual dos fatos, tipologia que Lunara já teria realizado durante a Exposição Estadual de 1901. A sua motivação, portanto, deveria estar relacionada a alguma associação ou parceria realizada, talvez em prol de alguma causa comercial. Assim, notamos a diferença entre o modo de documentação e didatismo educacional sobre a conscientização dos espectadores sobre incêndios realizado por Lunara e uma fotorreportagem de incêndio real que estaria ocorrendo na cidade.

Aura e Imagem Técnica

Aura, conforme já demonstrado no uso inicial de Benjamin, nos remete a uma relação, com a ideia de experiência. A perda da aura colocada pelo autor, também nos fala de um enfraquecimento da relação com a experiência da arte, dadas as mudanças de uma concepção de tempo, cada vez mais acelerado, relativo à modernidade e ao capitalismo.

E aqui, dois regimes se encontram em disputa, o das técnicas de reprodutibilidade, que começam a travar a abertura de novos territórios, e a própria conquista do mercado. Assim, o que observamos, nesta primeira década do século XX, é a coexistência de uma fotografia profissional e outra amadora, mas ambas vão reivindicar o conceito de arte e este vai operar conforme a circunstância a qual se encontra vinculado. Assim, os amadores e fotoclubes desenvolveram uma rede de situações que territorializaram estas práticas. Já os fotógrafos profissionais entraram em uma disputa sem trégua, na medida em que eram muitos os “retratistas” na cidade, na busca de ampliação desse mercado. Neste sentido, lançaram mão de uma imagem híbrida, totalmente retocada e pintada em diversas técnicas, além dos já tradicionais *carte-de-visite*, *cartão cabinet* e *imperial*. Em Porto Alegre, situamos o crescente comércio de imagens em torno da aura que emanava de retratos,

fotografias com camadas de tintas, óleos ou viragens químicas. Sobre isto, há em muitas notícias no jornal propagandas que oferecem estas fotografias chamadas de “retratos a óleo”, por serem fotografias pintadas, mas realizadas nos estúdios de fotógrafos que tinham pintores a eles associados.

Estas fotografias são apreciadas como um “valor de culto”, ou seja, muito mais por estarem ali figurando importantes protagonistas da história política e econômica da cidade, do que pela obra em si, ainda que a importância da técnica. Neste sentido, o cruzamento entre fotografia preto&branco com camadas de tinta, seja, por um lado, olhada e admirada por todos, justamente por reunir aspectos faltantes em uma e outra, como a maior proximidade com o real, oferecida pela fotografia; e, por outro lado, a imagem colorizada através da camada de pintura. Por “valor de culto” e “valor de exposição” (BENJAMIN, 2012, p. 45), podemos entender os territórios da imagem, da magia e da técnica. Teríamos “valor de exposição”, no exemplo que mostraremos a seguir, quando uma foto de Lunara é vista na vitrine da Drogaria Inglesa, na qual teríamos uma relação diferente quando este vínculo com a imagem não é mais pelo grupo da comunidade compartilhado.

Com a fotografia, o valor de exposição começa a premir para trás o valor culto em todas as frentes. Ocupa uma última trincheira que é a face humana. Não é nada casual que o retrato era central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes amados, distantes ou falecidos, o valor de culto da imagem encontrou seu último refúgio. Na expressão fugaz de um rosto humano, a aura acena das fotografias pela última vez (BENJAMIN, 2012, p. 46).

Nesta passagem do texto de Benjamin, distinguimos, então, o valor de culto e de exposição. Neste último, estaríamos falando, então, de outro território que a fotografia se adentra para ser vista: ou seja, ser vista com destaque, como um quadro de um pintor consagrado. Para ele, o fotógrafo Eugène Atget conseguiu isso ao fotografar as ruas de Paris vazias em 1900. Os indícios seriam agora procurados e fotografados como provas, documentos do processo histórico (BENJAMIN, 2012). Estas imagens marcariam um novo uso social da fotografia, saindo do território do culto, através de outros espaços desvirginados pela fotografia, aliados ao seu estatuto realista que, no campo científico, funciona como uma forma de campo de conhecimento.

Benjamin (2012) destaca que, diante da perda da aura da obra, à medida que a possibilidade de multiplicação nos levaria necessariamente ao afastamento do seu

significado inicial, esse sim carregado de valor cultural. Observamos no texto “*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*”, principalmente, a noção de culto relacionada à ideia de autenticidade e verdade. Neste sentido, as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, a princípio mágico, depois religioso. Ora, é um fato a importância decisiva que a obra de arte perca necessariamente sua aura do momento em que não permaneça nela nenhum vestígio de sua função ritual (BENJAMIN, 2012).

É neste sentido que poderíamos visualizar os movimentos que destacam o pictórico no fotográfico. A reprodução técnica inexoravelmente levaria a uma perda de autenticidade? Que tipo de “experiência aurática” estaria reservado para os fruidores do álbum *Vistas de Porto Alegre* de Lunara? Certamente, seria diferente daquela das publicações em cartões-postais e revistas, nas quais as imagens, ainda que muitas vezes recebam o crédito do autor e têm qualidade técnica, não exigem uma contemplação mais efetiva, já que a fotografia é apresentada de modo a não receber influências de outras imagens muito próximas, ou seja, é isolada para direcionar o olhar e dar destaque para a imagem.

3 AS NARRATIVAS VISUAIS NO ÁLBUM *VISTAS DE PORTO ALEGRE – PHOTOGRAPHIAS ARTÍSTICAS*

Figura 47 – Capa – Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas*



Nota: Porto Alegre: Editores Krahe&Cia., [anos 1900].
Fonte: Acervo Jungues.

Nas páginas que se seguem vamos refletir sobre a caracterização do álbum e propor uma interpretação, a partir de três núcleos nos quais agrupamos o conjunto das fotografias que dele fazem parte. Ou seja, a cultura alemã, a questão do trabalho e da natureza produtiva, o protagonismo da cultura negra e as imagens das paisagens com água. Partindo desses núcleos, são propostos diálogos com outras imagens que estão fora do álbum e que pertencem ao acervo de Lunara ou, mesmo, são de outros fotógrafos ou pintores.

Esses núcleos funcionaram como ilhas de conteúdos no sentido de investigar como se inter cruzam os olhares e fazem coexistir as tensões entre conceitos distintos, porém, complementares. Como se apresentam esses conceitos

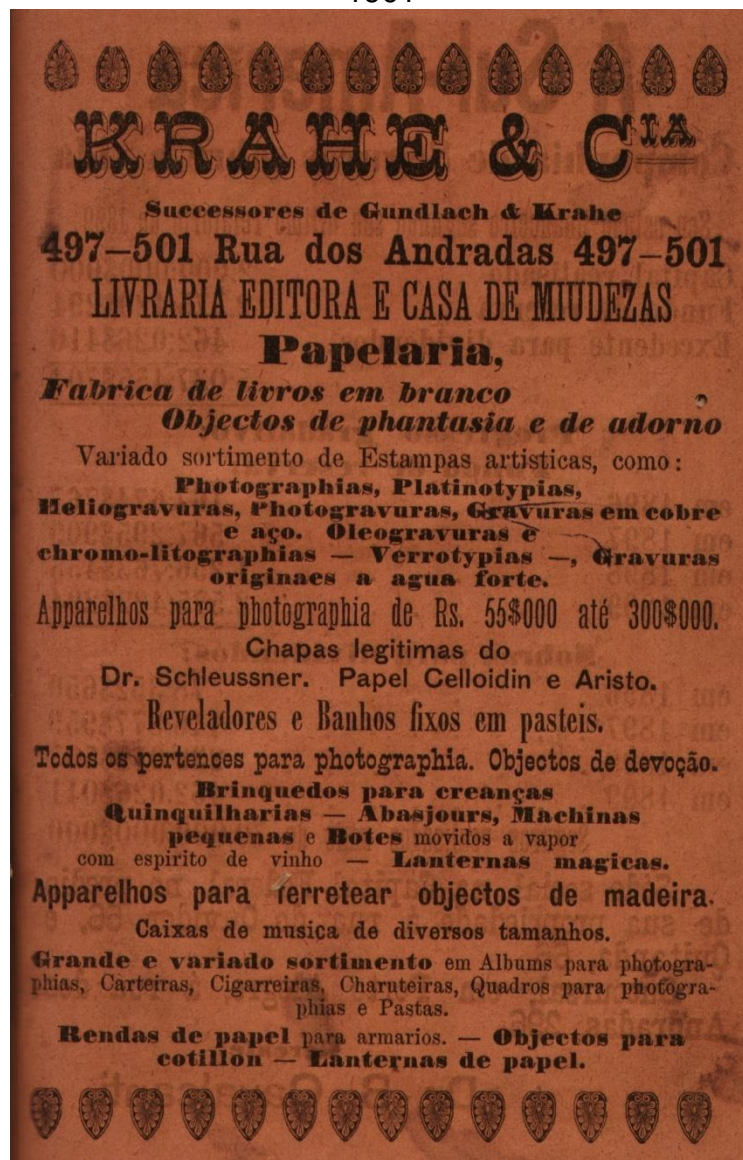
divergentes entre culturas, entre o olhar de Lunara, entre os negros e os alemães, na experiência aurática que nos interpõe a relação entre o que vemos e o que nos olha? Entre fotorreportagem e a fotografia artística? Entre a pintura, a fotografia de paisagem e as vistas urbanas? Entre a apresentação da fotografia como um quadro, ou dentro de uma narrativa?

Ainda que extrapolem um sentido, que estaria na publicação do álbum, a configuração de sequências imagéticas, com outras fotos do autor que ficaram de fora da publicação, são propostas na parte intitulada “sequências”, como um suporte metodológico na análise dos núcleos temáticos recortados por esta análise a partir da discussão conceitual que embasa esta pesquisa, como aprofundaremos a seguir.

3.1 Caracterização do álbum *Vistas de Porto Alegre*

O álbum intitulado *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* (tamanho 28 x 34 x 3,5 cm) foi editado por *Krahe & Cia.*, de Porto Alegre, não apresenta data de sua publicação ou produção. Na atribuição do período aproximado de sua publicação, entre os anos de 1901 e 1909, consideramos a data de funcionamento da Livraria Krahe, entre 1900 e 1927, as datas das fotografias do acervo organizado por Serrano (2002), bem como a localização de um álbum com aspecto similar.

Figura 48 – Publicidade Krahe & Cia. Anuário do Estado do Rio Grande do Sul para 1901



KRAHE & CIA
 Successores de Gundlach & Krahe
 497-501 Rua dos Andradas 497-501
 LIVRARIA EDITORA E CASA DE MIUDEZAS
Papelaria,
Fabrica de livros em branco
Objectos de phantasia e de adorno
 Variado sortimento de Estampas artisticas, como:
Photographias, Platinotypias,
Heliogravuras, Photogravuras, Gravuras em cobre
e aço. Oleogravuras e
chromo-litographias — Verrotypias — Gravuras
originaes a agua forte.
 Apparelhos para photographia de Rs. 55\$000 até 300\$000.
 Chapas legitimas do
 Dr. Schleussner. Papel Celloidin e Aristo.
 Reveladores e Banhos fixos em pasteis.
 Todos os pertences para photographia. Objectos de devoção.
Brinquedos para creanças
Quinquilharias — Abasjourns, Machinas
pequenas e Botes movidos a vapor
 com espirito de vinho — **Lanternas magicas.**
Apparelhos para ferretear objectos de madeira.
 Caixas de musica de diversos tamanhos.
Grande e variado sortimento em Albums para photogra-
 phias, Carteiras, Cigarreiras, Charuteiras, Quadros para photogra-
 phias e Pastas.
Rendas de papel para armarios. — **Objectos para**
cotillon — Lanternas de papel.

Nota: Porto Alegre: Krahe & Cia. Editores, 1900.

Fonte: Acervo de Imprensa do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

No anúncio publicitário da firma *Krahe & Cia*, sucessores de *Krahe & Gundlant* (1899), podemos perceber a diversidade de objetos à venda, desde equipamentos fotográficos às “quinquilharias”, uma palavra realmente pouco usada na atualidade, como o seriam muitos objetos que ali se poderia encontrar. Mas, de fato, a firma confeccionava álbuns ou portfólios como esse. Existe, por exemplo,

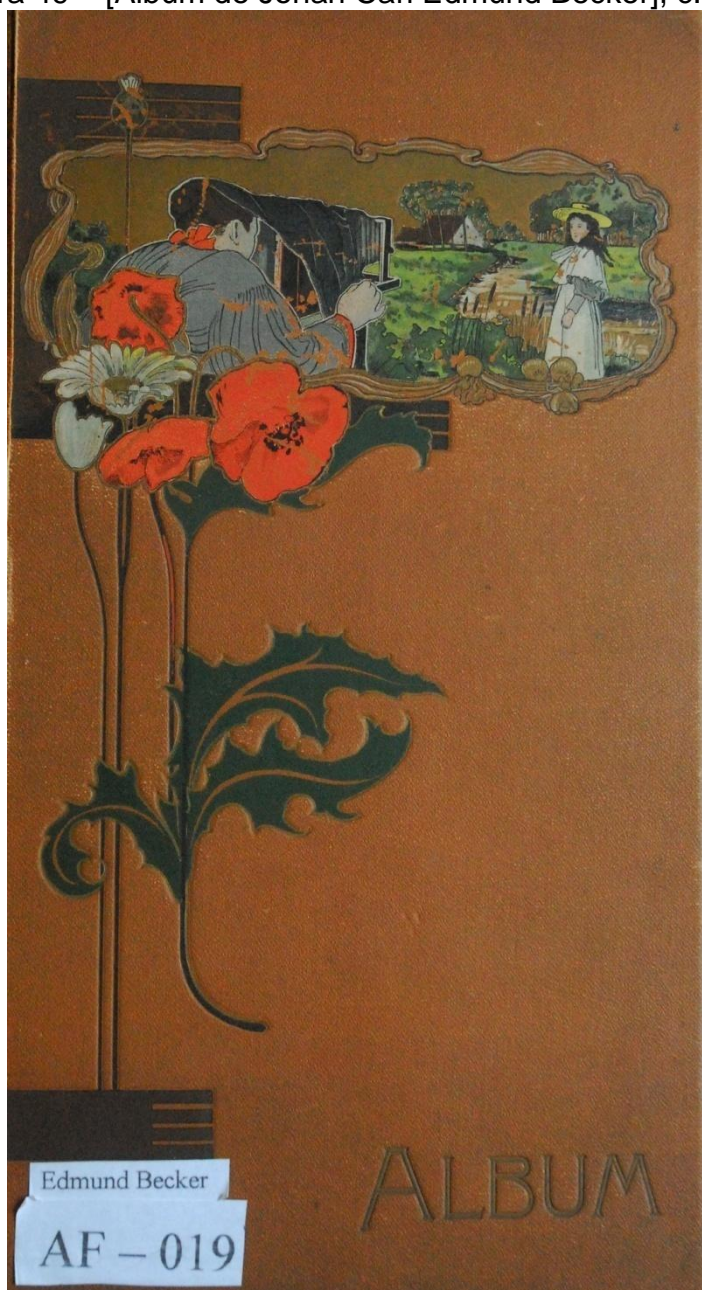
uma coleção de cartões-postais com a inscrição do mesmo editor do álbum de vistas de Lunara¹⁸.

Outro comparativo é o álbum de Edmund Becker¹⁹, que conserva características similares, sobretudo, na capa, no que concerne aos adereços e ilustrações no estilo *Art Nouveau*, predominante nas décadas de 1890 a 1900 e referencial da *Belle Époque*, na Alemanha, denominado *Jugendstil*. É definido por Argan (1992) como “um estilo ornamental que consiste no acréscimo de um elemento hedonista a um objeto útil”.

¹⁸ Segundo Damasceno (1971): na Exposição Estadual do Rio Grande do Sul em 1901, não se apresentaram as importantes empresas como as litografias de Emilio Wiedmann e Inácio Weingartner, porém, surgiram outras que receberam muitos elogios, como foi o caso da empresa Krahe & Cia., sucessores de Gundlach & Krahe, entre muitos outros estabelecimentos que expunham bons trabalhos de artes gráficas – livros, mapas, registros, álbuns, cartões e ainda luxuosas encadernações em tecido, couro, entre outros e dourações.

¹⁹ João Carlos Edmund Becker, fotógrafo amador, sócio do *Photo Club Helios*, atuante nos anos 1910 e 1920 nesta associação, sendo presidente nos anos 1913 e 1914 e depois em 1921 e 1922, conforme divulgado por Archymedes Fortini, no jornal *Folha da Tarde*, 6/12/1958.

Figura 49 – [Álbum de Johan Carl Edmund Becker], c. 1910



Fonte: Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

Outros editores do período também são possíveis de localizarmos nas coleções, tais como Hugo Fleyer, José Regina, J. Gertrum, Frederico Huhnfleisch. Segundo Damasceno (1971), este último era um dos raros que utilizavam a fototipia, processo de alta qualidade na reprodução dos tons da fotografia.

O álbum apresenta trabalhos originais do autor – fotografias, no processo gelatina e prata (tamanho 18 x 24 cm), coladas em suporte de papel cartão cor cinza (tamanho 27 x 33 cm) – que se apresentam soltos, sem qualquer indicação de

ordenação. Todas as fotografias, em algum canto inferior, exibem o pseudônimo “LUNARA”, escrito com uma tinta no próprio negativo.

Esse álbum pode-se denominar, também, como um portfólio, no sentido de que é uma pasta que contém folhas ou como uma caixa montada, propriamente dita, que tem uma função similar a de um estojo, tal como se apresentam outros artefatos fotográficos no século XIX, como o daguerreótipo. A caixa tem, tanto uma função protetora, como também agrega valor ao material, tendo uma função aurática. Observa-se a mesma situação em relação à montagem das fotografias, coladas em suporte de papelão, chamado pelos franceses como *passe-partout*, que significa uma margem neutra em papel que serve como uma moldura, algo que isola e estabiliza a fotografia (montada ou colada) sobre o papel.

As fotografias em albumina, geralmente eram coladas sobre o cartão, pois o papel mais fino e as substâncias orgânicas e químicas plasmadas ali colaboram para que o mesmo não ficasse plano. Assim como o formato *carte de visite*, patenteado por Eugène Disdéri, em 1854 (de 10 x 6,5 cm, aproximadamente), que foi o artefato que popularizou o retrato fotográfico como um “objeto”, geralmente oferecido a algum ente querido, sublinhado por uma dedicatória. O objeto ganhava, assim, uma aura e receber um retrato embalado assemelhava-se a receber uma parte do corpo do fotografado. O objeto possibilitava, deste modo, uma lembrança constante, já que estes retratos podiam estar em quadros na parede ou em álbuns que ficavam guardados com os livros ou em cima de mesas e aparadouros.

O álbum apresenta material fotográfico e não reproduções impressas, a exemplo da fotogravura, como era comum nos cartões postais. Como já referimos, na primeira década do século XX, as impressões ainda estavam muito aquém de uma fotografia original. As “fotografias artísticas”, as quais tinham bastante jogo de luzes e sombras, ficavam muito prejudicadas na impressão. Também o custo monetário de uma reprodução de qualidade não deveria ser muito acessível. Os originais, do mesmo modo, nos remetem a uma resistência à “perda da auréola”, esse qualificativo que vem associado à sua ideia de ampliar o acesso através da repetição e multiplicação, o que estaria inexoravelmente distante da sua origem.

Como um objeto, as fotografias do álbum de Lunara parecem querer ser contempladas em uma parede, como um “quadro”. Sintoma de um período que a modernidade apresenta, a não separação do que ver e do como é visto. Residindo

nesta ideia também a transferência da aura de um objeto de culto vinculado à esfera do público, ampliando a esfera do culto para além do religioso e familiar.

Lissosvky (2012, p. 231) esclarece que:

Contraposta ao retrato, a emergência da fotografia de paisagem como gênero privilegiado para a manifestação de uma arte fotográfica só ocorrerá tardiamente, concomitantemente ao discurso que tornará a superfície da parede (a parede do espaço de exibição, no museu ou na galeria) o *locus* por excelência da apreciação estética.

Assim como a *Lilte Galleries of the Photo-Secession*, de Alfred Stieglitz, em foto de 1906, como um exemplo no qual a fotografia ganha uma posição bem destacada e dialoga com outras artes no mesmo espaço, também temos os salões e exposições, bem como os fotoclubes, nos quais a fotografia aparece sempre com uma cópia emoldurada, assemelhando-se a um quadro. Igualmente às vitrines que expunham fotografias como quadros da *Rua dos Andradas*, em Porto Alegre, conhecida como o trecho que vinha da *Drogaria Inglesa* até o *Preço Fixo*.

Em relação à tiragem, até o presente momento temos conhecimento de dois exemplares guardados em coleções privadas. Segundo o depoimento de Eneida Serrano e Zilah Ramos, este álbum era totalmente desconhecido²⁰. Acredita-se que a tiragem tenha tido mais exemplares, contudo, em se tratando de um produto artesanal, deve ter tido um número reduzido. Mesmo assim, o fato de não termos encontrado outros exemplares, não indica que esses inexistam. Para essa certificação, entende-se ser importante uma pesquisa em acervos estaduais e internacionais, em outro momento que não concerne a essa pesquisa.

Observamos a tensão provocada em relação à entrada da fotografia “instantânea”, conceito relacionado ao amadorismo, sobretudo na documentação de cenas familiares e a fotorreportagem, na captação de cenas e acontecimentos públicos. Esta atividade começaria a ser realizada pelos fotógrafos de estúdio, mas também por uma série de amadores que se lançam a fotografar os eventos da cidade, dado, sobretudo, às questões técnicas, ao filme de rolo e à emulsão de gelatina.

Ao falarmos da obra poética de Lunara, devemos atentar para os seguintes elementos: a crescente entrada da imagem técnica na cidade como forma de criar

²⁰ Concedidos à autora em 26/11/2012 e 29/8/2014, respectivamente, em Porto Alegre/RS.

uma nova rede, pois muitas redes também estavam se rompendo naquele momento, seja o trânsito de antigos escravos que se tornavam não mais tão lucrativos para os patrões como velhos e crianças, seja os imigrantes deixando parentes no além mar. Assim, é interessante este período da passagem para o ano 1900 e os primeiros anos até 1905, pois, nesse momento, ainda havia muita dificuldade em realizar impressões de qualidade. Mesmo com muita disseminação de publicações impressas, ainda era a Europa o local por excelência das impressões com boa qualidade que se aproximassem de um original fotográfico. Pois, justamente nesta época já se podia fazer boas imagens em gelatina, com boa nitidez e contraste, o mesmo não se podia falar em relação às retículas da impressão fotomecânica. Ainda que o negativo de celuloide já estivesse sendo utilizado na Europa, por aqui esses foram introduzidos depois dos anos 1920.

Tanto Calegari, quanto Lunara utilizavam as placas secas com brometo de prata e gelatina. Segundo Sougez (1999, p. 184), as firmas AGFA, fundada na Alemanha em 1873, *Lumière*, na França e *Gevaert*, na Bélgica, produziam um filme em rolo de 24 e 48 poses, contudo, não desbancou o negativo de vidro que foi empregado alguns anos ainda nas câmaras de maior formato. Esta situação é interessante, pois o negativo de vidro implica um modo de fotografar muito próximo dos procedimentos pictóricos quanto à concepção de uma tomada na construção da cena fotográfica. Sabemos como a pintura se valeu da câmera lúcida para a concepção de retratos e paisagens. Neste cruzamento é que podemos ver na pintura traços fotográficos e, na fotografia, traços da pintura, na comparação entre pinturas e fotografias na análise de algumas das imagens do álbum de Lunara.

Por serem os editores de origem alemã, não surpreende a grafia bilíngue dos títulos, com tradução para o alemão, nos indicando também algumas pistas sobre a possível circulação internacional deste material. Por outro lado, a grafia nos dois idiomas poderia ser dirigida também aos muitos imigrantes alemães já estabelecidos no sul no Brasil, sendo a própria narrativa visual adequada para uma compreensão sobre o lugar que estava sendo habitado, mesmo sem o conhecimento da língua portuguesa.

Pode-se ler impresso, abaixo da imagem, os seguintes títulos das fotografias: *Águas Correntes/Wascherin*, *Mourejando/Schwere Arbeit*, *Lenhador na Glória/Brennholzändler*, *Aguadeiro em Descanço/Nach Getaner Arbeit*, *Aguadeiro em Serviço/Wasserträger bei der Arbeit*, *Aguadeira/Wasserträgerin*,

Sesteada/Ruhestunde, Sesteada/Mittagspause, Ao Largar/Abfanart, Na Cascata/Ochsenbubrwerk, Carga Miúda Jacuhy/Leichlefracht, As Cantigas do Vovô/ Grossvaters Lieder, Na Roça/In der plantage, Na Figueira Grande/ Zeltlager, Nhô João, Deixa Disso/Spate Liebe, Dois Philosophos – Riachinho/ Zwei Philosophen, Riachinho/Fischend Knaben am Bach, Rancho Teresópolis/ Negerhütte, Lá Longe – Arraial da Glória/ Da Hinten ..., O Almoço Cânoas/ Das Frühstück.

Algumas dessas imagens já conhecíamos pela referência à Mostra em 1903, tais como, *Nhô João, Deixa Disso, As cantigas do Vovô, Sesteada (ou Fogão Gaúcho)*, entre outras. Contudo, permanece a incerteza sobre as fotos que ficaram de fora do álbum e que já deviam ser conhecidas do público na “Exposição da Gazeta”, em 1903, ou em cartões-postais, como as fotos intituladas *O Lago, Sono Pesado e Pinica?*.

Ao observarmos as imagens, nos questionamos, então, se as fotografias são “vistas urbanas” ou fotografias artísticas? Onde ainda poderíamos visualizar uma condição aurática para essas imagens? A aura se faz visível no objeto ou está muito mais na relação que com ele se estabelece?

As vistas no sentido topográfico se valeram, sobretudo, de uma representação de cidade dentro de um espaço em perspectiva. Espaço recortado, fragmentado e selecionado, mas que estava carregado de uma ideia de verdade e exibida enquanto tal na cultura visual, de forma que fosse provocada outra experiência visual, unicamente ligada a um contexto artístico. A aceitação da veracidade da imagem perspéctica só foi possível devido à difusão de um forte convencionalismo que negou e substituiu os outros tipos de representação (COSTA; RODRIGUES, 1995).

A visibilidade da cidade foi altamente estimulada, ao mesmo tempo em que a visibilidade do “outro”, na sociedade de hegemonia branca e masculina, é sobrevalorizada em detrimento da diferença, esta, como sabemos, foi relegada de muitas formas ao silêncio e ao desaparecimento. Este outro também pode ser relegado ao desaparecimento pelas suas questões culturais, como a sua relação com a natureza dada de uma forma complementar, não como uma categoria separada, estanque. O que nos leva a observar a grandeza do elemento natural que perpassa a concepção da publicação de Lunara como um todo. Em todas as imagens, o autor dialoga com as representações da natureza que se entrecruzavam naquele período. Certamente, também faz parte da construção de uma identidade

gaúcha, assim como a brasileira, essa exaltação dos elementos naturais destas terras em contraposição à Europa como modelo cultural referencial.

Conforme já mencionamos anteriormente, ao observarmos as imagens presentes no álbum, chama muita atenção a foto *Aguadeira* (Figuras 35, 43 e 73), pelo fato da protagonista ser uma mulher negra, mas também porque compartilha semelhanças estéticas com a foto *No Lago* (Figuras 29, 44 e 86) e *Lavadeira* (Figura 87). Provavelmente, estas três imagens foram realizadas no mesmo local, na região do Riachinho, próximo do bairro de Ilhota.

Ainda que cada imagem postule uma narrativa individual, dentro da ideia de montagem, fomos levados a agrupá-las em três núcleos, buscando o entendimento sobre o processo poético e a construção das suas narrativas. Destacamos a questão étnica e de gênero, dentro do trânsito das representações culturais do “outro”, referindo-se ou à etnia dos alemães e afrodescendentes ou mesmo ao lugar social das mulheres e da infância. Essa questão cultural se reflete nas imagens relacionadas ao trabalho agrícola, ou melhor, relacionado ao modo de vida no campo e seus aspectos culturais associados aos imigrantes alemães e ao valor dado à concepção de “trabalho” como algo que dignifica para essas pessoas.

Nessa cartografia visual da cidade montada e escrita com imagens, percebe-se um processo de ruína da cidade, paralelo às primeiras discussões acerca da urbanização. Em 1905, já se podia ouvir falar sobre os constantes alagamentos nas regiões próximas ao Guaíba. A natureza exuberante, na qual se desenvolveu a cidade, conformava um ecossistema riquíssimo com abundância d’água, devido à sua proximidade com a região da Lagoa dos Patos. Na geografia da cidade, Lunara parece identificar um caminho das águas em Porto Alegre, próprio do ecossistema, ainda não modificado estruturalmente da região.

Além disso, o fotógrafo registra também pessoas em lugares conhecidos, atualmente, como os morros nos bairros Glória e Teresópolis, e as regiões alagadiças dos bairros Azenha, Menino Deus, Parque Farroupilha, Cidade Baixa e litoral da parte central.

Ao exibir assim a fotografia, ela se torna mais do que uma imagem, se transforma em objeto de memória que reforça a materialidade da cidade, buscando também a sua inscrição na história, para que muitas pessoas de outros tempos possam vê-las, reforçando também a ideia da longa permanência da imagem fotográfica. Ao termos a possibilidade de ver a fotografia original, vemos também

não somente a informação contida nela, mas ficamos frente a frente com a experiência poética do autor.

3.2 Narrativas visuais nas *Vistas de Porto Alegre*

Cada imagem conta uma história associada a um título, mas também dialoga com as outras imagens do álbum, formando uma narrativa. O fato de estar montado em uma pasta assim, nos permite fazer diversas leituras das fotografias, montando sequências, ou considerando a imagem fora do conjunto. Jacques Aumont (1993) distingue dois níveis de narratividade: aquela se localiza na apresentação de uma única imagem ou aquela que se relaciona com a ordenação sequencial das fotografias no conjunto de um álbum. Consideramos, então, o álbum como uma narrativa visual que é tecida pelo autor, na qual os elementos verbais, como os títulos, participam dessa escrita de uma forma singular, já que estas informações, em alguns momentos, complementam e situam a imagem e, em outros, o título é elaborado de forma a colocar em risco a condução direta da realidade à qual faz alusão.

Observamos, então, a dupla distância e a intimidade gerada pelo perto agora retido na imagem. Pela aproximação fotográfica, diferente do plano aberto da pintura, o espaço do longe nos é mostrado de perto, com certa intimidade. Diferente da visão do *flanêur* de Benjamin, Lunara estaria aqui fazendo um caminho inverso, já que a rua não é o objetivo da sua investida fotográfica principal. Lunara prefere habitar a paisagem ou os restos da paisagem da cidade. De sua tessitura imagética construída, vemos os habitantes com quem ele convive em um percurso visual imaginado que os transforma em grãos de prata.

3.2.1 A cultura alemã: trabalho e natureza produtiva

O fato de o editor do álbum ser de origem alemã, para além da apresentação bilíngue dos títulos das fotos, este dado nos coloca uma série de questionamentos sobre qual seria a participação do editor na escolha das fotografias de Lunara. Essa visão da cidade estaria endereçada a quem? Para os parentes dos alemães no além-mar? Ou estaria ali contida a visão dos alemães sobre Porto Alegre, uma visão compartilhada entre eles a respeito da sua segunda pátria? De qualquer modo, é interessante perceber como se dava a própria relação entre portugueses e alemães, já que foram os primeiros os que se dedicaram ao comércio na cidade. Segundo Damasceno (1940), ao referir-se à “Rua da Praia”, antes era cheia de firmas portuguesas ou de origem lusitana, “quando começaram a aparecer os Lorenz, os Rist, os Boetcher, os Raetz, os Heisem, os Pohlmann”.

Perguntas que não se excluem, mas se complementam e que contribuem para apontar alguns entendimentos sobre a constante tematização da paisagem, do elemento natural, nos levando a notar a presença e a ausência da questão do trabalho como ação permanente do homem na natureza, mas assinalando de que modo esta questão destacava-se no contexto da cultura alemã. E como esta ideia de trabalho seria uma narrativa recorrente entre as gerações teutas que aqui se estabeleceram no trabalho agropastoril. Este ambiente é explorado nestas três imagens que fazem parte do álbum e que também dialogam com algumas pinturas de Weingärtner, as quais apontam semelhanças na força realista e documental das cenas representadas. Esta visão sobre a natureza, sobre torná-la produtiva, no sentido econômico, poderia ser uma forma de acenar para a possibilidade de muitos alemães se aventurarem na emigração para o Brasil.

Figura 50 – Lunara, *Mourejando/Schwere Arbeit*

Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Editores Krahe&Cia., Porto Alegre, [anos 1900].
Fonte: Acervo Jungues.

Trabalhar como um mouro, isto é, trabalhar muito, sem descanso, lutar pela vida, conforme o dicionário, é o significado do verbo mourejar. Na tradução *Schwere Arbeit* para o alemão, como *Trabalho Duro*, na qualificação que caracteriza a persistência, força e obstinação. Essas qualidades eram altamente valorizadas pelos

alemães e, aqui nessas terras, as diferentes concepções culturais acerca do trabalho traçam um diálogo intenso com outras culturas que encontravam, como os italianos, os portugueses e os africanos. Percebemos, também, uma influência ainda incipiente no trabalho, advinda com o capitalismo industrial e a internacionalização dos mercados. Se ainda podemos distinguir as impressões culturais nos modos de trabalho, isso seria sintoma mesmo do estágio inicial do capitalismo mundial, que atuaria no sentido da homogeneização de uma visão de mundo.

Figura 51 – Pedro Weingärtner, *Tempora Mutantur*, 1898



Nota: Óleo sobre tela, 110.3 x 144 cm.

Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Apresentamos uma das obras de destaque da produção de Weingärtner, cujo título *Tempora Mutantur*, que significa “os tempos mudam e nós mudamos com ele”, conforme o provérbio em latim que lhe dá origem. Segundo Taransanti (2009), este quadro registra o cotidiano das famílias imigrantes alemãs e italianas no sul do Brasil:

[...] temos um casal ao crepúsculo que contabiliza o trabalho do dia, com a mulher conferindo nas mãos os novos calos adquiridos. Pode-se imaginar toda a trajetória da dupla imigrante até o momento da cena, em que a casa já está construída e parte da selva já foi dominada (TARANSANTI, 2009, p.87).

Nesta relação, percebemos como é acentuada a valorização do trabalho, no qual a mulher aparece integrando um núcleo familiar que transmite como um bem simbólico cultural a herança do trabalho.

Figura 52 – Lunara, *Na Roça/ In der Plantage*, c.1903



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Figura 53 – Lunara, *O Almoço Canôas/Das Frühstück*, c.1903



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

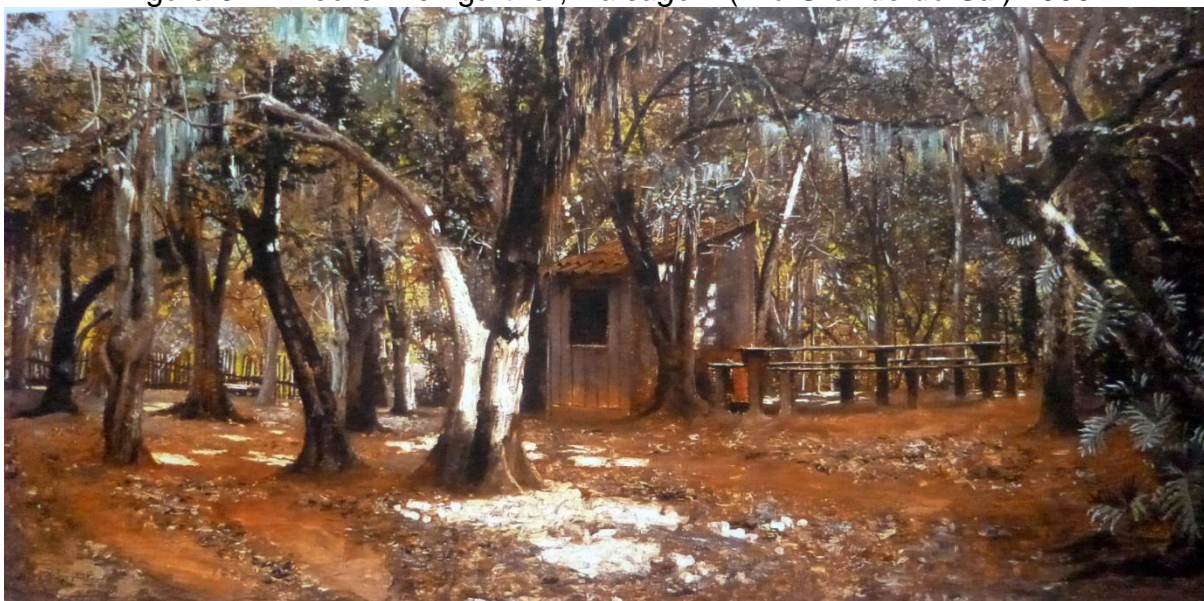
Fonte: Acervo Jungues.

Pequeno-almoço, ou café da manhã, alude às atividades cotidianas, algumas destinadas somente às mulheres, em uma divisão do trabalho pautada, sobretudo, por uma rígida divisão entre o espaço doméstico e o público. Aqui, Lunara nos traz em vários planos conteúdos de uma narrativa que se mescla aos detalhes. Vemos as mulheres, as crianças e os animais na interdependência doméstica, comum nos tipos de habitações que se mantinham em torno da cidade, tais como essas chácaras com um grande pátio que circundava a casa, de modo que geralmente se podia ter uma relação íntima com os animais. Embora no título tenha a palavra Canoas, podendo estar se referindo à cidade vizinha a Porto Alegre, o café da manhã dos animais faz mais sentido nesse contexto.

Nessa luz da manhã, a parte do fundo do quintal, que nos leva a uma parte nitidamente selvagem do espaço, com muitas árvores e um claro-escuro instigante, revela uma construção formal próxima da pintura, justamente por pensarmos que

havia toda uma prerrogativa de abrir espaço na “selva”, de domesticação de forças incontroláveis da natureza, para que, assim, o progresso material, nessa concepção, viesse a se estabelecer. Uma estratégia semelhante viria a ser explorada por Pedro Weingärtner. Em *Paisagem*, uma pintura de 1900, as árvores são pintadas com todos os detalhes que vemos na fotografia, parecendo quase tratar-se do mesmo lugar.

Figura 54 – Pedro Weingärtner, *Paisagem (Rio Grande do Sul)* 1900



Nota: Óleo sobre tela, 51 x 101 cm.

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

No acervo de Eneida Serrano, verificamos também outra foto intitulada “*Chácara Mostadeiro*”, nos levando a crer que era muito comum no círculo de amigos de Lunara e Weingärtner a presença deste tipo de pequenas propriedades que mantinham as experiências no trato com a natureza e com a sobrevivência, as quais eram transmitidas em um diálogo intergeracional, sendo essas imagens um locus privilegiado para a conservação da cultura alemã e seus postulados de valorização do trabalho.

Pedro Weingärtner tem outras imagens que nos mostram também essa proximidade doméstica muito forte com a natureza e com o trabalho, também colocando em cena as mulheres e suas, não menos importantes e estruturais,

atividades cotidianas. Como em *Lavadeiras* (1921), Garibaldi, *Barra do Ribeiro* (1914), *Quintal com Aves e Tábua de Lavar Roupas* (1913), Bento Gonçalves²¹.

Contudo, a tensão vivida na manutenção das tradições culturais da colônia teuta no Estado incluía a língua alemã como forma de manutenção de várias camadas culturais do cidadão “brasileiro-alemão”. Com isso, queremos salientar a característica de “sobrevivência” cultural e as estratégias encontradas no além-mar, em terras brasileiras por imigrantes europeus. Vale destacar que não se dava o mesmo com os negros, os quais foram os que mais se viram impedidos de expressar a sua própria cultura, feita a custo de muito sincretismo para enfrentar a permanente barbárie cultural de padronização europeia no contexto colonial, aspecto que permaneceu no Império e também na República Velha, no que concerne aos afrodescendentes.

De fato, expressar o mundo através da sua língua foi umas das formas de resistência cultural dos alemães em terra estrangeira. O que também os caracterizava dentro de uma relação muito forte de associativismo. Como os exemplos dos *Club Caixerai*, *Riogransenser Musterreiter*, o *Turnerbund*, entre outros em atividade na cidade.

Em 1892, segundo Silva (1997, p. 49), a *Turnerbund* era uma sociedade marcadamente alemã, “congregava indivíduos alemães que haviam se fixado no Brasil e indivíduos brasileiros de origem familiar alemã”. Versava em seus estatutos a obrigatoriedade do domínio da língua dos antepassados. No ano de 1924, confirmam tal obrigatoriedade, uma vez que o cultivo da língua materna (*muttersprache*) era uma das finalidades primeiras dessa associação. Neste momento, “a língua da sociedade, dos negócios e do comando do *Tunerbund* é somente a língua alemã” (SILVA, 1997, p. 49), de modo que a preservação da língua era essencial para a conservação da germanidade.

A questão da identidade germânica no sul do Brasil e, mais especificamente no Estado, é matéria que foi longamente aprofundada, cabendo aqui mencionar que estas questões não se resolveram de modo tão linear, mas de forma complexa, sobretudo, por causa das transformações e guerras no contexto internacional. Porto Alegre é, na segunda metade do século XIX, “a cidade dos alemães” (SINGER apud SILVA, 2006). Ela cresce na medida em que serve de escoamento da produção

²¹ Ver no catálogo publicado por ocasião da exposição com mesmo título: Tarasantchi et al. (2009).

agrícola das colônias alemãs. As atividades dos setores do comércio e da indústria se incrementam com o capital gerado por elas. Destacando-se a posição da cultura alemã na cidade, pode-se compreender como foi complicado o processo de nacionalização brasileiro que foi levado a cabo mais fortemente na década de 1920:

Era inaceitável para os porta-vozes do nacionalismo brasileiro a reivindicação teuto-brasileira, ou seja, o desejo de plenos direitos de cidadania e a promessa de obediência ao Estado e às leis do Brasil, embora conservando-se a identidade étnica alemã. A situação era ainda mais complexa do que parece em vista da intensa disseminação de teorias racistas e de políticas nacionalistas em toda a Europa e a América durante este período (SILVA, 1997, p. 51).

Neste sentido, é interessante retomarmos a história do *Photo Club Helios* que, embora já estivesse em funcionamento na mesma época que o *Sploros*, somente surge de modo oficial em 1907. É provável que Lunara não tenha participado deste fotoclube, que estava vinculado à *Sociedade de Ginástica Turnerbund*, a qual requeria o domínio da língua alemã. “Para ser sócio, bastava “ter boa conduta e ter mais de 15 anos” e, evidentemente, pagar joia e mensalidade. Havia, portanto, a participação de mulheres. Por outro lado, discussões políticas ou religiosas eram proibidas pelo estatuto” (SILVA, 1997, p. 47).

Cabe ressaltar que, somente através da figura da mulher alemã, um homem poderia ingressar na família alemã e não o contrário. De qualquer modo, Judith Ramos Dexheimer era filha de Lunara e casou-se com um alemão, Álvaro Dexheimer²².

Talvez a relação de Lunara com a família de seu genro tenha possibilitado uma aproximação alemã, além de outros laços importantes que Lunara tinha com descendentes alemães, como Weingärtner. *Ora et Labora*, como dedicação ao trabalho, é um tema que se impregna nas imagens analisadas. Poderíamos encontrar aí a influência do editor alemão do álbum, ao querer ressaltar uma noção tão cara às raízes germânicas.

²² Somente após o conhecimento deste dado no inventário de Luiz do Nascimento Ramos (1937) é que podemos supor esta relação, já que, nos anos 1919 e 1922, aparecem fotos de Lunara publicadas junto com as de Álvaro Dexheimer.

Esta noção carrega não apenas a ideia da relação do indivíduo com a produção de sua vida material, mas também e principalmente no caso em questão, a valorização moral contida na ética do trabalho, disseminada como característica etnicamente intrínseca ao imigrante alemão (SILVA, 2006, p. 75).

3.2.2 O protagonismo da cultura negra

Um as moças se encontravam defronte à Drograria Inglesa. [...] Voltando para a vitrine o gentil rostinho, adorável de malícia, soltou uma risadinha, chamando a atenção das outras:

- Dêxe disso Nhô João!

Era uma belíssima fotografia de Lunara, reproduzindo um casal de pretinhos velhos, à frente de uma casinha contemporânea deles. Nhô João procura prender a destra da velhinha e ela volta o rosto envergonhada, naquela deliciosa exclamativa.

As moças olharam rindo o quadro do amador-artista e depois seguiram conversando até parar na vitrine do Preço Fixo. Havia ali uma linda exposição de roupas brancas para noivas.

Andradina de Oliveira

Figura 55 – Lunara, *Nhô João Deixa Disso/ Späte Liebe*, c. 1903



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].
Fonte: Acervo Jungues.

Esta passagem pitoresca consegue nos transportar para o acontecimento singular de alguém que olha a fotografia de Lunara, através das palavras da escritora e editora da revista semanal ilustrada *Escrínio* (Bagé, 1899 e Porto Alegre, 1909). Andradina de Oliveira, nas páginas deste seu romance de 1910. A escritora levanta na obra literária a problemática do adultério e a cultura do casamento da família patriarcal burguesa, situação que também a coloca como precursora da ficção social-urbana da literatura sul-rio-grandense, segundo Rita Teresinha Schmidt (2010). Gostaríamos de destacar, nesta passagem, a ideia de uma fotografia artística. O título, “como deliciosa exclamativa”, conduz a uma interpretação da fotografia que, por si só, dá pistas para outras leituras de imagem diferentes de uma mera documentação de um fato, mas tendo também aspectos de atestação de uma verdade. Por outro lado, a própria autora narra a condição de Lunara, ao referir-se à ideia de “um quadro do amator-artista” (SCHMIDT, 2010, p.264). É interessante poder observar esse olhar que seleciona a cena relacionada ao ato de ver a fotografia, entre tantos outros artigos nas vitrines que se ofereciam ao olhar das mulheres.

Afinal, o que Andradina vê nesta imagem?

Ao colocar título nas imagens, é como se o autor assinasse embaixo e afirmasse que se trata de uma fotografia encenada, além de mostrar que se trata de uma fotografia que tem um autor, o qual não é somente alguém que disparou aleatoriamente a câmera para registrar a foto, mas que buscou uma imagem que estava na sua mente para ser materializada enquanto sobre papel a partir de um negativo em vidro com gelatina e prata.

O crítico Pinto da Rocha, a propósito de um comentário sobre a Exposição, realizada pelo jornal *Gazeta do Commercio*, nos descreve Lunara, ressaltando a sua aproximação com a arte e também com a literatura e seus peculiares dotes para associar texto e imagem:

E, vistos os motivos e interpretadas as cenas e observada a perspectiva e encantadoramente preparado o conjunto com uma empolgante sobriedade de elementos, Lunara tem ainda o soberbo dom de aplicar aos seus trabalhos o título preciso e flagrante, com verve, com verdade e com justeza de conceitos (ROCHA, 1903, p. 1).

No caso desta imagem, o seu título se encontra no local estipulado de escrita da imagem, abaixo dela. Pode-se dizer que a forma visual é tocada por palavras

para construir um sentido? O texto é suporte da imagem? Ou imagem e texto configuram uma narrativa? Foucault (1981), no seu célebre texto sobre o pintor René Magritte, na obra *“Isto não é um Cachimbo”*, nos remete ao intercruzamento entre o dito e o visto, abordando os jogos de linguagem e a questão das representações. O fato é que era comum as fotografias serem apresentadas por título, para concorrer a um salão expositivo ou alguma mostra, ainda que no espaço de uma publicação nem sempre o título seja respeitado, do mesmo modo que muitas vezes o próprio crédito da fotografia não seja divulgado. Mas, especialmente nessa imagem, o título se destaca por desterritorizar o que está sendo visto, no sentido de brincadeira, pois, em algumas obras de Lunara, os títulos atuam no sentido de evocar uma charge, em tom de piada. Assim, texto e imagem acoplados, lançam um jogo ao espectador ao reforçar a dificuldade de localizar o real tanto na palavra, como na imagem.

Nesse caso, talvez possa ser visto não apenas como um título da obra, mas também como uma legenda. Procedimento que Lunara talvez trouxesse estaria das charges ilustradas dos periódicos da época, propondo, portanto, com a imagem técnica e a palavra, narrativas nas quais o humor é uma estratégia adotada na sua linguagem. Como o título aparece em grafias distintas, ora como *Dexê disso! Nhô João*, ora como *Nhô João dexê disso*, podemos refletir sobre o texto de Andradina, que nos fala em “deliciosa exclamativa”, optando pelo título original que não é repetido no título da imagem do álbum. Neste caso, a opção parece ter sido atenuar o jeito que a mulher se dirige ao “Senhor”, na abreviatura *N'hô*.

Por outro lado, de modo crescente iniciam as publicações ilustradas com imagens reproduzidas com fotografias, colocando um novo impasse em relação às formas de como ler uma imagem naquele contexto. Benjamin propõe ser inadequada uma contemplação livre, pois todo o observador se vê confundido e necessita de um caminho determinado. De modo que os próprios jornais ilustrados colocam à disposição dos leitores os indicadores de caminho de leitura:

As legendas passam a ter caráter obrigatório. E é claro que possuem um outro caráter que não o de título de um quadro. As diretivas que o observador obtém das revistas ilustradas por meio de legendas, tornarão logo em seguida, ainda mais precisas e imperativas no cinema, onde a compreensão de cada imagem individual aparece prescrita pela sucessão de todas as imagens precedentes (BENJAMIN, 2012, p. 49).

Conforme já mencionamos, Fontcuberta (1997) nos mostra como a fotografia se apresenta como o beijo de Judas, pois, para o autor, por mais sedutora que possa se mostrar, ela poderá nos escapar, nos trair, por nos levar a acreditar no visível, enquanto, na verdade é uma linguagem: “Mas aqui também atrás de uma bondosa sensação de certeza se escondem mecanismos culturais e ideológicos que afetam nossas suposições sobre o real. O signo inocente encobre um artifício carregado de propósitos e história” (FONTCUBERTA, 1997, p. 17).

Em fartas matérias no jornal produtor do evento, redigidas com emoção pelo crítico Pinto da Rocha encontramos muitos dados sobre a *Exposição da Gazeta*, de 1903, na qual não houve “convite de pergaminho”, como assinala o texto, mas foi realizado um chamamento público. Transcrevemos parte do texto, que nos descreve assim essa fotografia:

Dois velhos octogenários, um preto e uma preta, trêmulos e enrugados, em cujo aspecto a energia terrível do tempo deixou os sulcos profundos da sua passagem como um arado funesto, sentados ao pé da cabana paupérrima, junto ao mato sentem passar as horas da existência na tranquilidade de quem espera o momento seguinte para entrar na eternidade. Ele recordando a mocidade, evocando os tempos idos de sua juventude de Romeu de azeviche, toma entre as suas a mão seca, mirrada, áspera, da velha companheira e afaga-a carinhosamente, como quem sente, em meio a geleira extensa de um inverno rigoroso e polar, desabrochar o cactus vermelho e vivo de um desejo há muito esmorecido no dilíquio final da última aventura. E , a velha, olhar quase embasiado pela aproximação da hora extrema, sem ilusões, sem o brilho de uma aurora, ainda que rápida e fugace, abrindo num sorriso de ironia a boca desdentada como o precipício aberto em que houvesse morrido o último beijo despenhado das alturas da ilusão , volta-lhe o rosto (ROCHA, 1903, p.1).

Assim, muito além da imagem, o jornalista vai acrescentando a ela suas percepções, impregnadas por um filtro cultural contextualizado da época, no qual observamos a pretensão a um “branqueamento” da cultura negra. O “Romeu de azeviche”, como nos fala o autor em tom sarcástico, na comparação do clássico da literatura de Shakespeare “Romeu e Julieta”, ressaltando para o duplo deslocamento da imagem em relação ao tradicional, protagonizado pelo negro e pelo velho. O humor presente na imagem minuciosamente construído por Lunara passa por diversas reinterpretações, conformando novos significados para os elementos presentes da cena. Este processo dialoga com a literatura e o teatro, no sentido mesmo de trazer referências literárias e teatrais para a fotografia, agregando valor e colocando em relação às expressões artísticas. Contudo, a experiência vivida pelas

gerações de ex-escravos encerra uma barbárie atualmente muito discutida e em busca de ações contundentes para amenizar as diferenças sociais atuais fruto do modo de produção escravagista prolongado no território brasileiro.

Interessante notar que 20 anos após a morte de Lunara, seu nome ainda era lembrado e sua história contada, ressaltando que alguns “amadores revelaram-se excelentes artistas”. Conforme Archymedes Fortini, em matéria no jornal *Folha da Tarde*, demonstrando o seu interesse na preservação da memória da história e da fotografia, Lunara:

Cultivou com aplausos, o difícil gênero humorístico, tornando conhecido o pseudônimo, com que honrou as colunas do Correio do Povo e de várias revistas [...] ilustra essa crônica, um dos seus trabalhos intitulado Dêxe disso Nhô João, trabalho que alcançou o mais franco êxito (FORTINI, 1957, p. 6).

Como bem ressalta o jornalista, qualificando de difícil o gênero humorístico, nos parece que ele se refere a certo “choque” que deveria emitir a inserção de ex-escravos na circulação de fotografias no contexto da época. Mesmo porque, as imagens de Lunara só se configuravam no campo da arte, mesmo aquelas exibidas nos meios de comunicação, como nas revistas ilustradas, muitas vezes designando-a enquanto “fotografia artística” e exibindo a assinatura e os créditos do autor.

Não só na fotografia, mas na pintura os negros foram representados. Na imagem fotográfica, passam a ocupar o espaço do estúdio com fundos pintados, adereços e vestimentas, tão somente para se encaixar na padronização social que escondia a segregação cultural vigente. E assim, de súbito olhamos para os pés das figuras nas imagens, seja o *Nhô João*, ou o *Vovô* cantando, e vemos, ingenuamente, seus pés como que enraizados na terra, num íntimo contato, de quem habita este espaço por gerações e gerações, tendo muitas histórias para contar.

Porém, o toque dos pés na terra, o que nos remete à materialidade do corpo humano, nos coloca sobre os dispositivos de poder veiculados no próprio corpo de escravos e, mesmo após a abolição, a permanência das mesmas interdições, como ao fato dos negros que tinham sido cativos andarem descalços. Acentua assim Alencastro (1997, p. 19): “[...] mas um detalhe é intransponível, ele tem que andar descalço. Como todos os escravos, ele não calça sapatos, sinal indisfarçável de sua condição de cativo”.

Estes pés descalços faziam parte de um conjunto de normas de representações, conhecidas como “tipos de pretos”, ou tipos populares, como observamos nas fotografias do Ferrari, Calegari e outros fotógrafos da época. Em imagem do final da década de 1880, o fotógrafo Otto Shönwald retratou um negro, procurando evidenciar, em primeiro plano, suas marcas corporais.

Figura 56 – Atelier Ferrari/ Porto Alegre, [s/título], c.1900



Nota: Fotografia, p&b.

Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Já Calegari apresentou, na Exposição Estadual de 1901, sua *Galeria Grotesca*, também exibindo entre os personagens, pessoas negras consideradas como “tipos populares”, como o negro Germano Manoel da Motta, neste retrato em que prevalece a expressão facial de um vasto sorriso. Segundo Damasceno (1974, p. 37):

[...] quando Jacintho [Ferrari] retomou a publicação de seu *Álbum de Vistas*, Calegari respondeu com sua *Galeria Grotesca* – curioso e ilustrativo conjunto de fotografias de tipos populares, cuja inauguração foi feita com o retrato do preto Germano Manoel da Motta. Ao qual não faltaram palmas dos entendedores do riscado.

Irene Santos (2013), no texto *O Olhar do estranho*, assim nos fala esclarecendo sobre o nome do retratado, ainda que no catálogo da Fototeca as informações sobre o título divirjam, pois o nome da pessoa aparece como Bernadin Betobeto – negro liberto.

Calegari, famoso por suas idéias libertárias, lançava sobre os *exóticos escravos* o mesmo olhar espantado de seus contemporâneos europeus. A foto abaixo, de Germano Manoel da Motta, fazia parte de um ensaio fotográfico dedicado a tipos populares da cidade. O nome do ensaio – *Galeria Grotesca* – explicava bem o olhar de Calegari sobre os nativos brasileiros (SANTOS, 2013, p. 1).

Figura 57 – Virgílio Calegari, [Série Tipos Populares: Germano Manoel da Motta] c. 1901



Nota: Fotografia, p&b.

Fonte: Fototeca Sioma Breitman /Museu Joaquim Felizardo.

Figura 58 – Otto Shönwald, [s/ título] c.1890



Nota: Fotografia, p&b.

Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Esta imagem²³ nos leva a pensar sobre a figura do narrador benjaminiano, ao denotar mesmo a perda da capacidade de intercambiar experiências humanas, dado o sofrimento advindo com a escravidão e após o processo de abolição, o qual se arrastou e perpetuou a segregação étnica no país.

Benjamim (1986, p. 198), diante da barbárie, dirige sua atenção para o corpo humano:

²³ Conforme o catálogo da Fototeca Sioma Breitman, este retrato é atribuído a Virgílio Calegari, contudo, observa-se na marca d'água, visível parcialmente no canto inferior direito, a assinatura de Otto Shönwald.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e o minúsculo corpo humano.

Segundo Santos (1996, p. 59), a partir de Foucault, o corpo humano é um lugar no qual se manifestam relações de poder e saber:

Há desta, forma um “poder-saber” que envolve a corporeidade humana. A construção da imagem dos reis ilustra esta interpretação, pois relaciona-se com um duplo sentido, presente no seu corpo: é um corpo transitório e , ao mesmo tempo, permanente e , por causa disso, se aproxima do modelo de corpo cristológico. Em torno dessa dualidade se construiu toda uma iconografia, toda uma teoria política da monarquia, bem como, mecanismos políticos que o ligam à pessoa que é (o homem) e as exigências da coroa (o rei).

O mesmo acontece ao analisarmos o corpo do negro na iconografia fotográfica brasileira. Nessa perspectiva, temos os tipos onde o “negro é o centro das atenções”, como por exemplo, em Christiano Júnior, fotógrafo do Império, ou do Período Republicano (SANTOS, 1996, p. 59). Através de vários elementos explorados nas fotos, o que temos são coeficientes indiciais da condição jurídica do negro. “São sinais expressos das relações de poder, presentes na imagem fotográfica, onde o corpo é um discurso mudo que promove a diferença entre o poder e não-poder” (SANTOS, 1996, p. 60).

Nessa imagem dos Ferrari ou da gargalhada do negro, talvez “um tipo popular engraçado”, o que temos é uma figura que aparece deslocada dos padrões de representações dos brancos. Eles parecem não se encaixar no protótipo fotográfico do retrato de estúdio. Mas, também, esta postura pouco estudada nos mostra o olhar do fotógrafo, “um gesto de poder sobre o corpo do excluído” (SANTOS, 1996, p. 65).

Figura 59 – Fotografia não identificado, [Anônimo – negro liberto], c.1900



Nota: Fotografia, p&b.

Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

O fato de Lunara ser de origem portuguesa, se expressar nas suas crônicas com outros pseudônimos, como Sancho ou Bitú, ele nos remete à figura do narrador. Seja de um Miguel de Cervantes, na figura de Sancho, o eterno companheiro de Dom Quixote, que acompanha suas fabulações em uma dupla viagem no território físico, mas também pelos meandros de ficções e irrealidades. Embora a alusão ao personagem Sancho possa estar restrita a suas narrativas literárias, ela pode ser uma pista sobre a inspiração para o leve tom humorístico que Lunara quis construir em algumas das suas imagens, como *Somno Pesado* (Figura 30), por exemplo. Referimos esta imagem em especial, para mostrar um contraponto à ideia de trabalho sobre a qual comentamos em relação à colônia alemã estar nessa

fotografia. Ao mostrar a brincadeira de um menino que cutuca um ancião dormindo após umas doses de bebida. Talvez o fotógrafo quisesse tecer algum comentário referente à comunidade afrodescendente. Será que se pode dizer que a sua imagem propõe alguma crítica ao fato da comunidade negra estar sendo deixada de lado pelo governo republicano?

Apresento, aqui, uma das camadas interpretativas que pode ser visualizada nesta narrativa visual de Lunara ao trazer a cena de um “sono pesado” (Figura 30). Embora esta imagem não faça parte do álbum, é provável que ela tenha, inclusive, circulado durante o período anterior a 1910. Chama atenção, contudo, o fato desta fotografia ter sido publicada posteriormente em 1922, na revista *Ilustração Brasileira* (15 de agosto), talvez a única que exiba o nome de Luiz do Nascimento Ramos associado ao seu pseudônimo Lunara.

A narrativa de Lunara nesta imagem tangencia uma série de estórias e histórias, que vão sendo construídas no inter-relacionamento étnico, marcadamente etnocêntrico do período. A desqualificação da cultura negra é notória, mas vista de uma forma natural devido ao forte eco das teorias evolucionistas que andavam de mãos dadas com as teorias positivistas, as quais podem ter influenciado o pensamento de Lunara a ponto de o fotógrafo ter criado essa narrativa quase pejorativa referente à cultura negra.

Os lugares da cultura negra: Ilhota, Riacho, Riachinho, Várzea

Segundo Franco (1992), o Riacho foi uma área que desapareceu da geografia urbana devido à canalização do Arroio Dilúvio. A perda total de referências se deu com a execução do Projeto Renascença, com abertura da Av. Érico Veríssimo e entornos. Porém, antes, o Arroio apresentava-se como uma serpente, no fluxo natural das águas no seu embate com a geografia acidentada das montanhas que circulam a cidade (conforme Figura 60):

Quando o riacho, ou arroio dilúvio, ainda percorria o antigo leito, começava, ao atingir a Rua Arlindo e ao receber a vazão de seu afluente Cascatinha, a descrever extensos meandros, em terreno baixo e alagadiço, até alcançar a antiga ponte do Menino Deus que dava acesso à av. Getúlio Vargas. Um destes meandros, imediato à Praça Garibaldi, dava uma volta de tal modo acentuada, que quase encerrava uma ilhota em seu interior (FRANCO, 1992, p. 212).

Foi no ano de 1905, quando ocorreram modificações no leito do Riacho e foi aberto um canal que passou a ligar os dois extremos, configurando verdadeiramente uma “ilhota”. Essa área, sujeita a alagamentos e ocupada por moradores muito pobres, deixou sua marca na memória da cidade, nos escritos dos poetas e, sobretudo, nas crônicas de carnaval, samba e batuque. Segundo Franco (1992, p. 20):

Quando chegou às terras do Barão e da Baronesa do Gravataí, onde hoje é o bairro Cidade Baixa, a carreta vinda de Cruz Alta simbolizava a menos valia da mão de obra do Brasil escravocrata, que agonizava junto com o Império, já na metade do século 19. Aos senhores dos escravos não interessava mais alimentar bocas com baixa produção e zero valor de mercado. Sem serventia nas estâncias, fazendas e charqueadas, a maioria das crianças e das negras idosas sobreviventes do seu trabalho ia sendo mandado embora. Porto Alegre era o destino, e logo passou a ser abrigo. Sem vínculos de parentesco, apoiados pela solidariedade das mulheres mais velhas e meninas e meninos negros foram crescendo e construindo uma história de sobrevivência e resistência.

O relato acima narra a história de uma menina de seis anos que deixara a sua mãe em outra cidade, nos mostrando que os laços familiares iam se rompendo, à medida que o sistema de produção escravista sofria alterações, por não absorver mais a mão de obra não produtiva.

Em um cartão-postal intitulado *No Riachinho* (Figura 3), vemos parcialmente umas casas na outra margem do riacho. Nesse lugar, um dos preferidos de Lunara para fotografar, em que o riacho fazia curvas sinuosas, como o serpenteado característico das águas em várzea, dos lagos que se adentram pela terra em geografias especiais. Segundo Charles Monteiro (2006), ao recuperar as crônicas de Aquiles Porto Alegre nos anos 1940, a Varzêa é mostrada como um lugar de resistência, que era tradicionalmente conhecido entre os “lugares de memórias dos negros”. O autor fala sobre os trabalhos que realizavam no espaço público e sobre os tipos populares que circulavam pela cidade. A Várzea, que era denominada assim antes de 1920, passou posteriormente a ser chamada de Campo da Redenção.

Figura 60 – Detalhe da Planta da Cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul



Nota: Organizada e desenhada por A. A. Trebbi, publicada pela Editora e Livraria do Comercio em Porto Alegre, 1906.

Fonte: *Álbum de Porto Alegre, 1860-1930*. Porto Alegre: Nova Roma, 2007.

A chácara do velho Francisco era muito grande. Descia da rua da Independência, então estrada geral, e vinha descendo no Campo da Redenção. Aí existiam negas de mato cerrado, com abundância de caça arisca. Neste sítio escondiam-se os escravos que fugiam de mau cativeiro, encontrando abrigo seguro na solidão da natureza agreste. [...] nada faltava aí para esses infelizes perseguidos pelo infortúnio: a caça, as frutas silvestres e a água cristalina [...] (AQUILES apud MONTEIRO, 2006, p. 194).

Aquiles Porto Alegre, ao recuperar essas vozes que ainda se comunicavam diretamente e que foram os testemunhos destas histórias, parece “animar as nossas vistas” nos deparando com o modo “natural” que Lunara expõe as pessoas com as

quais se relaciona e fotografa. É realmente esta naturalidade que ele quer passar ao transmitir uma cena, como se flagrasse um instante das pessoas e como se o fotógrafo não existisse também na cena. Neste jogo, no qual, sabemos que se trata do olhar de Lunara, e, portanto, do olhar do fotógrafo, há uma transferência dessa relação então para o espectador que parece também olhar para a cena, sem ser visto, sem influenciar nela. Este jogo que a imagem técnica nos apresenta, na configuração simultânea do real e do espaço de representação, é evidente, como sabemos, a fotografia oferece-nos sempre uma dupla resposta, que oscila entre o seu caráter documental e a sua expressão enquanto arte (ROUILLÉ, 2009).

Figura 61 – Lunara, *Rancho Teresópolis/ Negerhütte*, c. 1903



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18X24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre –Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Dando continuidade à temática da cultura negra na cidade, esta outra fotografia do álbum nos remete agora ao bairro Teresópolis. Nesse bairro, Lunara costumava fazer suas excursões fotográficas. Na imagem acima, duas crianças negras olham, intrigadas, a presença de Lunara. Enquanto são olhadas por uma criança branca com cabelos curtíssimos e claros. Talvez, seja a imagem que apresente de modo mais contundente o olhar das crianças que nos olham, provocando a ideia da dupla distância, buscando uma reciprocidade, nos convidando a uma relação. A casa paupérrima, feita de pau-a-pique, uma mistura de barro e madeiras, as crianças brincando, o galo, o carrinho de aguadeiro, o morro no entorno da paisagem e o título da foto, em português, nos localiza no bairro Teresópolis. Já a tradução do título, embora não tenha uma palavra em alemão como sinônimo, pode ser referir à cabana de negros, *neger* refere-se a negros e *hütte*, à cabana. O fotógrafo nos apresenta, assim, ao universo infantil das classes populares, como em outras imagens em que remete às brincadeiras infantis que ainda eram mantidas, como *pau de sebo*, atividade recreativa típica das festas juninas, e que possivelmente deveriam remeter à própria infância de Lunara.

E será que mesmo que conseguimos esquecer por alguns momentos as atrocidades da escravidão, a distância entre os olhares, seria uma distância próxima? E ainda: será que o olhar do “outro”, como um “estrangeiro” não cumpre senão estigmatizar este “outro”, reforçando o dogma da evolução das espécies e vendo o negro como inferior, indolente e preguiçoso, e por aí vai... Como em muitas teorias que se valiam de estudos biológicos e antropológicos para justamente perpetuar a teoria da inferioridade de algumas culturas.

Neste sentido, uma revisão historiográfica sobre a cultura rio-grandense destacaria a contribuição da cultura negra. O que vem mesmo ao encontro da visibilidade desses personagens de Lunara, nos mostrando a convivência entre os carreteiros. Tema que ampliaremos na observação da imagem *Sesteada*, conhecida também com *Sesta de Carreteiros* ou *Fogão Gaúcho*.

Carreiros: a convivência entre culturas

Figura 62 – Lunara, Sesteada/ Mittagspause, c.1903



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Esta imagem, que neste texto já exibimos em cartão-postal (Figura 42) e que aparece publicada na revista *Máscara*, é bastante conhecida por explorar uma série de elementos que remetem a uma noção de identidade gaúcha, ou seja, que pretendem circunscrever algo que relacione as pessoas com o lugar, com o território. No vão entre as carretas, temos como ver a longínqua paisagem ao redor, os morros e uma grande várzea que se coloca no meio da cidade. Até 1927, a Várzea se manteve com algumas características que lembravam um espaço amplo e aberto, quando o território sofre uma grande transformação com o ajardinamento proposto, dando início também a uma série de construções, permanentes e temporárias, muitas delas específicas para a exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em 1935. O nome do lugar também é alterado com este evento,

passando a se chamar Parque Farroupilha. Contudo, até os dias de hoje, o logradouro é popularmente conhecido como Parque da Redenção.

Em 1870, recebeu sua primeira denominação, Campo do Bonfim, em virtude da construção da capela no seu lado norte. Em 1872, foi autorizada a construção de um quartel militar no seu limite sudeste, originando o atual Colégio Militar de Porto Alegre. As mudanças no seu entorno respondem a preocupações administrativas em relação às questões sanitárias urbanas. O campo era local de secagem de couros, ponto de reunião de carretas e depósito de lixo urbano até meados de 1890. Em 1884, passou a se chamar Campos da Redenção, comemorando a abolição da escravidão na cidade. Será na virada do novo século que outras subtrações ocorrerão no mesmo espaço, com a autorização para que fosse construída a Escola de Engenharia, em 1900, dos pavilhões para a Exposição Estadual, em 1901, e do velódromo da União Velocipédica. Um pouco mais tarde, foram construídos vários prédios da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o antigo Colégio Júlio de Castilhos, concentrados no lado noroeste. Além do velódromo, como área de lazer, existiu, ainda, um espaço chamado Praça de Touros, próximo à Avenida João Pessoa, onde havia apresentações de touradas muito apreciadas, ainda que existissem na época também os prados em locais mais afastados do centro (FRANCO, 1992).

A fotografia dos carreteiros de Lunara foi exibida em várias edições da revista *Máscara*, em 1919, e na edição comemorativa de 1922, tendo como título *Sesta de Carreteiros e Fogão Gaúcho* (Figura 62). Este último título se apropria da imagem, chamando atenção especial para a presença do fogão em primeiro plano na cena. O significado da palavra sesteada vem da palavra “sesta”, de origem latina, palavra muito conhecida de países com clima quente, referindo-se a uma pausa que acontece estrategicamente no meio do dia, na hora máxima de luminosidade solar. A imagem mostra o momento de descanso dos carreteiros, como se pode visualizar através do grupo sentado, estando alguns dentro das carretas. Mas também alude à hora do almoço, como na tradução “tempo do almoço”, ou “refeição do meio-dia”.

Nesta imagem, Lunara faz uso de um mesmo método ou estilo próprio de realizar retratos em ambiência natural. Ou seja, reconhecemos uma intenção, mas os fotografados não olham para a câmera e fazem de conta que não há uma interferência externa, como que se ninguém estivesse “de fora” registrando a cena. A distância imposta por algo, que seria algo estranho, aparece como familiar, já que

este não estranhamento das pessoas à figura do fotógrafo passa certa naturalidade na cena. De modo que a proximidade com que o fotógrafo registra a cena acaba por transformar algo que é exótico – a refeição dos carreteiros – em algo familiar.

Apenas o carreteiro negro que não está em primeiro plano, mas que está bem no centro da imagem, olha para o fotógrafo. Este cruzar de olhares propõe uma circularidade da imagem dialética, que nos devolve o olhar do negro para pensar na intensidade da contribuição da sua cultura negra na formação do Brasil, a qual nem sempre foi reconhecida em sua devida proporção. E aqui os negros são mostrados como gaúchos, outra palavra que, aliás, posteriormente, será acrescentada no título de uma pintura de Weingärtner – *Carreteiros Gaúchos Chimarreando* (Figura 64) – talvez inspirada nesta fotografia. A presença dos negros neste universo dos gaúchos nos faz pensar na hibridização cultural que, já naquele momento, se dava entre as etnias branca e negra no universo gaúcho.

Enquanto uma parte do espaço teimava em parecer propriamente urbanizada, pois havia já algumas construções que delimitavam o terreno, a própria rua da Várzea, atual Avenida João Pessoa, havia outra parte que ainda era utilizada como paragem dos carreteiros nos seus trânsitos pelo Estado relacionadas às suas atividades agropastoris. Esta imagem talvez tenha sido uma das mais exibidas do fotógrafo ou a mais relacionada ao nome do autor. Ainda que nas já mencionadas pinturas de Weingärtner tenha havido a exploração do mesmo tema.

Cabe destacar que a imagem de Lunara acaba fazendo alusão indiretamente ao local em que foi registrada. Ao mostrar os negros junto aos gaúchos, a imagem remete ao Campo da Redenção como lugar relacionado à presença negra. A mudança do nome para Parque Farroupilha, em 1935, não consegue, contudo, retirar o nome que a tradição legou ao lugar como marca da cultura negra na capital.

A partir de 1935, definitivamente passará a ter essa denominação alusiva ao maior evento relacionado com a identidade regional. Mas a mudança do nome que não obteve muito sucesso ao tentar relegar o nome Redenção ao silêncio. Redenção é como um reconhecimento e respeito à cultura negra na paisagem sulina, nome que ainda hoje informalmente o chamamos. Trata-se de uma resistência da memória que ultrapassa os decretos e as leis que pretendem extinguir alguns fatos incômodos, como a presença dos negros em uma República recém-criada com pretensões à civilização.

Figura 63 – Lunara, [sem título], c. 1903



Nota: Reprodução a partir de negativo de vidro, gelatina e prata, 13x18cm.

Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Nesta outra foto, Lunara ao buscar um plano mais aberto, compõe a imagem revelando os montes da cidade, bem como, no lado esquerdo da imagem se percebe uma construção, evidenciando a rua que por ali se abria, provavelmente o caminho do meio, atual Avenida Osvaldo Aranha. Aqui, podemos visualizar bem o gado, o trato dos animais e o descanso da sesta, permitindo que tenhamos mais dados sobre o entorno e o contexto da foto comentada anteriormente.

Ao compararmos estas fotos e a pintura de Weingärtner com o uso da cor, podemos nos ater na complementariedade dessas imagens, mostrando-nos o quanto o paradigma fotográfico da época alimentava a pintura. O preto e branco da fotografia ressalta o aspecto documental e a possibilidade de visualizar detalhes que, ao serem pintados, parecem nos distrair de uma visibilidade direta, como aquela que nos é permitida vislumbrar pela fotografia de Lunara, feita em emulsões de gelatina e dando a ver as diferentes escalas de cinzas.

Diferentes dos carreteiros da Várzea, o pintor vai nos apresentar os carreteiros que circulavam em meio à paisagem do Rio Grande do Sul. Notemos

como na série de pinturas de Pedro Weingärtner que são feitas em datas posteriores das fotografias de Lunara, a cena na Várzea será modificada, aproveitando alguns detalhes da fotografia para montagem de outras cenas com outros carreteiros, gados e carretas. Por outro lado, a paisagem se estende até os morros que se perdem no horizonte, pois a natureza se agiganta com mais árvores mesmo a despeito da derrubada de algumas delas, recriando outras tantas cenas, exemplificadas nas figuras abaixo.

Figura 64 – Pedro Weingärtner, *Carreteiros Gaúchos Chimarreando*, 1911



Nota: Óleo sobre tela,
101x200 cm. Fonte: Pinacoteca Aldo Locatelli.

Figura 65 – Pedro Weingärtner, *Pousada de Carreiros* [Barra do Ribeiro], 1914

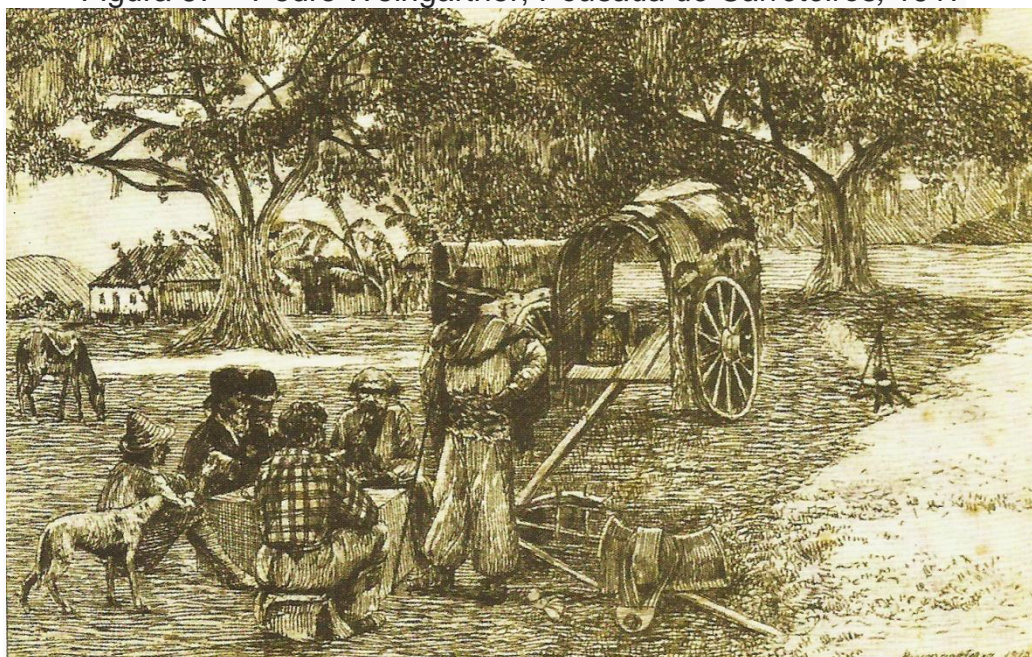


Nota: Óleo sobre tela, 37x73 cm.
Fonte: Acervo Pinacoteca APLUB.

Figura 66 - Pedro Weingärtner, *Pousada de Carreiros*



Nota: Óleo sobre tela, 37x 64 cm, 1921.
Fonte: Coleção Particular, Porto Alegre/RS.

Figura 67 – Pedro Weingärtner, *Pousada de Carreiros*, 1917

Nota: Água-forte, 8 x13,3cm.

Fonte: Coleção Sala de Arte de Porto Alegre.

A exibição do ato de tomar o chimarrão, as reuniões ao ar livre e o destaque para elementos naturais, como nesta fotografia de Lunara, propõem o destaque do enorme tronco da árvore junto à cultura das vestimentas, o cavalo, bem como a carreta e alguns acessórios de montaria relacionados à vida dos carreiros.

Trata-se de uma imagem em sentido vertical, evidenciando a presença em primeiro plano das figuras humanas, como se fosse um retrato. Nesse caso, acentuando a questão da transmissão cultural, que, como se percebe, não acontece só num nível verbal, mas, sobretudo, através das imagens técnicas e sua competência para a materialização das características que envolvem o corpo e suas atividades adjacentes, como a montaria, a bebida e as comidas típicas. Nesse processo de construção de uma identidade, destacamos como a imagem adquire importância para a passagem da concepção e formação de uma ideia de regionalidade. Através de chapéus, botas e bombachas se configuram itens essenciais que são exibidos, caracterizando, assim, a figura do gaúcho e a transmissão da sua identidade, visualizada na relação entre o homem e o menino.

Figura 68 – Lunara, Sesteada/Ruhestunde, c.1903



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18X24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Neste sentido, é interessante traçar paralelos com outros Estados e com a pintura regionalista da virada do século XIX para XX. A pintura de Almeida Júnior (1850-1899), em São Paulo, nos remete à figura do caipira, que serve para traçar um paralelo com o a figura do gaúcho. Este pintor, guardadas as proporções, também estava vinculado ao estilo realista que despontava muito fortemente no Brasil, no sentido de corresponder às exigências da Academia de Belas Artes (CHIARELLI, 2005). Contudo, somos conduzidos a ver junto com este estilo realista, também uma percepção do pintor sobre a agressividade do *Caipira Cortando Fumo*, de 1893 (COLI, 2005).

Perguntamos, então, sobre certo “fetiche” que exercem essas fotos e pinturas no Rio Grande do Sul com o tema dos carreteiros: seriam essas imagens frágeis remendos que vieram a somar na construção de uma identidade gaúcha, transpassada pela diversidade étnica e por questões políticas, na transição de um Brasil Imperial para uma República? Nesse sentido, também podemos compreender que essas imagens de Lunara foram as mais publicadas em revistas e cartões-postais, conforme já mencionado.

Segundo Carvalho (2008), como observaram outros comentaristas, Weingärtner ainda pintará “muitas telas inspiradas em paisagens e costumes da Europa, principalmente da Itália. Mas a partir de então (1882), o Rio Grande do Sul será uma de suas mais constantes preocupações”. A possibilidade de representar a paisagem, a arquitetura e os tipos regionais do Estado do Rio Grande do Sul é percebida pelo pintor, não apenas como uma renovação em sua obra, mas como uma efetiva contribuição sua ao campo da arte, já que tal temática não era tão recorrente ou divulgada em outros centros.

Quando, em setembro de 1925, chegamos a Porto Alegre, tivemos a impressão de que o Rio Grande do Sul, no setor da cultura, vivia isolado, quase que inteiramente desconhecido dos demais centros culturais do território nacional. Conhecia-se a política do Rio Grande do Sul, os seus embates revolucionários, mas os seus intelectuais e artistas, salvo algumas exceções, como Alcides Maya e Weingärtner, eram ignorados (GUIDO apud CARVALHO, 2008, p.6).

Então, será justamente com a chegada do crítico Ângelo Guido ao Estado que se dará certa modernização das práticas artísticas e de uma aceitação um pouco mais alargada sobre a relação da arte com o real. Ainda a noção de arte guardava a relação com o sagrado, da vinculação do pintor com um dom divino para que

pudesse representar esse real, sem se questionar sobre esse espaço de representação. Para Kern (2007), esse período é permeado por uma defasagem crítica, ainda que os escritores apareçam mais bem articulados que os artistas:

No entanto, ao defender a fidelidade ao real, os críticos não se questionam sobre as possibilidades de representação do mesmo, porque a sua visão está condicionada pelas convenções clássicas, nas quais a ordem, o equilíbrio e a perfeição são considerados como verdade absoluta e eterna. Com isso ela [a pintura] resiste à pluralidade das práticas artísticas modernistas e às suas formas de expressão mais livres e subjetivas (KERN, 2007, p. 53).

Conforme já foi mostrado anteriormente, em relação à Lunara e Weingartner, existia uma sólida amizade que reverberou na cena artística, em um diálogo entre fotografia e pintura. Na pintura, o iniciante apenas copiava quadros, num prolongado caminho de continuísmos, no qual dificilmente poderia se mostrar com estilo próprio, se não pertencesse à Academia de Belas Artes, se não tivesse feito sua formação no exterior, como bem mostra o maravilhoso currículo de Weingartner. De modo que, o reconhecimento desta relação com o academicismo na pintura e sua fidedignidade com o real representado, traz uma luz sobre a contribuição da fotografia e do seu lugar na história da arte. Aspecto que se torna ainda mais reforçado ao considerarmos a proximidade entre Lunara e Weingärtner e as mútuas influências que podem ter se construído em suas respectivas áreas de atuação.

3.2.3 Náiades e as águas de Lunara

Cauquelin, no livro *A Invenção da Paisagem*, traz a ideia de que não existe paisagem sem a relação entre os elementos. “Eles são como uma língua que encontramos pronta diante de nossas aprendizagens [...] Poderíamos enunciar, por exemplo, que não existe paisagem sem o combate ritual de ao menos dois elementos entre si” (CAUQUELIN, 2007, p. 146). Essa posição é interessante por que reforça justamente a imagem dialética e como essa apreensão já se coloca no próprio equilíbrio buscado no estilo de Lunara de conjugar nas suas imagens os elementos naturais. A pintura sempre esteve associada à paisagem, assim, parece que só vemos a paisagem quando reconhecemos os elementos, como a representação de uma essência, de sua potência. Partindo da pintura de Turner (1775-1851), afirma:

Turner, o mais heraclítico dos pintores, parece falar exclusivamente da água; de fato, ele joga com a transformação da água em ar, e do ar em água, enquanto as chamas dos navios condenados atingem o coração da cor abrasadora e a costa úmida da terra participa da transubstanciação dos elementos (CAUQUELIN, 2007, p. 148).

Ao retermos a palavra transubstanciação utilizada pela autora e ao investigarmos como a água aparece nas paisagens de Lunara, temos que ela evoca para o fotógrafo vontade de aproximação com a natureza. Mas também uma forma de ver de modo familiar, com uma distância mínima e íntima desses fenômenos como busca de criação do seu duplo na imagem fotográfica, ou seja, como modo de buscar, de certo modo, a perpetuação daquela paisagem, que inexoravelmente ficaria muito distante em algum lugar no repositório da memória, também como repositório de desejo. A dupla distância que aqui nos referimos trata da reciprocidade estabelecida com a imagem, como objeto de desejo e memória.

Neste subcapítulo, exploraremos a concepção de sequências narrativas como forma de apresentação das imagens. Assim, por mais que elas funcionem dentro do paradigma “quadro”, como pinturas interdependentes, únicas, que englobam toda uma cena, aqui no álbum, ao contrário, formam reunidos fragmentos para contar uma história, como em um filme, na operação de montagem (SANTOS, 2005). Ao juntar detalhes do mosaico de imagens, o espectador se vê na experiência entre o “olho” e o “olhar”. O que é visível se mostra em multiplicidade de opções, muitas

vezes, contando uma ação como no cinema mudo. Apenas os títulos que se fazem visíveis nos indicam localizações geográficas e nos mostram ações cotidianas e um modo de estar no espaço da cidade neste momento de novas configurações relacionadas ao processo de modernização.

Dentro das imagens, nos personagens de Lunara, encontramos sempre o velho, o moço, a mulher e a criança, o que poderia nos indicar que o elo da corrente narrativa necessita desta retribuição do olhar – figurar, estar em cena, como exemplo para as novas gerações ao transmitir os saberes assim constituídos, e a questão dessa transmissão da experiência –, conforme o conceito de Benjamin (1987) já referido, desenvolvido no texto *Experiência e pobreza*.

Já na sequência do aguadeiro, no álbum, notamos a busca da imagem refletida, a qual aparece invertida, ou mesmo negativa, tal e qual no negativo fotográfico, que conforma o reflexo do aguadeiro em descanso e em serviço. Articulando estes conceitos opostos, como imagem negativa e positiva, imagem e reflexo, a superfície (na foto como o primeiro plano) e a profundidade do campo fotográfico (como o plano mais aberto em foco), conjugam linhas de força que atravessam a imagem em direção ao nosso olhar.

Ao apresentar a paisagem como uma montagem, o autor constrói uma narrativa visual sobre a cidade. Nas sequências seguintes que estamos propondo, procuramos explorar as paisagens com água, nos remetendo à circularidade dos conteúdos, mesmo que não esteja definido pelo próprio autor o lugar de cada imagem na montagem. Perguntamo-nos se este fato das fotografias não terem uma indicação sequencial, como uma numeração, não estaria relacionado à própria atividade da memória. As sequências partem das imagens do álbum, mas são complementadas por outras fotos já conhecidas do acervo de Lunara da coleção pertencente ao acervo do Museu Joaquim Felizardo, doada por Eneida Serrano.

Por vezes, a narratividade nos leva à melancolia, como a consciência de um regresso impossível, como a busca de um tempo passado, perdido. Mas, ao refletirmos sobre as águas de Lunara, essas nos remetem sempre ao movimento, no sentido da metáfora das águas, a oscilação das suas ondas, no fenômeno *anadiômeno*. Na montagem destas sequências que serão apresentadas, o que se vê é a “representação do tempo transcorrente”. O discurso formal das imagens de Lunara estará marcado por elementos melancólicos, ainda que a ironia também esteja presente em alguns dos seus trabalhos, pois as imagens são uma “espécie de

poder contra a finitude da experiência” (SANTOS, 2007, p. 25). Lunara depara-se então com a imagem e a distância, assim como com a duração do tempo que ela apresenta no espaço da cidade. Como refletiu Gaston Bachelard (1989, p. 6) em *As águas e os sonhos*, a partir do filósofo Heráclito: “[...] não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório”.

Na reflexão de Simmel (2009) sobre a paisagem, o autor nos mostra que esta não se restringe à moldura do quadro. Neste profundo e consagrado ensaio, Simmel nos diz que não temos muita consciência de que “ainda não há paisagem quando muitas e diversas coisas se encontram lado a lado numa parcela de solo e são diretamente contempladas” (SIMMEL, 2009, p.5). Assim, somente através de uma *unidade ondeante do acontecer*, expressada dentro da concepção de natureza, temos um foco essencial para entrar em contato com a imagem: “[...] por natureza entendemos o nexos infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal” (SIMMEL, 2009, p.5).

A ideia de propor as sequências pretende dar destaque à questão da narrativa e a repetição dos mesmos elementos e um movimento que apresenta outra ação, como um movimento circular, que retoma elementos das imagens e aparece proposto em outras imagens. A intenção é criar estas sequências para gerar um instrumento metodológico que nos permita compreender melhor o tema da água no álbum *Vistas de Porto Alegre* e também em outras fotografias que já estavam acessíveis de Lunara.

Sequências

Sequência 1: Aguadeiros e Aguadeira

Figura 69 – Lunara, *Na Cascata/Ochsenfuhrwerk*, c. 1901



Nota: Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia., [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Figura 70 – Lunara, *Aguadeiro em Serviço/Wasserträger bei der Arbeit*, c. 1901



Nota: Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia., [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Figura 71 – Lunara, *Aguadeiro em Descanço / Nach Getaner Arbeit*, c. 1901



Nota: Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia., [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Figura 72 – Lunara, *Águas Correntes /Wascherin*, c. 1903

Nota: Álbum *Vistas de Porto Alegre –Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia., [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Figura 73 – Lunara, *Aguadeira/Wasserträgerin*, c.1903

Aguadeira. Wasserträgerin.

Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre –Photographias Artísticas* – Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Figura 74 – Lunara, *[Em Meio Caminho]*, [Bairro Teresópolis], c.1901



Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Figura 75 – Lunara, *[No Arroio]*, [Bairro Teresópolis], c.1901



Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Sequência 2: “Carga miúda”

Figura 76 – Lunara, *Desembarque* [Na Ilha da Pintada], c. 1900



Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Figura 77 – Lunara, *Carga Miúda- Jacuhy/ Leichte Fracht.* c.1903



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18X24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Figura 78 – Lunara, Ao Largar/Abfahrt. c. 1900



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Figura 79 – Lunara, [*Los Mariñeritos, na Ilha da Pintada*], c. 1900



Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Sequência 3: Riachinho

Quero-lhe bem há cinquenta anos, pela sua humildade, pela sua poesia. Você não é um pedaço de água a andar vagarosamente entre beiras de terra da minha terra.

Você, com aquela ponte, aqueles salgueiros iguais e o céu em cima, mudando sempre, sempre outro, sempre diverso, você é uma criatura que envelheceu... Lavadeiras, barcos de lenha junto à ponte, salsos-chorões, pátios que morriam no arroio, pescarias de lambari, casas da Rua da Margem que se debruçavam nas águas. Foi preciso sacrificar tudo isso para que a cidade urbanizasse uma imensa várzea alagadiça.

Álvaro Moreyra

Figura 80 – Lunara. *Dois Philosophos – Riachinho/ Zwei Philosophen. c. 1903*



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].
Fonte: Acervo Jungues.

Figura 81 – Lunara, Pinica?, c.1901



Nota: Reprodução a partir de negativo de vidro, gelatina e prata, 13X18cm.
Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Figura 82 – Lunara, [Margem do Riachinho] c.1901



Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Figura 83 – Lunara, *No Riachinho*, c. 1905

Nota: Cartão-postal, fotogravura, p&b, 9x14 cm.
 Fonte: Acervo pessoal.

Figura 84 – Lunara, *Riachinho/ Fischende Knaben am Bach*, c.1903

Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18X24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].
 Fonte: Acervo Jungues.

Figura 85 – Lunara, No Riachinho, c. 1904

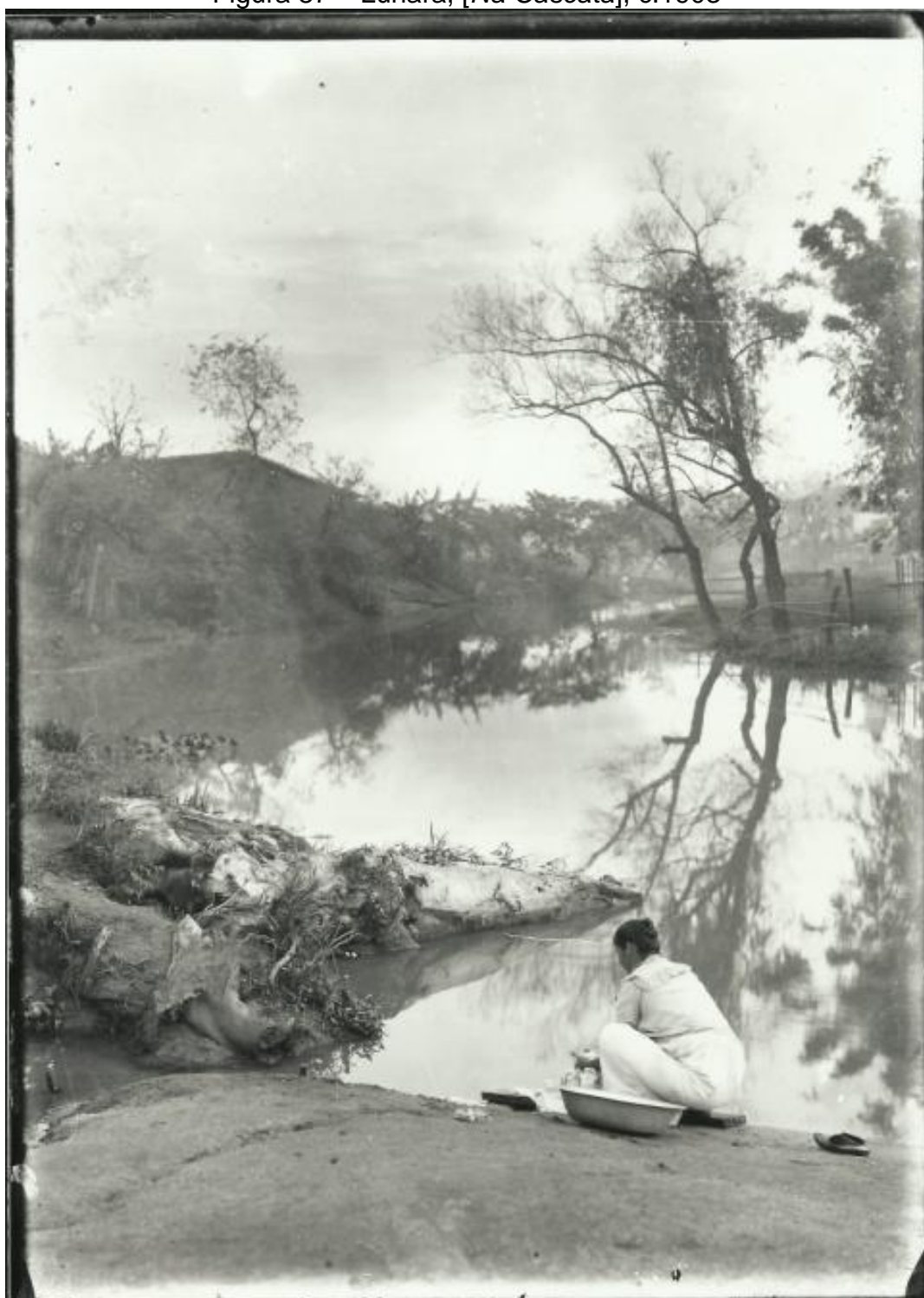


Nota: Cartão-postal, fotografatura, p&b, 9x14 cm.
Fonte: Acervo Jungues.

Figura 86 – Lunara, *O Lago* c.1903

Nota: Reprodução a partir de negativo de vidro, gelatina e prata, 13x18cm.
Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Figura 87 – Lunara, [Na Cascata], c.1903



Nota: Reprodução a partir de negativo de vidro, gelatina e prata, 13x18cm.
Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Figura 88 – Lunara, *Aguadeira/Wasserträgerin*, c.1903

Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900]. Fonte: Acervo Jungues.

Não é à toa que buscamos um diálogo entre os mitos e as imagens de Lunara, ele mesmo teria dado um título a uma das suas imagens como *Náiades*, conforme referimos antes. De certo modo, Lunara poderia estar em sintonia com algumas pinturas de seu amigo, Weingärtner, que produziu uma série de trabalhos nesta ordem ao configurar relações com a pintura clássica através de cenas e personagens mitológicos ou da antiguidade clássica *Dafne e Cloé* (s/d), *Cena bucólica com pastores e ovelhas (Pífaro)* (1898), *Julgamento de Páris* (s/d), *Oferenda ao Deus Pã* (1894) e a *Caçadora de Borboletas* (1904), entre outras²⁴.

Outra dimensão espiritual a considerar seria das próprias representações religiosas anímicas como referência aos locais sagrados naturais como as fontes e os rios. Oxum é quem governa as águas de rios, lagos e cascatas nas religiões africanas. É considerada um orixá que representa a energia feminina e maternal, relacionada a uma deusa do amor, como uma espécie de Vênus africana, saída das águas.

²⁴ Para mais detalhes, ver Tarasantchi (2009, p. 146).

Figura 89 – Pedro Weingärtner, *A Caçadora de Borboletas*, 1904

Nota: Óleo sobre tela, 41x24cm.
Fonte: Acervo Pinacoteca APLUB.

O destaque dado à água também se relaciona aos trabalhos de poetas, pintores e fotógrafos que beberam na fonte do simbolismo. Haumond (2001) nos diz que Emerson, ao partir dos pintores Corot e Millet, reconheceu a impossibilidade de nitidez absoluta na fotografia. Com o *Jugendstil*, a fotografia “pictural”, “artística”, relaciona-se ao progresso do simbolismo, cuja marca é as paisagens bucólicas idealizadas²⁵. Todos esses pintores, segundo Haumond, travaram diálogos com a proposição alquimista da quadratura do círculo, que representa a união entre céu e a terra. Aparece com força, aqui, a ideia de “transmutação”, a qual, na alquimia, é uma metáfora da expressão criativa, na qual a água seria o elo entre o céu e a terra, remetendo, também, ao movimento da água pela fronteira entre a ficção e a realidade (HAUMOND, 2001).

²⁵ Como os pintores simbolistas Watzek, Hennemberg, Kühn, Folha de Trevo e Arnold Böcklin.

Para continuarmos falando sobre essas fronteiras, cabe ressaltar que outra dicotomia se apresenta: a da relação entre mitologia e racionalidade. As náiades, nesta perspectiva, seriam, então, justamente esses seres mitológicos que aparecem como alusão à água e, mais especificamente, à pureza da água.

Em outro livro que aborda os mitos da água, sabemos, então, que náiades são as divindades que habitam as fontes, os riachos e ribeiros. O nome provém do verbo escorrer, cujo presente quer dizer “ele deixa correr”:

É quase impossível estabelecer-lhes uma genealogia, porquanto esta se apresenta com muitas variações, consoante os autores e os mitos locais. Se Homero, *Íliada*, XX, 7-9, dá-lhes como pai a Zeus, outros consideram--nas filhas de Oceano ou do deus-rio onde residem. As filhas do deus-rio Asopo são consideradas as Náiades. As fontes estavam sobre a proteção de uma ninfa, com a qual eram identificadas. Então, toda fonte ou curso d'água possui uma ninfa como protetora e com um mito próprio (BRANDÃO apud CAVALCANTI, 1997, p. 206).

A interação com a água, o ato de bebê-la, pode interferir favoravelmente na inspiração poética humana, como é contado no exemplo da fonte *Castália*, que ficava ao pé do monte Parnasso. Contava-se que, em *Castália*, “quem bebesse das suas águas sentia-se poeticamente inspirado”. Essas narrações míticas mais ancestrais guardariam na modernidade algum espaço ainda, como um murmúrio, um ressoar... Como a propagação da onda da fonte grega, trazendo uma ligação mais ancestral com outros tempos e talvez uma religação com o cosmos, através de um canal estético, que clamava com urgência pela sua permanência face à demolidora onda da modernidade e seus desdobramentos na paisagem urbana.

Nas civilizações mais antigas, os cultos religiosos se concentravam em torno das fontes e os lugares de peregrinação possuíam sempre uma nascente ou fonte, vistas como lugares essencialmente sagrados, pois se acreditava que era ali que ocorriam as hierofanias e a manifestação do poder divino (ELIADE, 2000).

Apresenta-se com força a questão dos reflexos nas águas, que, além de ser um aspecto da imagem que pode ser explorado através de uma sacralização da natureza em processo de destruição, também traz à tona questões pictóricas importantes. Lunara, ao representar as águas nas suas *Vistas de Porto Alegre*, traz também a presença de pessoas ligadas à água, como aguadeiros e lavadeiras, bem como suas famílias, nos remetendo à relação das suas imagens como um traço importante da paisagem local com a exuberância do Lago Guaíba. Nesses lugares

prenhes de vegetação, era possível conseguir uma ambiência favorável para trabalhar melhor o céu na fotografia de paisagem, já que as “chapas secas”, ou seja, os negativos de vidro emulsionados com gelatina e prata, não conseguiam registrar os detalhes nas altas luzes. A luminosidade mais controlada destes lugares era favorecida pelo reflexo das águas combinado com a amplitude da vegetação.

Para Carvalho (1991, p. 207), “a fotografia demonstrou que a luz não deveria ser captada apenas na fonte luminosa, no céu, mas também a partir dos objetos que a refletem”. Poderíamos, aqui, olhar certas pinturas ou desenhos de Weingärtner, os quais apresentam esse domínio da reflexão da luz em outras superfícies presente nos interiores. Nas fotos de Lunara, onde o elemento água está representado, podemos observar o mesmo tratamento dado. Como neste momento as dificuldades técnicas são muitas na captação da forte intensidade da luz, os reflexos do céu, nas imagens de Lunara, são exemplos de uma solução para este problema, no intuito de, ainda assim, fazer aparecer o céu (como no modelo pictórico), mesmo que numa fotografia.

Figura 90 – Pedro Weingärtner. *Maricás*, 1911



Nota: Óleo sobre tela, 34x59 cm.

Fonte: Acervo Pinacoteca Barão de Santo Ângelo/Instituto de Artes/UFRGS.

Figura 91 – Pedro Weingärtner. *Garças*, 1913



Nota: Óleo sobre tela, 35x63 cm.

Fonte: Acervo Pinacoteca Barão de Santo Angelo/Instituto de Artes/UFRGS.

Bachelard, em *A água e os sonhos* (1989), pergunta: “Onde está o real?” No céu ou no fundo das águas? O infinito em nossos sonhos é tão profundo no firmamento quanto sob as ondas. “Assim a água, por seus reflexos duplica o mundo, duplica as coisas, duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica” (BACHELARD, 1989, p. 51). Nesta passagem, o autor consegue reunir elementos importantes para nossa interpretação. De fato, Lunara é um sonhador ao se concentrar no tempo que seria o oposto do tempo do trabalho. Esta opção estética o deixa na posição de sonhador, viajante e estrangeiro de sua própria cultura. Nessa posição, o fotógrafo passa a ver o mundo, a realidade e o seu duplo, colocados em profunda tensão e, por que não dizer, experimentando a sensação melancólica inerente a toda volta que a memória empreende, assim como a todo vazio deixado pela experiência.

Bachelard (1989, p. 8), assim como Lunara em Porto Alegre, também pôde desfrutar de uma relação com a natureza, ainda um espaço sagrado:

Foi perto da água e de suas flores que melhor compreendi ser o devaneio um universo em emanção, um alento odorante que se evola das coisas pela mediação de um sonhador. Se quero estudar a vida das imagens da água, preciso, portanto devolver ao rio e às fontes de minha terra seu papel principal.

E assim ele segue contando que nasceu numa região de riacho e rios, num canto da Champagne povoado de várzeas. E relembra de uma bela morada ali, às margens da água corrente, à sombra curta dos salgueiros e dos vimeiros. Como num haikai, o autor resume que “uma poça contém o universo”. Ele se dá conta, então, que através dos reflexos ficava muito difícil perceber onde estava a margem real e onde estava a margem refletida.

Nessa incerteza, nessa mancha caótica é que reside para nós toda busca poética de um autor como Lunara e as suas relações com água através de uma pictorialidade que estava dada na fotografia pela própria natureza. Ao refletir sobre as imagens invertidas da água, Bachelard (1989, p. 54) nos fala ainda que, a partir daí, ele pôde compreender a necessidade incessante da dialética que se coloca na imaginação: “[...] como dizer melhor que a água cruza as imagens?”.

Sandra Pesavento (2007), por outro lado, nos convida a pensar “o que seria no caso o horizonte da cidade?”. E ela mesma esboça a resposta:

Fotos, pinturas e gravuras antigas ou mesmo paisagens escritas, como aquela que se destaca na narrativa de Auguste de Saint-Hilaire, nos falam de uma cidade-paisagem, tomada desde o ponto de vista de quem dela se aproximasse por barco, ou que se prostrasse em uma das ilhas do Guaíba. Assim o panorama da cidade divisado em paisagem, compondo um recorte da natureza pelo olhar, se oferecia belo, inigualável, sedutor, tal como o descrevera o viajante francês: Porto Alegre era uma cidade que se dispunha em anfiteatro à beira do Guaíba, descendo a colina em direção às águas (PESAVENTO, 2007, p. 11).

Contudo, esta paisagem bucólica descrita por Saint-Hilaire mudou. No centro da cidade, crescem prédios e monumentos, e este horizonte é interpelado pelas construções que se verticalizam. A mesma autora lembra a impossibilidade deste horizonte se espalhar mais além com o progresso das construções urbanas.

A primeira hidráulica da cidade localizava-se na Praça Marechal Deodoro, conhecida como Praça da Matriz, a atual Praça dos Poderes, na qual, também havia um chafariz que representava os quatro afluentes do Guaíba. Por outro lado, estar nessa praça há muito tempo atrás possibilitava que pudéssemos olhar para a paisagem na qual a cidade aparece em meio às águas. A obra do chafariz, designada como *Os Afluentes*, foi construída em 1866. Composta de cinco estátuas em mármore de Carrara que homenageavam o Lago Guaíba e seus afluentes,

respectivamente, os rios Caí, Sinos, Gravataí e Jacuí²⁶. O privilégio dessa tradição ligada à vitalidade fluvial em monumentos pode ser encontrado também na cidade de Bernini, escultor da fonte *Quatros Rios* (c. 1650), na Praça Navona, em Roma, que teria influenciado a concepção de *Os Afluentes* (SHAMA, 1996).

Figura 92 – Virgílio Calegari. *Praça Mal. Deodoro*, c.1906



Nota: Reproduzido do *Álbum de Porto Alegre*, Milão: Tecnographica, 1912.
Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Figura 93 – Virgílio Calegari. *Praça Mal. Deodoro* c. 1906



Nota: Reproduzido do *Álbum de Porto Alegre*, Milão: Tecnographica, 1912.
Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

²⁶ Para maiores informações sobre as esculturas públicas em Porto Alegre, ver Alves (2004, p. 19).

Desta forma, muitas transformações urbanas se sucederam no sentido de separar a palavra cidade da palavra natureza. No entanto, a construção de monumentos em homenagem aos rios nos fala sobre as representações sociais e culturais reveladas em outra relação da cidade com a natureza, como rastros que deveriam ser apagados.

Houve muitas reformas urbanas em Porto Alegre no início do século XX. Por exemplo, na região hoje conhecida como Cidade Baixa, no antigo Riachinho, na Ilhota e no centro da cidade junto à Praça Marechal Deodoro, antiga Praça Dom Pedro II, na Doca das Frutas do Mercado Público Central e também no ajardinamento e na criação da Praça Parobé. A construção do Cais e a expansão dos caminhos ao lado norte da cidade afastariam paulatinamente a população das águas da cidade. Ao chegarmos num fato considerado como ápice desse processo com a conhecida “Enchente de 1941”, a qual tragaria com suas águas boa parte do centro da cidade, fazendo com que um muro se erguesse como proteção contra a invasão das águas, separando, por fim, a cidade do Lago Guaíba²⁷.

²⁷ Para mais detalhes, ver Souza e Müller (2007, p. 69).

3.3 Vistas de Porto Alegre e os rastros nas narrativas visuais de Lunara

Com o tempo e a ostentação do progresso, as velhas ruas se desmancham lentamente. Acordam um belo dia de placa nova na esquina, promovidas a general e, então, é tratar de enterrá-las, com a ladainha da saudade. Tudo assim vai sumindo, embora sem tremor de terra, numa areia gulosa de olvido.

Augusto Meyer

Figura 94 – Lunara, *As Cantigas do Vovô*, c.1903



Nota: Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Jungues.

Ao nos determos na fotografia *As cantigas do Vovô*, que foi publicada também na revista *Máscara*, conforme salientamos no Capítulo 2, somos levados a pensar sobre a precariedade da transmissão cultural vivida por Lunara. Um avô canta e toca com um violão para duas crianças que o olham atentamente, no pátio provavelmente em frente à sua casa, no bairro Teresópolis. A porta da casa está

aberta e nos mostra o hábito de pendurar uma ferradura de cavalo na entrada para atrair sorte. Como se sabe, as narrativas orais, escritas e visuais, são os elementos primordiais para a preservação da cultura, das formas de sociabilidade, das expressões musicais, dos provérbios, cantos e prosas que tinham vida na região. Lunara atuou nesse sentido, não deixando que os rastros das culturas populares fossem apagados, mesmo diante da fragilidade de sua conservação na nova dinâmica cultural modernizante que se apresenta no início do século XX, com a sobreposição do novo por cima das camadas de tudo que representa o velho.

O fim da narração e o declínio da experiência, são inseparáveis, nos diz Benjamin, das transformações profundas que a morte, como processo social sofreu no decorrer do século XIX, transformações que correspondem à antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana – e, como indicam os ensaios sobre Baudelaire, na substituição dessa antítese pela perseguição incessante do novo, há uma redução drástica da experiência do tempo (GAGNEBIN, 2013, p. 64).

As imagens nos levam, então, ao questionamento sobre as dicotomias culturais que se apresentam na narrativa do álbum com “fotografias artísticas” sobre a cidade. Tensões que se apresentavam à própria fotografia naquele momento, se pensarmos que os próprios processos fotográficos são atropelados por inovações, como no caso das câmeras, filmes em vidro e em rolos, emulsões de colódio e gelatina, exigindo e possibilitando outras temporalidades na percepção do mundo e da própria utilização da fotografia (FLUSSER, 2002).

Se já era difícil ver a cidade como um espaço de inclusão de etnias diversas, por analogia, também seria difícil considerar a fotografia como uma arte, no sentido do senso comum. Lunara permanece sempre como um fotoamador bastante elogiado e lembrado, mas não recebeu o mesmo tratamento na história da arte do que os pintores famosos do Estado, como seu amigo Pedro Weingärtner, por exemplo. A fotografia era tida como um meio auxiliar para o pictórico, mas não como uma linguagem que contivesse uma pictorialidade específica. Ao mesmo tempo, a fotografia, com a reprodutibilidade técnica e o seu potencial vínculo documental, é um meio de comunicação de massa por excelência. A ideia de fotografia artística relaciona-se à auratização do objeto, da técnica, mas chegamos a um impasse. Estaria a aura vinculada à materialidade do próprio objeto? Ou vinculada ao local de discurso do seu autor? Ou, ao contrário, estaríamos aqui em uma “experiência aurática”? Este termo, proposto por Janz (2012), parte do pressuposto de que a aura

não é a qualidade de uma coisa ou de uma obra de arte, mas uma categoria da percepção sensorial. Podendo demonstrar, conforme Laura Flores, o quanto esta experiência relaciona-se com a técnica e como a imagem se apresenta através de sua materialidade. Lunara, nesta medida, estaria aproximando imagem e aura, também no sentido de elevar a fotografia para o mesmo estatuto artístico o qual gozava a pintura. Essa estratégia poderia justificar o desejo do autor em fazer um portfólio com vistas da cidade com originais fotográficos em gelatina e prata, como uma forma de manter o modo de exibir a fotografia de forma a valorizá-la e conduzir o olhar através de uma moldura. Neste caso, o *passe-partout* também serve para conservar a fotografia, já que as marcas digitais deterioram o objeto.

Desta forma, a questão da técnica influenciaria na relação de reciprocidade que se instala com a imagem, proporcionando a experiência aurática? Ou olhar para um original ou para a sua cópia teria alguma influência em estar diante da imagem e com relação à experiência aurática? Ter o olhar devolvido, no sentido da obra tocar em algum ponto que interroga um modo de perceber o mundo. Nesta projeção de reflexos da imagem é que se estabeleceria uma relação de reciprocidade com a obra.

Segundo Janz (2012, p. 15), a experiência da aura de uma obra de arte é um “acontecimento perceptivo atmosférico”. O que chama atenção nesse cenário é que a percepção da natureza é ligada a uma atmosfera peculiar. As atmosferas são vivenciadas, tomam conta de nós e nos entregamos a elas – “em repouso”, como diz a citação. O ato de “respirar a aura dessas montanhas, desse galho” – quem faz isso está “corporalmente cativado” (JANZ, 2012, p. 15).

Este envolvimento do corpo na experiência artística coloca ainda a tensão sobre o predomínio da visão na composição da cena, que estaria vinculada, sobretudo, à imagem técnica e ao uso da perspectiva na representação do espaço urbano. Como nos fala o autor, a definição do conceito dessa experiência por Benjamin é oscilante e modifica-se. Mas o que frisamos é quando o autor afirma que “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”. Este investimento é um privilégio da poesia. [...] Quem, portanto, “numa tarde de verão, em repouso” acompanhar com os olhos as linhas do horizonte das montanhas ou de um galho, os investe da capacidade de responder a esse olhar (JANZ, 2012, p. 16).

É interessante o que propõe Janz, pois, mesmo em questões de conceituação que parecem vagas em Benjamin, podemos recuperar alguns elementos do

conceito como experiência. Mesmo na impossibilidade de expressar através da escrita a experiência aurática, pois esta não passaria somente pelo racional, mas por um diálogo permanente com a memória involuntária.

Para finalizar sobre a questão do desaparecimento da experiência aurática, como uma vivência que aproxima fenômenos distintos, aproxima distâncias, mas que também aproxima tempos distintos, “que se revelam como datas de rememoração”, ninguém duvida que ainda hoje teríamos acesso a esse tipo de experiência (JANZ, 2012, p. 17). Concordamos, portanto, com este autor ao postular que: “Por mais que a experiência aurática seja historicamente ultrapassada, a natureza aurática, assim como a obra de arte aurática, continuam capazes de nos fascinar e não há como perderem essa capacidade efetiva” (JANZ, 2012, p. 18).

A nomeação de Lunara como um autor ou como um sujeito que fala e quer comunicar sobre suas experiências é um importante antídoto contra a questão da narrativa do jornal – informativa e impessoal. Ao mesmo tempo em que se disseminam as possibilidades técnicas de reprodução, também a narrativa tradicional, restrita ao entendimento de uma comunidade, é cada vez mais relegada ao desaparecimento, como rastros que necessitam ser apagados. Se nos atentarmos para o local desse sujeito que fala, veremos que a questão do fotoamadorismo figura como um espaço “limiar”, localiza-se no “entre”, justamente aí onde Lunara poderia viver outra experiência do tempo e da memória, ou seja, o fotógrafo se encontra entre a autoria artística e a documentação fotográfica.

O outro que ele representa em suas imagens, que pode ser visto no apreço pela cultura dos afrodescendentes, dos alemães e italianos, mas também no recorte que a nova divisão do trabalho impõe pelas transformações do capitalismo, das relações sociais mercantilizadas, que separam a cultura em níveis do alto e baixo, dos ricos e pobres, dos brancos e negros, dos homens e das mulheres... Lunara produz uma fissura em sua época ao conceber suas imagens em uma relação dialética em que esse outro fala também sobre meus próprios desejos, que a imagem se estilhaça em reflexos e não aponta em uma direção unívoca na apropriação do real. A imagem fala também sobre a distância em que me coloco dos próprios desejos, como um repositório de sonhos, a imagem fala sobre o que poderia ter permanecido, mas inexoravelmente teve seu fim.

Contudo, há um anacronismo de suas imagens encenadas que revela um sentido, porque não se localizam nem em um regime visual, que cada vez mais se

fortalece, que é a documentação, a reportagem do acontecimento, nem mesmo se encaixam em uma noção pura relacionada ao campo da arte ou da pintura de paisagem. O autor, ao querer nos remeter a perda ao desmoronamento de uma narrativa de outro tempo que se vê em choque com o novo, o moderno, ele mesmo vê seu estilo de fotografar como estando em algum território derradeiro, cujas fronteiras, talvez agora sim, estejam por se definir em outras possibilidades.

Partimos da hipótese de que este Álbum é um sintoma da perda da experiência, transmitida a partir de um local que revela uma autoria, ou seja, não é uma informação impessoal, mas algo visceral, que se revela no encontro que possibilita a imagem como prova e documento. Mas estas imagens querem nos tocar, não apenas pela visão, pelo olhar, mas na revelação enigmática de um “encontro” que se revela como um “acontecimento”, cuja intensidade é provocada pela fotografia e seus vínculos inevitáveis com parcelas do real.

O álbum *Vistas de Porto Alegre* não deixa de “ritualizar”, no sentido simbólico, um encontro entre culturas distintas que só coexistem na camada de significados próprios da fotografia. Ao colocar uma imagem lado a lado com outras imagens, há um desmoronamento das distâncias sociais que eram muito fortes na realidade do período.

Sabia-se muito bem o que era experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens. De forma concisa, com autoridade da idade, em provérbios, ou de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; ou ainda através de narrativas de países estrangeiros, junto à lareira, diante de filhos e netos. Mas, para onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam a ser transmitidas de geração a geração como se fossem um anel? A quem ajuda, hoje em dia, um provérbio? Quem sequer tentará lidar com a juventude invocando sua experiência” (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2013, p. 57).

Com essa passagem do texto de Benjamin, a autora nos introduz no sentido da palavra *Erfahrung*. Primeiro, a experiência se inscreve em uma temporalidade comum a várias gerações e supõe uma “tradição compartilhada”, havendo uma continuidade da palavra passada de pai para filho. Há uma distinção entre o tempo nas sociedades artesanais, em contrapartida ao tempo fragmentado do trabalho no capitalismo moderno, como nos fala Benjamin, em *O Narrador*.

Concordamos com a autora, ao perceber que é o moribundo, na sua proximidade com a morte, “ele aproxima, numa repentina intimidade, nosso mundo

vivo e familiar deste outro mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos” (GAGNEBIN, 2013, p. 58). Como os viajantes que voltam de longe, os agonizantes são aureolados por uma suprema autoridade que a última viagem lhes confere. A palavra *Erfahrung* vem do radical *fahr*, que é usado no antigo alemão no sentido de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem. Ressaltando, portanto, que: a autoridade não é devida a uma sabedoria particular, mas que circunscreve o mais pobre homem na hora de sua morte (GAGNEBIN, 2013).

Gagnebin (2013) ao situar, então, essa “problemática do desaparecimento dos rastros” nos introduz ao cerne das questões que parecem saltar das imagens. Ao tomarmos as narrativas visuais como evocando o declínio da partilha de uma experiência comum, humana, Benjamin nos aproxima também dessa ideia ao observar o trauma provocado pela Primeira Grande Guerra Mundial do século XX, quando o silêncio pairou em suspenso na imagem de corpos, sangue e ruínas. Se bem que estaria se referindo ao processo de ascensão da burguesia no capitalismo e sua visão de mundo calcada, sobretudo, no individualismo como premissa básica (GAGNEBIN, 2013).

O “desaparecimento dos rastros” sentido como uma onda avassaladora e que logo em seguida propõe o novo, o novo que espera na próxima esquina, mostra que só é possível ir avante, mesmo que não haja nenhum deslocamento, apenas apagando o que antes ali estava. Nesse movimento radical, podemos observá-lo em relação à própria arte.

Ao considerarmos a obra de Lunara como um todo, percebemos que ela traz o fotógrafo amador como um verdadeiro divisor de águas. É a isso que nos referimos sobre o Lunara, sendo ele uma peça importante nos quebra-cabeças da história entre arte e fotografia, pelo menos em nível local. O autor, ao se territorializar num limiar que mescla aspectos da pintura de paisagens com a reprodutibilidade técnica, se coloca em um território intermediário entre essas duas possibilidades. Amigo de Weingartner e também alguém que circula no meio dos fotógrafos amadores, como Ziul e o fotoclube Sploros. Mas, logo após 1905 não temos mais referências sobre a sua produção. Embora Lunara fosse lembrado como exemplo da fotografia artística, nas publicações que investigamos, principalmente nos anos em que ainda estava vivo, depois da Primeira Grande Guerra – em 1919 e em 1922 – a motivação principal de sua arte seria a de mostrar “o que já estava deixando de ser”. Talvez por isto a sua estética estaria sendo

relembrada, como um último aceno de algumas experiências que logo seriam apagadas pela produção crescente de instantâneos publicados nos meios de comunicação e também pelo próprio crescimento da cidade.

Segundo Lissovsky (2012), as transformações por que passa a fotografia, no que se refere às vistas do século XIX para a moderna fotografia de paisagem, estabelecem um verdadeiro duelo, e não diálogo, no entendimento pictorialista da cena *versus* flagrante da cena. “A primeira reação organizada ao instantâneo fotográfico ficou conhecida como pictorialismo” (LISSOVSKY, 2012). Caffin assim se refere ao flagrante: “Se qualquer um pudesse ser bem-sucedido, não haveria espaço para o artista”, cujo mérito é impregnar a imagem de “experiência” e “impressão” subjetivas. Porém, se o instantâneo predominasse, impressão e experiência estariam fatalmente excluídas (CAFFIN apud LISSOVSKY, 2012).

Nesse novo regime de visualidade, como mostraram Carvalho e Lima (1997), os álbuns de fotografias urbanas de São Paulo, produzidos entre 1887 e 1919, tenderam à:

[...] construção de uma nova identidade visual para a cidade a partir de modelos racionalizadores do espaço urbano e, também, a maneira pela qual esses modelos articulavam-se a formas de legitimação do processo de segregação espacial, decorrente da reordenação social necessária à formação da sociedade capitalista moderna” (CARVALHO; LIMA, 1997, p. 16).

Em extensa pesquisa, as autoras mostram como se instaurará o padrão fotográfico das vistas urbanas, assim como uma nova narrativa, que perde as referências de autoria, com todos os fotógrafos obtendo imagens dos mesmos locais, à procura de um ângulo com grande profundidade de campo, numa consolidação da vista através da perspectiva. Além disso, a nitidez e o alinhamento da profundidade do foco serão atributos essenciais para as vistas urbanas, estilo de imagem que receberá incentivo em publicação nos meios de comunicação em geral. Como afirma Mauad (2006, p. 4), este tipo de imagem terá um espaço próprio, com uma lógica de produção de sentido e imposição de uma realidade:

Entretanto, é importante perceber que a fotografia de vistas, mesmo com apoio nos cânones da pintura, desenvolve uma linguagem própria, na qual a nitidez e a distribuição clara dos planos é a marca fundamental. Uma estética cuja função primordial é a de transmitir mensagens que engendrem um sentido, distinto daquele produzido pelas pinturas, aquarelas e desenhos.

Apagar os rastros de *um mise-en-scène*, que evoca a duração, este parece ser um sintoma da entrada de novos ares progressivos e modernizantes na cidadela colonial. Isto acontecerá através da exibição cada vez mais constante de imagens, que, tal qual uma colagem do real, procuraram exibir uma cidade que “aparenta” ser ou se “dá a ver” com os mesmos padrões das metrópoles da Europa civilizada relegando à sombra da história as partes indesejadas da capital do Estado que foram invisibilizadas.

A experiência aurática contribui para que entremos em contato com os rastros da narrativa visual de Lunara, pois ela propicia que, através da obra, haja um efetivo contato com o seu autor e, de algum modo, nos religamos à experiência poética da qual a obra nos fala, algo que se apresenta distante e próximo, simultaneamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizarmos esta pesquisa sobre Lunara somos, por fim, como em um reflexo – advindo das suas imagens – instigados a pensar sobre a própria narrativa histórica. O trabalho de “salvar as ruínas” implica uma direção de enfatizar a relevância epistemológica e, antes de tudo, ética e política da construção do passado. Este tema foi estruturante na obra de Benjamin, como nos fala Gagnebin (2014). E nesta pesquisa buscou-se realizar uma reflexão sobre a narrativa visual de Lunara, partindo-se de conceitos que perpassam o pensamento do pesquisador alemão.

Esta historia só foi possível de narrar – e temos que reconhecer isso – pela relação empática a qual nos transporta para o passado e nos faz vê-lo em uma constelação, para retornar à epígrafe de Benjamin, que está no início desse texto, mas que nos acompanhou durante todo o percurso, na consciência da distância e da leitura presente sobre algo que está em um tempo distante. Assim como ao definir a imagem como algo relampejante entre duas distâncias, presente e passado, que compõem uma constelação. Relampejante, no sentido de uma luz intensa, mas que inevitavelmente se extinguirá, nos falando, assim, sobre a transitoriedade e sobre o movimento do tempo. Deste modo, sabemos que todo o lugar do qual enunciamos algo tem uma efeméride, possui uma localização que nos faz tomar consciência da distância, tanto espacial, como temporal, do tempo que já é passado.

Entender constelações não deixa de ser uma tarefa própria do astrólogo, mas o historiador da arte, no sentido metafórico, também está atento para se acercar da questão do tempo. Inspirado pelo astrólogo, quer mais do que ninguém, sabe do perpétuo movimento dos planetas e, enfim, do tempo, que neste exato momento, escoa entre os dedos enquanto digitamos estas palavras, auxiliados por recursos e aparelhos tecnológicos.

Que constelações se formaram durante esta pesquisa?

Aqui tentamos fixar uma reflexão sobre a experiência aurática sobre o apagamento de seus rastros na modernidade, dada a concepção do capitalismo industrial e sua transformação da arte em mercadoria. Outras questões surgiram a partir desse ponto de vista. Porém, muitas outras não puderam ser investigadas com toda a profundidade que deveriam, podendo ser retomadas em outras oportunidades.

Espera-se, mais do que tudo, que esta pesquisa permita novas e incessantes constelações, enfim, outros arranjos e interpretações quantos forem possíveis, ao pensarmos um universo de conhecimento que está em expansão. Pois não pretendemos e sabemos da impossibilidade de uma leitura única do objeto de pesquisa em questão. Contudo, a sincronicidade do aparecimento do álbum de Lunara e outras fontes documentais e imagéticas às quais recorreremos durante a pesquisa conformou um desenho único na elaboração desta reflexão. A investigação pretendeu fornecer uma imagem de Lunara, como uma constelação, conformando uma ponte possível para a interpretação da fotografia e suas aproximações com a arte.

A narração histórica estaria sujeita, assim, a todas as ambiguidades presentes na imagem mnêmica e na atividade do lembrar, como bem nos mostra Paul Ricoeur (2007). Se pensarmos sobre o modo da atividade mnêmica, nos damos conta, portanto, sobre o sentido do álbum aqui analisado, o qual não estabelece uma sequência, uma ordem de leitura das imagens, mas propõe seu encadeamento por constelações temáticas.

O passado é algo que não é mais, mas é também aquilo cuja passagem continua presente e marcante, cujo ser continua a existir de forma misteriosa no presente (GAGNEBIN, 2014). Com esta última frase, somos direcionados novamente à epígrafe desta dissertação, mas agora pensamos sobre essa forma “misteriosa” ou “relampejante” nos remetendo à imagem, à relevância da narrativa visual no pensamento benjaminiano sobre a modernidade e o quanto este pensamento continua vigoroso para compreensão das questões abordadas na contemporaneidade.

Realizado todo percurso que nos foi permitido pela duração do tempo e não pelo esgotamento e resolução de tensões advindas dessas reflexões, caberia destacar as questões principais que surgiram das encruzilhadas teóricas abordadas no âmbito deste trabalho, o qual procurou investigar principalmente as fotografias do *Álbum Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*.

Neste processo de conformação do sujeito moderno, escutamos o ressoar de uma narrativa poética nas imagens de Lunara, como no “olhar a história a contrapelo”, de Walter Benjamin, estando aí a sua força e o seu enigma, pois a fotografia era um campo da linguagem artística incipiente. Lunara se destacou pelas suas obras fotográficas e, também, por estar no limiar do fotoamadorismo, como foi

contextualizado nessa pesquisa. Através da fotografia, ele pôde experimentá-la como um campo aberto em diálogo constante com outras práticas artísticas, como a pintura e até mesmo a escrita poética, que foi a linguagem que inaugura a sua entrada na arte.

Neste sentido, podemos dizer que escavamos em diversos níveis, os quais assim se apresentaram:

Um nível que apontava para a relação entre movimento pictorialista, na conceituação da fotografia artística, e as correntes realistas, na importância e valorização da documentação. E também a influência das ideias do Impressionismo e do Simbolismo sobre a paisagem. Antes de buscarmos definir uma classificação, percebemos as influências recíprocas entre eles. Partindo desse olhar, buscamos comparações entre a fotografia artística de Lunara, a pintura de paisagem e as vistas urbanas produzidas por outros fotógrafos.

Em outra perspectiva de investigação, a relação entre a fotografia e as transformações urbanas foi contextualizada também no que concerne ao capitalismo industrial e internacional e sua interferência na visão da paisagem urbana, na produção artística, nas relações sociais e culturais, configurando novas variáveis na apropriação do real, identificando a verdade e a realidade. Diante desta problemática, perguntávamos, portanto, como seria possível entender os parâmetros de artisticidade no emaranhado contexto de circulação e apropriação de imagens do início do século XX, dada a sua condição de mercadoria e também o conseqüente declínio da experiência aurática na modernidade.

Como já foi tantas vezes teorizado, à fotografia sempre interessou a questão do tempo no sentido de produção da memória. Do registro de uma imagem do passado, mas, sobretudo, para conseguir fotografar o movimento, aspecto que está na base da invenção do cinema e da ideia de seus 24 quadros por segundo. Em relação a essa questão, buscamos refletir como as fotografias do álbum, o modo de apresentação deste, assim como o processo fotográfico, o conteúdo e os títulos das imagens, evocavam um discurso de melancolia em relação ao passado. Interessou-nos perceber como estas imagens tinham um potencial de ruína, como os rastros do passado no seio da modernidade e como poderiam se configurar à sombra da paisagem que se forjou sobre a cidade moderna. O álbum é também um recurso explícito de transmissão de uma herança, ao valorizar a cultura nativa e imigrante que aparece em coexistência na edição do álbum. Tentamos evocar a modernidade,

ao olharmos estas imagens como sintoma de querer reter algo na fotografia, já que o “novo” que se impunha se esboçava na destruição das referências culturalmente herdadas.

Vemos Lunara com suas imagens construídas e as suas paisagens que nos falam sobre o tempo que já vai deixar de ser, que nos mostram um tempo dentro do tempo, assim como as fotografias nos encham os olhos com imagens dentro da imagem, ou seja, os reflexos nas águas de Lunara. Imagens que sobrepõem conceitos da pintura e da arte à imagem técnica. Verdadeiros testemunhos poéticos de vivências em um espaço em transformação, um espaço atravessado pelo tempo e a produção de uma ruína, algo que sobrevive ao sopro forte do tempo, que quer se tornar, inelutavelmente, um signo.

Assim, com toda a grandiosidade que pode ter uma imagem que subsiste entre nós, depois de tanto tempo que se passou, de objeto salvo da destruição que alimenta o próprio tempo, a imagem engendra, portanto, seu próprio culto, do qual não podemos escapar como um olhar que engendra uma vivência, sem sermos nós mesmos olhados pela imagem. Imagem que, mesmo técnica, não perde sua magia e sua aura.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Helio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz (Org.). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 9-21.
- ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004.
- ALENCASTRO, Luiz F. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- AXT, Gunter (Org.). Parque Farroupilha “Redenção”. Porto Alegre: Paiol, 2011.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- _____. O pitoresco. In: _____. *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 113-118.
- _____. *A arte moderna na Europa de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela (Org.). *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. Porto Alegre: Evangraf, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *O trabalho das passagens- fragmentos*. Disponível em: <<http://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-Otrabalho-das-passagens.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2013.
- _____. Espelhos. In: *Passagens*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2009. p.579-584.
- _____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. *Walter Benjamin. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p.91-107.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Experiência e Pobreza. In: _____. *Walter Benjamin. Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.114-119.

_____. *Walter Benjamin. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Walter Benjamin. Rua de mão única. Obras escolhidas: Volume II*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: _____. *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 29-56.

_____. *O anjo da história*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Sobre o haxixe e outras drogas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BITÚ. *Pelos bailes*. *Jornal O Athleta*, 8/02/1885, p.3.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010.

BORGES, Marcia de Castro. *Imagens e cidade: um olhar sobre Porto Alegre: a construção imagética de Virgílio Calegari (1900 - 1920)*. 1999. Dissertação (Mestrado em Multimeios) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A paisagem em Pedro Weingärtner (1853 - 1929): algumas hipóteses de trabalho. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_amac_paisagem.htm>. Acesso em: 12 mar. 2012.

CARVALHO, Vânia Carneiro. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991, p. 199-231.

CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da água*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHEVRIER, Jean-François. *La fotografia entre lãs bellas artes y lós médios de comunicaci3n*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Hist3ria da arte: hist3ria da fotografia no Brasil - s3culo XIX: algumas considera33es. ARS, S3o Paulo, v. 3, n. 6, 2005. Dispon3vel em: <<http://dx.doi.org/10.>>. Acesso em: 23 maio 1014.

COELHO, Let3cia. *Revelando a paisagem atrav3s de fotografias: constru33o e aplica33o de um m3todo: Porto Alegre vista do Gua3ba*. 2011. Disserta33o Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do s3culo XIX?* S3o Paulo: SENAC, 2005.

COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e fun333es no s3culo XIX*. S3o Paulo: USP, 1991. p. 261-292.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN; Funarte, 1995.

CRARY, Jonathan. *T3cnicas do observador: vis3o e modernidade no s3culo XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAMASCENO, Athos. *Artes pl3sticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *Fot3grafos em Porto Alegre no s3culo XIX*. In: _____. *Col3quios com a minha cidade*. Porto Alegre: Globo, 1974. p. 3-42.

_____. *Imagens sentimentais de Porto Alegre*. Porto Alegre: Globo, 1940.

DEIR3S, Eunapio. A arte. *K3smos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 11, nov. 1904. Dispon3vel em: <<http://www.fotoplus.com/acesso/>>. Acesso em: 20 out. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *P3S: Revista do Programa de P3s-Gradua33o em Artes da escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012.

_____. De semelhan3a a semelhan3a. *Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro v. 13, n. 1, jan./jun. 2011. Dispon3vel em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2013.

_____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriano Hidalgo, 2008.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. S3o Paulo: Edit. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Visões de Porto Alegre nas fotografias dos Irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)*. 2007. 160f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)— Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

FABRIS, Annateresa. *O circuito social da fotografia: estudo de caso - I*. In: _____. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: USP, 1991. p. 39-57.

_____. A fotografia oitocentista ou a ilusão de objetividade. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 5, 1993.

_____. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Cartão postal: o imaginário da cidade de São Paulo. *Revista da Biblioteca Mario de Andrade*, São Paulo, n. 54, p. 51-57, jan./dez.1996.

FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *Naturalmente*. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografia y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

_____. *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

FOUCAULT, Michel. A pintura fotogênica (1975). In: _____. *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.346-355.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.

FORTINI, Archymedes. Revivendo o passado. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 26, 30 set. 1956.

_____. O passado através da fotografia. *Jornal Folha da Tarde*, Porto Alegre, 28 set. 1957.

_____. Photo-Clube Hélios, o pioneiro no sul...: como era a fotografia no início do século XX. *Jornal Folha da Tarde*, Porto Alegre, p. 5, 06 dez. 1958.

_____. A fotografia no princípio do século. *Jornal Folha da Tarde*, Porto Alegre, p. 24, 14 ago. 1966.

FRANCO, Sérgio da Costa. Porto Alegre: guia histórico. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

_____. *A Velha Porto Alegre*. Porto Alegre: Canadá, 2008.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.

FRIZOT, Michel. "Fotografia" um destino cultural. In: SANTOS, Alexandre e CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

_____. *La nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Laurosse, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GASTAL, Susana. Arte e fotografia no Rio Grande do Sul: o "caso" Weingärtner. In: ACHUTTI, Luiz (Org.). *Ensaio sobre o Fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 38-44.

_____. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 30-49.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMBRICH, Ernt. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMES, Arilson dos Santos. Aparecendo na foto: representações do negro na fotografia em Porto Alegre no final do século XIX e início do século XX. *História, imagem e narrativas*, v. 3, n. 5, set. 2007. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br>>. Acesso em: 21 set. 2013.

GOMES, Paulo César Ribeiro. Alguns comentários sobre Pedro Weingärtner. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_pg.htm>. Acesso em: 20 mar. 2012.

_____. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

GOULART, Paulo Cezar A.; MENDES, Ricardo. *Noticiário geral da photographia paulistana: 1839-1900*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

GUIDO, Ângelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, 1956.

GUIMARAENS, Rafael. *Tragédia da Rua da Praia*. Porto Alegre: Libretos, 2009.

HAUMOND, Anne. *Vision naturelle et image symboliste*. In: FRIZOT, Michel. *La nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Laousse, 2001. p. 293-311.

ITAÚ. *Enciclopédia Itaú*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/#!q=pitoresco>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: Ginzburg, Jaime e Sedlmayer, Sabrina (Org.). *Walter Benjamin: rastro aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.13-25.

KEMPE, Fritz. A fotografia artística por volta de 1900 e as suas relações com o estrangeiro. In: _____. *Kunstfotografie um 1900 in Deutchand*. Stuttgart: Institut für Auslandbeziehungen und Autor, 1982.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 50-75.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Dicionário histórico fotográfico brasileiro: fotógrafos e o ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. A São Paulo fotogênica de Guilherme Gaensly. In: _____. *Guilherme Gaensly*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.10-19.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia M. 'Typos de pretos no estúdio do photographo' *Brasil, segunda metade do século XIX*. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 39, 2007. p. 455-482.

KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre/1875-1995*. 1997. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

LAUROSSE. *Dicionário de pintura*. Barcelona: Laurosse, 1990.

LEITE, Carlos Roberto da C.; MIRANDA, Márcia (Org.). *Jornais raros do Musecom*. Porto Alegre: Comunicação Imprensa, 2008.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André (Org.). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: USO, 1991. p. 59-82.

LISOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2008.

_____. Rastros na paisagem: a fotografia e proveniência dos lugares. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Org.). *Walter Benjamin: rastro aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 229-258.

LOPES, Almerinda da S. *Albert Richard Dietze: um artista fotógrafo alemão no Brasil do século XIX*. Vitória: A1, 2003.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2012.

_____. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MARTINS PEREIRA, Adriana Maria. *Lentes da memória: a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1930)*. 2004. 150 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento)— Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Revista Studium*, Campinas, n.15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>> Acesso em: 12 abr. 2014.

_____. *A inscrição na cidade: fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta*. In: SALGUEIRO, Heliana. *Paisagem e arte*. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. p.391-397.

MEINERTZ, Andréia. *Concepção de experiência em Walter Benjamin*. 2008. 81f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)— Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MÉLON, Marc. Más allá de lo real: la fotografía artística. In: LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (Org.) *Historia de la fotografía*. Barcelona, Martínez Roca, 1988.

MENDES, Ricardo (Org.). *Antologia Brasil, 1890-1930: pensamento crítico em fotografia*. São Paulo: Funarte, 2013. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/antologia/img/antologia-brasil-1890-1930-internet.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2013.

MONTEIRO, Charles. *A fotografia e a construção de uma nova visualidade nas revistas Madrugada e Máscara*. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_Monteiro_Charles_art.pdf>. Acesso em: 20 out. 2013.

_____. *Porto Alegre e suas escritas: histórias e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MICHELON, Francisca. *Cidades de papel: a modernidade nas fotografias impressas de Pelotas (1913-1930)*. 2001. Tese (Doutorado em História)— Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

_____. Fotografias de mulheres negras na década de 20: acervos fotográficos históricos em Pelotas/RS/Brasil. In: _____. *Segundas jornadas sobre fotografia*. Montevideo: CMDF, 2006, p.69-83.

PALHARES, Taisa Helens Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PAVÃO, Luis. *Conservação de fotografias*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PESAVENTO, Sandra J. (Org.). *O Espetáculo da rua*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

_____. Imagens de Porto Alegre. In: LINDENMAYER, Marcos (Org.). *Álbum de Porto Alegre, 1860-1930*. Porto Alegre: Nova Roma, 2007.

POIVERT, Michel. *Une photographie dégréée?: études photographiques*. 2009. Disponível em : <<http://etudesphotographiques.revues.org/2676>>. Acesso em : 1 ago. 2013.

_____. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10 n.16, 2008, p.10-18.

POSSAMAI, Zita R. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. 2005. 291f. Tese (Doutorado)— Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

REILLY, James M. *Care and identification of 19th-century photographic prints*. [s.l.]: Eastman Kodak Company, 1986.

REIS, Carlos. *Álbum do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Carlos Reis Editor, 1905.

RIBEIRO, Suzana Barreto. Almeida Junior e a fotografia: uma nova dimensão da obra do artista. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., 1993, Campinas. *Anais...* Disponível em: <bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em: 23 out. 2013.

_____. *Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora*. Campinas (1900-1915). 2003. Dissertação (Doutorado)— Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RICHTER, Gerhard. Uma questão de distancia: la calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes. In: USLENGHI, Alejandra (Comp.). *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.p.237-282.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

ROCHA, Pinto da. *Galeria de Arte.A nossa exposição. Secção de photographia*. Jornal Gazeta do Commercio, 25/03/1903, p. 1.

RODEGHIERO, Luzia C. *Um olhar sobre o ensino informal da fotografia em Porto Alegre, no século XX: experiências do Photo-Club Helios e do Decifotos*. Disponível em: <<http://seminariodialogos.files.wordpress.com>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

_____. *Do Photo-Club Helios ao DECIFOTOS: memória e patrimônio em Porto Alegre no século XX*. 2014. 220 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural)— Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

ROUANET, Sérgio. Apresentação. In: *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

SANDRI, Sinara B. *Um fotógrafo na mira do tempo: Porto Alegre por Virgílio Calegari*. 2007. 128f. Dissertação (Mestrado em História)— Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SANTOS, Alexandre. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. 1997. 310f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)— Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz (Org.). *Ensaio sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 23-35.

_____. Alair Gomes e a cidade como ruína. *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte e Fotografia*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2007. p.21-28.

_____. Corpo e controle: o olho do poder e o esquadramento individual, uma leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia. *Porto Arte - Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 7, n.13, p. 55-68, nov. 1996. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27710>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

SANCHO. *É moda*. Jornal O Athleta, 14/07/1885, p.4.

SANTOS, Irene (Org). *Negro em preto e branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Do Autor, 2005.

_____. *Colonos e quilombolas: memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Fumproarte, 2010.

_____. *O olhar do estranho*. Disponível em: <http://blogdogriot.blogspot.com.br/2013/03/o-olhar-do-estranho_12.html site>. Acesso em: 13 abr. 2014.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *O perdão*, Andradina de Oliveira. Florianópolis: Mulheres, 2010.

SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SERRANO, Eneida. *Lunara amador 1900*. Porto Alegre: Fumproarte, 2002.

_____. *Álbum de photographia*. Porto Alegre: MCSHJC, 1979.

SILVA, Haike R. K. da. *SOGIPA: uma trajetória de 130 anos (publicação comemorativa)*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

_____. *Entre o amor ao Brasil e ao modo de ser alemão: a história de uma liderança étnica (1868-1950)*. São Leopoldo: Oikos, 2006.

SILVA, Maria Antonia C. da. As relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum Brasil pitoresco de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. *Fênix, Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 2, abr./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/ARTIGO.6.SECAO.LIVRE-Maria.Antonia.Couto.da.Silva.pdf>>. Acesso em: 15 mar.2014.

SILVEIRA, Geraldino. *Jornal O Athleta*, 14/2/1886, p. 4.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

SIMMEL, George. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: Lusofia Press, 2009. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2013.

SOUGEZ, Marie-Loup. *Historia de La fotografia*. Madrid: Catédra, 1999.

SOUZA, Célia F.; MÜLLER, Dóris M. *Porto Alegre e sua evolução urbana*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

STIEGLITZ, Alfred. *Camera work: the complete photographs 1903-1917*. Köln: Taschen, 2013.

STUMVOLL, Denise. *A poética fotográfica de Lunara e suas relações com o pictorialismo*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 23, 2014, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ANPAP, 2014. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/ANAIS.html>>. Acesso em: 1 out. 2014.

STUMVOLL, Denise; MENEZES, Naida. *Memória visual de Porto Alegre 1880-1960: acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa*. Porto Alegre: AAMCS, 2008.

STUMVOLL, Denise; RODEGHIERO, Luzia C. Memórias do tempo em fotógrafos alemães no Rio Grande do Sul. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 5., 2011, Pelotas. *Anais...* Pelotas: UFPEL, 2011. Disponível em: <<http://www.ufpel.edu.br/ich/simp/site/versao-02-01/arquivos/anais-simp-5.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

TARASANTCHI, Ruth Spring et. al. *Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o velho e o novo mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de SP, 2009.

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

TRUSZ, Alice Dubina. O dia em que as vistas se animaram: a experiência inaugural dos porto-alegrenses com os espetáculos de projeções cinematográficas. *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.uces.bc/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/111/102>>. Acesso em: 20 nov.2013.

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

WEECK, Marisa (Prod.). *Pedro Weingärtner: obra gráfica*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

ZELICH, Cristina. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*. Salamanca: Photovision, 1995.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].
- Álbum de *Porto Alegre*. Editores Calegari, Virgílio. Milão: Tecnographica, 1912.
- Álbum *Vistas de Porto Alegre Photographia Ferrari&Irmão. Porto Alegre, 1888.*
- Álbum *do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Carlos Reis Editor, 1905.
- Anuário do Estado do Rio Grande do Sul para 1901*. Porto Alegre, Krahe &Cia, 1900.
- Jornal *O Athleta*, Porto Alegre/RS, 1883, 1885,1889.
- Jornal *Correio do Povo*, Porto Alegre/RS 1899,1956.
- Jornal *A Federação*, Porto Alegre/RS 1900, 1912.
- Jornal *Folha da Tarde*, Porto Alegre/RS 1957, 1958, 1966.
- Jornal *Gazeta do Commercio*, Porto Alegre/RS 1903.
- Jornal *O Mercantil*, Porto Alegre/RS 1888.
- Inventário de Luiz do Nascimento Ramos*. Arquivo Público do Rio Grande do Sul, 1937.
- Revista *Kosmos*, Rio de Janeiro/RJ, 1904.
- Revista *Kodak*, Porto Alegre/RS, 1913.
- Revista *Máscara*, Porto Alegre/RS, 1918-1919-1922.
- Revista *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro/RJ,1922.
- Revista *Impressões do Brazil no Seculo Vinte*, e impressa na Inglaterra por Lloyd's Greater Britain Publishing Company, Ltd., 1913.
- Planta da cidade de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul. Organizada e desenhada por A. A. Trebbi, publicada pela Editora e Livraria do Commercio em Porto Alegre, 1906. IN: LINDENMAYER, Marcos (Org.). *Álbum de Porto Alegre, 1860-1930*. Porto Alegre: Nova Roma, 2007.

ANEXO A – Cronologia de fatos relacionados à pesquisa da vida e obra de Lunara

Década de 1860

Atividades fotográficas na cidade a cargo de Luiz Terragno e Madame Reckel.

1864

Nascimento de Luiz do Nascimento Ramos em Porto Alegre/RS.

1871

Placa seca de gelatina e prata ou negativo de vidro sensibilizado com gelatina e prata, criada por Maddox, substituindo o processo de sensibilização por colódio úmido, possibilitando os primórdios do desenvolvimento da fotografia instantânea. Mais tarde, com a industrialização, já seria vendido em caixas, nos formatos mais comuns 13x18cm e 18x24cm.

1875

Exposição Comercial e Industrial.

1881

Exposição Brasileira Alemã.

Estas duas exposições são consideradas as primeiras a exibirem obras artísticas realizadas na cidade. Luiz Terragno, Madame Reckel, Balduino Röhrig e Pedro Weingartner figuram entre os premiados.

1883

Luiz do Nascimento Ramos publica e participa da comissão editorial do Jornal *O Athleta* (1883 –1889) vinculado ao *Club Caixerai Porto Alegrense* (RS), fundado em 1882.

1888

Foi sancionada a Lei Áurea, diploma legal que extinguiu a escravidão no Brasil. Foi precedida pela lei n.º 2.040 (Lei do Ventre Livre), de 28 de setembro de 1871, que libertou todas as crianças nascidas de pais escravos, e pela lei n.º 3.270 (Lei Saraiva-Cotegipe), de 28 de setembro de 1885, que regulava "a extinção gradual do elemento servil".

Invenção do filme fotográfico, por George Eastman e William Walker, fato que possibilita o início da fotografia instantânea e do fotoamadorismo. Comercialização da primeira câmera Kodak, modelo "caixão" carregadas com filme em rolo de papel para cem exposições.

Primeiras Vistas de Porto Alegre, série realizada pela *Photographia Ferrari&Irmão*.

1889

Comercialização dos primeiros rolos de película transparente.

Proclamação da República Brasileira.

1895

Atividades fotográficas de Calegari com atelier na Rua dos Andradas, 171.

1896

Lunara atua como assessor contábil em outras empresas e na sua própria. Associa-se com Adwaldo Franco e Almiro Franco, abrindo a empresa de exportações Franco, Ramos & Cia., estabelecida à Rua Sete de Setembro, 94, e à Rua Siqueira Campos, 10.

1899

Fotografia da *União Velopédica* exposta na vitrine da *Drogaria Ingleza*.

Exposição na *Drogaria Ingleza* durante o primeiro concurso de fotografias amadoras, na qual Calegari participa da comissão julgadora.

Década de 1890

Início do movimento pictorialista internacional, com o surgimento dos fotoclubes: *Photo Club de Paris (1888-1928)*; *Camera Club de Viena 1891* e sendo o prestigioso *Linked Ring Brotherhood* considerado como um clube internacional, por acolher membros estrangeiros mais respeitados. Fundado em 1892 por nomes como George Davidson, H. Hay Cameron (filho de Julia Margareth) reuniu os mais importantes fotógrafos britânicos. Estar entre esses ilustres é uma honra concedida aos americanos Alfred Stieglitz, Edward Steichen e Clarence White, aos franceses Robert Demachy e Constant Puyo, aos alemães Theodor e Oscar Hofmeister e aos austríacos como, Hugo Henneberg, Heinrich Kühn e Hans Watzek; *Camera Club* de Alfred Stieglitz, em 1896 – Estados Unidos.

Registro sobre Fotoclube em São Paulo: *Photo Club Paulista (1897)*

Publicação de nova coleção de vistas de Porto Alegre pelos fotógrafos Ferrari, empresa em que trabalhavam o pai, Rafael Ferrari com os filhos, Carlos, Jachinto e Rafael.

Casamento de Luiz do Nascimento Ramos com Maria Izabel Borges Ramos.

Década de 1900

Os meios de reprodução, utilizados nas gráficas, passam a possibilitar a fotogravura (impressão com matrizes reticuladas a partir de uma fotografia) e sua disseminação na forma de publicações em formato cartão-postal, álbuns de fotografias, bem como das revistas ilustradas. Em 1900, a *Revista da Semana*, do Rio de Janeiro, publica as primeiras fotos da imprensa brasileira. Nos anos seguintes, outros jornais e revistas intensificam o uso da fotografia, entre eles, *O Malho* - Semanário humorístico e literário do Rio de Janeiro (1902), *Kosmos - Revista artística, científica, litteraria* (1904-1909), também do Rio de Janeiro e *Vida Moderna* (1907-1929), de São Paulo.

Edição e circulação do Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, com 20 fotografias de Lunara.

Publicação e circulação de cartões postais colorizados de Lunara e Ziul.

Produção e exibição das fotografias de Lunara.

1900

A Câmera *Brownie* para crianças são fabricadas pela Companhia Eastman Kodak para crianças são vendidas ao preço de um dólar nos Estados Unidos. A câmera foi lançada através do célebre anúncio publicitário “Você aperta o botão, nos fazemos o resto!” visando popularizar a atividade fotográfica para qualquer pessoa e sendo o serviço de revelação e ampliação realizado nos laboratórios da Kodak.

Publicidade da Krahe & Cia. editora do álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas*, no Anuário do Estado do Rio Grande do Sul para 1901. A loja e livraria localizada na Rua dos Andradas em Porto Alegre era umas das principais lojas comercializadoras de artigos relacionados à fotografia, bem como de diversos tipos de impressões fotográficas e tipográficas.

1901

Exposição Comercial e Industrial do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, no concurso fotográfico Virgilio Calegari é premiado, entre outros importantes fotógrafos, como Otto Shönwald, e Jacintho Ferrari.

Lunara realiza a documentação da exposição e organiza dois álbuns com fotografias 13x8cm e participa da comissão julgadora do concurso.

1902

Registro de atividades do *Photo Club do Rio de Janeiro* (1902-191?)

1903

Lunara ganha medalha de ouro na Mostra *Gazeta do Commercio* expondo as seguintes fotos: *Dois Filósofos, Roscas de polvilho, Nhô João, Deixa Disso!, Águas Correntes, Fogão Gaúcho, Era no Outono, Náiade, Vida às Flores, Interior da Igreja Nossa Senhora da Conceição, No Pasto, Luz e Sombra*, e ainda outras somando 24 fotografias (incluindo *Pinica* e mais dois álbuns).

Na *Exposição da Gazeta*, como ficou conhecida, comparece muitos amadores, membros do *Sploros Photo Club*, associação que funcionou na *Drogaria Inglesa*. Participam também da Mostra, artistas renomados e fotógrafos profissionais, como Virgílio Calegari e Pedro Weingärtner.

Lunara, provavelmente, publica na *La Revue de Photographie*, revista francesa ligada ao *Photo Club de Paris*, com edições entre 1903 –1908.

Registro de atividades fotográficas do *Helios Photo Club*.

1904

Exposição de St Louis nos Estados Unidos, entre os premiados, o fotoamador Ziul.

1905

Lunara fotografa seu filho, Áureo Ramos, com 5 anos de idade. Nos anos seguintes teria mais dois filhos: Luiz do Nascimento Ramos Filho e Judith Ramos.

Publicação com retrato e dados biográficos de Lunara e Ziul por Carlos Reis.

1907

Fundação oficial do *Photo Club Helios* como uma agremiação independente de fotógrafos amadores, sediada nas dependências do *Turnerbund*, antigo nome da SOGIPA.

1908

Exposição Nacional no Rio de Janeiro, participação do *Photo Club Helios*.

Criação em Porto Alegre do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul, por iniciativa do Presidente do Estado, Carlos Barbosa, atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1909

Projeção pública de um filme gaúcho O ranchinho do sertão de Eduardo Hirtz na primeira sala fixa de cinema da cidade recreio ideal, na rua dos Anadradas defronte à Praça da Alfândega.

Década de 1910

Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

1914

Plano Geral de Melhoramentos da Prefeitura da Cidade de Porto Alegre.

1913

Luiz do Nascimento Ramos é testamenteiro de Pedro Weingärtner.

1918 -1919

Publicações na Revista Máscara.

1912

Publicação e circulação do Álbum de *Porto Alegre*. Editores Calegari, Virgílio;Coimbra Jr. L. Milão: Tecnographica, 1912, com fotografias de Virgílio Calegari.

Década de 1920**1922**

Lunara publica fotografias na Revista Máscara.

As fotografias de Lunara, *O Lago e Sono Pesado*, são publicadas na Revista Ilustração Brasileira.

1923

Photo-Club Brasileiro. Estiveram à frente dessa associação importantes fotógrafos, como Silvio Alfredo Bevilacqua e Fernando Guerra Duval, os quais realizaram os primeiros Salões de fotografia brasileiros e publicaram a revista *Photogramma* (1926-1931).

1927

Nascimento da filha de Áureo Ramos, Zilah Ramos.

1929

Falecimento de Pedro Weingärtner

1937

Falecimento de Lunara e Calegari.