

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ANTHONY BEUX TESSARI

**IMAGENS DO LABOR: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NAS FOTOGRAFIAS DO
TRABALHO DA ANTIGA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE (1896-1940)**

PORTO ALEGRE
2013

ANTHONY BEUX TESSARI

**IMAGENS DO LABOR: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NAS FOTOGRAFIAS DO
TRABALHO DA ANTIGA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE (1896-1940)**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de mestre junto ao
Programa de Pós-Graduação em História das
Sociedades Ibéricas e Americanas da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Claudia Musa Fay

PORTO ALEGRE
2013

T338i Tessari, Anthony Beux
Imagens do labor : memória e esquecimento nas fotografias do trabalho da antiga metalúrgica Abramo Eberle (1896-1940) / Anthony Beux Tessari. – Porto Alegre, 2013.
318 f.

Diss. (Mestrado) – Faculdade de História, PUCRS.
Orientador: Prof^a. Dr^a. Claudia Musa Fay.

1. Fotografia - História. 2. Caxias do Sul (RS) - Historiografia.
3. Imagens – Representação. 4. Memória Social. I. Fay, Claudia Musa. II. Título.

CDD 770.1

Ficha Catalográfica elaborada por Loiva Duarte Novak – CRB10/2079

ANTHONY BEUX TESSARI

**IMAGENS DO LABOR: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NAS FOTOGRAFIAS DO
TRABALHO DA ANTIGA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE (1896-1940)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em História das Sociedades Ibéricas e Americanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada com louvor em 26 de março de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Claudia Musa Fay – FFCH/PUCRS

Prof. Dr. Charles Monteiro – FFCH/PUCRS

Profa. Dra. Luiza Horn Iotti – CCH/UCS

PORTO ALEGRE
2013

Aos meus pais, Elenir e Nelson.

E a todos os construtores dessa história.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem o auxílio de algumas pessoas e instituições. Gostaria de agradecer:

à minha orientadora, Profa. Dra. Claudia Musa Fay, pela atenção concedida durante os dois anos de orientação, pela compreensão nos momentos difíceis e pelas discussões enriquecedoras oportunizadas através de seus dois seminários sobre história da urbanização, da indústria e dos empresários no Rio Grande do Sul;

à Capes, agência financiadora que ofereceu o auxílio necessário para que fosse possível cursar integralmente o Mestrado;

ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, em especial: à Profa. Dra. Núncia Santoro de Constantino, profunda conhecedora dos temas relacionados à imigração e colonização no Brasil, tendo explorado a temática em seu seminário sobre História Oral; ao Prof. Dr. René Gertz, que conduziu com maestria o seminário sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, onde tive oportunidade de desenvolver o tema da militarização da indústria na cidade de Caxias; à Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern, que oportunizou o contato com novas referências teóricas e metodológicas sobre o tema da imagem visual, sobretudo enfatizando a relação da mesma com a memória, questão fundamental para esta pesquisa; e agradeço duplamente ao Prof. Dr. Charles Monteiro, enquanto coordenador do Programa de Pós Graduação em História da PUCRS e pelo seu esclarecedor seminário sobre “História, Fotografia e Imprensa”, que ampliou meus horizontes sobre a temática da fotografia, a sua história e os seus usos historiográficos;

à Profa. Dra. Eliana Rela, colega de instituição na UCS, pela leitura e sugestões ao segundo capítulo do presente trabalho;

à Profa. Dra. Luiza Horn Iotti, diretora do Instituto Memória Histórica e Cultural (IMHC) da UCS, onde atuo, pela confiança no meu trabalho com o acervo fotográfico do Programa Ecirs, além de ser muito grato pelos incontáveis convites para falar sobre o tema deste trabalho e sobre o uso da fotografia como recurso didático em aulas de História para os alunos de suas disciplinas da graduação em História da UCS, o que me possibilitou avanços diversos;

aos funcionários do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, profissionais com quem muito aprendi sobre a história local durante os dois anos em que estagiei na instituição (com o acervo fotográfico), e que agora, nessa nova etapa, foram muito solícitos ao disponibilizar as fontes para a escrita desta pesquisa;

aos amigos: Aldo Toniazzo, colega de trabalho no IMHC/UCS e excepcional fotógrafo do Programa Ecirs, que me ensinou muitas das manhas da técnica fotográfica, importantíssimas para a interpretação e tratamento do material empírico aqui utilizado; Maísa Araújo Camelo, também colega de trabalho no IMHC/UCS, pela leitura e contribuição em alguns capítulos; Letícia Giani Tonietto, parceira durante o curso de extensão “*História e fotografia: a imagem como documento social*”, o qual ministramos para os alunos do curso de História da UCS, em 2010, e que foi o ponto de partida para essa Dissertação; Eduardo Ziegler Reis, meu supervisor durante o estágio na Câmara de Vereadores de Caxias do Sul (também com o acervo fotográfico da instituição), ex-aluno da PUCRS, e que me assegurou da qualidade desta instituição e de seus docentes, além do incentivo para que eu viesse a cursar um Mestrado; Juliana Zanettini, pela grande amizade, pelo incentivo de longa data e pelas sábias palavras que sempre renovam a certeza da minha escolha em estar fazendo História; e Cíntia Timóteo, pelas manifestações cordiais de amizade e pela presença próxima, que foram muito importantes nesse último ano de pesquisa.

Finalmente, agradeço ao apoio, ao incentivo e ao empenho ilimitado dos meus pais, Elenir Beux e Nelson Reni Tessari.

“Abramo Eberle, il cui nome è sinonimo di lavoro e di progresso...”

(Jornal *Cittá di Caxias*, Caxias do Sul, 1915)

*“Toda a fotografia é um portal aberto para outra dimensão:
o passado.”*

(Pedro Karp Vasquez, 2011, p. 162)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar um conjunto de 107 fotos de um álbum fotográfico produzido pela Metalúrgica Abramo Eberle, fábrica fundada por um imigrante italiano na cidade de Caxias do Sul, interior do Estado do Rio Grande do Sul. O álbum em questão é responsável por construir uma narrativa visual da história da empresa, contendo imagens que remetem a várias fases do seu desenvolvimento. Devido a isso, procura-se compreender o álbum enquanto um suporte de memória, sendo o mesmo responsável pela construção de um determinado passado da empresa (melhor dizendo, um “passado formalizado”). Ademais, em razão das temáticas visuais mais recorrentes no suporte, as fotos a serem analisadas permitem que se reconstrua uma parte significativa da história do trabalho local, tomando por base a Metalúrgica Abramo Eberle, esta que foi uma das maiores empresas do seu ramo na América do Sul. As imagens do álbum abarcam um período compreendido entre os anos de 1896 e 1940.

Palavras-chave: Metalúrgica Abramo Eberle; trabalho operário; fotografia; memória e esquecimento.

ABSTRACT

This study aims to analyze a set of 107 photos from an album produced by photographic *Metalúrgica Abramo Eberle*, factory founded by an Italian immigrant in the city of Caxias do Sul, State of Rio Grande do Sul. The album in question is responsible for construct a visual narrative of the history of the company, containing images that refer to various stages of their development. Because of this, we seek to understand the album as a storage medium being the same, responsible for the construction of a particular company's past (or rather, a "formalized last"). Moreover, because of the recurring themes in more visual support, the photos to be analyzed allow us to rebuild a significant part of the history of local labor, based on the *Metalúrgica Abramo Eberle*, that this was one of the largest companies of its kind in South America. The album art cover a period between the years 1896 and 1940.

Keywords: *Metalúrgica Abramo Eberle*; work laborer, photography, memory and forgetting.

ÍNDICE DE FOTOS

Fotos individuais

- Foto 1 - Grupo de colonos trabalhando na abertura de uma estrada na Colônia Caxias. Entre 1880-1900. Autoria não identificada (talvez Giovanni Battista Serafini). Prova albuminada em papel, 24x30cm. Acervo: AHMJSA..... 30
- Foto 2 - Construção do ramal ferroviário Caxias-Montenegro. Entre 1908-1910. Autoria: Domingos Mancuso. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA. 33
- Foto 3 - Retrato de Giuseppe Eberle. Final do século XIX. Autoria desconhecida. Prova albuminada em papel, 6x9,5cm, Acervo: AHMJSA. 35
- Foto 4 - Retrato de Luigia Zanrosso Eberle. Década de 1900. Autoria desconhecida. Prova em papel, 18x24cm. Acervo: AHMJSA..... 36
- Foto 5 - Caixeiros-viajantes da Metalúrgica Abramo Eberle. Caxias do Sul, 1918. Autoria desconhecida. Prova em papel, 13x18cm. Acervo: AHMJSA..... 38
- Foto 6 - Embarque de espadas produzidas pela Metalúrgica Abramo Eberle para o Exército Nacional. Caxias do Sul, década de 1940. Autoria desconhecida. Imagem extraída de FRANCO; FRANCO 1946, s/pág. 46
- Foto 7 - O novo e moderno prédio da Metalúrgica Abramo Eberle (à esquerda), na década de 1940. Ao topo da construção, o velho casebre da funilaria onde Abramo iniciou suas atividades profissionais. Na fachada do edifício, podemos ler: “Trabalho honrado e constante tudo vence”. Autoria: Studio Geremia. Prova em papel, 18x24cm. Acervo: AHMJSA..... 49
- Foto 8 - Vista da Rua Sinimbu. À esquerda, Loja Serafini e atelier de “Photographia” de Gio Batta. Autoria: Domingos Mancuso. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA. 57
- Foto 9 - Travessia do rio Caí, ca. 1892. Autoria: Giovanni Battista Serafini. Cópia moderna a partir de prova albuminada em papel, 28x37cm. Acervo: AHMJSA..... 58
- Foto 10 - Retrato da família Arpini. Caxias do Sul, década de 1890. Autoria: Francisco Muscani. Prova albuminada em papel, 13x18cm. Acervo: AHMJSA. 61
- Foto 11 - Retrato do casal Domingos e Amélia. Caxias do Sul, década de 1890. Autoria: Francisco Muscani. Prova albuminada em papel, 6x9,5cm. Acervo: AHMJSA. 61
- Foto 12 - Manifestação em frente ao Centro Republicano Caxiense. Caxias do Sul, 1922. Autoria: Umberto Zanella. Prova em papel, 18x24cm. Acervo: AHMJSA. 63

Foto 13 - Retrato da Família Boff. Ana Rech - Caxias do Sul, 1907. Autoria: Domingos Mancuso. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.	67
Foto 14 - Praça Dante Alighieri. Caxias do Sul, década de 1930. Autoria: Domingos Mancuso. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.	68
Foto 15 - Postali & Beux Photographos. Forqueta Baixa - Farroupilha, RS, década de 1920. Autoria: Postali & Beux Photographos. Cópia moderna a partir de positivo em papel, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.	71
Foto 16 - Interior do Atelier Calegari. Caxias do Sul, s/data. Autoria: Julio Calegari. Positivo em papel a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18. Acervo: AHMJSA.	76
Foto 17 - Retrato de Abramo Eberle. Caxias do Sul, década de 1930. Autoria: Julio Calegari. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18. Acervo: AHMJSA.	77
Foto 18 - Interior do Studio Geremia. Caxias do Sul, década de 1940. Autoria: Studio Geremia. Cópia contato a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.	82

Fotos do Álbum n.º 10 – Operários, Seções e Antiga Funilaria

Foto 01 – Ano 1906 – Fotografia dos operários da Fábrica Eberle, quando foram iniciados os trabalhos em metalurgia	154
Foto 02 – Ano 1907 – Um grupo de operários	158
Foto 03 – Ano 1907 – Os operários da fábrica. Observa-se que os artigos de metal já eram fabricados em larga escala	160
Foto 04 – Sem legenda no álbum. Retrato de Abramo Eberle e Elisa Venzon Eberle	163
Foto 05 – Sem legenda no álbum. Retrato de Abramo Eberle	166
Fotos 07 e 11 – Ano 1909 – As operárias da fábrica e brunideiras. Outro aspecto das operárias da fábrica e brunideiras	169
Fotos 8 e 10 – Ano 1909 – Mais um flagrante dos colaboradores da firma. Aspecto de um grupo de operários da fábrica	171
Foto 09 – Sem legenda no álbum. A primeira lamparina produzida pelo funileiro Abramo Eberle	173
Fotos 12, 13 e 14 – Ano 1912 – Um aspecto de uma secção do depósito. Secção de serigotes e artigos de montaria. A secção de ferragens e louças	175

Fotos 15, 16 e 17 – Ano 1912 – Estoque de Chapas para Serigotes. A secção de serigotes. Estoque de artigos metalúrgicos	175
Fotos 18 e 19 – Ano 1912 – Artigos para montaria, mantas e máquinas. Amostruário [<i>sic</i>] e artigos de couro	175
Foto 20 – Ano 1912 – Oficina do Sr. Donato Rossi quando trabalhava por peça	177
Foto 21 – Ano 1914 – Antiga secção de fundição e modelagem	179
Fotos 22, 23 e 24 – Ano 1914 – O início dos trabalhos da Estampação. Secção mecânica. A secção de cortadores e fabricação de chapas para serigote	181
Fotos 26 e 27 – “Ano 1914 – Secção de limagem e parte da fundição. Ano 1916 – A secção de Estampação e mecânica	181
Foto 28 – Ano 1918 – A loja de louças e ferragens.	184
Fotos 29 e 30 – Ano de 1922 – A fundição e cortação. A seção de chapas	186
Fotos 31 e 32 – Ano de 1922 – Vista da fundição e moldagem. Aspecto da fundição, cortação e serras.	187
Fotos 33 e 34 – Ano de 1922 – Os dínamos da usina. Usina a gaz pobre: os motores	189
Fotos 35, 36 e 37 – Ano de 1922 – Limagem e fabricação de artigos em geral. Secção de Soldação. A parte da fábrica encarregada da limagem de artigos fundidos, Estampação e Esmerilhação	190
Fotos 38, 39 e 40 – Ano de 1922 – Limagem de artigos fundidos, prensas e Esmerilhação. Secção de cortação de chapas. Outro aspecto da secção de cortação de chapas	190
Fotos 41 e 43 – Ano de 1922 – Outro aspecto da secção de cortação de chapas. Estampação e Esmerilhação	190
Fotos 44 e 45 – Ano de 1924 – Os funcionários e operários da firma. Os dirigentes da firma e os mais dedicados operários	196
Fotos 46 e 47– Ano de 1924 – Todos os colaboradores da firma. As operárias da firma.....	196
Foto 48 – Ano de 1924 – Os funcionários da firma	196
Fotos 49, 50, 51 e 52 – Ano de 1925 – Seção de controle. Outra vista da secção de controle. Secção de artigos sacros. Outro aspecto da secção de artigos sacros	200
Fotos 53, 54, 55 e 56 – Ano de 1925 – Seção de limagem de artigos de chapas. Aspecto dos Banhos de níquel e tambores. Banhos de prata. Banho de níquel e escovas	200

Fotos 57, 58, 59 e 60 – Ano de 1925 – Vista da estufa e Vernização. Escovas, Esmaltação e Vernização. A secção de mecânica. Secção de limagem dos artigos fundidos e chapas para serigotes	200
Fotos 61, 62, 64 e 65 – Ano de 1925 – Outro aspecto da secção de limagem dos artigos fundidos e chapas para serigotes. Secção de tambores e banho de níquel. Gravação. Soldação dos artigos de chapa	201
Fotos 66, 67, 68 e 69 – Ano de 1925 – Gravação. Outro aspecto da Gravação. Secção chapas serigotes. Secção de Cortação	201
Fotos 70, 71, 72 e 73 – Ano de 1925 – Secção limagem e montagem artigos fundidos. Secção limagem artigos fundidos e chapas serigotes. Secção Tornos e Maquinas Automáticas	201
Fotos 74, 76, 77 e 78 – Ano de 1925 – Secção Cortação e Tornos maquinas automáticas. Secção Cortação e Repuxação. Secção Cortação, Tornos e Máquinas Automáticas. Secção Mecânica e cilindros	201
Fotos 79, 80, 81 – Ano de 1925 – Outra vista da Secção Cortação e Máquinas Automáticas. Secção Mecânica	202
Fotos 82 e 83 – Ano de 1925 – Usina Elétrica. Outro aspecto da Uzina Elétrica	206
Fotos 84, 85, 86, 87 e 88 – Ano de 1925 – Antigo Almojarifado. Uma parte do Depósito. Um aspecto do Depósito e Amostruário. Outro aspecto do Depósito	208
Fotos 89 e 90 – Ano de 1926 – Na hora de começar o trabalho. Um aspecto externo da fábrica	209
Fotos 92 e 93 – Ano de 1930 – A casa onde o sr. Abramo Eberle iniciou suas atividades	212
Fotos 94, 95 e 96 – Os motores Diesel “Franco Tosi”, em 1937	214
Fotos 97, 98 e 99 – Ano de 1940 – A Seção de Contabilidade. A Seção de Correspondência. Outra parte da Secção de Contabilidade.....	215
Fotos 100, 101, 102 e 103 – Ano de 1940 – O depósito, acondicionamento e Expedição. Secção de empacotamento. A Secção de Amostruário. O Amostruário permanente, em 1940	218
Fotos 104, 105, 106, 107 – Ano de 1940 – O novo Almojarifado. O depósito do Almojarifado. Outro aspecto do Depósito do Almojarifado	218
Foto 107 – Ano de 1940 – Fundição de metal à jacto (Spritz-guss)	221

ÍNDICE DE FIGURAS

Figuras

- Figura 1 - Anúncio do Atelier Calegari – Trabalhos Artísticos e Modernos. 1926. Autoria da foto: Julio Calegari. Fotografia a partir de negativo de gelatina em vidro. Acervo: AHMJSA.79
- Figura 2 - Logotipo do Atelier Photographico Geremia. Sobre o “G” de Giacomo, a união da câmera fotográfica e a paleta de pintura. Autoria desconhecida. Litografia, 10x7cm. Acervo: Autor.83

ÍNDICE DE GRÁFICOS

- Gráfico 1 - Distribuição percentual de fotos do Álbum n.º 10 da MAE por tamanho. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor. 134
- Gráfico 2 – Distribuição percentual de fotos do Álbum n.º 10 da MAE por década. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor. 135
- Gráfico 3 – Distribuição percentual de autores e possíveis autores das fotos do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor. 137
- Gráfico 4 - Dimensão icônica: padrões visuais do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor. 146
- Gráfico 5 - Dimensão icônica: fotos por tipo de trabalho do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 82 (outras 25 fotos não mostram operários). Fonte: Elaborado pelo autor. 148
- Gráfico 6 - Dimensão expressiva: fotos com efeito de atividade ou de repouso do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor. 149
- Gráfico 7 - Dimensão icônica: distribuição por gênero e faixa etária das fotos do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 107. A porcentagem de fotos de cada atributo de “gênero e faixa etária” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum. Fonte: Elaborado pelo autor. ... 150

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Categorias e atributos específicos da dimensão expressiva das fotos do Álbum n.º 10 da MAE. Fonte: Elaborada pelo autor.	142
Tabela 2 – Categorias e atributos específicos da dimensão icônica das fotos do Álbum n.º 10 da MAE. Fonte: Elaborada pelo autor.	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1 TRABALHO E INDÚSTRIA NA HISTÓRIA DE CAXIAS DO SUL: O CASO DA FÁBRICA DE ABRAMO EBERLE.....	27
1.1 GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DE CAXIAS NO PROCESSO DE COLONIZAÇÃO SUL-RIO-GRANDENSE	27
1.1.1 A chegada e o trabalho dos primeiros imigrantes	28
1.1.2 O surgimento da indústria em Caxias do Sul	32
1.2 ABRAMO EBERLE E A FÁBRICA DE METAIS	34
1.2.1 A chegada ao Brasil.....	34
1.2.2 Os primeiros investimentos	37
1.2.3 Máquinas, regulamentos para o trabalho e viagens ao exterior	40
1.2.4 Uma fábrica para o Brasil.....	44
2 FOTÓGRAFOS E ESTÚDIOS FOTOGRÁFICOS EM CAXIAS DO SUL (1880 - 1945)	51
2.1 APONTAMENTOS METODOLÓGICOS E HEURÍSTICOS	51
2.2 AS PRIMEIRAS IMAGENS VISUAIS	55
2.2.1 Giovanni Battista Serafini	56
2.2.2 Francisco Muscani.....	59
2.2.3 Umberto Zanella.....	62
2.3 MODERNIDADES: A CIDADE, A FERROVIA, O CINEMA, A FOTOGRAFIA.....	64
2.3.1 Domingos Mancuso.....	65
2.3.2 Primo Postali	69
2.4 RETRATOS BURGUESES	73
2.4.1 Atelier Calegari	74
2.4.2 Studio Geremia.....	79

3 HISTÓRIA E FOTOGRAFIA: REFLEXÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS..87

3.1 HISTORIOGRAFIA E FONTES VISUAIS.....	87
3.1.1 A historiografia metódica.....	88
3.1.2 A historiografia dos <i>Annales</i> e da Nova História.....	90
3.1.3 Historiografia e os Estudos de Cultura Visual	93
3.2 TEORIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: DEFINIÇÕES E A PROBLEMÁTICA DO OLHAR.....	96
3.2.1 Definições basilares.....	98
3.2.2 Definições recentes	106
3.2.3 A problemática do olhar	112
3.3 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: O DOCUMENTO/MONUMENTO	114
3.3.1 O documento/monumento	115
3.3.2 Fotografia, memória e esquecimento	117
3.4 METODOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: ABORDAGENS QUALITATIVAS EM HISTÓRIA	123
3.4.1 A construção e o tratamento da série	125
3.4.2 Análise individual	128
3.4.3 Princípio de intertextualidade	130

4 FOTOGRAFIAS DO TRABALHO OPERÁRIO: METALÚRGICA ABRAMO

EBERLE, 1896 – 1945.....	132
4.1 ÁLBUNS DA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE	132
4.1.1 Apresentação formal do Álbum n.º 10 – Operários, Seções e Antiga Funilaria	133
4.2 TRATAMENTO DA SÉRIE E PADRÕES VISUAIS.....	138
4.2.1 Categorias de análise e técnica de trabalho	139
4.2.2 Padrões visuais e outros índices quantificados da série	146
4.3 ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS DO ÁLBUM N.º 10 DA MAE.....	151
4.3.1 Os primeiros tempos.....	153
4.3.2 Automatismos e nova organização para o trabalho: os anos 1920.....	186

4.3.3 Uma “Grande Fábrica Metallurgica”	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	224
FONTES	228
Fontes visuais	228
Fontes manuscritas	228
Fontes impressas	228
Fontes orais	229
BIBLIOGRAFIA	231

INTRODUÇÃO

A fotografia é um símbolo de progresso e de modernidade. O trabalho – e a indústria que dele resulta – também. Desde o início do século XX, os registros fotográficos acompanharam as transformações urbanas das metrópoles brasileiras, assim como das pequenas cidades interioranas que despontavam como novos nichos industriais em um país que principiava abandonar o mundo rural em favor do urbano. Mas será que podemos mesmo dizer que a fotografia apenas acompanhou, como mera cúmplice, o desenvolvimento do novo cenário industrial brasileiro? Uma resposta afirmativa à questão colocada não seria conduzir a imagem fotográfica às funções e aos lugares que ela há muito exerce e ocupa – como registro isento do mundo e como espelho do real? Acreditamos que sim. Uma foto (produto da fotografia, que é técnica) deve ser considerada como um “lugar de memória” – com todas as implicações que o conceito de memória suscita; como produtora de um discurso que pode elaborar novos e eficazes sentidos a respeito de um tema, e deve, também, ser entendida enquanto um artefato que ocupa um lugar definido – seja ele de destaque ou de intimidade – para uma sociedade ou para um determinado grupo social.

Este trabalho tem a intenção de analisar um álbum fotográfico produzido pela Metalúrgica Abramo Eberle (MAE) e no qual estão dispostas pouco mais de uma centena de imagens que pretendem contar a história da empresa no período em que o fundador da firma, o imigrante italiano Abramo Eberle, esteve à frente do empreendimento. O álbum, que têm por título “*Álbum n.º 10 – Operários, Seções e Antiga Funilaria*”, abarca um período que transcorre entre os anos de 1896 e 1940. Esse mesmo período marca não apenas o desenvolvimento da fábrica, mas, igualmente, o da indústria na cidade de Caxias do Sul, interior do Estado do Rio Grande do Sul¹.

Entre as muitas temáticas que poderíamos desenvolver a partir do grande manancial de fontes visuais que dispomos, escolheu-se trabalhar com a da *memória*. Essa escolha se deveu, principalmente, pelo fato de o álbum selecionado para a análise ser responsável por construir uma narrativa visual da história da empresa. Narrativa esta que remete constantemente ao passado da firma, uma vez também que o álbum foi, muito provavelmente, produzido por Abramo Eberle no final de sua vida.

¹ A cidade de Caxias do Sul está localizada na região Nordeste do Estado do Rio Grande do Sul, confirm meridional do Brasil. Integra os municípios que compõem a Serra Gaúcha, e é, atualmente, o segundo maior município do Estado do RS, em relação à população e ao PIB (Produto Interno Bruto).

No estudo, parte-se da ideia de que a *imagem fotográfica* é sempre um recorte de espaço e de tempo, e que, por isso, é sempre fragmentária, semelhante à *memória*.² Desse modo, procuraremos entender a imagem como um *lugar de memória*. Para entender a imagem como tal, discutiremos a noção de *documento-monumento*, observando-se as possibilidades de utilização dessa noção para a interpretação do *corpus* documental selecionado para a pesquisa.

Além do tema da *memória*, deve-se destacar que os registros fotográficos da MAE, pelo conteúdo que trazem como tema principal (o trabalho dos operários da fábrica), são resquícios do passado que possibilitam a reconstrução de uma parte significativa da história do trabalho local, bem como, são fontes históricas potenciais para se avaliar o estatuto da imagem fotográfica na sociedade contemporânea (ou, em outras palavras, os seus usos, funções e lugares).

A estrutura dos capítulos dessa pesquisa pretenderá discutir com aprofundamento o conceito de *memória* (e o de *esquecimento*, que está sempre ligado a essa noção) e o de *imagem fotográfica*. Já em relação ao *trabalho*, procurar-se-á abordá-lo historicamente, no contexto do desenvolvimento da sociedade industrial brasileira, em um período que marca o crescimento do número de fábricas no país³ e o estabelecimento das relações capitalistas de produção.

Em uma sociedade capitalista industrial, o trabalho (entendido como esforço humano) é um elemento crucial. De acordo com Tragtenberg⁴, o capitalismo só se desenvolveu quando “as energias humanas se concentraram no trabalho, considerado como vocação”. O autor, que retoma em seu estudo as teses defendidas por Max Weber, afirma que o espírito do protestantismo teve importância decisiva para uma redefinição ideológica do trabalho, no período que marcou a passagem da era Medieval para a era Moderna. Entre as virtudes

² Para isso, propomos discutir a relação entre memória e fotografia a partir de Philippe Dubois e de uma série de autores que abordam o tema da memória e do esquecimento, destacando-se: Paul Ricoeur, Paolo Rossi e Jöel Candau. As referências desses estudos são as seguintes: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2001, RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010, e CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

³ Conforme Hardman e Lornardi (HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. 2. Ed. Rev. São Paulo: Ática, 1991, p. 31-46) durante a primeira metade do século XIX (já no período imperial) houve várias tentativas de implantação de fábricas no Brasil, tendo sucesso aquelas instaladas a partir de 1840, ainda que em número pouco significativo. Segundo os mesmos autores, a quantidade de indústrias no país aumentou um pouco a partir de 1850 e, após 1885, começaram a aparecer indústrias em número cada vez maior, tendo início um “surto de industrialização” e uma “acentuação da divisão social do trabalho” no Brasil.

⁴ TRAGTENBERG, Maurício. *O capitalismo no século XX*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2010, p. 33.

pugnadas pela Reforma Protestante (movimento iniciado por Martinho Lutero (1483-1546), sacerdote alemão) e apoiadas amplamente pela pequena burguesia (a classe média) europeia, estiveram o “aproveitamento do tempo, a prática do trabalho e a economia do dinheiro”⁵. Com isso, segundo Tragtenberg⁶, o protestantismo

foi o elemento espiritual que preparou os espíritos para a tarefa assinalada pelo desenvolvimento econômico da sociedade industrial: a acumulação de capital [...] No protestantismo, a tendência compulsiva para o trabalho incessante foi uma das forças produtivas – juntamente com a técnica, a economia, etc. – que mais contribuíram para a formação e desenvolvimento do capitalismo industrial.

O processo de trabalho de uma sociedade capitalista industrial é caracterizado pela relação que se estabelece entre o empregador e seu empregado. Enquanto o primeiro é responsável por comprar a força de trabalho do segundo, contratando-a por um determinado período de tempo, o empregado a vende por necessitar de meios para a sua subsistência, ou, na observação do teórico marxista Harry Braverman⁷, “porque as condições sociais [do empregado] não lhe dão outra alternativa para ganhar a vida”.

No capitalismo, a força de trabalho empregada por um trabalhador em uma atividade produtiva é sempre convertida em salário, sendo esta a forma escolhida pelo empregador para “recompensar” o seu empregado pelo tempo dedicado por este na execução das tarefas que lhe foram destinadas e que têm por objetivo resultar em uma mercadoria (ou produto, como uma lamparina, um balde, um estribo de montaria etc.). É próprio das relações capitalistas de produção, porém, que a força de trabalho de um trabalhador seja empregada para além das necessidades vitais do sujeito que trabalha. Isto é, no capitalismo, é comum que o tempo de trabalho seja excedente, que o trabalhador produza muito mais do que aquilo que realmente necessita para a sua subsistência. Esse “tempo excedente”, empregado nas tarefas de produção, é imprescindível para que o empregador possa retirar do trabalho de seu empregado a medida do seu lucro, sem o qual o sistema capitalista de produção não traria nenhuma vantagem para si. Assim, como assinala Braverman⁸, no capitalismo “o trabalho é dominado e modelado pela acumulação de capital”.

⁵ Ibid., p. 32.

⁶ Ibid., p. 33.

⁷ BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista: a degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p. 55.

⁸ Ibid., p. 56.

Para conseguir o seu lucro, o empregador pode utilizar-se de diferentes estratégias, as quais visam aumentar a produção da força de trabalho contratada. Segundo Braverman⁹, essas estratégias podem variar desde “o obrigar o trabalhador a jornada mais longa possível, como era comum nos inícios do capitalismo [sobre isso, basta lembrar dos mineradores de carvão ingleses, na primeira fase da Revolução Industrial, que chegavam a trabalhar de 14 a 16 horas diárias], até a utilização dos mais produtivos instrumentos de trabalho e a maior intensidade deste [como é o caso da utilização da maquinaria, que ganha espaço nas fábricas a partir o final do século XIX e se mantém presente durante todo o século XX, sendo as máquinas responsáveis por aumentar a produção ao exercer o controle dos gestos do trabalhador¹⁰]”. Além disso, para o bom funcionamento da empresa capitalista, é importante que o processo de trabalho seja controlado inteiramente pelo empregador. É este, afinal, quem deve determinar o ritmo de trabalho dos seus empregados (ou o tempo necessário para gerar o seu lucro), além dos lugares que os investimentos que fizer em sua fábrica (imóveis, matérias-primas, ferramentas, maquinarias etc.) irão ocupar no processo de trabalho. Nessa relação de produção proposta pelo empregador, o trabalhador torna-se “alienado”, distante das decisões relativas à gerência da fábrica e do seu próprio trabalho. O que resta ao trabalhador é apenas vender o seu bem maior, a sua força de trabalho.

Essas são linhas gerais para se compreender o *trabalho* no mundo capitalista. No presente estudo, propõe-se observar como o trabalho é representado em imagens fotográficas de uma determinada empresa metalúrgica – a MAE. A partir disso, é possível compreender as formas que o trabalho assume sob as relações capitalistas de produção, e, sobretudo, como ele é visto pela ótica do empregador (afinal, o financiador dos serviços fotográficos e o responsável pela elaboração do álbum fotográfico que será tema da nossa análise).

Não é menos relevante considerar sobre as motivações que levaram a escolha do tema desta pesquisa. A ideia de trabalho com as fotografias da Metalúrgica Abramo Eberle surgiu durante o desenvolvimento de um estágio no Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (AHMJSA), em Caxias do Sul, no ano de 2009. Naquela oportunidade, foram executados os diversos procedimentos técnicos que envolviam o tratamento arquivístico de

⁹ Ibid., p. 58.

¹⁰ Nesse ponto, é impossível não fazer referência à obra do cineasta britânico Charles Chaplin (1889-1977), “Tempos Modernos” (1936), no qual a personagem de um operário (interpretada pelo próprio diretor) está submetida a um regime de trabalho intenso e repetitivo de uma fábrica. Em razão disso, a personagem do operário entra em um estado de colapso nervoso, culminando em sua internação em um hospício. Nesse filme, Chaplin chama a atenção para os sistemas de produção taylorista e fordista, que estavam em voga em diversos países industrializados, na década de 1930, tanto na Europa como na América.

uma grande parte da coleção de fotos da MAE, incluindo o álbum fotográfico utilizado nessa pesquisa: foi feita, então, a triagem, a higienização, o acondicionamento, a classificação e a digitalização de mais de 500 imagens da empresa, repassadas à instituição de memória por meio do sistema de comodato. Esse trabalho com os suportes fotográficos durou mais de seis meses e pôde-se, durante esse período, verificar o potencial que aqueles registros visuais possuíam para o empreendimento de uma pesquisa histórica. Além disso, sabia-se que o material nunca havia sido tema de outros trabalhos, sendo as fotos comumente utilizadas para fins meramente ilustrativos (por empresas editoriais ou por pesquisadores sem a intenção de aprofundarem-se na análise do valioso material visual).

Além do trabalho desenvolvido no AHMJSA, a organização de um curso de extensão para os graduandos do curso de História da Universidade de Caxias do Sul, em 2010, possibilitou os primeiros contatos com a problemática da utilização da imagem fotográfica na pesquisa histórica. Intitulado de “*História e Fotografia: a imagem como documento social*”, o curso teve 40 horas de duração, e, nele, foram abordadas temáticas como a história da fotografia no Brasil e em Caxias do Sul, a utilização de fotos como recurso didático em aulas de História e, principalmente, procurou-se enfatizar os fundamentos teóricos e metodológicos que permitem ao historiador fazer uso de fontes visuais fotográficas na pesquisa histórica.¹¹

Posterior a minha passagem pelo AHMJSA, ainda desenvolvi um trabalho com o arquivo fotográfico da Câmara de Vereadores de Caxias do Sul, no ano de 2010, ficando responsável pela organização de um acervo com mais de 10 mil imagens. E, atualmente, enquanto funcionário do Instituto Memória Histórica e Cultural da Universidade de Caxias do Sul, atuo com o acervo fotográfico do Programa Ecirs (Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul), acervo este formado por mais de 50 mil imagens. Destaca-se o trabalho nessas instituições pois eles oportunizaram não só um conhecimento mais aprofundado sobre a técnica fotográfica como permitiram entrar em contato e desenvolver diferentes formas de organização arquivística (ou arranjos documentais) nos acervos. Certamente, o trabalho nessas instituições facilitou o tratamento documental dessa pesquisa, ainda mais por tratar-se de uma série extensa de fotos.

O presente estudo está dividido em quatro capítulos. Primeiramente, o interesse está em ambientar historicamente o surgimento da indústria na cidade de Caxias do Sul, tomando

¹¹ O curso em questão foi ministrado em conjunto com a então graduanda em História Letícia Giani Tonietto e teve orientação dos professores Dr. Roberto Radünz e Dra. Luiza Horn Iotti, aos quais sou muito grato.

por base a Metalúrgica Abramo Eberle. Utilizando, principalmente, a biografia sobre o fundador da fábrica e a obra comemorativa ao cinquentenário da firma,¹² buscamos compreender a construção do mito em torno do industrialista caxiense Abramo Eberle. Ao trazermos os fatos destacados da história da empresa e do empresário, aproveitamos para discuti-los à luz de uma historiografia preocupada com a questão do surgimento das fábricas e dos trabalhadores urbanos, mais precisamente os operários da indústria. Em uma palavra, o primeiro capítulo visa traçar um perfil de Abramo Eberle e de sua fábrica (devendo-se, desde já, notar que a trajetória pessoal e profissional do empresário esteve intimamente ligada à firma que foi responsável por fundar e dirigir por quase cinquenta anos – 1896-1945).

A seguir, no capítulo segundo, procuramos mapear a atuação dos principais fotógrafos e estabelecimentos fotográficos da cidade de Caxias do Sul, localizada na região Nordeste do Estado. Nessa etapa do estudo, damos destaque a oito profissionais: Giovanni Battista Serafini, Francisco Muscani, Umberto Zanella, Domingos Mancuso, Primo Postali, Julio Calegari e Studio Geremia (Giacomo e Ulisses Geremia). Esse capítulo tem uma grande importância para a nossa pesquisa, pois é nele que desenvolvemos um estudo sobre o ambiente visual em que foram produzidas as fotos que pretendemos analisar no último capítulo. Nesse “ambiente visual”, desenvolveram-se certos “regimes de visibilidade”, os quais foram responsáveis por determinarem a forma como o fotógrafo via e registrava a cena. Além disso, o capítulo segundo pretende investigar a tecnologia que os fotógrafos tinham ao seu dispor, questão que irá nos auxiliar a compreender determinadas escolhas estéticas dos profissionais.

No terceiro capítulo, são desenvolvidos quatro grandes temas. Em primeiro lugar, apresentamos uma síntese do processo que levou as imagens visuais a serem utilizadas na pesquisa história como fontes. Partindo da historiografia “metódica”, para quem as imagens visuais serviam como mera ilustração dos textos, passamos pela historiografia dos “*Annales*” e da Nova História, responsáveis, ambas, pela ampliação da noção de fonte histórica e pelos primeiros trabalhos com a utilização de imagens visuais, e chegamos à historiografia influenciada pelos Estudos de Cultura Visual, campo de pesquisa que vêm desenvolvendo importantes estudos sobre a imagem visual, bem como elevando a sua problemática. O segundo objetivo desse capítulo é discutir teoricamente a imagem fotográfica, apresentando e

¹² Trata-se das obras: FRANCO, Álvaro. *Abramo já tocou..., ou, a epopeia de um imigrante: ensaio biográfico*. São Paulo: Ramos, Franco, 1943, e FRANCO, Álvaro; FRANCO, Maria Ramos. *O milagre da montanha*. São Paulo: Ramos, Franco, 1946.

problematizando definições de autores diversos. Entre esses autores, escolhemos trabalhar com: Gisèle Freund, Pierre Bourdieu, Susan Sontag, Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, François Soulages, André Rouillé e Vilém Flusser, autores estes que se preocuparam em definir a ontologia da imagem fotográfica ou, de igual modo, refletir sobre os seus usos sociais. O terceiro objetivo desse capítulo é discutir especificamente a relação da imagem fotográfica com a memória (entendida do ponto de vista sociológico, ou da tradição inaugurada por Maurice Halbwachs), buscando referências em autores como Jean-Claude Schmitt, Régis Debray e Boris Kossoy (sobre imagem e fotografia), e Jacques Le Goff, Paolo Rossi e Jöel Candau (sobre memória e sobre a relação entre esta e a fotografia). Para encerrar esse capítulo, apresentamos algumas reflexões sobre questões metodológicas a serem observadas quando se pretende analisar fotografias como material empírico de pesquisas em História. Para isso, buscamos referências nos principais trabalhos sobre o tema desenvolvidos em âmbito nacional: o de Miriam Moreira Leite, de Ana Maria Mauad, de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, de Zita Rosane Possamai, de Carlos Alberto Sampaio Barbosa e de Boris Kossoy.

Por fim, no quarto e último capítulo desta pesquisa, é desenvolvida a análise das fotos constantes em um álbum fotográfico produzido pela Metalúrgica Abramo Eberle. Nesse capítulo, apresentaremos como se deu o trabalho de quantificação da série de fotos que compõe o suporte visual (totalizando 107 imagens), onde buscamos levantar a recorrência de padrões visuais, e a técnica de trabalho desenvolvida para a análise individual de cada uma das imagens. Para essa análise, foi determinado um conjunto de *categorias de análise*, as quais visam abarcar a interpretação das duas dimensões de uma fotografia: a sua dimensão icônica (referente ao conteúdo, ou ao que é visto na foto) e a sua dimensão expressiva (referente à estética, ou à forma como o fotógrafo escolheu registrar o que é visto na foto). Ao analisarmos o álbum, também estaremos preocupados em compreender a narrativa visual que as fotos em seu interior são responsáveis por construir, entendendo-o, desse modo, enquanto um *suporte de memória*. Ainda, por meio da análise das fotos, procuraremos averiguar como a fábrica estava organizada para o trabalho, como eram as seções de produção, como estava composta a mão-de-obra da fábrica, que tipos de trabalhos eram desenvolvidos etc. Com isso, procuramos dar visibilidade aos operários e ao seu mundo do trabalho.¹³

¹³ Ainda que esse estudo não venha propor uma história sobre o movimento operário local, é fonte de inspiração dessa Dissertação as pesquisas do historiador Eric Hobsbawm sobre os trabalhadores, principalmente britânicos, que estão coligidas em duas obras republicadas recentemente no Brasil. São elas: HOBBSAWM, Eric. *Mundos*

1 TRABALHO E INDÚSTRIA NA HISTÓRIA DE CAXIAS DO SUL: O CASO DA FÁBRICA DE ABRAMO EBERLE

Este capítulo tem por objetivo apresentar, de forma sintética, o processo de industrialização da cidade de Caxias do Sul a partir de um estudo de caso da Metalúrgica Abramo Eberle, fundada por um imigrante italiano. No período compreendido para o estudo, 1896 a 1945, verifica-se a passagem do mundo rural para o urbano, e enfatiza-se a questão da construção do mito do trabalho enriquecedor.

1.1 GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DE CAXIAS NO PROCESSO DE COLONIZAÇÃO SUL-RIO-GRANDENSE

O ano de 1875 é um marco quando se fala no surgimento de Caxias do Sul. A partir desta data, a região passou a receber levas de imigrantes europeus, sobretudo saídos de províncias que hoje compõem a Itália, que vieram para colonizar as terras devolutas no sul do Brasil então pertencentes ao Império. O desejo de emigrar deveu-se a alguns fatores importantes e foi também incentivado oficialmente.

No final do século XIX, a Itália sofria com uma grave crise política, econômica e social, ocasionada após anos de conturbações pela reunificação do país, dividido em 13 estados depois de imposto e assinado um tratado no Congresso de Viena (1815). Buscando sua reconstrução, solicitando auxílios externos, a Itália acabou por somar dívidas estrondosas, que impediam o crescimento de sua economia e que freavam, por falta de investimentos, o desenvolvimento de tecnologia para o avanço da sua indústria, tão importante em uma Europa em pleno processo de Revolução Industrial. Mesmo na segunda metade do século XIX, o país ainda era eminentemente agrícola e vivia sob o custoso regime da propriedade latifundiária. Custoso pois o acesso à terra era dificultado, e o índice de crescimento da população, como agravante, não deixava de aumentar. Dito de outro modo, eram muitos italianos para uma Itália economicamente incapaz de acolhê-los. Diante desse quadro desanimador, a solução encontrada por muitos foi emigrar em busca de melhores condições para a sua existência. No

horizonte, os italianos enxergavam um jovem continente – embora ainda desconhecido (“*cosa sarà sta Mérica?*”¹⁴) – depositário de suas últimas esperanças.

A América foi o destino de milhões de europeus durante o século XIX. Na verdade, a emigração em massa da população europeia para o novo continente foi o maior movimento de pessoas conhecido na história. O Brasil, jovem país, foi o destino de muitos italianos, sobretudo os estados de São Paulo, Espírito Santo e Rio Grande do Sul. Entre os anos de 1875 e 1900, estima-se que cerca de 1,04 milhão de italianos aportaram no país.¹⁵ No *Brasile*, os imigrantes encontraram um país convidativo para o seu desenvolvimento e, em pouco tempo, tiveram a oportunidade de concretizar o sonho de *far la Mérica*. A emigração acabou trazendo alívio ao governo italiano, pois, com a venda de passagens, de alimentação nos portos e, principalmente, com as remessas de dinheiro que os emigrantes enviavam aos parentes que ficaram na Itália, a crise econômica que o país vinha enfrentando foi gradativamente resolvida, chegando o país peninsular a ultrapassar, no quesito das reservas financeiras, outras potências do período, como a Inglaterra.¹⁶

1.1.1 A chegada e o trabalho dos primeiros imigrantes

No Rio Grande do Sul, confim meridional do Brasil, a região destinada aos imigrantes italianos foi a da Serra Gaúcha, localizada na Encosta Superior Nordeste do estado, região de montanhas e densa mata, ocupada primitivamente por índios caingangues. Nesse local, encontravam-se as terras devolutas do Império brasileiro que, a partir de 1869, passaram a ser

¹⁴ “*O que será esta América?*”, versos do poema “La Mérica” de Antonio Giusti, imigrante italiano estabelecido em Flores da Cunha.

¹⁵ MANFROI, Olívio. *A colonização italiana no Rio Grande do Sul: implicações econômicas, políticas e culturais*. 2. Ed. Porto Alegre, Est, 2001, p. 44.

¹⁶ Segundo aponta a historiadora Luiza Iotti (IOTTI, Luiza Horn. *Imigração e poder: a palavra oficial sobre os imigrantes italianos no Rio Grande do Sul (1875-1914)*. Caxias do Sul: Educus, 2010, p. 38), “as remessas de emigrantes tornaram possível uma acumulação tal, que permitiram ao ministro [italiano] das Finanças, em 1906, anunciar, com orgulho, que as reservas italianas haviam superado as da Inglaterra. Em 1908, foram enviados, apenas por meio do Banco de Nápoles, do Brasil para a Itália 1.911.000 liras. Em 1911, calculava-se que os emigrantes enviassem, para a península, anualmente, trezentos milhões de liras. O envio da poupança dos emigrantes contribuiu também para o desenvolvimento industrial ocorrido no Norte da Itália, nesse mesmo período. Em decorrência, a questão da emigração vinculou-se, de forma direta, ao desenvolvimento do capitalismo e à ação do Estado Italiano.”

destinadas à colonização de imigrantes europeus, dando continuidade à política de ocupação do território nacional com elementos estrangeiros.¹⁷

A política de colonização do Império para a então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul já havia aberto o caminho para os alemães, que, a partir de 1824, passaram a se estabelecer no Vale do Rio dos Sinos, região hoje correspondente ao município de São Leopoldo. A colonização das terras devolutas do Império brasileiro com elementos europeus foi principalmente motivada devido ao processo de mudanças políticas, econômicas e sociais do período. Em 1850, foi assinada a Lei de Terras, que estabelecia uma nova forma de acesso à terra, abolindo, em definitivo, o regime de sesmarias conhecido desde o período colonial. Com a nova lei, de apelo modernizador, a propriedade fundiária passava a possuir um valor monetário, não sendo mais concedida gratuitamente. Dessa forma, criavam-se as condições necessárias para o estabelecimento do regime da pequena propriedade rural, a ser ocupada pelo elemento estrangeiro – o imigrante.¹⁸

No mesmo ano em que foi aprovada a Lei de Terras, sob pressão da Inglaterra encerrou-se o tráfico negreiro, com a promulgação da Lei Eusébio de Queiroz¹⁹. Vinte anos mais tarde, em 1871, era promulgada a Lei do Vente-Livre, declarando livres os filhos de escravos nascidos após essa data. Eram estes os primeiros passos para extinguir a escravidão, que ocorreria, de fato, com a promulgação da Lei Áurea, em 1888. Nesse contexto, os imigrantes brancos europeus surgiam como o principal elemento para substituir a mão-de-obra dos negros cativos.²⁰

No Sul, na região da Serra Gaúcha, visando organizar toda uma infraestrutura para receber os estrangeiros, foram criadas colônias oficiais, cujas terras eram divididas em pequenos lotes (geralmente medindo de 22 a 25 hectares cada um), onde cada família de imigrantes ficaria estabelecida. Não é demais lembrar que o lote era apenas demarcado por

¹⁷ GIRON, Loraine Slomp; HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti. *História da imigração italiana no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST Edições, 2007, p. 92. A lei para colonização das terras devolutas é datada de 19 de janeiro de 1867.

¹⁸ PETRONE, Maria Thereza Schorer. *O imigrante e a pequena propriedade*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 32-33.

¹⁹ Aprovada em 04 de setembro de 1850.

²⁰ A propósito da preferência pela mão-de-obra branca e europeia, não se deve esquecer que estava em voga a discussão sobre o “aprimoramento da raça” e o seu “branqueamento”. Cria-se, no período, que o negro pertencia a uma raça inferior, e que era pouco propenso ao trabalho. Essa ideia foi defendida por vários escritores/intelectuais, como Hipólito da Costa, Jaguaribe Filho, Menezes e Souza e Oliveira Viana, os quais procuravam argumentar em favor do elemento branco e europeu para a colonização do Brasil. A defesa do “branqueamento da raça” durou até pelo menos a década de 1930, e sua relação com a imigração é demonstrada pela historiadora Maria Thereza Petrone (PETRONE, 1982, p. 38-44).

uma comissão especial (a Comissão de Terras). Caberia aos próprios colonos a tarefa de derrubar a mata, construir sua moradia, arar o solo, plantar e colher. Também, boa parte dos chegados era contratada para trabalhar na abertura e construção de estradas vicinais para o deslocamento até a sede da colônia ou para outras vilas, trabalho este que representava um importante incremento na economia familiar.²¹ A Foto 1 é um registro que nos mostra os primeiros colonos com instrumentos de trabalho utilizados na abertura de uma estrada na então Colônia Caxias:



Foto 1 - Grupo de colonos trabalhando na abertura de uma estrada na Colônia Caxias. Entre 1880-1900. Autoria não identificada (talvez Giovanni Battista Serafini). Prova albuminada em papel, 24x30cm. Acervo: AHMJSA.

Entre 1875 e 1885, na região da Serra, cinco colônias oficiais foram criadas para receber os imigrantes: as Colônias Conde D’Eu, Dona Isabel, Alfredo Chaves, Antônio Prado e Caxias²². Entre as cinco colônias oficiais criadas, a Colônia Caxias foi a que obteve maior desenvolvimento nos anos que sucederam à chegada dos imigrantes italianos. Já em 1884, Caxias registrava tão significativo crescimento que foi emancipada do estado de Colônia da Coroa Imperial Brasileira para se tornar 5º Distrito de Paz do Município de São Sebastião do Caí.²³

²¹ ADAMI, João Spadari. *História de Caxias do Sul – 1864-1970*. I tomo. 2. Ed. Caxias do Sul: Paulinas, 1971, p. 103.

²² Criada pelo Aviso do Governo de 09 de fevereiro de 1870. Conhecida inicialmente como “colônia dos fundos de Nova Palmira”, recebe a denominação oficial de Colônia Caxias em 11 de abril de 1877.

²³ ADAMI, 1971, p. 161.

O crescimento da nova vila deveu-se, sobretudo, a política imperial de colonização, a qual teve continuidade no período republicano, quando diversos novos atos legislativos foram decretados em benefício dos imigrantes.²⁴ O regime da pequena propriedade privada adotado no sul – diferindo do caso de São Paulo, onde os imigrantes eram destinados ao trabalho assalariado nas fazendas de café – oportunizou aos imigrantes estabelecidos na região serrana do Estado sulino uma relativa rápida mudança de *status* econômico e social. Em cartas datadas da década de 1880, enviadas aos seus parentes na Itália, o imigrante Paulo Rossato²⁵ fazia questão de assinalar essa mudança, exaltando a “liberdade” adquirida no Novo Mundo:

Se quiserem que lhes faça saber como é a América, posso dizer que quem tem um pouco de vontade de trabalhar tem comida e bebida à vontade, e sem preocupações, porque os patrões, nós os deixamos na Itália. [...] Lá éramos servos e aqui somos senhores. [...] Quem tem que trabalhar em terras arrendadas e pagar aluguel de casa, que deixe tudo aí, pois poderá ter aqui sua terra [...] Sem patrões, [os colonos] cantam, riem e estão satisfeitos. [...] Aqui, somos felizes, donos de nossas vidas. [...] Nós partimos pelo mundo, mas para viver melhor.

Com trabalho, aproveitando-se principalmente da mão-de-obra familiar – cabe lembrar que as famílias italianas costumavam ser muito numerosas, empregando todos os integrantes na lide da terra e dos animais –, em pouco tempo, alguns colonos conseguiam pagar a terra e as sementes que haviam ganhado do governo, algumas vezes antes mesmo do período de cinco anos que tinham para fazê-lo.²⁶

Além do regime da pequena propriedade e da mão-de-obra sem custos que facilitaram o desenvolvimento local, o crescimento da vila de Caxias deve ser entendido também em um processo maior, no qual contribuíram outros fatores econômicos, políticos e culturais importantes. Nesse sentido, é impossível não considerar a força do comércio, a evolução das redes técnicas (sobretudo, o transporte ferroviário), a bagagem de conhecimentos técnicos trazida pelos imigrantes, o empreendedorismo, a união de interesses nas e a força reivindicatória das associações de classe, e o estabelecimento do mito do trabalho, tendo contribuído especialmente para os donos de fábrica, na disciplina e manutenção de seus

²⁴ IOTTI, 2010, p. 55. Iotti destaca quatro atos legislativos promulgados no início do período republicano que atenderam os interesses da imigração, todos do ano de 1890: “Decreto 163, de 16 de janeiro, amparando o colono nacional; 528, de 28 de junho, traçando um amplo programa de imigração; 603, de 26 de julho, reorganizando a Inspeção Geral de Terras e Colonização, e 1.187, de 20 de dezembro, determinando que, a partir dessa data, as concessões para fundação de núcleos e novos contratos de imigração só poderiam ser realizados mediante autorização do Congresso.” (Ibid., loc. cit.).

²⁵ ROSSATO, Paulo. Cartas. In: DE BONI, Luis Alberto. *La Mérica: escritos dos primeiros imigrantes italianos*. Caxias do Sul, RS: UCS, 1977, p. 29-72.

²⁶ Outros colonos, no entanto, tiveram dificuldades para pagar o lote e as sementes, principalmente no período em que o Estado passou a ser o credor da dívida, já no período republicano. Conforme Iotti (IOTTI, 2010, p. 80), alguns relatórios enviados por autoridades italianas no Brasil mostram que muitos imigrantes teriam “vivido dificuldades quando a administração estadual passou a cobrar, com insistência, o débito colonial.”.

empregados. O surgimento das atividades industriais foi responsável, a partir do século XX, pela urbanização da antiga colônia e pelo aparecimento de novos atores sociais: os operários.

1.1.2 O surgimento da indústria em Caxias do Sul

O início das atividades industriais em Caxias do Sul data das duas primeiras décadas do século XX. Nesse período, verifica-se um aumento no número de moradores que deixam o campo para ocuparem a cidade.²⁷ Foi a possibilidade de trabalho nas fábricas, portanto, que contribuiu para a migração dos colonos para a zona urbana. Mas o surgimento da indústria e a migração da antiga colônia para a urbe estiveram diretamente ligados às primitivas atividades agrícolas que caracterizaram a economia local no final do século XIX.

Como pequenos proprietários de terras, os primeiros imigrantes italianos tiravam das atividades rurais o seu sustento. Além dos conhecimentos de agricultores, de camponeses que eram em suas regiões de origem, muitos imigrantes trouxeram da Itália o *saper-fare*²⁸ necessário para o empreendimento de outras atividades que se fizeram indispensáveis para o trabalho de colonização da nova terra: assim surgiram os serviços de ferreiros, carpinteiros, oleiros, funileiros e muitos outros ofícios marcadamente artesanais. No início, a produção das pequenas fábricas, entendidas mais como prolongamentos das atividades agrícolas, visava atender ao consumo interno, com o fabrico de utensílios de uso doméstico e de ferramentas para o trabalho no campo.

Em pouco tempo (entre duas a três décadas), aliado à construção de rotas de comunicação que ligavam a antiga colônia ao principal centro consumidor do estado (como a inauguração do ramal ferroviário Caxias-Montenegro, em 1910), as pequenas fábricas iniciaram o seu efetivo desenvolvimento. O transporte ferroviário facilitou a circulação da produção, que já se encontrava em excedente na zona colonial, resultando em ganho para o comércio.²⁹ Na Foto 2, podemos ver o transporte de dormentes durante a construção da estrada de ferro que ligou Caxias ao principal centro consumidor do Estado:

²⁷ HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti. *Processo de industrialização da Zona Colonial Italiana: estudo de caso da primeira indústria têxtil do Nordeste do Estado do Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: Educs, 1997.

²⁸ Saber-fazer, *know-how*.

²⁹ HERÉDIA, 1997.



Foto 2 - Construção do ramal ferroviário Caxias-Montenegro. Entre 1908-1910. Autoria: Domingos Mancuso. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.

O capital acumulado com as atividades comerciais era investido nas pequenas fábricas, logo impulsionando o crescimento da indústria local. Granjeando um êxito industrial rápido, na década de 1920 a cidade de Caxias do Sul já havia passado de sua condição de *perla delle colonie* (epíteto do presidente da província Júlio de Castilhos, em visita à vila em 1897, referindo-se à capacidade agrícola da região) para ser identificada como a *piccola Manchester* do Estado gaúcho, conforme o *Álbum do Cinquentenário da Colonização Italiana no Brasil*.³⁰

Um caso bastante emblemático desse êxito foi o da fábrica do imigrante italiano Abramo Eberle, tendo iniciado, em 1896, como uma simples funilaria de três empregados e se tornado, na década de 1940, em uma das maiores indústrias metalúrgicas do continente sul-americano, servindo ao Exército Nacional no esforço de guerra (1942-1945) e iniciando a exportação, por volta do mesmo período, de seus produtos para países europeus como a Inglaterra.

Já no primeiro quartel do século XX, a Metalúrgica Abramo Eberle era celebrada como “a mais típica” e “prospera” fábrica da região industrial do estado do Rio Grande do Sul.³¹ Como empresa fundada por um imigrante italiano, foi muitas vezes enaltecida como o resultado do trabalho árduo, mas dignificante do homem; como exemplo do esforço pessoal,

³⁰ CINQUANTENARIO della colonizzazione italiana nel Rio Grande del Sud. Porto Alegre: Livraria do Globo, [1925], p. 11.

³¹ MONTE DOMECCO & CIA. *O Rio Grande do Sul colonial*. Barcelona, ES: Thomas, 1918, p. 227.

da dedicação e da probidade administrativa de seu fundador. É essa uma das imagens que sugerem os biógrafos de Abramo Eberle, o casal de escritores Álvaro e Maria Franco, em livro no qual identificam, verbosamente, o êxito da indústria na cidade à semelhança de um verdadeiro milagre³²:

O milagre de Caxias [leia-se o da indústria] se deve ao esforço dos homens arrojados, vindos de plagas distantes [...] Foram os laboriosos imigrantes da Itália, que, saindo em busca de uma vida mais fácil [...] trouxeram com seu suor e seu sangue hábitos, impulsos, aspirações, formas de cultura, qualidades específicas de seu espírito de ordem, disciplina, respeito às leis, devotamento ao trabalho, morigeração e economia, que concorreram para enriquecer as bases de nossas formas tradicionais, políticas e sociais.

Ao observarmos a trajetória de Abramo Eberle, verificamos a construção de um mito. Conforme Sandra Pesavento³³, Abramo Eberle, assim como outros industrialistas rio-grandenses, tais como Antônio J. Renner e Alberto Bins, foram frequentemente exaltados como verdadeiros *self-made mans*, responsáveis pelo empreendimento da indústria no estado e por reforçarem, através de seus exemplos de vida, a ideia do enriquecimento pelo trabalho.

1.2 ABRAMO EBERLE E A FÁBRICA DE METAIS

Nos itens a seguir, pretende-se traçar um perfil do empresário Abramo Eberle, enfatizando a sua trajetória profissional. A história do sujeito está imbricada com a história da empresa que foi responsável por fundar.

1.2.1 A chegada ao Brasil

Abramo Eberle nasceu no dia 02 de abril de 1880. Era o segundo filho do casal Giuseppe e Luigia Eberle, camponeses originários da pequena comuna de Monte Magré, distrito de Schio, na Itália. Transcorriam nove anos da chegada dos primeiros imigrantes italianos no Campo dos Bugres, nome primitivo de Caxias do Sul, quando a família de Abramo Eberle chegou à região.

Os pais de Abramo decidiram emigrar ao Brasil devido a situação pouco esperançosa que encontravam na Itália do final do XIX. A propriedade rural da qual a família tirava o seu

³² FRANCO, Álvaro; FRANCO, Maria Ramos. *O milagre da montanha*. São Paulo: Ramos, Franco, 1946, p. 7.

³³ PESAVENTO, Sandra Jatthy. Rio Grande do Sul, 1890-1930: a idéia da indústria (com a palavra o empresário e o Governo). *Revista Análise Econômica*, Porto Alegre, ano 4, n.7, Nov./1986, pp. 3-20.

sustento estava para ser fragmentada, devido uma dívida contraída por Giuseppe, e a atividade que este exercia como barbeiro era pouco rentável para manter a família de quatro filhos.

Chegados ao novo país em 1884, a família de Abramo Eberle vai se estabelecer em um dos lotes rurais da Colônia Caxias. Pouco tempo depois, em 1886, Giuseppe (Foto 3) decide comprar uma funilaria localizada no centro da vila de Caxias, então de propriedade de Francisco Rossi. O preço pago por Giuseppe pela oficina foi de 600\$720 (cerca de seiscentos réis), e o contrato firmado com o Rossi previa que este lhe ensinasse o ofício de funileiro.



Foto 3 - Retrato de Giuseppe Eberle. Final do século XIX. Autoria desconhecida. Prova albuminada em papel, 6x9,5cm, Acervo: AHMJSA.

Devido a problemas de saúde, o trabalho na funilaria não agrada a Giuseppe, que prefere voltar a trabalhar no lote colonial de sua propriedade. É nesse momento que decide passar o comando da oficina à esposa, Luigia (Foto 4). Luigia aprende com o marido a cortar as folhas de Flandres e a fabricar baldes, alambiques e máquinas de sulfatar. Na vila, a procura pelos produtos é grande, pois a dificuldade em se deslocar a regiões mais desenvolvidas do Estado é grande para os colonos, em função da precariedade das estradas e do tempo a ser levado. Desse modo, Luigia aproveita principalmente os domingos para comercializar os produtos da funilaria, pois é quando os colonos vêm à sede da vila para

participarem da missa na Igreja Matriz, em frente à Praça Dante. Nesse período, Luigia passa a ser conhecida como “*Gigia Bandera*”, ou seja, “Luiza, a Funileira”, traduzido do dialeto *talian*.



Foto 4 - Retrato de Luigia Zanrosso Eberle. Década de 1900. Autoria desconhecida. Prova em papel, 18x24cm. Acervo: AHMJSA.

Apesar de crescer a demanda pelos produtos da funilaria, Giuseppe decide, em 1896, vender a oficina, para dedicar-se integralmente ao trabalho da propriedade rural. Com isso, a família inteira teria que se mudar em definitivo para a colônia. Contrário a essa ideia, o filho Abramo, que auxiliava a mãe nos finais de semana na oficina, propõe a compra da funilaria do próprio pai. Embora surpreso e no início desconfiado da capacidade do filho para levar o negócio adiante, José aceita a proposta. Abramo, que nessa época tinha apenas 16 anos de idade, teria pago o valor de 600\$400 para dar continuidade aos trabalhos iniciados pelo pai e aprendidos com a mãe.

Após comprar a funilaria do próprio pai, Abramo Eberle convidou dois vizinhos e amigos próximos para serem sócios e empregados na pequena fábrica. O primeiro produto fabricado com Abramo à frente da fábrica foi uma lâmpada de metal, destinada a alumiar as noites da vila que ainda não conhecia a luz elétrica.

1.2.2 Os primeiros investimentos

O crescimento da economia da pequena oficina comprada pelo jovem empreendedor foi rápido. Em 1904, Abramo decide investir o seu capital em uma sociedade formada com o amigo Luiz Gasparetto, fundando a “*Ourivesaria e Funilaria Central Abramo Eberle & Cia.*” Em 1907, a então “*Ourivesaria e Funilaria Central...*” já contava com um faturamento de 21:146\$796 (mais de vinte e um contos de réis) e lucro líquido de 4:107\$448 (mais de quatro contos de réis).³⁴ Nessa mesma época, os produtos fabricados pela funilaria se diversificam: são produzidos, agora, utensílios de cobre, alambiques e máquinas de sulfatar, além de dar início a produção de artigos de montaria, como arreios, estribos e esporas, todos estes muito procurados, devido o meio de transporte mais comum ser ainda o cavalo ou a mula.

Os investimentos que Abramo fez no seu negócio foram, sobretudo, provenientes de seu espírito empreendedor. Em 1901, Abramo fez uma viagem para São Paulo, levando produtos coloniais para serem vendidos nas fazendas de café daquele Estado. Para a região Sudeste do país, levou um carregamento de vinho, graspa, salame, presunto e queijo, no valor de 25 contos de réis. Em São Paulo, a recepção dos produtos coloniais provenientes do Sul foi boa, pois agradava especialmente aos muitos italianos que trabalhavam nas fazendas paulistas.

Durante o período em que se ausentava da fábrica, importante assinalar, quem tomava as rédeas do negócio era a esposa de Abramo, Elisa Venzon Eberle, com quem o empresário se casou no ano de 1901. Elisa também era responsável por cozinhar aos empregados da fábrica e, para complementar a renda da família, fazia pequenos concertos em guarda-chuvas e sombrinhas.

Desde o início de suas atividades, a expansão comercial promovida pela fábrica do jovem funileiro foi uma de suas características marcantes. Os caixeiros-viajantes eram responsáveis por levar os produtos da Eberle a diferentes regiões do país. No início, utilizando-se de meios de transporte rudimentares, carregavam no lombo de mulas dezenas de catálogos repletos de fotografias que ilustravam os produtos manufaturados pela Eberle. A Foto 05 mostra alguns desses primeiros caixeiros-viajantes da fábrica:

³⁴ LAZAROTO, Valentim Angelo. *Pobres construtores de riqueza*. Absorção da mão-de-obra e expansão industrial na Metalúrgica Abramo Eberle: 1905-1970. Caxias do Sul: EducS, 1981, p. 32.



Foto 5 - Caixeiros-viajantes da Metalúrgica Abramo Eberle. Caxias do Sul, 1918. Autoria desconhecida. Prova em papel, 13x18cm. Acervo: AHMISA.

Como se observa em fotografias de época, nos primeiros anos da *Ourivesaria e Funilaria Central de Abramo Eberle & Cia.* já é grande o número de operários (homens e mulheres) e também de aprendizes empregados na fábrica.³⁵ Esses aprendizes eram empregados desde os oito anos de idade, para o caso de meninos, e treze anos, quando se tratava de meninas.³⁶ Os jovens trabalhavam em troca da experiência profissional e alguns não recebiam salário. Para os aprendizes, bem como para seus tutores, trabalhar em uma fábrica era uma importante oportunidade de aprenderem uma nova profissão e de garantirem um emprego na cidade, sobretudo porque muitos eram de famílias de agricultores que começavam a abandonar a vida e pouco rentável do campo.

Em alguns dos primeiros contratos de trabalho da firma, podemos observar como era feita a contratação dos aprendizes para o trabalho na fábrica, estes que eram mão-de-obra barata para o empregador. Um desses contratos de trabalho, datado de 1901, tem o seguinte conteúdo:

Eu Abramo Eberle declaro que aceito em minha oficina de funileiro o filho de Sergia Luchesi, Eugenio Luchesi obrigando-me a ensinar a arte de funileiro, sendo porém o aprendiz obrigado a ficar três anos a contar da data deste [contrato] na minha oficina sendo eu obrigado a dar de comer e dormir ao dito aprendiz. O

³⁵ Teremos oportunidade de analisar essas fotos que mostram os primeiros tempos da Ourivesaria e Funilaria Central mais adiante, no quarto capítulo.

³⁶ MACHADO, Maria Abel. *Mulheres sem rosto: operárias de Caxias do Sul – 1900-1950*. Caxias do Sul: Maneco Livraria e Editora, 1998.

aprendiz tem obrigação de obedecer às ordens do patrão e a respeitá-lo como se fosse seu pai durante todo o tempo da aprendizagem.³⁷

Em outro contrato de trabalho assinado pelo chefe da firma, datado de 1902, encontramos o seguinte:

O aprendiz é obrigado a fazer o que o patrão mandar, obedecer-lhe em tudo [...]. Se durante o tempo de aprendizagem o aprendiz não quiser se sujeitar ao patrão e estiver desobedecendo-lhe e tivesse de ser despedido da oficina antes de terminar o tempo de contrato, será o pai obrigado a pagar o tempo que o aprendiz esteve na oficina aprendendo.³⁸

Através dos contratos de trabalho dos aprendizes, observa-se como estava em funcionamento o sistema paternalista na fábrica. Conforme nos indica a historiadora Michelle Perrot³⁹, o paternalismo foi fundamental para a existência e para a manutenção das pequenas ou grandes fábricas, desde o seu surgimento destas após a Revolução Industrial. Segundo a autora, o paternalismo fazia com que os operários se sentissem como parte de uma família, vendo o patrão como um amigo muito próximo ou até mesmo como um pai. Desse modo, como coloca Perrot, os empregados “tinham orgulho em pertencer à empresa com a qual se identificavam”⁴⁰. E a fábrica de Abramo Eberle era tratada como uma “grande família”. Em todo o período em que Abramo esteve à frente da fábrica (1896-1945) os operários nunca promoveram greves ou mesmo organizaram sindicatos.

Sobre o mesmo tema, no contexto gaúcho, foi o historiador Alexandre Fortes⁴¹ quem demonstrou como o paternalismo era uma característica presente em outras fábricas do Estado. Dando destaque aos industriais da zona teuto-brasileira, Fortes apresentou em seu estudo os empresários Antônio J. Renner (do setor têxtil) e Otto Meyer e Rubem Berta (ambos do setor de aviação) como as “fortalezas do paternalismo empresarial” no Sul do Brasil, sendo responsáveis por um “sistema que integrava empresa, família e comunidade, perpassadas por valores e práticas culturais, estruturados por relações hierárquicas de gênero e etnia”⁴². Esses empresários faziam os seus empregados sentirem orgulho de trabalharem para

³⁷ Contrato de trabalho firmado entre Abramo Eberle e Sergia Luchesi – 13 maio 1901. Acervo particular de Heloísa Eberle Bergamaschi.

³⁸ Contrato de trabalho firmado entre Abramo Eberle e Antônio Corseti – 01 ago. 1902. Acervo particular de Heloísa Eberle Bergamaschi.

³⁹ PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 1.ed., 6.reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁴¹ FORTES, Alexandre. *Nós do Quarto Distrito: a classe trabalhadora porto-alegrense e a era Vargas*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

⁴² *Ibid.*, p. 179.

as suas empresas, beneficiando-se desse sentimento para manterem as fábricas longe de manifestações ou incólumes de greves.

1.2.3 Máquinas, regulamentos para o trabalho e viagens ao exterior

Nos primeiros tempos da fábrica, ou mais exatamente nas duas primeiras décadas de existência, o trabalho dos operários era ainda marcadamente artesanal. As atividades desenvolvidas nas oficinas de trabalho da fábrica envolviam apenas o trabalho manual dos empregados, através de ferramentas ou máquinas de tração humana. Segundo o que observam Francisco Hardman e Victor Leonardi⁴³, esse é um período da protoindustrialização brasileira, em que as atividades desenvolvidas nas fábricas (muitas das quais simples oficinas) dependiam apenas do uso de ferramentas simples (martelos, serrotes, formões etc.) e das habilidades técnicas dos próprios funcionários, passadas, muitas vezes, de pai para filho. Assim, com apontam os autores, não havia ainda nesse período das primeiras décadas do século XX “inteira separação entre trabalhadores e instrumentos de trabalho (...) e o trabalhador identificava-se ainda com o produto, como resultado de certa habilidade artesanal”⁴⁴.

A partir da década de 1920, essa situação começa a mudar. Nesse período, a firma de Abramo Eberle (já enquanto *Abramo Eberle & Cia.*, após ter alterado a sua razão social no ano de 1917) amplia significativamente o número de máquinas automáticas para auxiliarem na e aumentarem a produção nas seções de trabalho. Nessa nova fase de seu desenvolvimento, a fábrica faz a instalação de motores elétricos próprios, utilizados para gerar a força motriz necessária para o funcionamento do maquinário recém-instalado na fábrica.

As máquinas automáticas, além de servirem para aumentar a produção da fábrica, inauguram uma nova disciplina no interior da fábrica. Sobre isso, como registra Perrot⁴⁵, a “mecanização não responde a necessidades técnicas, mas basicamente disciplinares”⁴⁶. A máquina é uma “arma”, faz parte de uma “estratégia” para a dominação, pois passa a controlar a produção “disciplinando o corpo do operário, seus gestos e comportamentos”⁴⁷. De forma

⁴³ HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. 2. Ed. Rev. São Paulo: Ática, 1991.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁵ PERROT, 2010.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

análoga, a historiadora Luzia Margareth Rago⁴⁸ demonstrou como a instalação de máquinas nas fábricas significou o surgimento de uma nova forma de vigilância na fábrica, sendo a nova tecnologia responsável por tornar mais efetivo o controle sobre os operários, não mais dependente apenas da subjetividade dos superiores encarregados dessa tarefa: A uma forma de exercício do poder concretizada na figura humana do contramestre ou do patrão tradicional, opunha-se a vigilância mecânica, exercida pelo maquinismo, aparentemente independente de qualquer interferência subjetiva da vontade patronal.”⁴⁹.

É também do período da década de 1920 que temos acesso a um dos regulamentos internos da fábrica. Inspirados na doutrina da Igreja Católica, especialmente na Encíclica *Rerum Novarum* do Papa Leão XIII⁵⁰, os regulamentos da fábrica determinavam o comportamento a se esperar dos operários no interior da fábrica. Conforme os artigos de um desses regulamentos, datado de 1924, os operários eram proibidos de “*cantar, assobiar ou conversar nas horas de trabalho*”; os aprendizes eram proibidos de “*sahir da fabrica, ou da secção em que trabalha, sem antes pedir licença ao seu contramestre*”; e, para o caso de falta sem aviso prévio, “*se sujeitará à multa de Rs 2\$000 na primeira vez, 3\$000 na segunda e 5\$000 na terceira*”, assim como era proibido “*entrar depois de começar o trabalho ou interromper este antes de tocar a campainha*”.⁵¹ Nota-se, pois, a rigidez moral de um verdadeiro modelo disciplinar religioso, onde o silêncio e a obediência eram valorizados.⁵²

Curiosamente, sabe-se que Abramo, a cada nova manhã de trabalho, surgia com uma sineta (a *campanela*) na frente da fábrica convocando os operários para o serviço. Essa imagem de convocador para o labor ficou imortalizada no título da primeira obra biográfica do empresário, escrita por Álvaro Franco: “*Abramo Já Tocou...*”⁵³. Ainda conforme as narrativas de memória da empresa, segundo uma matéria publicada em um dos *Boletins Eberle*, a *campanela* de Abramo era

⁴⁸ RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ Encíclica “*Rerum Novarum: sobre a condição dos operários*”, escrita em 1891, pelo Papa Leão XIII.

⁵¹ “Regulamento da Fábrica Eberle, de janeiro de 1924”. Acervo: Arquivos Particulares / AHMJSA.

⁵² Mais sobre a adoção da Encíclica *Rerum Novarum* podem ser encontradas na biografia de Abramo Eberle: FRANCO, Álvaro. *Abramo já tocou..., ou, a epopeia de um imigrante: ensaio biográfico*. São Paulo: Ramos, Franco, 1943.

⁵³ FRANCO, 1943.

o condão mágico que movimentava todas as atividades da cidade e que determinava o tempo útil de seus habitantes. 'Abramo já tocou' era o axioma que traduzia toda a densidade da vida da própria cidade, em seu trabalho, em suas divagações.⁵⁴

Interessante observar, a esse respeito, como o industrialista tinha o poder de ditar o tempo e o ritmo da cidade. O objetivo em controlar o tempo parece ser um só: como lembra o historiador Edward Thompson⁵⁵, é precisamente nesse período, de surgimento das sociedades industriais, que “o tempo está começando a se transformar em dinheiro, o dinheiro do empregador. [...] E o empregador deve usar o tempo de sua mão-de-obra e cuidar para que não seja desperdiçado.”⁵⁶.

A primeira viagem de Abramo Eberle ao exterior ocorre em 1920. O destino escolhido é Buenos Aires (Argentina), de lá se encaminhando diretamente para os Estados Unidos, onde teve a oportunidade de conhecer algumas fábricas do seu mesmo ramo de negócios. Logo em seguida, ainda no ano de 1920, o empresário parte em direção à Europa, onde também visita uma grande quantidade de fábricas dos mais avançados centros industriais do mundo. No Velho Continente, visita países como Itália, Alemanha e França.⁵⁷ Na Alemanha, deixou José, o filho mais velho, para estudar e estagiar, por dois anos, em uma fábrica de talheres em Düsseldorf, demonstrando preocupação em dar continuidade ao seu negócio nos moldes familiares.

As viagens de Abramo tinham um objetivo claro: conhecer novas máquinas, produtos e processos de trabalho, para que pudesse modernizar o seu empreendimento no Brasil. Ao observarmos imagens fotográficas tomadas no interior da fábrica anteriores à década de 1920, e compararmos essas imagens com outras posteriores às viagens do industrialista à Europa, podemos notar claramente como o ambiente precário e fumarento da fábrica sofrem mudanças importantes, assim como a organização para o trabalho é outra nesse período. Isso porque, da América do Norte e da Europa o industrialista caxiense trouxe as primeiras preocupações higienistas, mais tarde adotadas em outras fábricas do país, e também importou os postulados do método taylorista de produção, que passaram a ser incorporados na fábrica.⁵⁸

⁵⁴ Boletim Eberle, jun. 1956, p. 13 (“Abramo já tocou”. Texto de Adelar Cosner). Acervo: AHMJSA.

⁵⁵ THOMPSON, Edward Palmer. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: _____. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 271-272.

⁵⁷ FRANCO, 1943, p. 158-163.

⁵⁸ FRANCO, 1943, p. 186

Abramo Eberle manteve sempre relações estreitas com os acontecimentos políticos e econômicos da região, do Estado e do país.⁵⁹ Na década de 1920, que marca a ascensão do fascismo na Itália, o regime totalitário criou simpatia nos colonos da antiga Zona Colonial Italiana do RS, uma vez que a grande maioria havia emigrado do país peninsular. Da Itália, inclusive, partiram alguns “emigrantes tutelados”, espécies de “diplomatas” do regime autoritarista de Mussolini.⁶⁰ Nos locais onde se fixavam, os fascistas exerciam cargos influentes e de prestígio, criando boa identificação entre a população. Em Caxias do Sul, por exemplo, o engenheiro agrônomo Celeste Gobbato, condecorado pelo *Duce* italiano, chegou ao posto de intendente municipal, tendo então como vice Abramo Eberle, eleito “por unanimidade de votos”⁶¹.

Conforme a historiadora Loraine Giron⁶², o fascismo também criou identificação entre os imigrantes italianos de Caxias, especialmente entre os industriais, em função da existência, entre estes, de valores semelhantes ao regime político italiano: “o trabalho, a economia, o respeito à autoridade e a disciplina”⁶³. Conclamado, sobretudo, através das Sociedades Italianas ou Sociedades de Mútuo Socorro organizadas no município e que promoviam o culto à pátria distante, o fascismo cooptou, sobretudo, “os vitoriosos”, ou seja, figuras de destaque regional, como médicos, professores, comerciantes, arquitetos, engenheiros e empresários que obtiveram na nova pátria grande influência, advinda do seu sucesso econômico e profissional.⁶⁴

Apesar do envolvimento com o fascismo na década de 1920, com a Revolução de 1930, levando Getúlio Vargas ao Catete, os empresários da cidade de Caxias passaram a apoiar o novo regime instaurado pelo político gaúcho, cujos traços marcantes eram o autoritarismo, o nacionalismo e o corporativismo.⁶⁵ Sobre isso, como indicam Giron e

⁵⁹ BERGAMASCHI, Heloísa Eberle. *Abramo e seus filhos: cartas familiares – 1920/1945*. Caxias do Sul: Educs, 2005, p. 68.

⁶⁰ GIRON, Loraine Slomp. *As sombras do Littorio: o fascismo no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Parlenda, 1994.

⁶¹ ADAMI, 1971, p. 458.

⁶² GIRON, 1994.

⁶³ GIRON, 1994, p. 15.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 81-87.

⁶⁵ Sobre o governo de Getúlio Vargas e suas características, é possível aprofundar a questão em FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *Vargas: o capitalismo em construção*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Para uma visão regional acerca do governo de Vargas, principalmente sobre o período do Estado Novo e onde é possível encontrar referências ao nacionalismo e ao corporativismo defendidos durante o período da presidência do político gaúcho, dois títulos se destacam: GERTZ, René Ernaini. *O Estado Novo no Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: Editora da UPF, 2005, e ABREU, Luciano Aronne de. *Um olhar regional sobre o Estado Novo*. Porto Alegre: Edipucrs, 2007.

Herédia⁶⁶, “o grupo de industriais da chamada Região Colonial Italiana contribuiu com doações polpudas para o movimento [revolucionário de 1930]”⁶⁷. O ano de 1930 também marca o surgimento do Centro de Indústria Fabril do Rio Grande do Sul, órgão de classe que apoiará o Vargas durante todo o seu governo, e, nele, Abramo Eberle – juntamente com Adelino Sassi (outro comerciante e empresário local) – será figura representante do município.⁶⁸ Como se observa, Abramo irá ficar atento às mudanças políticas, procurando adequar-se à nova situação com nítido interesse de classe.

Ainda sobre sua atuação política, o nome de Abramo Eberle também esteve presente na nominata de integrantes da Associação de Comerciantes do município de Caxias, tendo ingressado ainda no ano de 1906. Como assinalam as historiadoras Vânia Herédia e Maria Abel Machado⁶⁹, a Associação de Comerciantes (fundada em 1901) foi a principal entidade da elite econômica da região, congregando não apenas comerciantes, mas, também, os industriais locais. A Associação dos Comerciantes tinha caráter amplamente reivindicatório, sendo responsável por interferir em questões importantes do município, relativas aos interesses dos empresários, como, por exemplo, sobre os impostos municipais, transporte, energia elétrica e comunicações.⁷⁰

1.2.4 Uma fábrica para o Brasil

Na década de 1930, quando tem início a discussão acerca da legislação trabalhista, a firma de Abramo Eberle já apresentava um modelo a ser copiado. Em depoimento, um dos netos de Abramo Eberle, Cláudio Muratore Eberle, lembra da visita do então Ministro do Trabalho do governo Vargas, Lindolfo Collor, à fábrica do avô. Segundo o depoente, o ministro teria inspirado muitos dos artigos da nova legislação trabalhista brasileira na fábrica do seu avô, devido os regulamentos “avançados” existentes na fábrica:

Em 1934, quando o Getúlio Vargas criou o Ministério do Trabalho, mandou o Lindolfo Collor [...] elaborar a legislação trabalhista. Primeiramente, ele pegou modelos da Itália e Inglaterra e começou a montar o texto. Mas, precisava de alguém que tivesse experiência prática e, como bom gaúcho de São Leopoldo, buscou informações e chegou à indicação do Abramo Eberle. Meu pai [Júlio Eberle] contou

⁶⁶ GIRON; HERÉDIA, 2007.

⁶⁷ Ibid., p. 114.

⁶⁸ BERGAMASCHI, 2005, p. 76.

⁶⁹ HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti; MACHADO, Maria Abel. *Câmara de Indústria, Comércio e Serviços de Caxias do Sul: cem anos de história*. Caxias do Sul: Maneco, 2001.

⁷⁰ Ibid.

que ele veio e passou três dias conversando com meu avô [Abramo], que explicou toda a metodologia da Eberle, mostrou os contratos de trabalho, os horários, e o que a empresa já dava, sem obrigação, para os empregados. Quando terminou a entrevista, na saída, disse que a legislação trabalhista que ele estava elaborando não previa tudo o que a Eberle já fornecia de benefícios aos trabalhadores.⁷¹

Realmente, como podemos observar em matéria publicada no jornal *A Época*, do dia 20 de agosto de 1939⁷², a firma *Abramo Eberle & Cia.* estava à frente de muitas outras indústrias no Estado quando a questão era o salário mínimo, que vinha sendo discutido por uma comissão especial no Rio Grande do Sul. Segundo o então Diretor Gerente Chefe da fábrica naquele período, José Eberle (filho de Abramo, que, anos mais tarde, com a morte do pai, assumiu a firma), todos os operários homens (não aprendizes) recebiam um bom salário, inclusive “superior ao estipulado como 'vital' pela Comissão do Salário Mínimo do R. G. do Sul”⁷³. No entanto, quanto ao salário das mulheres, os contratos não previam igualdade de gênero, sendo que elas ganhavam bem menos do que os homens. Para o Diretor Gerente Chefe da fábrica, havia grande dificuldade em equiparar o salário de homens e de mulheres, pois, segundo acreditava, “a eficiência do trabalho da mulher fica aquém da do homem”⁷⁴. Mais adiante, José Eberle corrobora a sua colocação:

pode o homem ser aproveitado para os mais diversos trabalhos exigidos pelas circunstâncias, ao passo que a atividade da mulher tem que se circunscrever a apenas a certos serviços compatíveis com o seu físico e condições peculiares ao seu sexo. Não me parece justo, portanto, que se equipare ao dos homens o salário das mulheres.⁷⁵

A Segunda Guerra Mundial contribuiu para o desenvolvimento da fábrica de Abramo Eberle. Vendo-se diante da ausência de importações em função da economia de guerra, a empresa viu-se obrigada a produzir seus próprios motores elétricos, primitivamente utilizados nas máquinas das seções. Em pouco tempo, dado a qualidade do produto, passou a atender a demanda de outras fábricas, vindo a conquistar uma importante fatia do mercado nesse novo ramo de negócios. Após o período do grande guerra, na segunda metade da década de 1940, o faturamento da Metalúrgica deu saltos expressivos, chegando a dobrar em comparação com o período anterior ao conflito mundial.⁷⁶

⁷¹ Depoimento de Cláudio Alberto Muratore Eberle, concedido em 2010, e transcrito em TONET, Tânia; TONET, Charles. *Por que somos como somos: um estudo sobre as ideologias centrais da cultura empresarial do setor metalmeccânico da Serra Gaúcha*. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2010, p. 202.

⁷² Jornal *A Época*, Caxias do Sul, 20 ago. 1939, p. 2. Acervo: AHMJSJSA.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ Conforme dados apresentados pelo sociólogo Valentim Lazzarotto (LAZZAROTTO, 1981, p. 38), o qual teve acesso, na década de 1970, a documentação do setor de contabilidade da fábrica.

Voltando aos anos da Segunda Guerra Mundial, no final de 1942, poucos meses após o Brasil ter aderido ao lado dos Aliados contra o Eixo fascista, Getúlio Vargas promulgou o decreto-lei 11.087, que declarava de interesse militar diversos estabelecimentos fabris nacionais. A fábrica metalúrgica de Abramo Eberle, por seu potencial metalúrgico e pela qualidade reconhecida dos produtos fabricados, foi uma entre as seis empresas gaúchas que serviram à pátria no esforço de guerra.⁷⁷ Para as forças armadas nacionais, a fábrica metalúrgica de Abramo Eberle produzia espadas, espadins e sabres para a FEB (Força Expedicionária Brasileira), todas confeccionadas em sua Seção de Forjaria, instalada ainda no ano de 1922.⁷⁸ A Foto 6 mostra as espadas produzidas pela fábrica prontas para o embarque para a FEB:



Foto 6 - Embarque de espadas produzidas pela Metalúrgica Abramo Eberle para o Exército Nacional. Caxias do Sul, década de 1940. Autoria desconhecida. Imagem extraída de FRANCO; FRANCO 1946, s/pág.

Ainda na década de 1940, próxima de completar cinquenta anos, a fábrica recebia elogios de “visitantes ilustres”. Autoridades políticas, religiosas e militares, registravam suas

⁷⁷ As outras fábricas foram: Lindau & Cia. (Porto Alegre), Forjas Taurus (Porto Alegre), Amadeo Rossi & Cia. (São Leopoldo), Indústria Eletro-Aço Plangg (Novo Hamburgo), e Gazola, Travi & Cia. (Caxias do Sul). Segundo o decreto n.º 11.087 de 10 de dezembro de 1942.

⁷⁸ Sobre a Seção de Forjaria, um resumo das atividades desenvolvidas por essa seção de produção, bem como das outras que compunham a Metalúrgica Abramo Eberle, podem ser encontradas no anexo “As seções de produção da Metalúrgica Abramo Eberle – dados dos anos de 1956 a 1963”.

impressões sobre a metalúrgica durante as visitas que faziam à “Grande Fabrica Metalúrgica Abramo Eberle & Cia.”, nome fantasia que passou a utilizar nesse período. O então embaixador do Canadá, Jean Desy, registrou em sua visita: “*Uma grande empresa industrial, / Uma grande indústria de arte / Que honra o espírito e a iniciativa do povo de Caxias – 19-10-1944*”⁷⁹. Adolf Berle, embaixador dos Estados Unidos, falou sobre o desenvolvimento industrial que permitia já ao Brasil produzir “*qualquer coisa*”, assim como do crescimento da fábrica metalúrgica em seus 50 anos de história, tendo atingido um estágio que lhe permitia produzir motores de tecnologia avançada:

This factory is dynamic proof that Brazil can manufacture any thing. It really wants to manufacture. In fifty years the plant has grow from a shop where axes were made, to a plant capable of making delicate mottors. All good fortune! – October, 15, 1945.⁸⁰

Já o adido militar da Embaixada Britânica no Brasil, Cel. William Frederick Rohdes, saiu encantado (e muito disposto) quando de sua visita à fábrica:

O Inglez [*sic*] é, habitualmente, homem de poucas palavras. Mas, tendo visitado as usinas da Metalúrgica Abramo Eberle estou disposto a escrever um livro inteiro a respeito da força fantástica que a fábrica está fazendo para o Brazil [...] – 1944.⁸¹

De fato, o crescimento da empresa de Abramo Eberle é enorme ao completar cinquenta anos de existência. O papel de Abramo Eberle foi fundamental para esse sucesso conquistado: fruto do seu empreendedorismo e da relação paternal que manteve com seus empregados. Além disso, é importante observar a construção de um mito que serviu de reforço à autoridade dos empresários locais: o da riqueza material e moral conquistadas através do trabalho árduo, mas dignificante do homem. No frontão do moinho do imigrante Aristides Germani (estabelecido em Caxias no final do século XIX), por exemplo, um alto-relevo anunciava: LABOR OMNIA VINCIT (“o trabalho tudo vence”). Na fachada do novo prédio da Metalúrgica de Abramo Eberle, construído na primeira metade da década de 1940, era possível ler algo semelhante: “TRABALHO HONRADO E CONSTANTE TUDO VENCE”. Já na linguagem popular, transmitida oralmente entre as gerações de imigrantes, os provérbios no dialeto *talian*, trazido da Itália e desenvolvido no Brasil, também evidenciam o lugar do trabalho para aquela sociedade, identificando os seus resultados, não raro, ao miraculoso: “*El sudore no lé mia santo, ma ndove el casca el fá mirácoli*” (o suor não é santo, mas onde ele

⁷⁹ Registro transcrito em FRANCO, FRANCO, 1946, s/pág.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

cai faz milagres)⁸², ou, então, destacando a inevitabilidade do trabalho para a própria subsistência: “*Bisogna laorar, se se vol magnar*” (é preciso trabalhar se quiser comer)⁸³.

Sobre o mito do trabalho, o sociólogo José de Souza Martins⁸⁴, falando especialmente do conde Matarazzo⁸⁵, identifica o mesmo processo de construção para o caso de São Paulo:

O enriquecimento do burguês foi entendido como resultado do seu próprio trabalho, das suas privações e sofrimentos, e não como o produto da exploração do trabalhador. A dominação e a exploração do capital passaram a ser concebidas como legítimas porque a riqueza não seria fruto do trabalho proletário, mas sim do trabalho do empresário. Enfim, o trabalho que cria o capital não seria o trabalho expropriado, e sim o trabalho próprio.⁸⁶

A historiadora Sandra Pesavento⁸⁷, por sua vez, nos auxilia a compreender que a construção desse mito corresponde ao período de transição da sociedade escravocrata para o modelo capitalista (onde irá predominar a força de trabalho assalariada). Nessa fase transitória, segundo a autora, verificou-se a “reelaboração ideologizada do trabalho e da vagabundagem.”⁸⁸ Difundia-se, então,

a ideologia do progresso, da mobilidade social e da riqueza. O trabalho braçal, não mais encarado como atividade pertinente aos negros e, como tal, degradado pelo estigma da escravidão, era visto como enobrecedor e construtor da riqueza.⁸⁹

Abramo Eberle faleceu a 13 de janeiro de 1945. Nesse dia, uma comoção geral tomou conta da cidade de Caxias do Sul. A *campanela* que por tantos anos marcou o ritmo da “pequena Manchester” deixava de ecoar pelas manhãs. Anos mais tarde, na década de 1950, o som da *campanela* seria substituído pelo soar das horas de um grande relógio de quatro faces e em estilo *art déco* (inspirado na Central do Brasil), que foi construído no alto do novo e moderno prédio da Metalúrgica Abramo Eberle. Pouco tempo antes disso, também no alto do novo prédio da empresa, já havia sido reconstruída, na forma de uma réplica em tamanho menor, a primitiva oficina de funilaria onde a fábrica de Abramo Eberle tivera início. A velha

⁸² BATTISTEL, Arlindo Itacir; COSTA, Rovílio; POSENATO, Júlio. *Assim vivem os italianos*. Religião, música, trabalho e lazer. Vol.2. Porto Alegre: EST; EDUCS, 1983, p. 954.

⁸³ DALL'IGNA, Roni; BELTRAM, Asir. *I nostri proverbi*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989, p. 11.

⁸⁴ MARTINS, José de Souza. A morte do burguês mítico. In: _____. *O cativo da terra*. 9. Ed. Rev. e ampliada. São Paulo: Contexto, 2010, pp. 275-282.

⁸⁵ Em prefácio à obra de Heloísa Bergamaschi (BERGAMASCHI, 2005), a historiadora Loraine Giron vai referir-se a Abramo Eberle enquanto o “Matarazzo gaúcho”. As semelhanças com o conde paulistano devem-se não apenas ao fato de terem sido ambos industriais e ítalo-brasileiros, mas também pela adesão ao fascismo.

⁸⁶ MARTINS, 2010, p. 281.

⁸⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Trabalho livre e ordem burguesa. Rio Grande do Sul – 1870-1900. *Revista de História*. São Paulo, n.120, jan./jun.1989, pp.135-151.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁹ *Ibid.*, loc. cit.

“casinha”, como é tratada nas publicações oficiais da empresa, havia sido desmanchada no início da década de 1940, com todo o zelo possível, sendo as tábuas numeradas uma por uma. O desejo do industrialista era que um dia pudesse reerguê-la novamente, para manter sempre presente a lembrança do passado duro enfrentado na terra inóspita que viera para colonizar e como conseguiu nela vencer, através de trabalho “honrado e constante”. Num desejo de memória queria, com isso, mostrar às gerações vindouras como havia concretizado o sonho imigrante de *far la América*⁹⁰.



Foto 7 - O novo e moderno prédio da Metalúrgica Abramo Eberle (à esquerda), na década de 1940. Ao topo da construção, o velho casebre da funilaria onde Abramo iniciou suas atividades profissionais. Na fachada do edifício, podemos ler: “Trabalho honrado e constante tudo vence”. Autoria: Studio Geremia. Prova em papel, 18x24cm. Acervo: AHMJSA.

Essas primeiras considerações, feitas na forma de síntese, sobre a trajetória profissional de Abramo Eberle, são importantes para a compreensão das fontes a serem exploradas mais adiante, as fotos do álbum fotográfico produzido pela fábrica Metalúrgica Abramo Eberle. Provavelmente, esse álbum foi confeccionado pelo próprio empresário, sendo, então, necessário traçar o seu perfil e o de sua empresa. Durante a análise, mais adiante, das fotos do suporte visual que é o álbum, teremos uma nova oportunidade de

⁹⁰ “Fazer a América”.

dissertar sobre a trajetória de Abramo Eberle e de sua empresa, atentando, também, para a questão do trabalho operário.

No capítulo a seguir, nosso interesse está voltado em mapear a produção fotográfica no município de Caxias do Sul. Pretendemos, com isso, apresentar e compreender o ambiente visual no qual as fotos a serem analisadas foram produzidas.

2 FOTÓGRAFOS E ESTÚDIOS FOTOGRÁFICOS EM CAXIAS DO SUL (1880 - 1945)

Este capítulo tem por objetivo contextualizar a produção dos principais fotógrafos e estúdios fotográficos estabelecidos em Caxias do Sul no período entre 1880 e 1945. Essa contextualização também estará atenta à circulação e ao consumo das imagens fotográficas produzidas por esses profissionais e estabelecimentos.

2.1 APONTAMENTOS METODOLÓGICOS E HEURÍSTICOS

Em seu estudo sobre álbuns de fotografias de famílias de imigrantes europeus chegados em São Paulo entre as décadas de 1890 e 1930, a historiadora Miriam Moreira Leite⁹¹ sugere que a pesquisa com imagens fotográficas deve vir acompanhada da contextualização do ambiente histórico daqueles que estão retratados nas imagens e também dos seus produtores. Leite afirma que é importante ter e deixar explícitos os recursos técnicos disponíveis ao fotógrafo (produtor) durante a execução do registro. Para ela, essa é uma etapa indispensável, anterior à análise e interpretação das imagens, principalmente para “dar conta dos diferentes níveis de sentido das fotografias”⁹², que incluem aspectos formais e de conteúdo. O não conhecimento dos recursos técnicos disponíveis ao fotógrafo, na época de sua atuação, pode resultar em “vieses deformadores na leitura da imagem”⁹³.

Em um exemplo simples e prático do que diz Leite, seria desconsiderar que a escolha por locais externos para o feitiço de retratos de família no início do Novecentos devia-se, antes, à ausência de luz artificial (o uso do *flash* remete ao ano de 1917, em São Paulo) e à baixa sensibilidade à luz do material impregnado nas chapas fotográficas do que propriamente era uma escolha estética do fotógrafo. A pose rígida, comumente visível nesses retratos, era resultado do longo tempo de exposição necessário para a tomada da foto. Além disso, alguns elementos do cenário (como cadeiras e mesas) ou da indumentária (como bengalas e sombrinhas), além de possuírem significados simbólicos na cena, eram recursos utilizados para o apoio do retratado, para evitar que este saísse semelhante a um fantasma.

⁹¹ LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

⁹² *Ibid.*, p. 16.

⁹³ *Ibid.*, p. 38.

Para Kossoy⁹⁴, a mesma premissa de Leite é válida. O autor considera importante atentar que o registro fotográfico é determinado tanto pelo olhar carregado de intenções estéticas e ideológicas como pela tecnologia que o fotógrafo tem a sua disposição.⁹⁵ É a tecnologia, ou melhor, a capacidade de explorá-la, que medeia o olhar do profissional e o assunto que ele enquadra para fixar no negativo. Kossoy também acredita que a bagagem cultural, a sensibilidade e a criatividade do fotógrafo imprimem papel decisivo no resultado final, a foto em positivo propriamente. Por esse motivo, em uma de suas pesquisas, o autor se dedicou a situar a produção dos principais fotógrafos e estúdios fotográficos existentes no Brasil, desde o ano de 1833 até a primeira década do século XX, garimpando indícios que pudessem auxiliar a si e a outros pesquisadores de fontes visuais em busca do contexto dessa produção fotográfica no país⁹⁶.

Além de considerar o estágio tecnológico alcançado e a bagagem cultural do fotógrafo como importantes para a determinação do seu olhar (o que pode ser resumido em uma palavra: memória), Rouillè⁹⁷ chama também a atenção para o que conceitua de “regimes de visibilidade”. Para ele, os “regimes de visibilidade” regem os modos de ver particulares de uma sociedade que produz e consome imagens visuais. Principalmente no caso do fotógrafo, tais regimes exercem influência cabal no seu modo de enxergar e agir na cena, dominando-lhe todos os sentidos, principalmente a visão (ver) e o tato (focar e acionar o dispositivo do disparador). Nas palavras de Rouillè⁹⁸:

Longe de ser infinitamente aberto, o olhar está restrito e guiado pelos interesses presentes do fotógrafo, e pela amplitude de sua vida passada – cultural, social, psíquica, intelectual, profissional, histórica, etc. Vida essa que se sedimentou em automatismos e proibições, recorrências e lacunas, e cuja configuração é, ela mesma, dependente das maneiras de ver de uma época, de seus *regimes de visibilidade*. Ora, esses regimes, que comandam os olhos do fotógrafo, afetam também seu corpo inteiro e inspiram-lhe posições, distâncias das coisas, posturas e uma dinâmica. A memória define um campo de possíveis, nos limites do qual ela orienta aquilo que o fotógrafo vê, e como ele o vê.

⁹⁴ KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2001.

⁹⁵ Segundo o autor (Ibid, p. 37): “Três elementos são essenciais para a realização de uma fotografia: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia”.

⁹⁶ KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS, 2002.

⁹⁷ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

⁹⁸ Ibid., p. 255, grifos nossos.

A noção de “regimes de visibilidade”, trazida de A. Rouillè, aproxima-se das ideias discutidas por Ulpiano de Meneses em dois importantes artigos⁹⁹ para a pesquisa na área que este autor define como História Visual.

Para Meneses¹⁰⁰, quando o interesse do historiador passa a ser a visualidade, é preciso que o pesquisador identifique “as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”. Trata-se, pois, de definir o “ambiente visual” (ou a “iconosfera”) de uma sociedade ou de um grupo social: são as imagens disponíveis (especialmente as imagens de referência, ou “imagens-guia”, emblemáticas para o grupo), os recursos técnicos capazes de produzir essas imagens (como a fotografia, entendida como técnica), e, finalmente, os sistemas de comunicação visual ou instituições visuais que fazem circular essas imagens para o consumo (que podem ser a administração pública, uma empresa, um jornal, uma revista, o próprio estabelecimento do fotógrafo etc.).¹⁰¹ Segundo o autor¹⁰², definir esse ambiente visual – que pertence a um estado sócio-histórico determinado pelo pesquisador – é essencial para interpretar e compreender fontes históricas como as fotografias, para que possam ser utilizadas pelo historiador em busca de “um entendimento maior da sociedade, na sua transformação”.

Sendo assim, acompanhando essas quatro indicações metodológicas, esta primeira parte do segundo capítulo está destinada a situar a produção fotográfica na cidade de Caxias do Sul, num período próximo ao proposto na pesquisa: 1880-1945. Igualmente, pretende-se estabelecer linhas gerais do “circuito social da fotografia” no município, seguindo os exemplos de três trabalhos: o de Fabris¹⁰³, de Lima¹⁰⁴ e de Possamai¹⁰⁵. O “circuito social” refere-se, segundo uma das autoras¹⁰⁶, a “caracterização da produção, circulação e consumo de imagens fotográficas em um determinado ambiente visual”.

⁹⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, pp. 11-36, e MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, pp. 33-56.

¹⁰⁰ MENESES, 2005, p. 34

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰² MENESES, 2003, p. 26.

¹⁰³ FABRIS, Annateresa. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 39-58.

¹⁰⁴ LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 59-82.

¹⁰⁵ POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). *Anais do Museu Paulista*. v.14, n.1, 2006, pp. 263-289.

¹⁰⁶ LIMA, 1998, p. 59.

Principalmente, essa reconstrução histórica visa garantir o estudo com elementos que servirão à compreensão das fontes visuais a serem exploradas mais adiante. Sobre as datas-limite escolhidas para essa sucinta história da fotografia local, elas se assemelham ao desenvolvimento das fábricas na região, marcando justamente o surgimento e a mudança para um novo período da fotografia na cidade. Na década de 1880, têm-se a produção dos primeiros registros visuais da então Colônia Caxias e, após 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, verifica-se uma entrada maior de materiais fotográficos vindos exterior (como as câmeras instantâneas), contribuindo para uma maior popularização do ato de produção da fotografia por amadores, inaugurando novas formas de ver e dar-se a ver.

Cabe a ressalva de que um estudo completo acerca dos “regimes de visibilidade”, no período proposto, demandaria uma pesquisa quantitativa e qualitativa específica e de maior fôlego. Dentro dos limites estabelecidos, nesta pesquisa, pretende-se chegar a algumas considerações sobre o regime de visibilidade que conduzia os modos de ver o trabalho operário na maior fábrica metalúrgica da região de colonização italiana, a Metalúrgica Abramo Eberle.

Sobre a literatura referente ao assunto, inexistiu uma produção extensa sobre a história da fotografia em Caxias do Sul. Os primeiros escritos foram produzidos entre as décadas de 1980 e 1990 e publicados em forma de boletins (os “Cenas”) pelo então Museu e Arquivo Histórico Municipal de Caxias do Sul. Essa publicação, que conta com seis números, iniciou por ocasião do projeto “Resgatando Velhas Imagens”, ocorrido após um convênio entre o Museu e Arquivo Histórico Municipal com a Funarte (Fundação Nacional de Arte) do Ministério da Cultura no ano de 1982. Já o estudo de Tomazoni¹⁰⁷, descendente de duas gerações de fotógrafos, foi o primeiro – e permanece único – a apresentar uma síntese de alguns profissionais que atuaram na cidade, mas tem a ênfase nas décadas de 1920 a 1960.

Quanto às fontes sobre o tema, principalmente escritas e da época de atuação dos profissionais, são escassas, resumindo-se a anúncios e notas publicados em periódicos locais. Contudo, as referências visuais são dadas dos pesquisadores. Devido ao mesmo esforço do Arquivo Histórico Municipal de Caxias do Sul (hoje AHM João Spadari Adami) e da assessoria da equipe da Funarte, quanto aos procedimentos técnicos para a conservação e preservação dos suportes fotográficos existentes, milhares de fotografias formam um

¹⁰⁷ TOMAZONI, Mário Alberto. *Álbuns da cidade de Caxias (1935-1947): as reformas urbanas fotografadas*. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – FFCH, PUCRS.

inestimável arquivo da memória visual da cidade. Arquivo este construído pelas inúmeras doações de fotografias provenientes de famílias, particulares e empresas da cidade, além da compra, pela Prefeitura Municipal, em 2002, do acervo fotográfico do antigo *Studio Geremia*, o mais longo estúdio estabelecido no município.¹⁰⁸

Finalmente, outras fontes referentes ao assunto são alguns depoimentos orais concedidos pelos fotógrafos que atuaram no período indicado e outros de descendentes de segunda geração.¹⁰⁹ São esses indícios, portanto, que nos auxiliam a contextualizar o ambiente de produção, circulação e consumo de imagens fotográficas no município.

2.2 AS PRIMEIRAS IMAGENS VISUAIS

Os primeiros registros visuais – e também históricos (!) – do município de Caxias do Sul são fotografias. Nem bem uma década de existência enquanto ainda colônia oficial, no período imperial, uma série de sessenta e sete vistas fotográficas começaram a ser produzidas para registrar a instalação dos primeiros imigrantes europeus chegados à região. Essas imagens foram coligidas em um álbum, intitulado “*Álbum Recordação das Colônias Conde D’Eu, D. Isabel, Alfredo Chaves, Antonio Prado e Caxias*”, cinco das principais colônias oficiais criadas pelo governo brasileiro para receber os imigrantes italianos no Rio Grande do Sul – colônias estas hoje correspondentes, respectivamente, aos municípios de Garibaldi, Bento Gonçalves, Veranópolis, Antônio Prado e Caxias do Sul.

Levando-se em consideração a construção de algumas edificações presentes nos registros fotográficos do álbum, este teria sido produzido entre as décadas de 1880 e 1900. As imagens constantes em seu interior retratam os bens naturais (a paisagem, árvores araucárias e cachoeiras), o trabalho (abertura de estradas), a moradia (casarões de madeira, inclusive o possível antigo barracão dos imigrantes), o comércio (farmácia e casas de negócio) e algumas celebrações religiosas das colônias (com fiéis que aparecem em frente a uma igreja).

Em se tratando das vistas fotográficas, o *Álbum Recordação da Colônias [...]* causa uma falsa impressão pelo fato de os locais estarem vazios, quiçá abandonados, quando da produção dos registros. Impressão esta causada pela impossibilidade, à época, do material

¹⁰⁸ CENAS. [Aquisição do arquivo fotográfico do Studio Geremia]. Publicação do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami. Caxias do Sul. n. 6, 2004.

¹⁰⁹ Depoimentos coligidos por funcionários do AHMJSa e pertencentes ao acervo do Banco de Memória da Instituição.

fotossensível em registrar o movimento de pessoas e animais. Assim, em muitas fotos, veem-se vultos de poucos indivíduos, de reses, de bois e de cavalos. A sensação de um local ermo, desértico é ainda causada pela técnica empregada para a confecção das imagens: todas as provas são albuminas (cuja cor sépia deixa um acastanhado claro, assemelhando a paisagem a uma zona árida), com tamanhos iguais de 18x24 para horizontais (66 fotos) e vertical (01 foto).¹¹⁰

Não se sabe a autoria exata de todos os registros constantes nesse álbum. Segundo aponta Kossoy¹¹¹, algumas fotos foram produzidas pelo fotógrafo Giovanni Battista Serafini, levando-se em consideração, sobretudo, o período de atuação deste profissional na região.

2.2.1 Giovanni Battista Serafini

Giovanni Battista Serafini foi um fotógrafo estabelecido com seu estúdio na cidade de Caxias do Sul. Natural de Treviso, norte da Itália, nasceu em 1869. Aos 23 anos (1892), instalou seu estúdio fotográfico na então Vila de Santa Teresa de Caxias, na Rua Sinimbu, entre as Ruas Vila Bela (atual Rua Dr. Montauray) e Visconde de Pelotas, bem próximo à praça Dante Alighieri, marco zero da vila.¹¹²

O estúdio de Giovanni Battista Serafini permaneceu ativo na cidade até pelo menos o ano de 1912, como mostra uma fotografia da época (Foto 8). O estúdio era anexo a uma casa comercial, a Loja Serafini, controlada pelo irmão de Giovanni, também seu sócio. Conforme Luiz Chiaradia Serafini, o estabelecimento do fotógrafo, junto à loja especializada em secos e molhados do irmão, ficava aberto aos domingos, aproveitando a vinda dos colonos para a sede da vila. Após participarem da missa na catedral e da feira na Praça Dante, a uma quadra do estúdio, alguns visitavam os amistosos irmãos Serafini para provar *la minéstra* (uma sopa servida ao meio-dia) e, depois, para posar para um retrato.¹¹³

¹¹⁰ O álbum em questão mede 27x37cm.

¹¹¹ KOSOY, 2002.

¹¹² Depoimento de Luiz Chiaradia Serafini, sobrinho de Giovanni Battista Serafini, 1982. Acervo: AHMJSA.

¹¹³ Idem.



Foto 8 - Vista da Rua Sinimbu. À esquerda, Loja Serafini e atelier de “Photographia” de Gio Batta. Autoria: Domingos Mancuso. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.

O apelido do fotógrafo era Gio Batta, conforme consta no verso de algumas de suas fotografias. Em outras, o estúdio também era conhecido por “Photographia Americana”. Como lembra um sobrinho do fotógrafo, que o auxiliava a carregar os materiais de fotografia desde cedo, o atelier de Gio Batta era “um ambiente formidável”: possuía telhado de vidro (claraboia) para uma melhor iluminação, e o cenário era adornado com folhagens naturais e dois painéis, um neutro, branco, e outro com uma grande paisagem, que teria sido pintada pelo próprio fotógrafo. Seu sobrinho também recorda que Serafini praticava a técnica do retoque diretamente nas chapas fotográficas e produzia fotopinturas, com tinta óleo.¹¹⁴

Em um informe comercial publicado através do jornal *O Caxiense*, de 15 de janeiro de 1898¹¹⁵, o estúdio do fotógrafo anunciava:

PHOTOGRAPHIA

Os irmãos Serafini, a praça Dante, tiram retratos por todos os sistemas modernos, garantindo perfeição e preços moderados.

Além de retratos tirados por todos os “*systemas modernos*”, confeccionados nos formatos *carte-de-visite* e *carte-cabinet*¹¹⁶, Giovanni Battista Serafini também produziu

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Jornal *O Caxiense*, 15 jan. 1898, p. 4. Acervo: AHMJSA.

¹¹⁶ O *carte-cabinet* é um formato fotográfico que apresentava uma imagem com tamanho de 9,5x14cm colada em um cartão um pouco maior, 11x16,5cm. Era utilizado principalmente para fotografia de retrato. Sobre o formato *carte-de-visite*, será apresentado na sequência do texto.

algumas vistas fotográficas. É de autoria deste fotógrafo uma preciosa imagem da travessia de imigrantes sobre o rio Caí, datada da década de 1890 (Foto 9).



Foto 9 - Travessia do rio Caí, ca. 1892. Autoria: Giovanni Battista Serafini. Cópia moderna a partir de prova albuminada em papel, 28x37cm. Acervo: AHMJSA.

O rio Caí era utilizado como rota fluvial aos imigrantes que se dirigiam às colônias Caxias, Conde D’Eu, Dona Isabel e Alfredo Chaves. Na bela composição da foto, percebe-se uma balsa utilizada para a travessia de cavalos, figuras humanas em um pequeno barco e, já em terra, uma tropa de gado vacum que puxa carretas e carroças que seguem caminho adentrando uma estrada cercada pela mata fechada. Aí tinha início uma marcha em direção à Serra. O transporte dos imigrantes era feito sob contrato, por particulares, e costumava levar “três dias e três noites, sem abrigo, sem alimentação, sob o sol forte e a chuva, o frio e o calor”¹¹⁷. Essa verdadeira epopeia, pela qual provavelmente deve ter passado o fotógrafo ao chegar como imigrante à região, foi escolhida para ser eternizada por Gio Batta nessa rica imagem visual.

Como se depreende pelo registro visto abaixo, o fotógrafo utilizava a técnica da albumina e possuía uma câmera de grande formato. Os materiais fotográficos eram comprados em Porto Alegre, trazido em uma viagem de vapor até São Sebastião do Caí e, depois, no lombo de mulas até Caxias.¹¹⁸

Giovanni Battista Serafini faleceu em 1954, em Porto Alegre, cidade na qual fixou residência após vender seu estúdio em Caxias do Sul.

¹¹⁷ MANFROI, Olívio. *A colonização italiana no Rio Grande do Sul: implicações econômicas, políticas e culturais*. 2.ed. Porto Alegre: Est Edições, 2001, p. 92.

¹¹⁸ Depoimento de Luiz Chiaradia Serafini (sobrinho de Giovanni Battista Serafini), 1982. Acervo: AHMJSA.

2.2.2 Francisco Muscani

Afora o *Álbum Recordação das Colônias...*, outros registros visuais que contam a história mais primitiva da fotografia em Caxias do Sul são os *cartes-de-visite* trazidos pelos primeiros imigrantes e também aqueles produzidos na própria região da Serra gaúcha.

O formato *carte-de-visite* consiste em uma imagem de tamanho 6x9cm aderida à superfície de um cartão rígido um pouco maior. Logo após o seu surgimento, na França, em meados da década de 1850, o *carte-de-visite* se tornou uma verdadeira “febre do mundo moderno”, tendo se espalhado por diversos lugares do mundo.¹¹⁹

Conforme Corbin¹²⁰, em 1862, no estúdio do seu criador, o fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disdéri, uma média de 2,4 mil *cartes-de-visite* eram vendidos por dia, atestando o seu sucesso enquanto produto destinado a perenizar a existência em forma de imagem de maneira relativamente barata. Devido ao tamanho diminuto do formato (que ocupava de ¼ até ⅛ das chapas fotográficas), o preço da fotografia teve uma diminuição considerável em comparação com outros suportes e formatos até então comercializados, contribuindo para o acesso das classes médias ao retrato fotográfico de estúdio. A existência de alguns desses formatos fotográficos entre as famílias de imigrantes no Brasil serve, inclusive, de reforço à afirmação de que alguns dos estrangeiros não eram miseráveis ao terem emigrado da Europa, como se costumou generalizar: embora o seu preço fosse módico, um retrato fotográfico em *carte-de-visite* não era um bem de consumo de primeira necessidade; assim, possuir alguns significava luxo.

O formato *carte-de-visite* foi comercializado pelo fotógrafo Francisco Muscani. Muscani foi também um dos primeiros fotógrafos da região de colonização italiana no Rio Grande do Sul. Como consta nos registros de impostos da Intendência Municipal referentes ao exercício de 1892-1893, seu estúdio estava localizado na rua Grande (atual Av. Júlio de Castilhos). Anos mais tarde, entre 1894-1899, transferiu-se para a rua Lafayette (depois rua

¹¹⁹ AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

¹²⁰ CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe (orgs.). *História da vida privada*. Da revolução francesa à primeira guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 425

Pinheiro Machado).¹²¹ No seu estúdio, o fotógrafo produzia retratos, sem deixar de registrar vistas gerais da vila que crescia com a chegada de novos colonos.

Ao menos uma das imagens de Muscani chegou a ter circulação na capital da província, Porto Alegre. Como consta no “*Catalogo da Exposição Estadual do Rio Grande do Sul em 1901*”¹²², o pavilhão do município de Caxias na feira estava expondo “*1 quadro com a photographia geral da villa de Caxias*”, obra do fotógrafo “*Francisco Moscani [sic]*”. Na mesma ocasião, a Intendência Municipal expunha “*3 quadros com as photographias das aulas e diversas vistas de Caxias*”¹²³, sem autoria reconhecida.

Embora não se saiba quais foram as imagens exibidas durante a Exposição Estadual, tem-se, ao menos, um indício do desejo de mostrar a área urbana do município e a instrução pública, dois símbolos de modernidade para os locais. Além disso, tem-se, aqui, um exemplo do que anteriormente foi referido acerca das instituições responsáveis por promover a circulação das imagens em um ambiente visual: nesse caso, a administração pública e o próprio estúdio do fotógrafo estiveram encarregados em mostrar a imagem moderna e civilizada de Caxias aos olhares de todo o Estado.

Através de dois retratos de estúdio de Francisco Muscani é possível ter uma ideia do que foi trazido no início deste capítulo acerca da pose rígida habitual das fotografias antigas. Em uma prova albuminada que retrata a família Arpini (Foto 10), de imigrantes italianos, percebem-se três integrantes sentados em cadeiras e um bebê no colo do pai, que lhe prende os pequenos braços – provavelmente inquietos diante da situação. Outros quatro membros da família estão escorados em uma parede, que também serve de fundo neutro à cena.

¹²¹ Livro de Lançamento de Contribuintes dos Impostos de Industria e Profissões, Caxias do Sul. 1892-1893 e 1894-1899. Acervo: AHMJSa.

¹²² CATALOGO da exposição estadual do Rio Grande do Sul em 1901. Porto Alegre: Cesar Reinhardt, [1901], p. 368.

¹²³ *Ibid.*, loc. cit.



Foto 10 - Retrato da família Arpini. Caxias do Sul, década de 1890. A autoria: Francisco Muscani. Prova albuminada em papel, 13x18cm. Acervo: AHMJSJA.

Já em outro retrato (Foto 11), um carte-de-visite do casal Domingos e Amélia, uma mesa de centro serve de amparo à esposa enquanto o homem domina a oscilação natural do seu corpo com o auxílio de um curioso guarda-chuva.



Foto 11 - Retrato do casal Domingos e Amélia. Caxias do Sul, década de 1890. A autoria: Francisco Muscani. Prova albuminada em papel, 6x9,5cm. Acervo: AHMJSJA.

À pose hirta e ao semblante austero de todos os retratados de ambas as fotografias soma-se, ainda, a posição do fotógrafo, que, afastado, capta todos de corpo inteiro, exprimindo o distanciamento e o respeito que se exige de não-membros da família em uma ocasião tão solene como a de uma fotografia (geralmente a única encomendada em décadas).

Esse tipo de relação entre fotógrafo e retratados, visto nesses dois retratos de Muscani, parecem ser comuns especialmente entre moradores de zonas rurais, integrando, portanto, um “regime de visibilidade” característico da época e também desses grupos sociais. Pois Bourdieu¹²⁴ identificou em fotografias de camponeses de uma região interiorana do sudoeste da França esse mesmo tipo de padrão estético de distanciamento. O autor¹²⁵ afirma que esse padrão está relacionado a um “sistema simbólico”, o qual “*define para el hombre del campo las conductas, las normas y las formas convenientes en la relación con otros*”. Em outro ensaio, resultante de uma observação etnográfica e publicado em conjunto com sua esposa, o casal Bourdieu¹²⁶ constatou o seguinte:

Até a postura que o camponês adota em frente à máquina [fotográfica] parece expressar os valores camponeses e, mais precisamente, o sistema de modelos que governa as relações com os outros na sociedade camponesa. Os indivíduos apresentam-se, geralmente, de frente, no centro da fotografia, de pé e em corpo inteiro, o que quer dizer que ficam a uma distância respeitável. Em fotografias de grupo, eles ficam perto uns dos outros, muitas vezes abraçados. (...) A posição correta e digna consiste em ficar de pé, direito, olhando em frente com a gravidade que convém a uma ocasião solene.¹²⁷

2.2.3 Umberto Zanella

Um terceiro fotógrafo pertencente ao grupo daqueles que iniciaram no ofício na cidade de Caxias do Sul foi Umberto Zanella. Natural de Roma (Itália), Zanella nasceu no ano de 1878. O contato com a técnica da fotografia se deu ainda no país peninsular, quando jovem, local onde também adquiriu um diploma de químico.¹²⁸

Ao emigrar para o Brasil, o jovem fotógrafo passou por várias cidades antes de se estabelecer em Caxias. Em dezembro de 1904, comunicava à Intendência Municipal desta cidade que a partir de 1º de janeiro do ano seguinte abriria um estúdio de “Photographia na Rua Julio de Castilhos, número 63”¹²⁹.

Nessa época, o valor coletado de imposto das “*casas de tirar retratos por qualquer systema, provisórias ou permanentes*” era de 25\$000 para aquelas estabelecidas nos limites da

¹²⁴ BOURDIEU, Pierre. (Org.). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, ES: G. Gili, 2003.

¹²⁵ Ibid., p. 142.

¹²⁶ BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n. 26, 2006, pp. 31-39.

¹²⁷ Ibid., p. 37.

¹²⁸ Depoimento de Renata Zanella Carpegiani (filha de Umberto Zanella), 07 nov. 1984. Acervo: AHMJSA.

¹²⁹ KOSSOY, 2002, p. 331.

vila.¹³⁰ Já no exercício seguinte, 1906-1907, o valor foi aumentado para 30\$000¹³¹, indício de que as casas desse gênero estavam surgindo e crescendo economicamente no município.

O estúdio de Zanella permaneceu ativo na cidade até pelo menos o ano de 1922, data de uma fotografia produzida pelo fotógrafo durante uma manifestação de moradores locais em frente ao Centro Republicano Caxiense (Foto12).

A partir da fotografia da manifestação, constata-se um avanço tecnológico importante. O tempo de exposição necessário para a tomada da foto já não era tão moroso quanto ao enfrentado pelos antecessores Giovanni Battista Serafini e Francisco Muscani, possibilitando ao fotógrafo, agora, congelar o tremor de duas bandeiras fixadas no balcão do casarão que abrigava a sede política dos republicanos locais. Certamente, esse era um avanço tecnológico proporcionado pela comercialização de novos materiais com maior sensibilidade à luz.

Por volta do mesmo ano dessa foto, Zanella mudou-se para a cidade de Flores da Cunha, onde deu continuidade à atividade de fotógrafo e, inclusive, tornou-se dono de um cinema.



Foto 12 - Manifestação em frente ao Centro Republicano Caxiense. Caxias do Sul, 1922. Autoria: Umberto Zanella. Prova em papel, 18x24cm. Acervo: AHMJSA.

Segundo uma das filhas do fotógrafo¹³², Umberto Zanella era o responsável pelos preparados químicos para sensibilizar as chapas fotográficas e também revelá-las em seu

¹³⁰ Relatório da Intendência Municipal. Caxias do Sul, 1905-1906, p. 24. Acervo: AHMJSA.

¹³¹ Relatório da Intendência Municipal. Caxias do Sul, 1906-1907, p. 18. Acervo: AHMJSA.

estúdio, devido os conhecimentos aprendidos quando moço na Itália. As câmeras que utilizava eram estrangeiras, provenientes da Alemanha, local de onde também partiam outros instrumentos utilizados para a produção das fotos.

Zanella atuava como fotógrafo itinerante, principalmente, atendendo aos colonos no interior da vila. Já aqueles que visitavam o estúdio, tinham à disposição dois tipos de cenário: um neutro e outro com uma pintura de paisagem.

Entre os clientes de Zanella, esteve o industrialista Abramo Eberle, que encomendou com o fotógrafo os primeiros registros visuais do seu estabelecimento fabril, posando juntamente com os empregados da sua Ourivesaria e Funilaria Central. Nesses retratos, produzidos em albumina, nota-se o uso do retoque, tendo sido o casarão da oficina onde ocorriam os trabalhos destacado do restante da cena.¹³³

O trabalho de retoque das chapas fotográficas recebia o auxílio da esposa de Zanella, Maria Rosa Scriniani. O auxílio da esposa no estúdio devia-se ao fato de que Umberto Zanella dividia a atividade de fotógrafo com a de padeiro, ofício que herdou do pai, Vitório. Além disso, o fotógrafo e padeiro também teve envolvimento com a música, tendo participado, como trompista, de um histórico recital, à meia-noite, em uma missa na passagem do ano de 1899 para 1900.¹³⁴

O fotógrafo Umberto Zanella faleceu em 1957, no município de São Leopoldo.

2.3 MODERNIDADES: A CIDADE, A FERROVIA, O CINEMA, A FOTOGRAFIA

Nas décadas de 1900 e 1910 o município de Caxias se desenvolveu. Em especial, a partir ano de 1910, quando foi inaugurada a primeira linha para o transporte ferroviário, o comércio ganhou um importante aliado para a sua expansão geográfica e para o seu crescimento econômico, o que resultou em novo ritmo às outras atividades produtivas da antiga vila. Antiga porque, na mesma data da chegada do trem (1º de junho) a Vila de Santa Teresa de Caxias era elevada à categoria de cidade.

¹³² Depoimento de Renata Zanella Carpegiani (filha de Umberto Zanella), 07 nov. 1984. Acervo: AHMJSA.

¹³³ Essa foto será vista no quarto capítulo.

¹³⁴ *Jornal Boletim Eberle*. Caxias do Sul, dez. 1959, p. 12. Acervo: AHMJSA.

Uma notícia publicada pelo jornal *O Brazil*¹³⁵, que contava a data tão especial para os moradores locais, oferecia alguma dimensão do que foi a chegada do novo modal de transporte para a recém cidade. Na edição do dia 11 de junho de 1910, as páginas do jornal comunicavam a “entrada triunfal” que tivera a primeira locomotiva na “empavezada gare de Caxias”, abrindo ao tráfego público “a linha a tantos annos desejada”.

É de se notar, principalmente, a data em que a notícia da chegada do trem foi publicada e veio ao conhecimento do restante dos munícipes que não estiveram presentes no local: ela chegou somente dez dias após o acontecido, um atraso considerável. Por outro lado, como noticiou a mesma edição do jornal *O Brazil*, no “escaparate do Café Marconi uma nítida photographia do majestoso préstito” estivera exposta em incríveis duas horas após o acontecido. O feito havia sido obra dos “acreditados photographos Mancuso & Fonini”.¹³⁶

2.3.1 Domingos Mancuso

Nascido na comuna de Leonforte (Sicília, Itália) no ano de 1883, Domingos Mancuso emigrou para o Brasil aos quatro anos de idade, junto com seus pais, Santo e Carmela. Inicialmente, morou em Porto Alegre, tendo transferido residência para Caxias do Sul para acompanhar a recuperação da saúde de um irmão. Em 1907, Domingos Mancuso formou sociedade com um cunhado, Pedro Fonini, tendo ambos aberto o estúdio que consta na notícia acima.¹³⁷ Dois anos mais tarde, Mancuso abriu por conta própria seu estabelecimento fotográfico na Avenida Júlio de Castilhos, a principal da cidade.

A fotografia produzida por ocasião da inauguração da estrada de ferro demonstra o que Kossoy¹³⁸ assinala acerca da capacidade do fotógrafo em se tornar o produtor de imagens que se transformam em símbolos ao saber explorar a tecnologia disponível em sua época:

[...] diante de idênticas condições (mesmo assunto e tecnologia), há os fotógrafos que produzem imagens que em qualquer época são consideradas importantes e definitivas, e outros que produzem apenas imagens.¹³⁹

O mesmo “truque” conseguido com a fotografia da chegada do trem, uma das mais reproduzidas atualmente, foi novamente praticado durante uma visita de Getúlio Vargas ao

¹³⁵ Jornal *O Brazil*, Caxias do Sul, 11 jun. 1910. Acervo: AHMJSa.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹³⁷ Pedro Fonini auxiliava Mancuso no laboratório de revelação. Não atuou como fotógrafo.

¹³⁸ KOSOY, 2001.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 43.

município, no ano de 1928. Segundo depoimento dos filhos do fotógrafo¹⁴⁰, “meia hora” depois da chegada do ilustre visitante, Mancuso estava entregando, em mãos, a fotografia que havia tirado do então presidente da província do Rio Grande do Sul. O jornal *O Regional*, de 23 de abril daquele ano, registrou a impressão que tivera o presidente Getúlio acerca da antiga vila, gozando agora de seu novo estatuto de cidade e dotada de modernidades como a ferrovia e a fotografia. Para ele,

Caxias já não era apenas a Perola das Colonias, como muito justamente a chamara Julio de Castilhos ha mais de 30 annos, e sim a verdadeira metropole, intelectual e moral, de toda a rica e bela região colonial italiana.¹⁴¹

Domingos Mancuso aprendeu o ofício de fotógrafo em Porto Alegre, como funcionário do estúdio do premiado fotógrafo Virgílio Calegari. Calegari havia inaugurado seu estúdio na capital da província em 1893, tendo ganhado diversos prêmios em exposições nacionais e internacionais durante sua atuação, entre a última década do século XIX e o final dos anos 1930.¹⁴² O contato entre mestre e discípulo permaneceu mesmo com a vinda do último para Caxias. Afinal, era no estúdio de Virgílio que Mancuso adquiria materiais para fotografia e aproveitava para se inteirar das novidades na área.¹⁴³

A câmera utilizada por Mancuso era de médio formato, para chapas de 9x12cm e 13x18cm. Sempre apoiada em um tripé, possuía objetiva com fole, cujo mecanismo permitia ao fotógrafo corrigir a perspectiva dos objetos fotografados, principalmente das modernas construções de alvenaria que surgiam na cidade e que atraíam o olhar do fotógrafo. Já no estúdio, Mancuso possuía três cenários diferentes: um neutro, cinzento, e outros dois com paisagens, estes utilizados para produzir efeitos de profundidade na cena retratada.¹⁴⁴

Outra fotografia emblemática de Domingos Mancuso é um retrato da família Boff, produzido em Ana Rech (interior de Caxias), em meados da década de 1900 (Foto13). Além

¹⁴⁰ Depoimento de Cyro Mancuso e Carmela Mancuso (filhos de Domingos Mancuso), 07 jun. 1983. Acervo: AHMJSA.

¹⁴¹ *Jornal O Regional*, Caxias do Sul, 23 abr. 1928, p. 2. Acervo: AHMJSA.

¹⁴² Virgílio Calegari recebeu a medalha de ouro na Exposição Industrial e Comercial de Porto Alegre de 1901 (a mesma que Francisco Muscani participou); medalha de prata na Exposição Mundial de 1906 em San Luiz (E.U.A.); medalha de ouro de primeira classe em Paris, na Exposição Colonial e Sul Americana, em 1906; duas medalhas de ouro em Milão; o Gran Prix na Exposição de Arte e Higiene de Londres, em 1907; o Grande Prêmio na Exposição de Arte e Manufatura Internacional de Madri, em 1907; e, finalmente, o Grande Prêmio da cidade do Rio de Janeiro, em 1908. Para outras informações sobre o fotógrafo, em SANTOS, Alexandre Ricardo dos. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, pp. 23-35.

¹⁴³ Depoimento de Cyro Mancuso e Carmela Mancuso (filhos de Domingos Mancuso), 07 jun. 1983. Acervo: AHMJSA.

¹⁴⁴ Idem.

da síntese conseguida pelo fotógrafo ao mostrar – e idealizar, certamente – a organização para o trabalho em uma família de pequenos proprietários rurais, essa fotografia chama a atenção para o retoque praticado sobre a sua matriz, o negativo fotográfico em chapa de vidro. Em função da lenta exposição necessária para a tomada da foto, algumas reses que estavam em meio à cena e se moveram foram registradas sem nitidez. Após a revelação da chapa, em uma preocupação minimalista, o fotógrafo acrescentou uma pata ao porco, que havia ficado aleijado da dianteira, e procurou apagar da cena o que parecem ser duas galinhas, que também se moveram na hora da tomada.



Foto 13 - Retrato da Família Boff. Ana Rech - Caxias do Sul, 1907. Autoria: Domingos Mancuso. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.

No período em que atuou como fotógrafo em Caxias do Sul, entre 1907 a 1930, Mancuso foi responsável por documentar as transformações da cidade, registrando tanto o seu progresso material como também os novos hábitos urbanos dos seus moradores. Entre as muitas fotos da Praça Dante Alighieri, uma das locações preferidas do fotógrafo, em uma delas é possível observar o *footing* acontecendo (Foto 14).



Foto 14 - Praça Dante Alighieri. Caxias do Sul, década de 1930. Autoria: Domingos Mancuso. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJS.A.

O *footing* (literalmente, “passeio a pé”) era um hábito domingueiro da cidade, importado das grandes capitais, e que envolvia, principalmente, os jovens solteiros. Em Caxias, as moças caminhavam em redor das ruas da praça enquanto os rapazes as “fogueteavam”¹⁴⁵ sentados pelos bancos. Caso houvesse interesse entre as partes, partiam em direção a um café ou uma *bombonière* próximos a praça para uma conversa. Os jovens ainda tinham à disposição alguns cinemas, como o Cine Central e o Cine Guarani, que exibiam filmes nas matinês.

Todos esses locais de sociabilidade juvenil serviam para ver e ser visto na sociedade, assim como para se deixar fotografar, o que se constata pelos olhares cúmplices de alguns retratados para com o fotógrafo. Também, devido à composição da imagem, incluindo diversos elementos modernos na cena (*footing*, praça, palacetes em estilo eclético, automóvel, etc.), percebe-se que o desejo do fotógrafo era justamente mostrar os novos hábitos citadinos em meio ao cenário urbano. Ao perenizar esse tipo de cena através da fotografia e, após, exibi-la na vitrine do seu estúdio, como era de praxe, Mancuso contribuía para construir e difundir um imaginário moderno acerca da cidade. Ainda, com o mesmo propósito, algumas de suas imagens circulavam no exterior, tendo o fotógrafo ganhado o primeiro lugar em um

¹⁴⁵ Para usar uma expressão de BOSCATTO, Claudino Antonio. *Memórias de um neto de imigrantes italianos pioneiros de Nova Trento*. Flores da Cunha, RS: O Florense, 1994, sobre a evolução do namoro nas colônias italianas.

concurso fotográfico no Uruguai e uma menção honrosa de um concurso ocorrido em Torino, na Itália.¹⁴⁶

Embora urbanos desde suas origens, o cinema e a fotografia eram uma diversão e uma arte acessível não apenas para os moradores da cidade, mas também para aqueles que viviam no mundo rural. No interior, um dos responsáveis por levar a magia da imagem em movimento era o mesmo que oportunizava ao colono ter a sua imagem perenizada em um retrato. Tratava-se do fotógrafo Primo Postali.

2.3.2 Primo Postali

Primo Postali nasceu em Viena (Áustria) a 02 de dezembro de 1874. Como denuncia o nome, era o primogênito do casal Albino e Rosa Postali, sapateiro e agricultora que decidiram emigrar para o Brasil em 1875.¹⁴⁷

A família de Primo chegou à região de colonização italiana do Rio Grande do Sul entre as primeiras levas de imigrantes e recebeu um lote colonial na povoação de Nova Milano (atual município de Farroupilha e, na época, distrito de Caxias). Nesse local, a família organizou-se no regime da pequena propriedade rural, onde produzia produtos agrícolas para o consumo próprio e, o excedente, para ser comercializado em regiões próximas e economicamente mais dinâmicas do Estado. As trocas comerciais ocorriam principalmente com os imigrantes da zona alemã, em especial no município de São Sebastião do Caí, em viagens do patriarca Albino e do seu filho mais velho, Primo.¹⁴⁸

Foi em uma das viagens a São Sebastião do Caí que o jovem Primo interessou-se por uma câmera fotográfica e também pelo ofício de dentista. Foi por lá, com os teuto-brasileiros daquela região, que o jovem aprendeu a tirar retratos e a extrair dentes. Devido a isso, o pai de Primo fazia questão de lembrar a todos os seus descendentes: “queiram bem aos alemães, pois foram eles que nos deram o primeiro pão, o primeiro par de galinhas, o primeiro par de porcos”¹⁴⁹. Pela forma como Primo aprendeu a fotografar, fica evidente que o ofício de fotógrafo podia, também, ser aprendido sem a necessidade de algum vínculo empregatício,

¹⁴⁶ Depoimento de Cyro Mancuso e Carmela Mancuso (filhos de Domingos Mancuso), 07 jun. 1983. Acervo: AHMJSA.

¹⁴⁷ Depoimento de Aparício Postali e Guilhermina Postali (sobrinhos de Primo Postali), 09 set. 1998. AHMJSA.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Idem.

mas como cumprimento de uma cláusula do contrato verbal firmado entre o vendedor da câmera e seu comprador.

Logo após casar-se, Primo instalou seu estúdio fotográfico na linha de Nova Vicenza, então pertencente à Nova Milano. Como recorda um sobrinho, o estúdio do fotógrafo tinha “vários painéis com paisagens”. Eram “grandes telas”, que serviam de fundo às cenas nas tomadas fotográficas. Os fundos de boca (ou cênicos, como também são conhecidos¹⁵⁰) eram móveis, carregados quando Primo saía de seu estúdio em Nova Vicenza para fazer fotografia na casa de outros colonos da região. Desse modo, Primo tornou-se um fotógrafo itinerante, conciliando o ofício de retratista com a atividade de dentista prático.

O material necessário para a produção das fotos Primo adquiria no município de Taquara, em uma loja especializada em materiais dentários. Embora o fato seja curioso, não era incomum que lojas especializadas desse tipo vendessem material para fotografia. Em Caxias do Sul, por exemplo, conforme um anúncio do jornal Cidade de Caxias, de 22 de junho de 1911, a *Pharmacia Peretti* vendia “materiais asepticos e antiasepticos”, “produtos chimicos e galenicos”, além de “objectos para photographia”.¹⁵¹

Foi provavelmente em Taquara que Primo conheceu aquele que foi seu sócio na atividade de fotógrafo, o também filho de imigrantes italianos Estevão Beux, morador daquele município e que possuía parentes na linha de Forqueta Baixa, próxima à Nova Milano.

Não se sabe até que época durou a sociedade entre Primo Postali e Estevão Beux, mas ambos legaram para a posteridade uma interessante fotografia de suas atividades. Em um autorretrato, datado da década de 1920 (Foto 15), é possível ver os dois fotógrafos em poses apuradas, cercados por muitos dos materiais e instrumentos utilizados para a produção das suas fotografias. Devido à riqueza de elementos que traz, vale determo-nos um pouco nessa imagem.

¹⁵⁰ Cf. BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 57.

¹⁵¹ Jornal *Cidade de Caxias*, Caxias do Sul, 22 jun. 1911, p. 3. Acervo: AHMJS.A.



Foto 15 - Postali & Beux Photographos. Forqueta Baixa - Farroupilha, RS, década de 1920. A autoria: Postali & Beux Photographos. Cópia moderna a partir de positivo em papel, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.

Primo está à direita, de perfil, descansando sentado (leia-se imóvel) em uma cadeira. Ao seu lado, sobre uma escrivaninha, é possível ver um aparelho de madeira em forma de um “Z” com algumas provas fotográficas sobre sua superfície mais oblíqua. Este aparelho era utilizado para executar o retoque no negativo de vidro. Para isso, o fotógrafo apoiava a chapa de vidro no aparelho (que possuía uma abertura retangular) contra alguma fonte de luz (a base do aparelho geralmente era um espelho para refletir a claridade) e ficava por um longo período a retocar a foto com produtos especiais, vistos sobre a escrivaninha. Usava-se uma gama variada de grafites (H, HB, B) e nanquim, uma tinta especialmente aplicada nas áreas da imagem que o fotógrafo não desejava superexpor durante a cópia para o papel. As provas em papel também eram retocadas e até mesmo coloridas, utilizando-se, para o último caso, a técnica da aquarela.

À esquerda dessa mesma imagem vê-se o sócio de Primo, Estevão, que segura em uma das mãos uma das câmeras fotográficas utilizadas pela dupla. A câmera, de madeira, é de médio formato, para chapas de 13x18cm e 9x12cm. Possuía obturador de cortina, localizado próximo à objetiva, que entrava em funcionamento através de um sistema de molas de tensão elástica após o fotógrafo calcular o tempo necessário de exposição para a tomada da foto e

acionar o disparador.¹⁵² Aos pés de Estevão, há uma bolsa de couro, provavelmente utilizada para carregar as pesadas chapas de vidro, já emulsionadas, quando a dupla saía para fotografar pelas colônias. Devido ao peso considerável do material, o transporte ocorria em lombo de cavalo ou de mula, o que é sugerido pela peça de montaria que Estevão segura com a outra mão.

Finalmente, no topo da cena, são vistas fotografias atadas por prendedores em dois varais improvisados. Tem-se, aí, uma explícita demonstração do processo de secagem dos suportes, que ocorria logo após a sua revelação e lavagem. Como recorda um sobrinho de Estevão¹⁵³, que via acontecer a “mágica” e mais tarde aprendeu com o tio a fotografar, o processo de transformação da imagem latente do negativo para uma imagem visível ocorria seguinte maneira: primeiro, à noite, revelavam-se as chapas em um quarto escuro alumiado apenas com “uma lampadazinha vermelha”, conseguida com “uma vela de cera acesa dentro de um vidro rubi”. Depois, no leito de um rio “se fazia um cercado de pedra com argamassa, e deixavam-se as fotos a noite inteira”, isso porque “a fotografia tinha que ser lavada, tirar a química para durar”. Logo pela manhã, “tirava-se do leito do rio e botavam-se as fotos para secar”.¹⁵⁴

Em determinada época, próximo à década de 1920, Primo Postali adquiriu um pequeno projetor de cinema, em uma loja especializada, em Porto Alegre. Comprou também alguns filmes curtos e, nas colônias onde ia fotografar, no horário da noite, aproveitava para exhibir sessões de cinema para os campônios. Ainda, devido o seu gosto pela música – tendo chegado a formar um conjunto musical com outros três irmãos seus –, o próprio Primo se encarregava de fazer a trilha sonora dos filmes, mudos naquela época. O fotógrafo era mesmo “um tipo original”, “um espetáculo!”, como resumem seus sobrinhos.¹⁵⁵

Primo Postali levou o entretenimento do cinema e a arte da fotografia às colônias até a década de 1950, quando parou de atuar. Faleceu uma década mais tarde.

¹⁵² O esclarecimento quanto ao funcionamento das câmeras, bem como o aparelho para o retoque, baseia-se em um manual antigo: HASLUCK, Paul. *The book of photography: practical theoretic and applied*. London: Cassel and Company, 1907, p. 54-55.

¹⁵³ Depoimento de Antonio Bartholomeu Beux (sobrinho de segundo grau de Estevão Beux), 1982. Acervo: AHMJSA.

¹⁵⁴ Id.

¹⁵⁵ Depoimento de Aparício Postali e Guilhermina Postali (sobrinhos de Primo Postali), 09 set. 1998. Acervo: AHMJSA.

2.4 RETRATOS BURGUESES

Desde o início das atividades dos fotógrafos estabelecidos na área urbana de Caxias do Sul, a clientela desses estúdios constituía-se de representantes da alta sociedade. Famílias ligadas ao comércio, como Sassi, Ungaretti e Rovea, e responsáveis pelos primeiros e triunfantes empreendimentos fabris, como De Antoni e Eberle, eram algumas das principais consumidoras de imagens fotográficas, o que nos leva a concluir que a fotografia era um produto consumido especialmente pela burguesia local.¹⁵⁶

Segundo Corbin¹⁵⁷, já no século XIX, o do seu surgimento, a fotografia serviu para as classes abastadas manifestarem o seu poder econômico. Como aponta o autor, o retrato fotográfico tornou-se mais acessível à classe burguesa em comparação com o retrato pictórico, e acabou, por isso, sendo amplamente utilizado por representantes dessa legítima classe urbana para “atestar o seu sucesso econômico” e “manifestar a sua posição social”¹⁵⁸. O custo relativamente exíguo das fotografias para essa parcela da sociedade permitia que imagens mostrando a si próprio rodeado de símbolos de riqueza material fossem produzidas e distribuídas “em série, sem pudor”¹⁵⁹, especialmente permutadas entre as famílias de igual *status* socioeconômico. Em poucas palavras, era uma forma de legitimar a sua imagem e assegurar a sua memória através de um recurso técnico novo (moderno) e bastante em conta.

Para Fabris¹⁶⁰, o retrato fotográfico consumido pela classe burguesa possuía características próprias, que o afastavam do retrato fotográfico produzido para fins judiciários ou médicos, bastante utilizados ao longo da segunda metade do século XIX.¹⁶¹ Segundo a autora, em especial desde Félix Nadar (1820-1910), famoso fotógrafo francês, o retrato de

¹⁵⁶ Essa constatação é feita observando-se a recorrência de fotografias relativas a essas famílias no acervo do AHMJS, bem como a densidade de fotos existentes na coleção de cada uma dessas famílias.

¹⁵⁷ CORBIN, 2001.

¹⁵⁸ Ibid., p. 423.

¹⁵⁹ Ibid., p. 420.

¹⁶⁰ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

¹⁶¹ Por exemplo, o retrato utilizado pela chefatura de polícia de Paris, que incorporou os estudos de Alphonse Bertillon (1853-1914) da antropometria judicial para definir padrões de criminalidade. A ‘*bertillonage*’ consistia em dois retratos do sujeito, um de frente e outro de perfil, em seguida aderidos a um cartão onde eram anotadas diversas medidas do indivíduo. Retoques, efeitos artísticos ou qualquer outro tipo de manipulação eram estritamente vedados na técnica da ‘*bertillonage*’. Já na área médica, pode-se exemplificar com os retratos produzidos pelo neurologista Jean-Martin Charcot (1825-1893) para seus estudos sobre a histeria. A foto era utilizada pelo médico para estudar com mais atenção a manifestação da neurose, e eram utilizadas como recurso pedagógico de suas aulas em uma universidade. Mais informações são encontradas em ROUILLE, 2009, e em BAJAC, Quentin. *La invención de la fotografía: la imagen revelada*. Barcelona, ESP: Blume, 2011.

estúdio passou a incorporar cânones da pintura renascentista, aproximando-se da arte até então acessível, sobretudo, à aristocracia.

O fotógrafo de então, muito mais do que um simples operador de uma máquina, precisava “penetrar na interioridade humana” para produzir um retrato que “expressasse o caráter e as virtudes inerentes ao indivíduo” que posava em frente à objetiva.¹⁶² Recursos técnicos eram frequentemente utilizados para produzir uma imagem que se assemelhasse ao retrato pictórico, desejo de consumo das classes médias: usava-se o efeito *flou*¹⁶³ e o desfoque proposital, além de ser preparado todo um *mise-en-scène* de fausto e ostentação. Para Fabris, esse tipo de retrato fotográfico tornava possível a “representação honorífica do eu burguês”, contribuindo para “a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participava da configuração de sua identidade como identidade social”.¹⁶⁴

Mais uma vez, temos exemplificado um “regime de visibilidade”, uma maneira de ver e de se mostrar de uma época. Em Caxias do Sul, com a formação da burguesia urbana nas primeiras décadas do século XX, oriunda principalmente do ramo do comércio e, em seguida, envolvida com os empreendimentos industriais¹⁶⁵, a fotografia teve o mesmo tipo de uso e de função verificados por Corbin e Fabris. Na cidade interiorana, dois estúdios fotográficos foram os principais expoentes da modernidade perseguida pelas classes abastadas: o *Atelier Calegari* e o *Studio Geremia*.

2.4.1 Atelier Calegari

Em um informe comercial do jornal A Tribuna, de 08 de novembro de 1920, lia-se¹⁶⁶:

<p>PHOTOGRAPHIA CALEGARI</p> <p><i>Atelier de primeira ordem</i></p> <p><i>Rua Sinimbú, 39 – Caxias</i></p>
--

¹⁶² FABRIS, 2004, p. 39.

¹⁶³ Sobre esse efeito, será apresentado mais adiante.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁵ Cf. GIRON, Loraine Slomp; BERGAMASCHI, Heloisa Eberle. *Casas de negócio: 125 anos de imigração italiana e o comércio regional*. Caxias do Sul: Educs, 2001.

¹⁶⁶ Jornal A Tribuna, Caxias do Sul, 08 nov. 1920, p. 4. Acervo: AHMJS.A.

A mensagem direta do anúncio comercial era proveniente do atelier do fotógrafo Julio Calegari, estabelecido na cidade de Caxias há poucos anos. Nascido em Porto Alegre, em 16 de maio de 1884, Julio era filho de um casal de imigrantes lombardos originários de Mântua, região ao norte da península itálica. Era o mais novo de uma família de sete irmãos, tendo compartilhado com um deles, Virgílio, o gosto pela fotografia.¹⁶⁷

Também por influência de um irmão, desde jovem Julio era aficionado pelo teatro. Chegou a atuar como amador em uma companhia de atores que fazia excursões para cidades do interior do Estado do Rio Grande do Sul. E foi por ocasião de uma dessas apresentações do seu grupo teatral, na cidade de Bento Gonçalves, que conheceu a sua futura esposa, Anita Zanoni. Em 1915, casado, transferiu residência para a cidade de Anita, local onde também inaugurou um estúdio de fotografia, passando a praticar o ofício que havia aprendido com o afamado irmão Virgílio em Porto Alegre.¹⁶⁸

Cerca de dois anos mais tarde, em 1917, Julio transferiu seu estúdio fotográfico para a próspera cidade de Caxias, na qual acreditava teria maior clientela. A essa época, a cidade de Caxias já possuía ligação ferroviária com a capital, luz elétrica, rede telefônica, e contava com, aproximadamente, 7500 habitantes na área urbana.¹⁶⁹ O número de casas comerciais havia ampliado bastante nas últimas duas décadas, chegando ao número de 160 estabelecimentos.¹⁷⁰ Em outras palavras, a cidade apresentava um crescimento demográfico e econômico interessante para aqueles que desejavam prosperar.

Em Caxias, o primeiro atelier fotográfico de Julio Calegari foi instalado na Rua Sinimbu, quase esquina com a Rua Dr. Montauray, no mesmo casarão que havia abrigado o estúdio de fotografia de Giovanni Battista Serafini. Poucos anos mais tarde, já na década de 1920, o Atelier Calegari era transferido para a Avenida Júlio de Castilhos, passando a ocupar um local mais amplo e equipado com diversos cenários.

Como é possível perceber em uma imagem do interior do atelier do fotógrafo (Foto 16), a sala onde eram produzidos os retratos possuía amplas janelas e uma claraboia envidraçada para aproveitar ao máximo a luz natural. Leves cortinas abauladas serviam como difusores das luzes mais duras que aluminaavam o local, e eram movimentadas conforme o

¹⁶⁷ Depoimento de Sérgio Calegari (filho de Julio Calegari), 30 ago. 1999. Acervo: AHMJS.A.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ MACHADO, Maria Abel. *Construindo uma cidade: história de Caxias do Sul - 1875/1950*. Caxias do Sul, RS: Maneco, 2001, p. 211.

¹⁷⁰ Ibid., p. 118.

efeito de luz que o fotógrafo desejava obter.¹⁷¹ O atelier possuía diversos painéis para serem utilizados como fundo cênico, alguns neutros e outros com paisagens bucólicas ou de inspiração clássica. Mesas de centro, colunas, bancos, cadeiras, tapete de pele de animal, vasos com flores, e até uma balaustrada perfaziam a lista de móveis disponíveis para comporem as cenas fotografadas, tudo ao gosto moderno do freguês.



Foto 16 - Interior do Atelier Calegari. Caxias do Sul, s/data. Autoria: Julio Calegari. Positivo em papel a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18. Acervo: AHMJSA.

Conforme recorda um ajudante de longa data do atelier¹⁷², o fotógrafo Julio Calegari estudava atentamente a fisionomia do cliente antes de produzir o seu retrato. Em uma sala de espera, onde também ficavam expostos os trabalhos do fotógrafo, Calegari mantinha conversa por um bom tempo com o freguês enquanto o observava para escolher o seu “ângulo fotogênico” antes da pose.¹⁷³ Nesse ínterim, o fotógrafo também aproveitava para conhecer o caráter e as virtudes do cliente, na tentativa de produzir um legítimo retrato íntimo, que destacasse tanto as qualidades físicas quanto morais do sujeito.

Muitos trabalhos do fotógrafo circulavam em diferentes locais da cidade. Em 1927, o jornal *O Popular* noticiava a exposição de uma “bellisima coleção de quadros com retratos da senhorita Zaíra Eberle”, vencedora de um “concurso de formosura”, na “vitrine da

¹⁷¹ Depoimento de Ernesto Troian (ex-funcionário do Atelier Calegari), 22 set. 1999. Acervo: AHMJSA.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Idem.

alfaiataria Rufino Henriques”.¹⁷⁴ Em 1935, o jornal *O Momento* noticiava a exposição, no próprio atelier do fotógrafo, de “uma linda fotografia, em quadro emoldurado, do sr. Abramo Eberle”. O quadro media “quasi um metro de altura” e já havia sido “admirado por diversas pessoas”.¹⁷⁵

Possivelmente, essa última fotografia seja o retrato da Foto 17. Nela, Abramo é tomado de busto, em perfil de $\frac{3}{4}$. O fundo escolhido é neutro, e também não há nenhum outro móvel na cena, dando destaque unicamente à figura do industrialista. O ponto focal se encontra sobre a medalha que Abramo traz fixa ao casaco, indicando a importância de alguma condecoração recebida recentemente pelo industrialista – provavelmente uma condecoração cristã. Já o olhar de Abramo é o que dá a gravidade necessária ao bom retrato. Direcionado não para a objetiva da câmera, mas para o horizonte, é um olhar visionário de quem fita além, exatamente como o de um empreendedor – fato, aliás, ressaltado constantemente em sua trajetória de vida. Em síntese, a fotografia representa um empresário-cristão, trazendo como símbolos desse binômio tanto o traje apurado quanto a insígnia, em formato de cruz de malta, que reforça o valor e as qualidades inerentes ao sujeito que, por tudo isso, mereceu recebê-la.



Foto 17 - Retrato de Abramo Eberle. Caxias do Sul, década de 1930. Autoria: Julio Calegari. Cópia de escâner a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18. Acervo: AHMJSA.

¹⁷⁴ *Jornal O Popular*, Caxias do Sul, 21 maio 1927, p. 4. Acervo: AHMJSA.

¹⁷⁵ *Jornal O Momento*, Caxias do Sul, 03 out. 1935, p. 3. Acervo: AHMJSA.

A iluminação que Julio Calegari aplicava nos retratos produzidos em seu atelier era uma marca registrada do fotógrafo. Inspirado na arte pictórica, Calegari costumava utilizar a chamada “luz Rembrandt”, uma iluminação unilateral que atingia apenas um lado da face do sujeito (deixando o restante na penumbra), o que resultava em um retrato com dramaticidade.¹⁷⁶ Outros efeitos praticados pelo “artista-fotógrafo” eram um leve desfoque e o *flou*, um efeito artístico que dava a impressão de a figura retratada estar envolta em uma nuvem, este mais comum em *cartes-cabinet* produzidos pelo atelier. Já ao desfocar propositalmente as figuras, o resultado conseguido pelo fotógrafo eram imagens com pouca definição de linhas, o que dava a impressão de a imagem vista ter sido produzida pelas pinceladas imprecisas de um pintor.

Em seus anúncios, divulgados através de jornais locais, o fotógrafo costumava utilizar adjetivos como “artístico” e “moderno” para referir-se ao trabalho executado no Atelier. Essas expressões também eram encontradas em uma placa alusiva ao seu estabelecimento fotográfico (Figura 1). Na imagem que ocupa quase toda a superfície dessa placa, uma moça (Lígia, filha do fotógrafo) aparecia como se estivesse em pleno voo, uma imagem impressionante e bastante romântica.

A partir do negativo fotográfico em chapa de vidro dessa imagem, é possível perceber o retoque que o suporte matriz recebeu, trabalho este geralmente de responsabilidade da esposa de Calegari: longas mechas esvoaçantes foram acrescentadas ao cabelo natural da jovem, além de a mesa que serviu de apoio ter sido apagada. Produzido em 1926, esse retrato verdadeiramente onírico nos serve para demonstrar tanto a criatividade como o nível técnico atingido pelo fotógrafo.

Essa mesma placa ainda trazia algumas medalhas alusivas a prêmios conquistados pelo fotógrafo em exposições regionais: é possível identificar uma medalha oriunda de um prêmio da 1ª Exposição Regional Agrícola-Industrial de Caxias (1916), e a medalha de ouro conquistada na exposição do Cinquentenário da Imigração Italiana de Caxias (1925).

¹⁷⁶ Esse mesmo tipo de iluminação era utilizado pelo fotógrafo Félix Nadar e pela fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879), esta que, inclusive, havia intitulado um retrato fotográfico de um importante diretor de teatro inglês (Sir Henry Taylor) de “Um Rembrandt” (1865), devido a iluminação ter sido inspirada na luz utilizada pelo pintor holandês em seus retratos. Mais informações, e a foto, são encontradas em SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010, p. 73.



Figura 1 - Anúncio do Atelier Calegari – Trabalhos Artísticos e Modernos. 1926. Autoria da foto: Julio Calegari. Fotografia a partir de negativo de gelatina em vidro. Acervo: AHMJSA.

Julio Calegari faleceu em Caxias do Sul a 31 de outubro de 1938, em decorrência de uma pneumonia contraída em um dia frio de inverno após ter se deslocado para o interior do município para produzir uma fotografia.¹⁷⁷ Durante seu período de atuação em Caxias do Sul, entre 1917 e 1938, o maior concorrente do *Atelier Calegari* foi o estúdio fotográfico de Giacomo Geremia, estabelecido na cidade desde o início da década de 1910.

2.4.2 Studio Geremia

Giacomo Geremia nasceu em um lugarejo próximo a Pádua, no Vêneto, chamado San Martino de Lupari, em 1880. Os seus pais, Antônio e Regina, eram agricultores na Itália, e decidiram emigrar para o Brasil em busca de melhores oportunidades. Chegados ao Rio Grande do Sul no ano de 1892, a família dos Geremia recebeu um lote colonial na localidade de Antônio Prado, às margens do Rio das Antas.¹⁷⁸

Prematuramente, aos doze anos de idade, Giacomo decidiu partir sozinho para Porto Alegre, cansado que estava do seu trabalho na colônia, onde era responsável por buscar água para os operários que trabalhavam na abertura e construção de estradas. Na capital, o jovem logo empregou-se como torneador em uma fábrica de móveis.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Depoimento de Sérgio Calegari (filho de Julio Calegari), 30 ago. 1999. Acervo: AHMJSA.

¹⁷⁸ Depoimento de Ulysses Geremia (filho de Giacomo Geremia), 23 ago. 1982. Acervo: AHMJSA.

¹⁷⁹ Idem.

A técnica da fotografia, Giacomo aprendeu com um fotógrafo italiano que atuava como itinerante na região dos Campos de Cima da Serra. Por problemas de saúde, Giacomo havia se transferido para uma cidade desta região, Vacaria, por recomendação médica quando tinha 18 anos de idade. Segundo conta um dos filhos de Giacomo¹⁸⁰, esse fotógrafo italiano utilizava negativos de vidro com colódio úmido, substância que precisava ser despejada sobre a chapa momentos antes de ser inserida na câmera fotográfica para a tomada. Essa técnica, segundo Bajac¹⁸¹, fazia com que o fotógrafo necessitasse carregar consigo um laboratório fotográfico para os locais aonde se deslocava.¹⁸²

Em 1909, o fotógrafo casou-se com Ida Zacchera, em Antonio Prado. Cerca de dois anos depois, transferiu sua residência para a cidade de Caxias, onde instalou o seu atelier fotográfico na Avenida Julio de Castilhos, a uma quadra da Praça Dante Alighieri. Pouco tempo depois de inaugurado o estabelecimento, através do Jornal Cidade de Caxias, de 09 de dezembro 1911, o fotógrafo anunciava¹⁸³:

Atelier Geremia

(Defronte ao Cafe Marconi – Caxias)

G. Geremia, photographo, encarrega-se de tirar retratos por qualquer systema, garantindo perfeção e nitidez. / Retratos a crayon em todos os formatos apropriados para ornamentos de sala de visita etc. / Neste atelier executa-se a Bromuro-Platina que é o mais moderno e artistico e de uma durabilidade eterna, quasi todos os trabalhos concernentes ao ramo. / Grande e lindo sortimento de cartões postaes. / Vistas de Caxias.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ BAJAC, 2011, p. 84.

¹⁸² Como exemplifica o autor (Id., Ib.): “el problema más agudo [para o fotógrafo que utiliza a técnica do colódio úmido] continúa siendo la pesadez del acto fotográfico en sí, debido tanto a la complejidad de las operaciones como al carácter voluminoso del material: dos docenas de porteadores, cargados con 250 kg de equipaje, acompañaron a los hermanos Bisson durante su escalada ‘fotográfica’ Del Mont Blanc em 1861... Sólo para la realización del negativo se precisan no menos de una decena de operaciones, para las que se necesitaron conocimientos de química y un importante equipo: limpieza del negativo de vidrio, preparación y aplicación del colodión, inmersión en el baño sensibilizador, exposición en la cámara oscura, revelado y posterior fijación de la imagen negativa, y, por último, barnizado del vidrio para proteger la película de colodión poco estable”. Segundo Gisèle Freund (*Fotografia e sociedade*. 2.ed. Lisboa: Vega, 1995, p. 108), a técnica do colódio úmido foi um empecilho para o fotógrafo Roger Fenton (1819-1869) registrar a guerra da Crimeia (1855). Devido todo o tempo perdido para preparar o negativo fotográfico, Fenton não produziu sequer uma foto com cenas de ação. O fotógrafo precisou se contentar em fotografar apenas cenas posadas dos acampamentos militares, resultando em uma documentação visual de uma guerra – a primeira a ser fotografada – romântica, que aparentava não ter tido batalhas.

¹⁸³ Jornal *Cidade de Caxias*, Caxias do Sul, 09 dez. 1911, p.2. Acervo: AHMJS.A.

Anos mais tarde, através do Jornal *O Brazil*, de 24 de julho de 1915, o *Atelier Photographico Geremia* anunciava ser dotado de “material todo novo e moderno”, sendo “especialista em grandimentos”, “retratos em medalhas, esmalte, etc.”, e convocava a potencial clientela que fizesse uma “visita à vitrine” para conferir os “preços rasoáveis” que praticava.¹⁸⁴

Através desses anúncios em jornal, percebe-se que o fotógrafo já usufruía de um bom número de avanços tecnológicos. Os trabalhos em “bromuro-platina” referiam-se a um papel fotográfico especial, que já vinha emulsionado de fábrica, importado da Alemanha e adquirido pelo fotógrafo em Porto Alegre. Todavia, por ser “mais moderno”, era um suporte que encarecia o produto final, facultando o seu consumo a uma clientela específica. Já os “grandimentos” anunciados eram relativos ao serviço de ampliação das fotografias para a confecção dos quadros que serviriam para a “ornamentação de salas de visitas”.¹⁸⁵

Esses quadros, a serem expostos pelas famílias do mesmo modo que foi comum ao retrato pictórico, eram retocados a *crayon* por funcionários do estúdio, como é possível perceber em uma imagem do interior do estabelecimento (Foto 18). Nessa foto, é possível ver, à frente, um funcionário praticando o retoque em provas fotográficas de pequeno formato. Logo ao seu lado, sobre uma mesa, observa-se o mesmo equipamento utilizado para o retoque de negativos visto no autorretrato de Primo Postali e Estevão Beux. Bem ao fundo da cena, um funcionário, diante de um quadro, trabalha no retoque a *crayon* de um retrato do prefeito Dante Marcucci, figura central nas obras de urbanização de Caxias e “muito amigo de Giacomo, com quem sempre trocava opiniões sobre o progresso da cidade”.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Jornal *O Brazil*, Caxias do Sul, 24 jul. 1915, p. 3. Acervo: AHMJSA.

¹⁸⁵ Depoimento de Ulysses Geremia (filho de Giacomo Geremia), 23 ago. 1982. Acervo: AHMJSA.

¹⁸⁶ Idem.



Foto 18 - Interior do Studio Geremia. Caxias do Sul, década de 1940. Autoria: Studio Geremia. Cópia contato a partir de negativo de gelatina em vidro, 13x18cm. Acervo: AHMJSA.

Entre os anos de 1935 e 1947, já como *Studio Geremia*, o estúdio fotográfico foi o principal responsável por documentar as obras de rebaixamento, pavimentação e abertura de ruas e avenidas da cidade de Caxias do Sul, ocorridas durante a administração de Dante Marcucci. Estas imagens foram coligidas em dois álbuns fotográficos, intitulados *OBRAS DO ESTADO NOVO – Caxias – Alguns flagrantes da Urbanização e Saneamento*. Segundo Mário Tomazoni¹⁸⁷, responsável por um estudo sobre os padrões visuais das imagens constantes nestes dois álbuns, as fotografias produzidas por Giacomo Geremia contribuíram para a construção “de uma visualidade alicerçada no imaginário moderno”, na medida em que se optava por mostrar a transformação das principais ruas da cidade em locais amplos, asseados, ordenados e propícios à circulação dos automóveis, que, então, passavam a substituir os obsoletos meios de transporte de tração animal.

Entre outras inovações praticadas na área da fotografia, o *Studio Geremia* também foi o primeiro estúdio fotográfico da cidade a utilizar iluminação artificial, fato que ocorreu alguns anos após a chegada da luz elétrica ao município (vinda em 1913).¹⁸⁸ Antes disso, a

¹⁸⁷ TOMAZONI, 2011, p. 184.

¹⁸⁸ Essa informação é encontrada no depoimento de Ernesto Troian (ex-funcionário do Atelier Calegari), 22 set. 1999.

iluminação para os retratos ficava por conta de uma claraboia construída na edificação ocupada pelo atelier desde 1911. O estabelecimento contava com diversos cenários, com móveis e fundos cênicos, alguns trazidos por Giacomo de viagens feitas à Europa. Fora do estúdio, para retratos que precisavam ser produzidos em interiores, a baixa iluminação não era um problema: era resolvida com a utilização de um *flash* primitivo conseguido através da queima do pó de magnésio.¹⁸⁹

O *Studio Geremia* foi premiado algumas vezes em feiras e exposições estaduais, verificando-se a circulação de imagens visuais sobre a cidade oportunizada pelo estúdio. Em um anúncio (Figura 2) do final da década de 1910, o estabelecimento já exibia a conquista de cinco medalhas de ouro, dentre elas a da Exposição do Centenário de Santa Maria (1914) e a da Exposição Regional Agrícola-Industrial de Caxias (1916).



Figura 2 - Logotipo do Atelier Photographico Geremia. Sobre o “G” de Giacomo, a união da câmera fotográfica e a paleta de pintura. Autoria desconhecida. Litografia, 10x7cm. Acervo: Autor.

Esse mesmo anúncio comunicava o feito de “trabalhos pelo estylo mais moderno de effeito artistico”, relacionando, inclusive, a fotografia e a arte através do desenho de uma câmera fotográfica ao lado de uma paleta de pintura. Sobre essa mesma questão, como é possível ler em um informe comercial publicado em italiano pelo jornal *Cittá di Caxias*, de 11 de maio de 1916, o então *Atelier Photographico Geremia* dizia-se possuidor do “segredo da

¹⁸⁹ Cf. HASLUCK, 1907, p. 475-478, a substância era acessa com pólvora, podendo, também, ser misturada com clorato de potássio, para provocar um clarão no ambiente e permitir uma tomada rápida, quase em frações de segundo. Em pouco tempo, surgiram lâmpadas com a substância em seu interior, que eram acionadas por meio elétrico através de fusíveis. A lâmpada podia ser usada uma única vez e o seu preço, no início do século XX, não era em conta para a maioria dos fotógrafos. Por isso, geralmente, os profissionais acabavam por escolher locais externos para fotografar quando se deslocavam do estúdio. Muitos depoentes entre os citados neste texto, comentam que a fumaça deixada pelo *flash* de magnésio era tão intensa que os retratados tinham que deixar temporariamente o local após o registro. Pervertendo o adágio popular, podia-se dizer que “onde há fumaça, há fotografia”.

verdadeira arte”, o qual se encontraria na definição da “pose artística” e na “gradação da luz” (o *chiaroscuro*, afinal)¹⁹⁰:

Atelier Geremia

– premiato nell’Esposizione di Sta. Maria –

*Palazzina própria di fronte al Café Marconi / Via Julho de Castilhos / In questo stabilimento fotografico, di recente costruzione si eseguisce con la massima perfezione e secondo la vera arte fotografica moderna, qualunque lavoro fotografico a prezzi discretissimi. **Nella graduação della luce e nello stabilire la posa artistica si contiene il segreto della vera arte.** Possiede un salone addobbato com lussuosa e eleganza e panni di fondo veramente artistici. Basta recarsi in questo elegante stabilimento per avere una fotografia naturale e finemente artistica. / Si vada a provare.*

O *Studio Geremia* foi uma verdadeira escola para diversos profissionais que atuaram no ramo da fotografia após terem tido passagem pelo estabelecimento do “velho Giacomo”. Pode-se destacar os fotógrafos Antonio Beux – visto à frente na Fig. 18, e que aprendeu a fotografar com Estevão Beux – e Heitor Celli, além de Ary Cavalcanti e Mauro De Blanco, estes dois que iniciaram como retocadores no *Atelier Geremia* e, mais tarde, nas décadas de 1950 e 1960, inauguraram seus estúdios fotográficos na cidade.

Giacomo Geremia faleceu no ano de 1966, não significando a interrupção das atividades do atelier. Já no início da década de 1930, o filho Ulysses (1911-2001) passou a trabalhar no estúdio do pai, aprendendo aos poucos os segredos da fotografia, especialmente a arte do retrato, segundo a qual, nas palavras do fotógrafo, “se deve fotografar a alma da pessoa, o sentido, o caráter”¹⁹¹.

Com Ulysses no Studio, teve-se a ideia de iniciar a comercialização de equipamentos de fotografia de baixa complexidade – para amadores –, que começavam a entrar no mercado principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Com as “câmeras caixõesinhos” da Kodak (empresa norte-americana), surgiram os domingueiros batedores de chapa, que, lentamente, contribuíram para a diminuição do papel do estúdio fotográfico em produzir retratos outrora muito comuns – até indispensáveis. Tratam-se dos retratos de primeira-comunhão, com as “meninas vestidas pelas mães como se fossem noivas e os meninos com gravata e fatiotazinha

¹⁹⁰ Jornal *Città di Caxias*, Caxias do Sul, 11 maio 1916, p. 6, grifos nossos. Acervo: AHMJSa.

¹⁹¹ Depoimento de Ulysses Geremia (filho de Giacomo Geremia), 23 ago. 1982. Acervo: AHMJSa.

nova”¹⁹²: verdadeiramente, uma mudança no “regime de visibilidade”. Ulysses Geremia esteve à frente do Studio até o final da década de 1990, quando o estabelecimento encerrou as suas atividades após quase um século de existência.

O mapeamento, mesmo que em linhas gerais, dos principais fotógrafos e estúdios fotográficos de Caxias do Sul, nos possibilita fazer algumas observações acerca da produção, circulação e consumo da fotografia no município. Em primeiro lugar, a busca em conhecer a tecnologia disponível aos fotógrafos constitui-se em um procedimento metodológico para a compreensão das fotos a serem analisadas no último capítulo. Por exemplo, a inexistência de luz artificial até meados da década de 1910, bem como a baixa sensibilidade à luz do material fotográfico impregnado nas chapas de vidro, são informações que auxiliam no entendimento das escolhas estéticas dos fotógrafos e de suas limitações técnicas. Desse modo, sabe-se o motivo da escolha por registros em locais externos e por fotos posadas, como, podemos adiantar, serão vistas.

Sobre a circulação, pudemos observar que muitos estúdios participavam de feiras regionais e estaduais para divulgarem os seus trabalhos. Alguns eram, inclusive, incentivados pela administração pública, que contratava o serviço dos profissionais para produzirem vistas do município a serem expostas nos pavilhões (“stands”) de Caxias nessas feiras. Aqui, a Exposição Estadual de 1901, antes apresentada, é exemplar. Outra forma de divulgação das imagens fotográficas ocorria por intermédio do comércio. A Casa Serafini, o Café Marconi, a Alfaiataria Rufino Henriques, por exemplo, foram alguns dos locais que exibiam em suas vitrines as fotografias produzidas pelos fotógrafos locais, auxiliando-os tanto a conquistar novos clientes, como acabavam por ser, essas casas comerciais, responsáveis pela difusão de um imaginário moderno acerca do município.

Através dos anúncios de jornal e de outros meios de divulgação dos estabelecimentos, constatou-se o emprego frequente de expressões como “moderno” e “artístico”. A partir disso, verifica-se a vontade, por parte dos profissionais, em aproximar os trabalhos executados pelos seus estúdios – seria melhor dizer “ateliês” – a verdadeiras obras de arte, sem esquecer, contudo, de exaltar a possibilidade de ingresso na modernidade que a fotografia, símbolo disso, oportunizava aos seus consumidores.

¹⁹² Idem.

Finalmente, quanto ao consumo, ressaltamos que a classe burguesa foi a principal consumidora de imagens fotográficas no período em que nos propusemos dissertar. É um dado significativo o fato de se encontrar uma quantidade expressiva de fotos de Abramo Eberle, de sua família e de sua fábrica nas coleções de quatro fotógrafos: Umberto Zanella, Domingos Mancuso, Julio Calegari e *Studio Geremia*.¹⁹³ Algo semelhante ocorre com outras famílias, anteriormente citadas, envolvidas em atividades como o comércio e a indústria na cidade. Apesar disso, o morador da zona rural também tinha possibilitado o acesso à fotografia. Praticamente todos os fotógrafos apresentados trabalharam em algum momento – senão em toda sua existência – como itinerantes, atendendo a clientela do interior. Por necessitar de um estudo mais aprofundado sobre essa questão, com cautela podemos afirmar que o crescimento econômico desse grupo social (camponeses), verificado no período, veio acompanhado do desejo de consumo de bens eminentemente urbanos como a fotografia e como o cinema, o que é exemplificado, sobretudo, através da atuação dos fotógrafos Primo Postali e Estevão Beux.

O próximo capítulo é destinado à discussão sobre o uso de fontes visuais na pesquisa histórica. Pretende-se apresentar os fundamentos teórico-metodológicos que balizam a utilização de fotografias como fontes históricas para o entendimento do passado, dando destaque à noção de memória, por entendermos que ela está atrelada ao ato de produção e conservação de uma foto.

¹⁹³ Sobre Umberto Zanella, demonstramos que as primeiras fotos do estabelecimento do empresário foram produzidas por esse fotógrafo; também existem retratos de Abramo com sua esposa feitas por Zanella no acervo do AHMJS. Sobre Domingos Mancuso, existem fotos do batizado de um dos filhos de Abramo, uma delas reproduzida no livro de Kossoy (2002, p. 216). Mais tarde, o filho de Mancuso, Reno, também fotógrafo, foi o responsável por fotografar o enterro de Abramo, e há uma série de imagens desse mesmo fotógrafo que mostram as homenagens durante a inauguração do busto do industrialista na Praça Vestibular, na década de 1940. Sobre Julio Calegari, vimos a foto anteriormente. Sobre o Studio Geremia, a maior parte das fotografias da fábrica Eberle que serão vistas no álbum selecionado para ser analisado no quarto capítulo foram produzidas por esse estabelecimento.

3 HISTÓRIA E FOTOGRAFIA: REFLEXÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

Tendo em vista a utilização de imagens visuais, especificamente fotografias, como o principal material empírico da presente pesquisa histórica, faz-se necessário refletir sobre algumas questões teóricas e metodológicas acerca do uso historiográfico dessas fontes.

Quatro tópicos, em forma de sínteses, serão desenvolvidos neste capítulo. Em primeiro lugar, apontamos as transformações ocorridas no campo da historiografia que ampliaram a noção de fonte histórica e alargaram o território de pesquisa do historiador. A seguir, em uma proposta interdisciplinar, apresentamos as principais definições teóricas acerca da imagem fotográfica e problematizamos a questão do olhar. Na terceira parte, discutimos a noção de memória, explorando-a como uma chave de leitura para a interpretação do *corpus* documental do estudo proposto. Finalmente, é oportuno refletir acerca de alguns procedimentos metodológicos que favorecem a análise e a interpretação de fontes visuais como a fotografia.¹⁹⁴

3.1 HISTORIOGRAFIA E FONTES VISUAIS

Em 1860 – vinte e um anos após o anúncio oficial da invenção do daguerreótipo, na França –, o periódico especializado *American Journal of Photography*¹⁹⁵ publicava uma interessante resenha sobre uma exposição na galeria do recém-inaugurado atelier do renomado fotógrafo Mathew Brady¹⁹⁶. Tratava-se da exposição de alguns retratos de pessoas famosas e influentes do mundo inteiro, incluindo “senadores, banqueiros, teólogos, advogados, aventureiros e poetas”, exibidos perfilados no atelier do fotógrafo, perfazendo

¹⁹⁴ O ponto de partida deste capítulo é a observação de Monteiro (MONTEIRO, Charles. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. *Métis: história e cultura*, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, jan./jun. 2006, p. 11-23), segundo o qual “as imagens são ambíguas e passíveis de múltiplas interpretações. Por isso, é necessário um aprendizado desse código e uma cuidadosa discussão teórico-metodológica que nos permita utilizá-lo na pesquisa histórica, no sentido de que a dimensão propriamente visual do real possa ser integrada à pesquisa histórica.” (Ibid., p. 12).

¹⁹⁵ AMERICAN JOURNAL OF PHOTOGRAPHY and the Allied Arts & Sciences. *Un Walhalla en Broadway: la inauguración de la nueva galería Brady*, n. e., 3, nº 10, 15 out. 1860, transcrito integralmente em apêndice por BAJAC, Quentin. *La invención de la fotografía: la imagen revelada*. Barcelona, ESP: Blume, 2011, p. 134.

¹⁹⁶ Conforme a *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (WARREN, Lynne. (Ed.). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. London, UK: Routledge, 2006, p. 588), o fotógrafo Mathew Brady (1822-1896) tornou-se conhecido após fazer a cobertura fotográfica da guerra civil norte-americana (1861-1865). Ele utilizava placas fotográficas recobertas com colódio úmido, substância química a qual tivemos oportunidade de referir no capítulo anterior. A *Encyclopedia...* também faz referência a essa exposição no atelier do fotógrafo ao comentar que alguns estabelecimentos desse gênero, nos Estados Unidos, utilizavam comercialmente parte de seus espaços como galerias, onde eram exibidos tanto os trabalhos do próprio fotógrafo como outros trabalhos de arte de terceiros.

uma “autêntica galeria de celebridades”¹⁹⁷. Esses retratos, segundo o resenhista, quem sabe iriam servir, duas gerações à frente, para se ter alguma impressão daquela sociedade, podendo-se examinar, em especial, seus modos e costumes. Em tom de devaneios, o autor argumentava sobre a serventia que a fotografia, a pouco inventada, poderia ter enquanto evidência de diferentes períodos e acontecimentos históricos remotos. Assim dizia:

Imaginem que valor teria para nós uma série de fotografias dos romanos durante a época imperial. Muitos estudos atiraríamos ao mar em troca de um daguerreótipo de Alexandre, o Grande, participando de um festim com a bela Taís, ou então por um ambrótipo de Cleópatra igual como era quando deixou cair com uma graça suntuosa uma pérola oriental em seu copo.¹⁹⁸

O comentário do resenhista é perfeito a todo historiador. Imagens fotográficas, apesar de toda a cautela que se deve ter ao observá-las (somente um pesquisador leviano as tomaria como “espelhos do real”), são deveras fontes riquíssimas para a escrita da história e a compreensão do passado e de suas múltiplas camadas no presente que esta atividade possibilita. Embora as imagens fotográficas possam ser enganosas, porque produzem um real (toda fotografia “fabrica o mundo, o faz acontecer”, segundo Rouillè¹⁹⁹), ainda assim esses registros visuais costumam dispor de algum valor de prova. Essa afirmação ganha um importante reforço se levarmos em consideração a autêntica sentença barthesiana: a de que toda imagem fotográfica está sempre apegada ao seu referente.²⁰⁰ Mas, em que pese o seu caráter de verossimilhança, além do seu uso frequente pela sociedade, a utilização de fotografias, entre outros tipos de imagens visuais, como fontes pelo historiador é bastante recente, tendo sido privilegiada por posturas epistemológicas das últimas décadas.

3.1.1 A historiografia metódica

Próximo à mesma data de publicação da resenha sobre a exposição do fotógrafo Mathew Brady, a história-disciplina passava por um momento determinante. Como demonstra Cardoso²⁰¹, historiadores reunidos em torno daquilo que veio a ser denominado de “escola

¹⁹⁷ AMERICAN JOURNAL OF PHOTOGRAPHY *apud* BAJAC, 2011, p. 134.

¹⁹⁸ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁹⁹ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009, p. 71.

²⁰⁰ Teremos oportunidade de apresentar as teses de Roland Barthes acerca da fotografia logo a seguir.

²⁰¹ CARDOSO, Ciro Flamarion. História e conhecimento: uma abordagem epistemológica. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 1-19.

metódica da história”²⁰² buscavam profissionalizar o seu ofício através de “consensos em torno das regras do método que se deveria aplicar na geração do conhecimento histórico”²⁰³.

Contrários a toda história romântica que vinha sendo escrita desde o século XVII, uma das preocupações dos historiadores “metódicos” referia-se à escolha e ao tratamento das fontes documentais. Como bem lembra Le Goff²⁰⁴, para Charles-Victor Langlois (1863-1929) e Charles Seignobos (1854-1942) – dois influentes historiadores desse novo modelo historiográfico – “sem documentos não há história”²⁰⁵. Porém, a noção de documento (ou testemunho) para os historiadores “metódicos” era bastante restrita: resumia-se, quase sempre, a textos escritos, admitindo-se, poucas vezes, a utilização de outras categorias de materiais. As imagens visuais, nesse contexto, tiveram pouca aceitação, sendo utilizadas, nas raras vezes em que presentes, como meras ilustrações, sobretudo para, segundo Borges²⁰⁶, “tornar mais palatável o entendimento do que estava posto nas fontes textuais”.

Já quanto ao tratamento das fontes por esses historiadores, dois passos, muito explicados nos seus manuais de métodos históricos, eram considerados fundamentais: o primeiro consistia na crítica interna do documento (isto é, referia-se à busca da sua autenticidade, para determinar se o documento era verdadeiro ou falso), e, em seguida, na sua crítica externa (ou seja, a busca pela credibilidade das informações contidas no texto-testemunho, saber se seu sentido não foi adulterado ao longo do tempo).²⁰⁷

Através do seu “método crítico”, os historiadores “metódicos”, utilizando-se com frequência daquelas que foram consideradas ciências auxiliares da história (como a Diplomática, a Genealogia e a Paleografia, por exemplo),²⁰⁸ acreditavam ser possível “obter conhecimentos históricos válidos, verdadeiros, que permitissem a reconstrução do passado mediante a investigação racional, independente e imparcial dos documentos deixados pelo passado em questão”²⁰⁹.

²⁰² Trata-se de um modelo historiográfico que surgiu com a publicação da *Revista Histórica* pelos historiadores G. Monod e G. Fagniez. Conforme Cardoso (Ibid., p. 5) não deve ser confundida com o historicismo alemão e o posterior historicismo. Por ser uma denominação com caráter didático, colocamos a expressão entre aspas.

²⁰³ Ibid., p. 3.

²⁰⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

²⁰⁵ Ibid., p. 106.

²⁰⁶ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 23.

²⁰⁷ LE GOFF, 2003, p. 109-110.

²⁰⁸ Ibid., p. 126.

²⁰⁹ CARDOSO, 2012, p. 3.

Devido a sua noção restrita de fonte histórica, a historiografia “metódica” foi responsável pela escrita de uma história que contemplava, essencialmente, a esfera política dos acontecimentos, uma vez que os documentos aceitos como verídicos e críveis – e, por isso também, apropriados para serem conservados pelos arquivos históricos – eram aqueles produzidos no âmbito governamental. Dessa maneira, privilegiando a história política e dos eventos, sobretudo o feito de grandes homens, os “marginais” – para utilizar a feliz expressão de Schmitt²¹⁰ –, fora do centro das decisões, ficaram sem história. Como explica o autor²¹¹:

[...] a história era, antes de tudo, obra de justificação dos progressos da Fé ou da Razão, do poder monárquico ou do poder burguês. Por isso, durante muito tempo ela se escreveu a partir do centro. [...] A partir do centro irradiava-se a verdade, à qual eram comparados todos os erros, desvios ou simples diferenças – por isso, o historiador podia legitimamente situar no centro sua ambição de escrever uma história “autêntica” e “total”.

Mesmo no campo da História da Arte, entendida como disciplina autônoma desde o início do século XIX, a produção historiográfica estava atrelada aos pressupostos epistemológicos do historicismo. Como demonstra Kern²¹², essa historiografia enxergava as obras artísticas segundo “uma concepção de tempo unitário e evolutivo e de arte universal”²¹³. Os estudos dos autores ligados a essa concepção, segundo a autora, estavam centralizados “em artistas ou movimentos”²¹⁴, com pouco espaço para considerações sobre “as representações e as condições sociais, externas à criação das obras”²¹⁵.

3.1.2 A historiografia dos *Annales* e da Nova História

O modelo epistemológico responsável por uma mudança significativa na historiografia – uma verdadeira “Revolução Francesa” nesse campo do conhecimento, segundo Burke²¹⁶ – surgiu na década de 1920, na França. Nesse período, os historiadores Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956) lançaram-se em “combates”²¹⁷ contra o “*Ancien*

²¹⁰ SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, Jacques (org.). *A história nova*. 5. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 351-390.

²¹¹ *Ibid.*, p. 351.

²¹² KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem, historiografia, memória e tempo. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 12, n. 21, 2010, p. 10-21.

²¹³ *Ibid.*, p. 15.

²¹⁴ *Ibid.*, loc. cit.

²¹⁵ *Ibid.*, loc. cit.

²¹⁶ BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

²¹⁷ Para utilizar a expressão de FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1989.

*Régime*²¹⁸ da historiografia “metódica” e de influência positivista desenvolvida durante o século XIX. Responsáveis pela publicação da “*Revue des Annales d’Histoire Économique et Sociale*” – que, mais tarde, serviria para denominar o grupo da “escola dos *Annales*”²¹⁹ –, Bloch e Febvre condenavam, principalmente, a ideia de neutralidade defendida pelos “metódicos” em relação à crítica das fontes históricas, procurando afirmar, pelo contrário, a presença manifesta do pesquisador na escrita historiográfica e no tratamento de seu material empírico.

Para o grupo dos “*Annales*”, o historiador escreve sobre o passado a partir de uma determinada realidade social presente, estando o seu projeto, portanto, vinculado às indagações de seu tempo. Tendo isso em vista, o historiador, sujeito cognoscente, “intervém ativamente no processo de conhecimento”²²⁰ e passa a não simplesmente descrever os acontecimentos passados, como forma de demonstrar o progresso moral e material de uma sociedade – modelo de narrativa então muito comum à historiografia “metódica” –, mas passa a compreender as sociedades históricas a partir de problemas e questões contemporâneas. Para Cardoso²²¹, essa nova postura epistemológica é denominada de “construcionista”, pois enfatiza a participação ativa do historiador na geração do conhecimento histórico.²²²

A mudança de paradigma científico expressa pelo grupo dos “*Annales*”, na década de 1920, veio acompanhada de uma transformação na noção de fonte histórica, que, a partir de então, passa a ser abrangente. Para ficarmos apenas nas palavras de Bloch²²³, este afirma em suas reflexões sobre o ofício de historiador que: “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele”²²⁴. Devido a essa nova concepção, mais ampla, de testemunhos históricos válidos, o grupo vinculado à “escola dos *Annales*” procurou estudar antigos temas a partir de novos enfoques, contemplando esferas não só políticas, mas, também, econômicas, sociais e culturais para o entendimento das sociedades passadas.

²¹⁸ Para utilizar a expressão de BURKE, 1997.

²¹⁹ Conforme Cardoso (CARDOSO, 2012, p. 5) essa classificação é “inexata”, possui um caráter didático. Por isso optamos, novamente, por colocar entre aspas.

²²⁰ CARDOSO, 2012, p. 5.

²²¹ Ibid., loc. cit.

²²² O autor (Ibid., p. 5) ainda lembra que a historiografia marxista, a de inspiração weberiana, e o grupo chamado de “novos historiadores norte-americanos” também se encaixam entre os “construcionistas”.

²²³ BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

²²⁴ Ibid., p. 79.

O novo manancial de fontes possíveis para a escrita da história tornou necessário o contato dos pesquisadores com outras áreas do conhecimento, na tentativa de aprimorarem tanto a crítica dos documentos como a sua interpretação através de novas noções e conceitos: referências teóricas passaram a ser buscadas em outras disciplinas das ciências sociais, como na economia, na geografia, na linguística, na psicologia e na antropologia. Principalmente, esses contatos interdisciplinares tiveram sua maior expressão a partir do final da década de 1970, através dos historiadores da “terceira geração da escola dos *Annales*”²²⁵ – ou a chamada “Nova História”.

É com o surgimento da “Nova História” que as imagens visuais, incluindo a fotografia, passaram a ser incorporadas, efetivamente, como material empírico para a escrita historiográfica, tendo sido abandonada a sua velha posição de simples ilustração dos testemunhos escritos. Como assinala Le Goff²²⁶, um dos principais nomes da “Nova História”, a terceira geração dos “*Annales*” deu prosseguimento à revolução documental iniciada pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, reafirmando a abrangência dos testemunhos históricos úteis ao historiador:

uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem.²²⁷

Além de se debruçarem sobre novos objetos (como a alimentação, o corpo, os gestos, os mitos, o sexo, a imagem) – atitude oportunizada pelo contato com diferentes fontes históricas –, os historiadores da “Nova História” enveredaram por novos domínios.²²⁸ Especificamente quanto às imagens, a história do imaginário foi a que recorreu com maior frequência a esse tipo de material. Como afirma Platagean²²⁹, em artigo no qual define esse campo de pesquisa que surge como um dos novos domínios da história: “a iconografia aparece de fato como a testemunha mais evidente do imaginário das sociedades passadas.” Sobretudo, o campo da história cultural, no qual a noção de imaginário foi desenvolvida, foi o

²²⁵ A expressão é de BURKE, 1997.

²²⁶ LE GOFF, Jacques. A história nova. In: _____ (org.). *A história nova*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 31-84.

²²⁷ Ibid, 37.

²²⁸ Ibid., p. 61.

²²⁹ PLATAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. (org.). *A história nova*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 p. 394.

que mais absorveu a problemática da imagem visual, recorrendo seguidamente ao conceito de representação.²³⁰

Sem nos esquecermos do campo da História da Arte, transformações importantes nessa disciplina também se verificaram durante as primeiras décadas do século XX. Nesse período, fruto de reações contra o historicismo que pautava os trabalhos na área, surgem os precusores estudos do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), o qual desenvolveu o método iconológico para a análise de representações e condições sociais de produção das obras confeccionadas por artistas florentinos, tema de seus estudos.²³¹ Segundo Kern²³², para tal fim, “esse estudioso lança mão de documentos até então desprezados pelos historiadores da arte, como cartas de mercadores, cartas amorosas, testamentos, mitos, crenças etc.”, o que o permitia ampliar a compreensão de intenções e redes sociais dos artistas em questão.

O método iconológico de Warburg influenciou uma geração de historiadores da arte, como Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Edgar Wind e, certamente o mais conhecido entre os historiadores, Erwin Panofsky.²³³ Panofsky foi responsável por lapidar o conceito de iconologia de Warburg, e seu método, conforme Meneses²³⁴, acabou tornando-se, “de longe, a abordagem mais corrente entre historiadores para a análise de imagens visuais”. Ainda segundo Meneses²³⁵, a repercussão do método de análise visual proposto por Panofsky foi “considerável e rápida não só no campo da história da arte, mas também em diversas outras disciplinas interessadas na visualidade”.²³⁶

3.1.3 Historiografia e os Estudos de Cultura Visual

A partir da década de 1990, as pesquisas com imagens visuais começaram a ser tema da área dos Estudos Visuais.²³⁷ Durante a última década do século XX se institucionalizou,

²³⁰ Sobre isso, ver: CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

²³¹ KERN, 2010, p. 15.

²³² *Ibid.*, p. 15-16.

²³³ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262.

²³⁴ *Ibid.*, p. 244.

²³⁵ *Ibid.*, p. 245.

²³⁶ Voltaremos ao conceito de iconologia de E. Panofsky logo a seguir, ao tratarmos de sua influência em um estudo de caso do pesquisador Boris Kossoy.

²³⁷ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, v. 8, n. 12, 2006, p. 97-115.

nos Estados Unidos, esse novo campo interdisciplinar de pesquisa, com o objetivo de investigar a cultura visual de diferentes sociedades, inclusive a contemporânea.²³⁸ De acordo com Knauss²³⁹, a definição de cultura visual possui múltiplos sentidos entre seus estudiosos, mas pode ser resumida em dois universos gerais: há um grupo que a define de modo abrangente e, outro, que se guia por uma aplicação mais restrita do conceito.

O primeiro grupo considera que o conceito de cultura visual “serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades”²⁴⁰. Além disso, a cultura visual pode ser definida “como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais”²⁴¹. Para esse grupo, que tem como um de seus principais expoentes o historiador da arte William Thomas Mitchell, a antiga ênfase no pictórico, ou figurado, dos estudos com imagens visuais deve ser abandonada para, então, passar a “acentuar o visual e a visualização”²⁴². Num sentido prático, é o que faz o historiador medievalista Jean-Claude Schmitt²⁴³, que utiliza o conceito de cultura visual para compreender o significado da imagem (não só a bidimensional, caso da pintura, mas, também, as esculturas, relicários etc.) para a sociedade da Alta Idade Média. Segundo o autor, influenciada pela cultura do cristianismo, a sociedade medieval entendia as imagens como “mediadora entre os homens e o divino”²⁴⁴. Igualmente, o autor demonstra como as imagens, naquele período, possuíam um caráter pedagógico, que auxiliava a Igreja tanto nas celebrações litúrgicas como na evangelização.²⁴⁵

Já para o segundo grupo, a cultura visual traduz, especificamente, “a cultura dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia”²⁴⁶. Segundo essa concepção, o uso do conceito de cultura visual deve ser restringido para o estudo da sociedade ocidental contemporânea (do século XX), pois é quando novos suportes

²³⁸ Segundo Meneses (MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36), o surgimento desse novo campo operacional resulta da “difusão da comunicação eletrônica e da popularização da imagem virtual”, que “obrigaram a procura de novos parâmetros e instrumentos de análise, articulando esforços da Sociologia, Antropologia, Filosofia, Semiótica, Psicologia e Psicanálise, Comunicação, Cibernética, Ciências da Cognição.” (Ib., p. 23).

²³⁹ KNAUSS, 2006, p. 106.

²⁴⁰ Ibid., loc. cit.

²⁴¹ Ibid., p. 108.

²⁴² Ibid., p. 107.

²⁴³ SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

²⁴⁴ Ibid., p. 16.

²⁴⁵ Ibid., passim.

²⁴⁶ KNAUSS, p. 110.

visuais (como a fotografia, o cinema, a televisão e as imagens digitais) surgem ou se vulgarizam promovendo a transformação da cultura em uma cultura do visual – diferentemente do século XIX, que foi o tempo da cultura escrita, do jornal e do romance.²⁴⁷ É exemplo dessa visão o pesquisador Nicholas Mirzoeff²⁴⁸, autor que estuda a influência dos suportes visuais contemporâneos (acima citados) na sociedade que ele classifica de pós-moderna. Para Mirzoeff²⁴⁹, “a vida moderna se passa na tela”²⁵⁰ – ou seja, os telespectadores tanto passam horas em frente à televisão ou ao vídeo como as suas vidas são quase que inteiramente transmitidas ou gravadas por essas mídias –, o que tornou a imagem visual, desde as últimas décadas, a principal mediadora entre os sujeitos e o mundo.

Independentemente da perspectiva adotada em relação à definição do conceito de cultura visual, os estudos nesse novo campo de pesquisa têm contribuído significativamente para a escrita historiográfica recente, principalmente por darem conta de problematizar esta dimensão – o visual – até então pouco explorada na história, e que desempenha, conforme os autores vêm procurando demonstrar, papel determinante na dinâmica social (seja em relação ao uso das imagens pelo poder, pela memória, pelos meios de comunicação etc.).

Para Meneses²⁵¹, os estudos de cultura visual vêm contribuindo para que a pesquisa histórica com imagens visuais caminhe em direção ao surgimento de uma “História Visual” – à semelhança do que ocorre no campo da “História Material”, com o conceito de cultura material –, pois “o campo [dos estudos de cultura visual] pode em muito beneficiar o historiador e enriquecer consideravelmente o conhecimento que ele deve produzir”²⁵². Analogamente, Mauad²⁵³, apresentando produções historiográficas recentes nesse campo de pesquisa – com ênfase em imagens fotográficas –, avalia que os trabalhos atuais que elevam a problemática trazida pelos estudos de cultura visual têm colocado novas questões importantes, que abarcam a compreensão da fotografia a partir de múltiplos enfoques: “como expressão

²⁴⁷ Ibid., p. 109.

²⁴⁸ MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to a visual culture*. London, UK: Routledge, 1999.

²⁴⁹ Ibid., p. 1.

²⁵⁰ Traduzido do original: “Modern life takes place on screen”.

²⁵¹ MENESES, 2003.

²⁵² Ibid., p. 27.

²⁵³ MAUAD, Ana Maria. Apresentação. In: MONTEIRO, Charles (org.). *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes*. [E-book]. Porto Alegre: Edipucrs, 2012, p. 6-7. Disponível em <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/fotografia.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2012.

estética, percepção subjetiva, produção autoral, leitura do mundo visível, tramas de ver e registrar visualmente a história, como processo e problema.”²⁵⁴.

Após esse longo processo historiográfico que culminou em um novo lugar destinado à imagem visual na história – agora, como fonte possível para a sua escrita –, e resultou no desenvolvimento de novas áreas de pesquisa, resta-nos considerar, junto ao anacrônico resenhista do *American Journal of Photography*, que fotografias dos romanos na época imperial, de Alexandre e de Cleópatra seriam realmente bastante úteis ao trabalho do historiador, pois possibilitariam a compreensão de outras dimensões daqueles passados. Não só teríamos uma impressão mais legítima acerca das suas fisionomias – conheceríamos a “graça suntuosa” da soberana egípcia, por exemplo –, como poderíamos certamente conjecturar sobre os modos de ver específicos a essas sociedades e a influência ou o poder da imagem em relação aos seus membros, exatamente uma das preocupações que os estudos de cultura visual vêm propondo.

A seguir, são apresentadas e discutidas algumas definições teóricas acerca da imagem fotográfica.

3.2 TEORIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: DEFINIÇÕES E A PROBLEMÁTICA DO OLHAR

Se foram longos, e até mesmo belicosos – vide a expressão de Lucien Febvre –, os caminhos para que as imagens visuais se constituíssem como fontes para os historiadores, a discussão em torno da definição do suporte visual que é a fotografia não foi diferente. As primeiras concepções acerca da técnica, surgidas no século XIX, consideravam que as imagens resultantes do funcionamento do dispositivo fotográfico eram “a imitação mais perfeita da realidade”²⁵⁵.

Segundo Dubois²⁵⁶, a ideia da fotografia enquanto mimese era proveniente da crença “de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ [...], sem que a mão do artista intervenha diretamente.”. Sobre essa questão de imitação automática e natural da

²⁵⁴ Ibid., p. 7.

²⁵⁵ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5. ed. Campinas: Papirus, 2001, p. 27.

²⁵⁶ Ibid., loc. cit.

realidade, Fabris²⁵⁷ assinala que o sucesso do daguerreótipo (o primeiro suporte fotográfico com uma imagem nítida e em positivo da história), conseguido logo após o seu surgimento, deveu-se exatamente ao fato de essa nova técnica proporcionar “uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade” comum à litografia e ao desenho, duas técnicas pré-fotográficas. O daguerreótipo, aliás, anunciado ao mundo em 1839 e presente já em quase todos os continentes um ano mais tarde,²⁵⁸ elevava ao máximo a ideia de “imitação do real” ao observar-se que a imagem resultante de seu processo era vista invertida horizontalmente sobre o seu suporte, exatamente como em um espelho.

Em função da crença em seu caráter realista, a fotografia foi logo rechaçada no campo artístico, especialmente na Europa, por pintores e críticos de arte. É exemplo disso o crítico e poeta do Simbolismo Charles Baudelaire (1821-1867), o qual vituperou contra a fotografia em uma carta endereçada ao diretor de uma revista francesa logo após ter ocorrido uma exposição no Salão da Academia de Belas Artes da França, em 1859, em que trabalhos de fotógrafos dividiram espaço com obras de arte confeccionadas por pintores e escultores.

Nessa carta²⁵⁹, que ilustra bem a opinião da classe artística da época em relação à fotografia – vendida como uma substituta mais em conta da pintura e, por isso, amplamente difundida entre a classe burguesa –, Baudelaire afirmava que os usos da fotografia deveriam ser restringidos ao seu verdadeiro dever, que é o de ser “a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas”²⁶⁰. Que as fotos servissem, acrescentava o crítico, apenas para enriquecer “o álbum do viajante” e “a biblioteca do naturalista”²⁶¹. Baudelaire, acusando os fotógrafos de terem usurpado os domínios da arte, considerava “idólatra” e “imunda” a

²⁵⁷ FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 13.

²⁵⁸ Referimo-nos às viagens financiadas pela Sociedade para Estímulo da Indústria Nacional Francesa que exportaram o daguerreótipo a vários locais da Europa, Américas e Oceania. No Brasil, o daguerreótipo aportou no Rio de Janeiro em dezembro de 1840, onde teve vez o primeiro registro fotográfico conhecido do país – uma tomada da praça XV de Novembro da então capital do Império. Outras informações podem ser encontradas em: WOOD, Rupert Derek. *A viagem do Capitão Lucas e do daguerreótipo a Sidney*. Tradução de Ricardo Mendes. 1994. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/fpb/fpbintr.htm>>. Acesso em: 10 out. 2012, e em KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

²⁵⁹ Utilizamos a versão traduzida para o português da carta (publicada originalmente em um número da Revista *Études Photographiques*, em 1999) e apresentada integralmente pelo pesquisador Ronaldo Entler no artigo: ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. *Revista da Facom*, n. 17, 2007, p. 4-14.

²⁶⁰ BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. 1859. *apud* ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. *Revista da Facom*, n. 17, 2007, p. 4-14.

²⁶¹ *Ibid.*, loc. cit.

multidão que então se lançava, “como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal”^{262,263 264}.

A concepção da fotografia como “imitação do real” foi sendo abandonada ao longo do século XX, em especial durante as décadas de 60 a 80.²⁶⁵ Nesse período, no qual as imagens fotográficas já ocupavam um lugar de destaque na vida cotidiana, diferentes teóricos das ciências sociais debruçaram-se sobre o tema da fotografia, trazendo problemáticas referentes ao seu *arché*²⁶⁶ e à relação entre a técnica e a sociedade. Entre os autores dessa nova geração de teóricos, cabe destacar os nomes de: Gisèle Freund, Pierre Bourdieu, Susan Sontag, Roland Barthes e Philippe Dubois. Uma rápida visita a algumas de suas considerações sobre a fotografia é bastante enriquecedora ao trabalho historiográfico, pois os autores trazem definições basilares e oportunizam o contato interdisciplinar.

3.2.1 Definições basilares

A primeira edição de *Fotografia e Sociedade*²⁶⁷, de Gisèle Freund, data de 1974²⁶⁸. Na linha de uma história social da fotografia, a autora desenvolve nessa obra diversos temas relacionados à história da técnica. Em um primeiro momento, apresenta os fotógrafos precursores e comenta acerca da rápida aceitação do retrato fotográfico pelas classes médias. A seguir, apresenta indícios sobre a relação, no início conflituosa, da fotografia com o campo artístico – expressão máxima disso são as palavras de Baudelaire –, e a sua transformação, especialmente ao longo do século XX, em um novo suporte amplamente utilizado pela arte contemporânea. Por fim, a autora observa a incorporação, a partir da década de 1920, primeiro na Alemanha, depois nos Estados Unidos, da fotografia pela imprensa, tendo, em pouco tempo, se transformado em um campo específico e de estilo muito influente dentro do universo da técnica fotográfica: o fotojornalismo.

²⁶² “... imagem trivial sobre o metal”: alusão de Baudelaire ao daguerreótipo, que consistia em uma lâmina de prata metálica polida e fundida a uma placa de cobre.

²⁶³ BAUDELAIRE, Charles. *O público moderno e a fotografia*. 1859. apud ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. *Revista da Facom*, n. 17, 2007, p. 4-14.

²⁶⁴ Curiosamente, pouco tempo depois, Baudelaire rendeu-se à técnica que tanto criticava, tendo posado diversas vezes para retratos no atelier do fotógrafo Félix Nadar.

²⁶⁵ DUBOIS, 2001.

²⁶⁶ A expressão é tomada de empréstimo de SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996.

²⁶⁷ FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.

²⁶⁸ Embora publicado em 1974, segundo Pedro Miguel Frade (em prefácio à edição citada, *Ibid.*, p. 11) a base do texto de “*Fotografia e Sociedade*” foi a tese de doutoramento da autora (“*A fotografia na França no século XIX: ensaio de sociologia e de estética*”), defendida em 1936.

Embora Freund não apresente grandes definições acerca do *arché* da fotografia, o valor da sua obra está no fato de a autora, ao destacar os diferentes usos que são dados às imagens fotográficas pela sociedade, demonstrar a onipresença das mesmas na cultura contemporânea à publicação da obra. Presente já abundantemente nos meios de comunicação de massa – como jornais e revistas ilustradas (estas surgidas na década de 1930), incluindo, também, o cinema e a televisão, que tiveram como ponto de partida a técnica da fotografia –, a imagem fotográfica tornou-se uma das principais mediadoras entre os sujeitos e o mundo. Esse fato, segundo Freund, também contribuiu para modificar a relação da sociedade com a informação: com a fotografia de imprensa, as notícias adquirem maior verossimilhança, pois as imagens “abrem uma janela para o mundo”²⁶⁹. Além disso, sendo espalhadas com rapidez a diversos recantos do planeta, e sendo fáceis de serem “lidas” pela população em geral – até mesmo pelos analfabetos –, as fotos logo passaram a ser utilizadas como provas da verdade, pois, como se costumou acreditar, seriam “reflexos do mundo concreto”. Dotada de uma “força de persuasão”, tanto a fotografia de imprensa como também a fotografia publicitária, conforme a autora, passam a ser explorada para manipular a opinião pública e os consumidores.²⁷⁰

Assim como Freund, o interesse pela relação entre fotografia e sociedade também pautou os estudos que Pierre Bourdieu²⁷¹ apresenta em dois capítulos da obra *Uma arte média: ensaio sobre os usos sociais da fotografia*²⁷². Nesses estudos, escritos em meados da década de 1960, Bourdieu discute a prática da fotografia e a significação da imagem fotográfica a partir de conceitos sociológicos e segundo métodos da Antropologia. Muitas das observações feitas pelo autor são provenientes de informações conseguidas através de questionários lançados e observações etnográficas feitas em zonas rurais e entre trabalhadores de fábricas na França.

Em primeiro lugar, Bourdieu demonstra como o ato de fotografar ou de se deixar ser fotografado tornou-se uma prática comum entre as mais diferentes classes sociais, distinguindo-se de outras atividades artísticas então “plenamente consagradas, como a pintura ou a música”²⁷³. Segundo o sociólogo, a prática da fotografia tornou-se acessível a todos tanto

²⁶⁹ FREUND, 1995, p. 107.

²⁷⁰ Ibid., p. 201.

²⁷¹ Utilizamos a edição em espanhol da obra: BOURDIEU, Pierre. (Org.) *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia*. Barcelona, ES: Gustavo Gili, 2003.

²⁷² Tratam-se dos capítulos: “Culto a la unidad y diferencias cultivadas” e “La definición social de la fotografia”, além da “Introducción” que precede estes capítulos.

²⁷³ Ibid., p. 44.

do ponto de vista econômico como técnico: devido à ampla comercialização de câmeras fotográficas para amadores e de sua baixa complexidade de uso e devido aos preços razoáveis praticados pelos estabelecimentos fotográficos, vários grupos passaram a ter acesso à fotografia – como produtores ou como consumidores –, transformando-a em uma verdadeira “arte média”. Embora o estudo de Bourdieu esteja concentrado na França da década de 1960, as observações do sociólogo são válidas para outros contextos nos quais a prática fotográfica tenha alcançado semelhante popularidade.

Uma das principais contribuições intelectuais de Bourdieu em relação ao estudo de imagens fotográficas provém da ideia de que, para o autor, as fotografias são objetos que se oferecem a uma “leitura sociológica”, e que não devem apenas ser “consideradas em si mesmas, segundo suas qualidades técnicas ou estéticas”²⁷⁴. O sociólogo entende que o ato de produção de uma fotografia (que inclui a escolha de um assunto e a forma de representar este assunto, para o caso do fotógrafo, e a forma de dar-se a ver, para o caso do retratado) está geralmente ligado ao “sistema de valores implícitos de uma classe social, de uma profissão ou de um círculo artístico”²⁷⁵.

Acreditamos que o capítulo anterior, onde observamos a existência de um padrão estético comum a retratos de moradores de zonas rurais, deu uma boa mostra das considerações perspicazes do autor acerca da influência que os valores sociais compartilhados por um grupo (na forma de normas e tradições) exercem em relação à produção de uma fotografia. Além disso, outra importante problemática é discutida pelo pesquisador quando explora o tema da prática fotográfica no espaço familiar.

Segundo Bourdieu²⁷⁶, a principal função dos registros fotográficos produzidos no âmbito da família tem como função “eternizar os seus grandes momentos”. Tratam-se, pois, de acontecimentos que fogem à rotina cotidiana, como uma festa, uma viagem, um rito de passagem como o batizado, a primeira comunhão, o casamento, as bodas etc. Para os mais diferentes grupos sociais, essas verdadeiras ocasiões solenes são bastante oportunas para

²⁷⁴ Segundo diz (ibid., p. 60): “es natural que la fotografía sea objeto de una lectura que podríamos llamar sociológica, y que nunca sea considerada en sí misma, según sus cualidades técnicas o estéticas”.

²⁷⁵ Ibid., loc. cit.

²⁷⁶ Ibid., p. 74-75.

serem renovados os laços de união, e o registro fotográfico oferece a possibilidade, de forma muito simples e barata, de eternizá-los em imagem.²⁷⁷

Os membros do grupo familiar também são responsáveis por determinar o que *pode* e o que *deve* ser registrado dessas ocasiões especiais, respeitando sempre os seus valores morais intrínsecos – aqui, vale a máxima expressa em diversos momentos do texto do sociólogo: “nada *pode* ser fotografado além do que *deve* ser fotografado”²⁷⁸. Tomando como exemplo a cerimônia do casamento, o autor explica melhor a sentença: “A cerimônia *pode ser* fotografada porque escapa à rotina cotidiana e *deve ser* porque realiza a imagem que o grupo pretende dar de si mesmo como tal.”²⁷⁹. Desse modo, para Bourdieu, a fotografia tanto serve para “fixar as condutas socialmente aprovadas e reguladas”²⁸⁰ como a sua principal função é “atesourar a herança familiar”²⁸¹, ser um testemunho da coesão do grupo, destinado às gerações futuras.

As observações de Bourdieu serão muito úteis logo a seguir, na medida em que muitas das fotos da Metalúrgica Abramo Eberle a serem analisadas trazem expressa a ideia da “grande família da fábrica”. Com o mesmo propósito de compreender as fontes que examinaremos mais adiante, outra questão importante é o entendimento da fotografia enquanto parte de um “sistema de informações”, noção esta desenvolvida pela filósofa e ensaísta nova-iorquina Susan Sontag.

Em 1977, Sontag publicou uma série de ensaios, hoje clássicos, reunidos na obra *Sobre fotografia*²⁸², onde problematiza a imagem fotográfica a partir da evolução da técnica e a importância assumida pela mesma na sociedade contemporânea, então portadora de uma “insaciabilidade do olhar”²⁸³ e para quem “tudo existe para terminar numa foto”²⁸⁴.

Inicialmente, utilizando-se da metáfora da alegoria da caverna de Platão, a ensaísta demonstra como, com o surgimento da fotografia e, principalmente, com a sua popularização incentivada pela indústria de materiais fotográficos, a realidade passou a ser mediada pelas

²⁷⁷ Inclusive, conforme observa Bourdieu, a coesão grupal fica expressa nos registros fotográficos, nos quais, geralmente, os sujeitos aparecem abraçados, de mãos dadas, unidos.

²⁷⁸ Ibid., p. 61, grifos do autor. As outras passagens são encontradas nas páginas: 72, 79 e 142,

²⁷⁹ Ibid., 61.

²⁸⁰ Ibid., loc. cit.

²⁸¹ Ibid., p. 66.

²⁸² SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

²⁸³ Ibid., p. 13.

²⁸⁴ Ibid., p. 35

imagens fotográficas.²⁸⁵ Sobretudo, isso se deve à crença geral no caráter de verossimilhança com o real que esses suportes visuais supostamente possuem, diferentemente da escrita e de outros tipos de imagens pré-fotográficas, como a pintura e o desenho. Pelo grande público, as imagens fotográficas são entendidas não como interpretações do mundo, mas como “pedaços dele, miniaturas da realidade”, e que, inclusive, “qualquer um pode fazer ou adquirir”.²⁸⁶ Além do amplo acesso à técnica fotográfica pela população em geral, o uso frequente de imagens fotográficas pela imprensa foi outro fator que contribuiu para a existência desse momento histórico em que a realidade é redefinida pela fotografia.²⁸⁷

Mais adiante, Sontag desenvolve a ideia de que a fotografia, logo que produzida, passa a engendrar um “sistema de informações”. Tal sistema, para a autora, comporta múltiplos objetivos, que vão desde o uso da fotografia no círculo familiar, na ciência e, até mesmo, para o controle da população pelo governo – exemplos disso são os usos que a fotografia teve para a chefatura de polícia de Paris, no século XIX, a qual incorporou o sistema de Alphonse Bertillon do duplo retrato fotográfico de criminosos, e o uso da fotografia para o estudo de manifestações históricas pelo médico Jean-Martin Charcot, exemplos que tivemos oportunidade de referir anteriormente. Nas palavras de Sontag²⁸⁸:

Quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem que abrangem desde a ordem cruamente cronológica de seqüências de instantâneos colados em álbuns de família até o acúmulo obstinado e o arquivamento metucioso necessários para usar a fotografia na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia, na geologia, na polícia, na formação médica e nos diagnósticos, no reconhecimento militar e na história da arte. As fotos fazem mais do que redefinir a natureza da experiência comum (gente, coisas, fatos, tudo o que vemos – embora de forma diferente e, não raro, desatenta – com a visão natural) e acrescentar uma vasta quantidade de materiais que nunca chegamos a ver. A realidade como tal é redefinida – como uma peça para exposição, como um registro para ser examinado, como um alvo para ser vigiado. A exploração e a duplicação fotográficas do mundo fragmentam continuidades e distribuem os pedaços em um dossiê interminável, propiciando dessa forma possibilidades de controle que não poderiam sequer ser sonhadas sob o anterior sistema de registro de informações: a escrita.

A longa citação não deixa dúvidas sobre o que a autora quer dizer: com a fotografia, o mundo se transforma em um lugar em que o visual é predominante, e a sua importância é crucial, pois a realidade passa a ser interpretada por meio de informações fornecidas pelas

²⁸⁵ Nas palavras da autora (Ibid., p. 13): “A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade.”

²⁸⁶ Ibid., p. 14-15.

²⁸⁷ Ibid., passim.

²⁸⁸ Ibid, p. 172.

imagens. Dito em uma palavra, na melhor definição de Sontag, eis o mundo transformado em “mundo-imagem”²⁸⁹.

Outra obra clássica para o estudo da fotografia trata-se do ensaio *A câmara clara: nota sobre a fotografia*²⁹⁰, de Roland Barthes. A obra foi escrita em menos de dois meses pelo semiólogo francês (entre abril e junho de 1979), e traz os últimos escritos publicados em vida pelo estudioso – entendidos por alguns como sua autobiografia²⁹¹.

Uma das principais teses desenvolvidas por Barthes em “*A câmara clara...*” é a de que uma fotografia só é possível ser produzida em função da existência de um referente (isto é, aquele ou aquilo que é fotografado, o alvo do fotógrafo). Segundo diz o autor²⁹²:

[...] a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro. [...] Não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*.

Mais adiante²⁹³, Barthes complementa a ideia:

Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá.

Esse fato, o da necessidade de existência de um referente, aliás, serve ao semiólogo para distinguir a fotografia de outros sistemas de representação visual, como a pintura, por exemplo, na qual os traços desenhados pelo artista resultam da sua imaginação: como diz, “a pintura pode simular a realidade sem tê-la visto”²⁹⁴, ou, “nenhum retrato pintado, supondo que ele me parecesse ‘verdadeiro’, podia impor-me que seu referente tivesse realmente existido”²⁹⁵. Além disso, com a tese de que a imagem resultante do funcionamento do dispositivo fotográfico está sempre apegada ao seu referente, como o próprio Barthes indica²⁹⁶, ele se coloca tributário de uma “visão realista” da fotografia, porém, que a entende antes como uma “emanação do *real passado*” do que propriamente uma “‘cópia’ desse real”, ideia, como vimos, amplamente difundida no século XIX.

²⁸⁹ Ibid., p. 169 et seq.

²⁹⁰ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²⁹¹ Sobre isso, ver: SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: _____. (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec / Senac, 2005, p. 115-128.

²⁹² BARTHES, 1984, p. 15-16, grifos do autor.

²⁹³ Ibid., p. 114-115.

²⁹⁴ Ibid., 114.

²⁹⁵ Ibid., p. 116.

²⁹⁶ Ibid., p. 132.

Em outro texto²⁹⁷, escrito no início da década de 1960, Barthes defende a tese de que a fotografia é uma “mensagem sem código”²⁹⁸. Para ele, a imagem fotográfica seria a única mensagem a ser exclusivamente “denotada”, em função justamente de seu caráter em ser um “*analogon* mecânico do real”²⁹⁹. No entanto, para o autor, a mensagem fotográfica adquire sentido assim que inserida em uma estratégia de comunicação, o que ocorre, por exemplo, ao ser utilizada nas páginas de um jornal ou de uma revista ilustrada. Somente nesses espaços, segundo o que diz Barthes, a fotografia se torna uma mensagem com conotação, pois é quando passa a ser “um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas”³⁰⁰. E, é nesse momento também que a mensagem fotográfica passa a comportar um plano de expressão e um plano de conteúdo. A partir de então, as fotos podem tornar-se objeto de análise, segundo vários procedimentos que o próprio autor apresenta: a análise da pose (estereótipos fotografados), de objetos (elementos de significação na cena), fotogenia (efeitos artísticos, reenquadramentos), sintaxe (encadeamento de imagens, sequências, nas páginas do jornal ou da revista) e a relação da imagem com o texto (legendas, comentários e o texto da notícia).³⁰¹

Sem dúvida, é inegável que a produção de uma fotografia depende diretamente da existência de um referente – afinal, são as emanações de luz advindas desse referente (objeto, pessoa, ou motivo, em uma palavra) que tornam possíveis os fenômenos físico-químicos que resultam na imagem fotográfica –, fazendo da tese barthesiana uma tese bastante legítima. Porém, a ideia que o autor defende, de ela se tratar de uma “mensagem sem código”, permanece sendo discutível. No próprio campo da semiótica, lugar de onde falava Barthes, essa sua posição em relação à fotografia foi logo reconsiderada. O melhor exemplo é proveniente do pesquisador Philippe Dubois.

Dubois³⁰² retomou as teses semióticas de Barthes em relação à fotografia em *O ato fotográfico*, publicado pela primeira vez em 1983.³⁰³ Nesse estudo, além de apresentar as

²⁹⁷ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11-25.

²⁹⁸ Ibid., p. 13.

²⁹⁹ Ibid., loc. cit.

³⁰⁰ Ibid., p. 14.

³⁰¹ Ibid., p. 15 et. seq.

³⁰² DUBOIS, 2001.

³⁰³ É bastante interessante ler uma retrospectiva em relação a essa obra do próprio Dubois, fruto de uma entrevista concedida pelo autor em 2003 e publicada na revista *Estudos Históricos*. Na entrevista, Dubois explica as influências que recebeu para a escrita desse seu estudo e a razão pela qual se afastou da tese desenvolvida por Roland Barthes. Ver: FERREIRA, Marieta de Moraes; KORNIS, Mônica Almeida. Entrevista com Philippe Dubois. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 34, 2004, p. 1-20.

principais concepções que gravitaram em torno da definição da fotografia desde o seu surgimento – o que foi visto anteriormente –, o pesquisador propõe “uma síntese reflexiva sobre os *fundamentos* da fotografia, ao mesmo tempo sobre a *imagem* e o *ato* que a definem”³⁰⁴.

A principal ideia que Dubois desenvolve nessa obra em relação à técnica da fotografia diz respeito a considerar a imagem resultante do clique fotográfico como um “signo indicial”³⁰⁵, afastando-se, conceitualmente, da principal tese de Roland Barthes. Assim, influenciado pelos estudos de semiótica do estudioso norte-americano Charles Sander Peirce (1839-1914), o autor de *O ato fotográfico* entende que a fotografia

distingue-se fundamentalmente de sistemas de representação como a pintura ou o desenho (dos ícones), bem como dos sistemas propriamente linguísticos (dos símbolos), enquanto se aparenta muito significativamente como signos como a fumaça (índice de fogo), a sombra (alcance), a poeira (depósito do tempo), a cicatriz (marca de um ferimento), o esperma (resíduo do gozo), as ruínas (vestígios do que estava ali) etc.³⁰⁶

A proposta de Dubois, ao entender a fotografia como índice (traço do real), é não cair naquilo que o autor chama de “armadilha do referencialismo”³⁰⁷, ou seja, o equívoco em dar atenção demasiada à ideia da “referência pela referência”, de “*absolutizar* o princípio da ‘transferência de realidade’”³⁰⁸ da fotografia – como fez Barthes –, pois isso, em uma análise dos registros visuais, só permite atestar a existência daquilo que é visto na imagem, mas não permite compreender os significados que justificaram a sua tomada – isto é, o *ato fotográfico*.³⁰⁹ Para o autor, os significados da imagem fotográfica somente podem ser decifrados ao ser levado em consideração o *ato* que a produz, o qual é fruto de “decisões humanas, tanto individuais quanto sociais”³¹⁰, e que acontece segundo “gestos e processos, totalmente ‘culturais’”³¹¹. Esses gestos e processos, que fundam o *ato fotográfico*, são bem

³⁰⁴ Ibid., p. 61, grifos do autor.

³⁰⁵ Ibid., p. 49.

³⁰⁶ Ibid., p. 61.

³⁰⁷ Ibid., p. 49.

³⁰⁸ Ibid., loc. cit., grifos do autor.

³⁰⁹ Nas palavras do autor (Ibid., p. 84, grifos do autor): “Quando determinada fotografia oferece a nossos olhos interrogadores a visão de determinada personagem, por exemplo, um homem de uniforme ao lado de um cavalo arreado, só temos certeza de uma coisa: esse homem, esse cavalo, esse arreo existiram, estiveram efetivamente ali, um dia, naquela posição. Mas é tudo o que a foto nos diz. Nada sabemos sobre a significação (geral ou particular) que se deve atribuir a essa existência. Nesse sentido, podemos dizer que a foto não explica, não interpreta, não comenta. É muda e nua, plana e fosca. *Boba*, diriam alguns. Mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios ou brancos. Permanece essencialmente *enigmática*.”

³¹⁰ Ibid., p. 85.

³¹¹ Ibid., loc. cit.

sintetizados pelo autor na observação a seguir, e se mostram muito fecundos para o entendimento da prática fotográfica e dos usos das imagens que dela resulta:

Antes: o fotógrafo decide em primeiro lugar fotografar (isso já não ocorre por si), depois escolhe seu sujeito, o tipo de aparelho, o filme, procura sua melhor lente, determina o tempo de exposição, calcula seu diafragma, comanda sua regulagem, posiciona seu foco, todas as operações – e muitas outras ainda – constitutivas do ato da tomada e que culminam na derradeira decisão do disparo [...]. Depois: quando da revelação e da tiragem, todas as escolhas se repetem (formato, papel, operações químicas, eventuais trucagens); em seguida, as provas tiradas irão se envolver em todos os tipos de redes e circuitos, todos sempre “culturais” (em vários níveis), que definirão os usos da foto (do álbum de família à foto de imprensa, da exposição em galeria de arte ao uso pornográfico, da foto de moda à foto judiciária etc.).³¹²

Assim como Freund, Bourdieu, Barthes e Dubois, uma série de outros teóricos, em publicações mais recentes, e influenciados por ou críticos a essa geração teórica precedente, também conduziram seus estudos em busca de uma definição da imagem fotográfica, ou, preocuparam-se em responder questões referentes aos usos e funções da fotografia para a sociedade. São exemplos: Jean-Marie Schaeffer, François Soulages, André Rouillé e Vilém Flusser.

3.2.2 Definições recentes

Jean-Marie Schaeffer³¹³, influenciado pela obra de Dubois, procura desenvolver a ideia do signo fotográfico de seu predecessor levando em consideração, principalmente, o nível de recepção da imagem fotográfica. Dessa forma, o teórico de *A imagem precária*, cuja primeira edição data de 1989, considera a fotografia não apenas no nível da emissão, mas eleva à problemática da imagem fotográfica a outro nível de discussão.

O principal objetivo intelectual de Schaeffer, segundo o próprio autor afirma, é “tentar tomar a imagem fotográfica no âmbito de sua circulação social”³¹⁴, destacando que só é possível compreender o significado das fotografias quando estas se apresentam em séries, como quando são utilizadas na imprensa, na publicidade, em um álbum familiar etc.³¹⁵ Outra importante contribuição do autor trata-se da sua definição do que chama de *arché* da fotografia. Em poucas palavras, o *arché* refere-se ao funcionamento do dispositivo

³¹² Ibid., loc. cit.

³¹³ SCHAEFFER, 1996.

³¹⁴ Ibid., p. 10.

³¹⁵ Ibid., p. 59-90.

fotográfico, o que serve ao teórico para retomar as explicações de Dubois acerca da fotografia enquanto signo indicial. Segundo a sua definição da fotografia,

a imagem fotográfica é uma impressão química. Ou, para ser mais exato: é o efeito químico de uma causalidade física (eletromagnética), ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou por reflexo) que atinge a superfície sensível.³¹⁶

François Soulages³¹⁷ interessou-se especificamente pelo tema da estética fotográfica, procurando compreender o processo de construção social que leva a algumas imagens fotográficas serem definidas enquanto arte. Em determinado momento da sua obra, buscando referências em Barthes, Dubois e Schaeffer, o autor passa a designar um novo termo para especificar a fotografia: trata-se do conceito de *fotograficidade*, o qual se caracteriza, nas palavras do teórico, por ser “a surpreendente articulação do *irreversível* e do *inacabável* – *irreversível* obtenção do negativo e *inacabável* trabalho com o negativo”³¹⁸.

Basicamente, a ideia de *fotograficidade* do autor é a de que o momento de tomada da foto, o *ato*, é único – o fotógrafo não pode voltar no tempo para refazê-lo e o filme negativo não é mais virgem assim que é exposto na câmera – sendo, portanto, um processo *irreversível*. Em compensação, o fotógrafo, a partir de um mesmo negativo fotográfico, pode criar um número infinito de fotos diferentes, intervindo tanto nas diversas etapas da revelação e cópia da imagem (o processamento químico) quanto em reenquadramentos, colagens, retoques, pinturas, etc., o que torna o trabalho com o negativo fotográfico um processo *inacabável*.³¹⁹

Outra observação importante de Soulages quanto à fotografia trata-se da proposta de substituição da simples expressão “isso foi”, frequentemente utilizada pelo “referencialista” Barthes, por um “isto foi encenado”³²⁰. Com isso, o autor pretende enfatizar como os fotógrafos, em especial aqueles que consideram a sua fotografia como uma criação artística, procuram montar cuidadosamente a cena antes de fotografar, preocupados com a dimensão estética de seus registros fotográficos – aqui, cabe lembrar do Atelier Geremia, que dizia-se possuidor do “segredo da verdadeira arte”, e do Atelier Calegari, interessado nos efeitos da “luz Rembrandt”, além dos outros fotógrafos que possuíam diversos elementos de encenação em seus ateliês fotográficos (painéis, móveis, objetos, peças de indumentária etc.).

³¹⁶ Ibid., p. 16.

³¹⁷ SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010. A primeira edição é de 1998.

³¹⁸ Ibid., p. 123, grifos nossos.

³¹⁹ Ibid., p. 131.

³²⁰ Ibid., p. 63.

André Rouillé³²¹ é responsável por criticar de forma bastante veemente as posições de Barthes, Dubois e Schaeffer em relação às suas definições ontológicas da fotografia – chega a falar em uma “miséria da ontologia”³²² advinda desses autores. Segundo o autor, o principal mérito desse grupo de teóricos, influenciados, sobretudo, pelos estudos de semiótica de Charles S. Peirce, foi o de demonstrar, “e bem, o *status* semiótico da fotografia em relação ao das imagens manuais, pois mostraram que a relação entre as coisas e as provas com sais de prata é tanto de contiguidade quanto de semelhança”³²³. Porém, Rouillé acredita que a preocupação demasiada em relação à ontologia da imagem fotográfica, praticada pelos autores da década de 1980, acabou sendo responsável por produzir uma série de reduções em relação ao entendimento da fotografia e de suas funções sociais. Na visão crítica do teórico mais recente, “a teoria do índice procede a uma redução tecnicista da fotografia, ao colocar a atenção mais próxima do suporte, no nível microscópico da granulação e da superfície sensível.”³²⁴ Desse modo, para Rouillé, os teóricos da semiótica sempre estiveram consideravelmente afastados de um entendimento da fotografia enquanto prática social (nível macroscópico, segundo Rouillé), o qual leva em consideração as “questões econômicas, dos códigos culturais, e da estética” inerentes à produção de uma foto.³²⁵

Diante dessa afluência de pontos de vista em relação à definição da fotografia, indicando a necessidade de convergi-los em um só esforço – o que certamente é bastante profícuo –, Rouillé³²⁶ afirma ser necessário

ultrapassar o ponto de vista ontológico acerca do ser da fotografia em proveito das alianças e das mesclas [...]. Não mais considerar a fotografia como uma máquina abstrata, obedecendo somente a seus mecanismos internos, constantes e universais, mas abordá-la enquanto prática social, plural, perpetuamente variável. Não isolar, de um lado, o ponto de vista material e, de outro, as dimensões sociais, econômicas e naturalmente estéticas; nem separar o dispositivo técnico das práticas, dos usos e das imagens. Abandonar a concepção abstrata, que faz da fotografia uma ficção de homogeneidade, reduzindo-a a um esboço, para compreender a dinâmica produzida pela presença de princípios heterogêneos em seu seio. Passar dos invariantes à evolução, da ficção de homogeneidade à fecundidade da heterogeneidade.

Outra contribuição significativa de Rouillé ao entendimento da fotografia é a separação que o autor procede entre os regimes da *fotografia-documento* e da *fotografia-expressão*, ainda que o teórico considere que os dois regimes fotográficos tenham

³²¹ ROUILLE, 2009. A primeira edição é de 2005.

³²² *Ib.*, p. 190.

³²³ *Ibid.*, loc. cit.

³²⁴ *Ibid.*, p. 193.

³²⁵ *Ibid.*, loc. cit.

³²⁶ *Ibid.*, p. 197-198.

proximidades que nunca os separaram totalmente. De todo modo, tal diferenciação entre os dois regimes visuais da fotografia é necessária para entendermos os diferentes usos da técnica fotográfica ao longo do tempo.

Sobre as funções documentais da fotografia, Rouillé explica que elas se desenvolveram logo quando da invenção da técnica, na primeira metade do século XIX, e estiveram vinculadas ao surgimento da sociedade industrial e à ideia de modernidade perseguida por essa sociedade. Como diz³²⁷:

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações, mas, também, a democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma.

Já o regime da *fotografia-expressão*, ele se caracteriza pela escolha de vias até então pouco exploradas pela fotografia documental: nesse regime visual, pois, encontra-se “o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos”³²⁸. Diferentemente da fotografia com funções documentais, cuja crença em seu caráter objetivo foi sua principal marca, a *fotografia-expressão* procura aceitar as subjetividades, o papel do fotógrafo enquanto criador e não como mero operador de uma máquina – daí resultar no uso da fotografia no campo artístico. Do mesmo modo, não mais interessa à *fotografia-expressão* a imagem com perfeita nitidez, com o imperativo de representar à semelhança o seu referente (como “espelho do real”), mas, interessam-lhe as formas geométricas, a granulação, o desfocado, o efeito *flou*, a aparência mesmo das coisas representadas. E, quanto à nova relação do fotógrafo com os modelos, Rouillé cita o exemplo da “reportagem dialógica”³²⁹, surgida na década de 1980, a qual busca, acima de tudo, um contato (diálogo) aprofundado com o modelo antes de produzir o seu retrato, bem ao avesso da ideia de reportagem da era da *fotografia-documento*, preocupada, sobretudo, com a objetividade que supostamente seria conseguida através do registro feito às escondidas, sem contato direto com o retratado (à moda de Cartier-Bresson).

³²⁷ Ibid., p. 29-30.

³²⁸ Ibid., 161.

³²⁹ Ibid., p.181.

Finalmente, Vilém Flusser³³⁰ trata de questões relacionadas ao gesto de fotografar e às características de distribuição das fotografias.

Em primeiro lugar, o autor entende que, embora o fotógrafo tenha intenções próprias ao fotografar, é o aparelho fotográfico (a câmera) quem programa o que é fotografável. Segundo diz³³¹, o aparelho é tanto *hardware* quanto *software*: primeiro *hardware*, “objeto duro, programado para produzir automaticamente fotografias”; depois *software*, “coisa mole, impalpável, programado para permitir ao fotógrafo fazer com que fotografias deliberadas sejam produzidas automaticamente”. Todavia, é importante observar que, se é o aparelho fotográfico quem exerce poder programando as decisões do fotógrafo, o fotógrafo também exerce o seu poder: “poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores”³³². Isso porque, segundo o autor³³³, “para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber a sua intenção estética, política etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o aparelho.” E, ao manipular o aparelho, o fotógrafo é obrigado a “transcodificar suas intenções em conceitos antes de transcodificá-las em imagens”, de modo que fotografias são sempre “imagens de conceitos”³³⁴. Dito de outra forma, por trás da imagem fotográfica produzida haverá sempre alguma intenção. Em fotografia, segundo Flusser³³⁵, “não pode haver ingenuidade”, “nem mesmo crianças e turistas fotografam ingenuamente”.

Quanto à distribuição, Flusser entende que a forma como as fotos são distribuídas é a principal característica que distingue a fotografia dos demais sistemas de produção de imagens técnicas (como o vídeo, por exemplo). Devido ao fato de os suportes da imagem fotográfica serem, geralmente, “folhas”, elas podem ser passadas de mão em mão; principalmente em se tratando de positivos em papel, “não precisam de aparelhos técnicos para serem distribuídas”³³⁶. Outra observação sua importante sobre as fotografias é que o valor que estas possuem está não no objeto que são, cujo valor é desprezível, mas, sim, na informação que transmitem. Isso faz-nos pensar como mesmo fotografias rasgadas, esmaecidas, minúsculas como um 3x4cm, são guardadas pelas pessoas com o mesmo cuidado

³³⁰ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. A primeira edição é de 1983.

³³¹ *Ibid.*, p. 26.

³³² *Ibid.*, p. 28.

³³³ *Ibid.*, p. 31-32.

³³⁴ *Ibid.*, loc. cit.

³³⁵ *Ibid.*, loc. cit.

³³⁶ *Ibid.*, p. 45.

que guardariam um daguerreótipo (considerados verdadeiras joias, em função do seu alto preço).

Ao destacar o valor da informação na fotografia, Flusser entende que as imagens resultantes da técnica são distribuídas na lógica de um discurso³³⁷: são emitidas “rumo a um espaço vazio, para serem captadas por quem nele se encontra”³³⁸. Isso serve ao autor para explicar como uma mesma fotografia pode ter diferentes usos, dependendo do lugar (ou canal) onde são distribuídas:

Fotografias do homem na Lua podem transitar entre revista de astronomia e parede de consulado americano, daí para exposição artística, e daí para álbum de ginásio. A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado: de científica passa a ser política, artística, privativa.³³⁹

Para nossos objetivos, devemos pensar, com as observações de Flusser, como as fotos da Metalúrgica Abramo Eberle adquirem, ao longo de sua existência (ou do seu processo de distribuição), diferentes usos e significados: inicialmente, possuem fins documentais para a empresa (registro e controle dos operários); são também memória (ou *monumentos*) do empreendimento (registros do sucesso econômico alcançado, para serem compartilhados); são odes ao trabalho disciplinado e ao progresso (principalmente ao serem utilizadas em diferentes publicações com o fim de exaltar a empresa e a sua organização); finalmente, adquirem novos significados ao serem depositadas em um lugar de memória (um arquivo histórico), vindo a ser utilizadas como fonte histórica. Assim, é preciso levar em consideração esses diferentes canais de distribuição para compreender que o significado da imagem fotográfica depende dos usos que são dados a elas.

Após considerarmos as definições teóricas acerca da fotografia, resta-nos acrescentar outra problemática importante relacionada à produção de uma imagem fotográfica. Ela diz respeito ao olhar. Toda fotografia é produto de um olhar (ou da visão, que é seu correspondente).

³³⁷ Ibid., p. 46.

³³⁸ Ibid., loc. cit.

³³⁹ Ibid., p. 50.

3.2.3 A problemática do olhar

Retomando a definição de História Visual, para Meneses³⁴⁰, o interesse do historiador em compreender a dimensão visual presente no todo social deve levar em consideração a problemática da visão. Segundo diz, a visão compreende “os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e as modalidades do olhar (o olhar de relance, o olhar patriarcal, o olhar reificador, o olhar masculino, o olhar turístico, o olhar erótico, o olhar casto, o olhar reprimido ou condicionado etc.)”. Trazendo para os nossos interesses, trata-se, pois, do modo como o fotógrafo (profissional ou amador) olha quando ele fotografa, sendo que há uma série de intenções nesse seu ato, que vão desde o seu contexto social, cultural, econômico, ao seu entendimento da função da fotografia – como documento ou como expressão –, como procuramos pontuar.

Para o historiador, segundo Meneses³⁴¹, é mais importante estar atento aos regimes de visão, que são “construções históricas”, do que propriamente às práticas representacionais (os estilos e técnicas artísticas). Modificações, inclusive, nessas práticas, nem sempre significam mudanças no regime de visão ou nos modos de ver – quanto a isso, se tomarmos o caso da fotografia, constataremos que a técnica é herdeira de algumas convenções do olhar renascentista, como o enquadramento retangular (que significa a existência de zonas áureas), a perspectiva albertiana e a ótica oferecida pelo dispositivo da câmera escura. Segundo Meneses, ao considerar antes a visão do que o suporte visual em si como domínio do historiador, é possível, passar de “uma história ainda marcadamente iconográfica para uma história da visualidade”³⁴², ou seja, uma história antes preocupada com os modos de ver e com os sistemas de circulação e consumo das imagens, do que simplesmente uma história preocupada com o conteúdo explícito dos “documentos” visuais.

O *panoptismo*, considerado sob a ótica de Foucault³⁴³, constitui-se em um fenômeno bastante interessante para problematizarmos o olhar. Em seu clássico “*Vigiar e punir*”, o filósofo e historiador francês demonstra as evoluções dos conjuntos de técnicas e de instituições e seus dispositivos disciplinares criados ao longo do tempo, especialmente na França, com a função de controlar e corrigir todos os tipos de abusos e infrações cometidos na sociedade. Entre eles, o *Panóptico* de Bentham, surgido no século XVII, tornou-se um

³⁴⁰ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33-56.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

³⁴² *Ibid.*, p. 41.

³⁴³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2010.

modelo de construção e um dispositivo disciplinar a ser seguido.³⁴⁴ Além de prisões, o modelo, segundo o seu próprio criador difundia a ideia, também podia ser estendido a hospitais (hospícios), escolas (internatos) e fábricas, cuja aplicação, nestes locais, serviria para disciplinar o operário, evitando qualquer tipo de distração durante o trabalho, o que permitiria extrair dele a maior produção possível.³⁴⁵

O modelo disciplinar do *Panóptico*, ao posicionar o olhar de um vigia em uma localização estratégica, trata a visão como um elemento fundamental para o seu funcionamento, e, a sua principal função é ampliar o controle sobre os indivíduos. Segundo Foucault³⁴⁶, o modelo do *Panóptico*, de uma “vigilância generalizada”, torna o exercício do poder mais “rápido, mais leve, mais eficaz”. Ao contrário dos modelos que o precederam, como as prisões fechadas, com suas masmorras sombrias e seus espaços de invisibilidade, o *panoptismo* é responsável por colocar o prisioneiro, o louco, o interno, o operário, em um novo “campo de visibilidade”. Com isso, o poder do indivíduo é limitado, pois, ao saber que está sendo visto/olhado, o mesmo assume maior responsabilidade em respeitar as condutas permitidas e reguladas pelas instituições em questão. Como coloca o autor³⁴⁷:

Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição.

As observações de Foucault podem ser bastante úteis à análise de um conjunto de fotografias, na medida em que elas nos permitem pensar nos usos disciplinares da imagem fotográfica. O próprio autor sugere uma aproximação entre o modelo do *panoptismo* e a fotografia ao assinalar que “a máquina de ver [o *Panóptico*] é uma espécie de *câmara escura* em que se espionam os indivíduos”³⁴⁸. Sendo assim, medidas as devidas proporções, a fotografia assemelha-se ao dispositivo disciplinador do *Panóptico*, pois, ela também, é responsável por produzir um “campo de visibilidade”. No caso da fábrica, nosso principal interesse, a documentação visual dos operários praticada através desse instrumento de observação que é o dispositivo fotográfico (máquina de ver, afinal) pode ser utilizada com

³⁴⁴ Foucault (ibid., p. 190) resume assim a arquitetura do *Panóptico*: “na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar.”

³⁴⁵ Ibid., p. 196

³⁴⁶ Ibid., p. 198.

³⁴⁷ Ibid., loc. cit.

³⁴⁸ Ibid., p. 196, grifos nossos.

fins de controle (como um inventário dos empregados e de suas funções nas seções de trabalho), assim como, pode servir para produzir uma imagem perfeita do trabalho, um exemplo a ser seguido, projetada pelo imaginário burguês: a do trabalho disciplinado, organizado e racional.³⁴⁹

Adiante, buscamos referências em estudos variados para compreender uma das principais funções da imagem fotográfica: a de servir à lembrança. Desse modo, discutimos a fotografia em relação à noção de memória.

3.3 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: O DOCUMENTO/MONUMENTO

Para o historiador a imagem deve ser pensada no seu sentido mais original. Como assinala Debray³⁵⁰, a imagem “nasce da morte”. Pensamento *a priori* desordenado, mas, compreensível ao observar-se que a palavra “imagem” (do latim *imago*) relaciona-se à “máscara mortuária”, referente aos moldes em cera da face dos mortos, produzidas desde a Antiguidade.³⁵¹ Segundo a ideia do autor, a imagem surge da morte ao duplicar o rosto do moribundo e possui dois sentidos.³⁵² Seu primeiro sentido é o do *duplo* (duplicar a face do morto e esconjurar a morte ao preservar-lhe a “vida” na forma de imagem). Ao mesmo tempo, a imagem carrega um segundo sentido: ela é *memória*, pois sua função é servir de suporte para a lembrança (tornar presente o ausente, em outras palavras).³⁵³

Essas duas dimensões da imagem precisam ser levadas em consideração no trabalho historiográfico. Segundo Schmitt³⁵⁴, ao longo do tempo, a historiografia poucas vezes considerou a imagem em sua relação com o poder ou com a memória, duas dimensões importantes no todo social. Problematizando muitas das questões que acima trouxemos, referentes ao uso historiográfico das fontes visuais, o autor considera importante utilizar a ideia da “*imago*” ao se trabalhar com esse tipo de material na história. Segundo ele, a noção permite a compreensão de outras questões, que dizem respeito não apenas à estética das

³⁴⁹ Outras aplicações do conceito de Foucault podem ser encontradas no capítulo “Máquinas de ver” da obra de Arlindo Machado (MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, 2. Ed. São Paulo: Editora da USP, 1996).

³⁵⁰ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Belo Horizonte: Vozes, 1994.

³⁵¹ A prática da *imago* é intemporal. Podemos lembrar da máscara mortuária de Tutancâmon (do séc. XIV a.C.), de Blaise Pascal (séc. XVII) e do compositor Frédéric Chopin (séc. XIX).

³⁵² *Ibid.*, p. 25.

³⁵³ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁴ SCHMITT, 2007. Nesse momento, utilizamos em especial o primeiro capítulo da obra: “O historiador e as imagens”.

imagens, mas, sobretudo, seus usos sociais. Como diz³⁵⁵ “é preciso recolocar as imagens no conjunto do imaginário social, com suas implicações de poder e de memória [...], eis qual deve ser atualmente nossa tarefa”.

Schmitt³⁵⁶ também entende que a imagem não deve ser tomada simplesmente como um documento (no sentido que era dado pelo metódicos e positivistas à noção), assim como ela não deve estar exclusivamente reservada às considerações dos historiadores da arte – bom lembrar que Schmitt trabalha com imagens produzidas durante a Idade Média, por diversos artistas. Sugerindo um caminho teórico a ser seguido pelos historiadores – incluindo os historiadores da arte –, o autor lança mão da noção de “*documento/monumento*” como uma definição a ser sinônimo da imagem. Segundo diz, a imagem deve ser apreendida como um “*documento/monumento* que informa tanto sobre o ambiente histórico que a produziu e ao mesmo tempo se oferece ao olhar como manifestação de crença religiosa ou uma proclamação de prestígio social.”³⁵⁷

Nos itens a seguir, buscamos uma melhor definição da noção de *documento/monumento*, e procuramos demonstrar, enfatizando o caso da imagem fotográfica, como ela se mostra uma noção profícua para a compreensão das funções das imagens técnicas na sociedade.

3.3.1 O documento/monumento

A definição de *documento/monumento* é proveniente do filósofo e historiador Michel Foucault, mas é Le Goff³⁵⁸ quem, em um célebre ensaio, nos apresenta a origem dos dois termos que abarcam a noção. Quanto à etimologia do termo *monumento*, o autor nos diz que³⁵⁹:

[...] a palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). [...] O *monumentum* é um sinal do passado [...], o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação [...]. O monumento tem como características ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas.

³⁵⁵ Ibid., p. 45-46.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Ibid., p. 46.

³⁵⁸ LE GOFF, 2003.

³⁵⁹ Ibid., p. 526.

Dessa forma, a memória se expressa através de monumentos. Como exemplos, podemos pensar em um monumento funerário, o qual se destina à lembrança (memória) de uma pessoa falecida, ou então, como vimos, uma imagem, que, igualmente, está ligada ao sentido de ocupar o lugar da morte.

Sobre o termo *documento*, Le Goff³⁶⁰ lembra como a palavra possui, originalmente, o sentido de “prova” ou de “testemunho histórico”. O documento (que não necessariamente é o documento escrito) é o único recurso do qual dispõem os historiadores para a reconstrução do passado, porém, o documento nunca deve ser pensado enquanto uma prova objetiva ou uma verdade absoluta desse passado. Melhor dizendo, como coloca o autor³⁶¹, “o documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu”.

Diante disso, compreendendo o documento enquanto uma “montagem” realizada por uma determinada sociedade histórica, Le Goff sugere que o historiador deve sempre pensar o *documento* atrelado à ideia de *monumento*, pois a função deste liga-se exatamente à tentativa das sociedades históricas em transmitir ao futuro imagens favoráveis de si mesmas. Nas palavras do autor³⁶², “o *documento* é *monumento*. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias”.

A noção de *documento/monumento*, portanto, nos possibilita investigar a memória na história, ou, mais especificamente, como a memória (que é expressa através de *monumentos*) é utilizada pelas sociedades históricas na perpetuação de sua imagem. Retomando as observações de Schmitt, este coloca justamente que “toda imagem visa tornar-se um ‘lugar de memória’ um *monumentum*, tanto mais que a memória [...] consiste antes de tudo em imagens”.

Em se tratando da fotografia, uma série de autores desenvolve um pensamento que aproxima a imagem técnica da noção de memória: procuram, sobretudo, demonstrar como a produção ou a guarda de fotografias está diretamente ligada à função de lembrar e ser lembrado. Ao mesmo tempo, ao falarem em memória, trazem à discussão a noção de

³⁶⁰ Ibid., p. 537-538.

³⁶¹ Ibid., loc. cit.

³⁶² Ibid., loc. cit.

esquecimento, e a fotografia, pelo seu “golpe do corte”, é responsável por promover uma seleção entre o que será visível (memorizado) e o que será invisível (esquecido).

3.3.2 Fotografia, memória e esquecimento

Buscando novamente referência na ideia de Debray, a da imagem com o sentido do duplo e da memória, o autor estende a sua observação não apenas para o caso das máscaras mortuárias, mas, também, para o caso das imagens técnicas. Segundo diz³⁶³, “a maioria das fotos e filmes têm como objeto aquilo que se sabe estar ameaçado de desaparecer”. O ato de produção de uma foto, portanto, é entendido pelo autor com o mesmo objetivo de duplicar algo perto do fim de sua existência e de servir à memória. Muitas vezes, conforme Debray, o interesse dos mortais em fotografar se explica pela consciência do homem de que a sua existência na terra é passageira, e, ao saber disso, ele deseja manter a sua lembrança no mundo.³⁶⁴

Uma definição análoga à de Debray pode ser encontrada no teórico Siegfried Kracauer, retomado em um texto pelo historiador Carlo Ginzburg³⁶⁵. Para Kracauer³⁶⁶, também é a memória o ponto de partida para a produção de uma fotografia, assim como a função de assegurar a recordação justifica o acúmulo de fotos pelas pessoas. Conforme observa o autor, a fotografia é uma espécie de antídoto contra o medo da morte:

a objetiva que devora o mundo é o sinal do medo da morte. Acumulando fotografias sobre fotografias, pretender-se-ia banir a recordação daquela morte que, no entanto, está presente em toda imagem da memória.³⁶⁷

Na mesma linha de pensamento dos dois autores anteriores, o historiador da fotografia e fotógrafo Boris Kossoy é categórico ao afirmar que “fotografia é memória e com ela se confunde”³⁶⁸. Aprofundando a questão em outro texto³⁶⁹, onde trata especificamente da relação entre a fotografia e a memória, o autor observa que aqueles que são personagens da

³⁶³ DEBRAY, 1994, p. 28.

³⁶⁴ Nas palavras do autor (Ibid., loc. cit.): “Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer.”

³⁶⁵ GINZBURG, Carlo. Detalhes, primeiros planos, microanálises – à margem de um livro de Siegfried Kracauer. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 231-248.

³⁶⁶ *apud* GINZBURG, 2007.

³⁶⁷ Ibid., p. 235.

³⁶⁸ KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2001, p. 156.

³⁶⁹ KOSSOY, Boris. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne. (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec / Senac, 2005, p. 39-45.

experiência fotográfica (ou seja, que fotografam e/ou são fotografados) costumam guardar as suas fotos como se estas fossem verdadeiras “imagens-relicários”³⁷⁰, capazes de preservar cristalizadas a sua memória. Principalmente, essa ideia é compartilhada entre aqueles que entendem as imagens fotográficas como se estas fossem espelhos do real. Desse modo, a fotografia é tomada como uma espécie de “passado preservado”, ou de “cena congelada”³⁷¹, que poderá servir à lembrança de certos momentos e situações (de certa luz, para ser mais exato) vivenciadas pelo sujeito. Também, Kossoy observa que é frequente a utilização dos registros fotográficos como um recurso para o sujeito narrar a sua trajetória pessoal:

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou retratista tem sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o *start* da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções.³⁷²

Acréscimos, alterações e omissões são inseparáveis do ato fotográfico. Se Dubois³⁷³ nos traz outra definição importante sobre a fotografia, ela se trata justamente da sua ideia do “corte”, questão que se faz presente em toda imagem fotográfica. Segundo o autor, a fotografia não é apenas uma impressão luminosa, mas é, também, uma impressão trabalhada por um golpe radical: o “golpe do corte”³⁷⁴. Tal “golpe” é técnico, ocorre no exato momento em que o dispositivo do obturador é acionado: em frações de segundo (em se tratando de uma câmera fotográfica rápida, já disponível no início do século XX), a cortina do dispositivo se abre e se fecha, permitindo, nesse ínterim, a passagem da luz para o interior da caixa escura, resultando na “queima” do filme fotográfico disposto nela e na formação de uma imagem sobre sua superfície fotossensível (de forma latente ainda, pois precisará passar pelo processo de revelação). Mas, sobretudo, tal “golpe” provém do gesto humano. Ele é efetuado pelo fotógrafo, responsável por escolher o momento exato para a tomada da cena (ou seja, clicar o obturador), assim como é ele, também, o responsável por selecionar uma fatia do espaço e enquadrá-la no visor da câmera, elegendo aquilo que deverá ser mostrado (além da forma como deverá ser mostrado, utilizando-se de efeitos, pontos de vista, ângulos, entre muitas outras escolhas técnicas e estéticas que formarão a dimensão expressiva da imagem). Dessa

³⁷⁰ Ibid., p. 42.

³⁷¹ Ibid. loc. cit.

³⁷² Ibid., p. 43.

³⁷³ DUBOIS, 2007. Em especial, o quarto capítulo da obra: “O golpe do corte – a questão do espaço e do tempo no ato fotográfico”.

³⁷⁴ Ibid., p. 161.

forma, o “golpe do corte” ocorre tanto em relação ao tempo quanto ao espaço. Temporalmente, segundo Dubois³⁷⁵,

a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão.

Ao proceder ao golpe do corte, o fotógrafo joga entre a visibilidade e a invisibilidade. O que é detido do tempo e recortado do espaço forma a imagem fotográfica, e forma aquilo, portanto, que é memória. Por outro lado, é o mesmo Dubois³⁷⁶ quem aponta, toda fotografia possui um *espaço off*, um espaço ausente, não retido na imagem pelo recorte: “sabe-se que esse ausente está presente, mas fora-de-campo, sabe-se que esteve ali no momento da tomada, mas ao lado”. O *espaço off* é o espaço do esquecimento.

O tema da memória e do esquecimento é tratado por diversos autores. Para compreendê-lo em relação à fotografia, preferimos alguns teóricos que são herdeiros da tradição inaugurada pelo sociólogo Maurice Halbwachs (1877-1945), ou seja, autores que têm um entendimento da memória como uma construção social ou coletiva.³⁷⁷ Igualmente, esses autores têm em comum o fato de considerarem que a memória, enquanto narrativa acerca do passado, é feita de silêncios e de esquecimentos.

Rossi³⁷⁸, ao diferenciar a memória da história-disciplina – cujo principal compromisso desta é com a reconstrução racional e sempre mais exata possível dos acontecimentos históricos –, define que a primeira implica sempre em “uma participação emotiva sobre o passado”, e que, conseqüentemente, “é sempre vaga, fragmentária, incompleta, tendenciosa em alguma medida”. O autor observa que a memória está presente na nossa sociedade na forma de lugares e de imagens, cuja principal função é servir à lembrança de algo. Ao mesmo tempo, e por causa do seu sentido da lembrança, esses lugares e imagens se fazem presentes com o objetivo de sugerir a nós formas de ação e de comportamento – são como tradições:

O mundo em que vivemos há muito tempo está cheio de lugares nos quais estão presentes imagens que têm a função de trazer alguma coisa à memória. Algumas dessas imagens, como acontece nos cemitérios, nos lembram pessoas que não mais

³⁷⁵ Ibid., loc. cit.

³⁷⁶ Ibid., p. 179.

³⁷⁷ De acordo com Halbwachs (HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006), a nossa memória individual se perfaz com a memória dos outros; isto é, ela nunca está inteiramente isolada e fechada em nós mesmos. Para evocar seu próprio passado, conforme diz o autor (Ibid., p. 72), “a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade.”

³⁷⁸ ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010, p. 28.

existem. Outras, como nos sacrários ou cemitérios de guerra, relacionam a lembrança dos indivíduos à dos grandes eventos ou das grandes tragédias. Outras ainda, como acontece nos monumentos, nos remetem ao passado de nossas histórias, à sua continuidade presumível ou real com o presente. Nos lugares da vida cotidiana, inúmeras imagens nos convidam a comportamentos, nos sugerem coisas, nos exortam aos deveres, nos convidam a fazer, nos impõem proibições, nos solicitam de diversas maneiras.³⁷⁹

Ao destacar o papel das imagens (ou *monumentos*) na conformação da memória, Rossi afirma que elas funcionam como uma espécie de “escrita viva”³⁸⁰. Segundo o autor³⁸¹, até mesmo os “que não sabem ler podem, por meio delas, percorrer uma *historia picta*, absorver ideias e receber mensagens morais.” Ainda, ao recorrer a exemplos históricos, Rossi³⁸² assinala que essa função da imagem é comum desde os povos ágrafos, pois, bem antes da escrita, “os homens já utilizavam signos e imagens capazes de remeter imediatamente às coisas e às noções”. Já em períodos menos remotos, um exemplo explorado pelo autor é o da doutrina por meio de imagens praticada por vários séculos pela Igreja para aproximar os fiéis do entendimento da História Sagrada, como os quadros ou esculturas que representam a *via crucis*.³⁸³ E, ao examinar o caso da fotografia, Rossi indica como as imagens fotográficas são responsáveis por contar a história do século XX e foram, muitas vezes durante todo esse período, constantemente objeto de manipulações, como a supressão de figuras que não devem ser vistas na cena – prática especialmente comum em retratos de grupos políticos –, sendo a fotografia um terreno fértil para apagamentos, censuras, esquecimentos.³⁸⁴

Ricoeur³⁸⁵ é responsável por discutir a fundo a questão do esquecimento, lançando mão da ideia de “abusos de esquecimento” para demonstrar como a memória, muitas vezes, passa por um processo de manipulação ideológica. Em primeiro lugar, o autor entende que não se pode lutar contra a ideia de que a memória e as narrativas que dela se servem procedam sempre a seleções: “assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo.”³⁸⁶ Desse modo, é preciso reconhecer que o esquecimento é parte integrante da memória. Contudo, Ricoeur também observa que, em determinadas ocasiões, as narrativas

³⁷⁹ Ibid., p. 23.

³⁸⁰ Ibid., p. 81.

³⁸¹ Ibid., p. loc. cit. passim.

³⁸² Ibid., p. 82.

³⁸³ Ibid., p. 85.

³⁸⁴ Conforme diz (Ibid., p. 33): “Creio que todos temos diante dos olhos célebres fotografias de grupos de políticos em que um personagem caído em desgraça foi, com maior ou menor habilidade, apagado do grupo, na tentativa de eliminá-lo da história depois de ter sido eliminado moralmente e, na maioria dos casos, também fisicamente”. Possivelmente, o autor esteja se referindo a fotos feitas na Rússia logo no pós-revolução em que a figura de Leon Trotsky foi apagada das cenas em que aparecia junto ao líder revolucionário Lenin. Trotsky, como se sabe, foi eliminado também fisicamente, tendo sido assassinado no México.

³⁸⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

³⁸⁶ Ibid., p. 455.

que visam informar sobre o passado são produzidas segundo *abusos de esquecimento*: “pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela”³⁸⁷. Geralmente, essas narrativas, que usam e abusam dos esquecimentos, trazem como resultado a imposição de uma história autorizada e oficial; são espécies de narrativas canônicas que, segundo o autor³⁸⁸, “desapossam os atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos”. Nesses casos, Ricoeur³⁸⁹ aponta que a memória está diretamente ligada ao interesse de grupos em reivindicarem uma identidade social.³⁹⁰

A relação entre memória e identidade social é tema de Candau³⁹¹, o qual alude frequentemente à fotografia para corroborar as suas ideias. Segundo este autor, a fotografia é uma verdadeira “arte da memória”. Através de imagens fotográficas, os sujeitos têm a possibilidade de verem representadas partes de seu passado e, ao organizá-las segundo seus próprios interesses, as fotografias permitem aos sujeitos a construção de narrativas que informam sobre suas trajetórias pessoal e familiar. Como diz³⁹²:

Entre as várias razões que se conhecem para o sucesso da prática da fotografia em todos os meios sociais está certamente a maneira cômoda com a qual essa ‘arte moderna’, que é uma arte da memória, permite representar materialmente o tempo passado, registrá-lo e dispô-lo em ordem. Mantendo com seu passado tantos elos quanto fotos em seu álbum, o sujeito faz da fotografia o ‘suporte de uma narrativa possível’ dele próprio ou de sua família.

Candau também entende que a fotografia é uma espécie de “*signo memorial*”. Desse modo, ela se assemelha a diversos outros suportes que, igualmente, têm por função servir à lembrança de algo. Porém, não é apenas este o objetivo dos *signos memoriais*: eles fazem parte do processo de construção da identidade social dos sujeitos. No caso da família, por exemplo, os *signos memoriais*, como fotografias e muitos outros documentos, servem, acima de tudo, para afirmar a concretude das relações familiares, ou a coesão, entre os membros dessa instituição social:

[...] os documentos de família, os lugares e paisagens que envolvem a propriedade, mas também os múltiplos suportes de lembranças íntimas, objetos tidos como antigos, árvores plantadas por ocasião do nascimento de tal ou tal ancestral, mantas

³⁸⁷ Ibid., loc. cit.

³⁸⁸ Ibid., loc. cit.

³⁸⁹ Ibid., p. 95.

³⁹⁰ Se quisermos exprimir a ideia de Paul Ricoeur em um bom exemplo, basta recorrermos à ideia – ou mito – do enriquecimento (moral e material) pelo trabalho, ideia que esteve, durante muito tempo, presente na narrativa dos imigrantes italianos e de seus descendentes, no Brasil.

³⁹¹ CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

³⁹² Ibid., p. 90, grifos nossos.

do século passado dispostas nos armários, filmes e fotografias de família, sepulturas, itinerários etc. Todos esses *signos memoriais* servem menos a veicular informações ou ativar a lembrança sobre acontecimentos que para afirmar o caráter durável do laço familiar.³⁹³

Avançando nessa formulação, e tomando novamente como exemplo principal a fotografia, Candau assinala que as imagens fotográficas são, muitas vezes, utilizadas para manipularem determinados acontecimentos históricos ou fatos relacionados à história pessoal, familiar e até mesmo profissional dos sujeitos, justamente porque a técnica permite “fixar passados formalizados” – em outras palavras, o recorte fotográfico impõe limites à interpretação daquilo que está além das margens do quadro da imagem (o que foi “esquecido”, afinal); somente um longo trabalho de reconstrução histórica é capaz de expor o que não está dado ao olhar. Isso significa dizer que ela, a fotografia, é agente de um processo de construção e manutenção de uma memória coletiva, compartilhada entre um grupo social ou, no exemplo do autor, um grupo profissional. A longa citação a seguir dá conta de demonstrar o que o autor pensa acerca da fotografia e sua função de servir à memória e à identidade social³⁹⁴:

É provável que a invenção da fotografia tenha favorecido a construção e manutenção da memória de certos dados factuais – acontecimentos históricos, catástrofes –, mas também fatos familiares, oferecendo, simultaneamente, a possibilidade de manipulação dessa memória. De uma maneira geral, todos os traços que têm por vocação ‘fixar’ o passado (lugares, escritos, comemorações, monumentos etc.) contribuem para a manutenção e transmissão da lembrança de ‘passados formalizados’, que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constitutivos de uma memória ‘educada’, ou mesmo ‘institucional’, e, portanto, compartilhada. Todo o grupo profissional valoriza os comportamentos apropriados e reprime os demais a fim de produzir uma memória adequada à reprodução de saberes e fazeres e à manutenção de uma identidade da profissão.

Ao tomarmos como exemplo o nosso tema, as observações de Candau se mostram bastante pertinentes. No caso das fotografias do trabalho de operários da Metalúrgica Abramo Eberle, devemos pensar tanto na função de memória como de identidade que envolve o ato de produção, distribuição e guarda desses registros fotográficos pela empresa. Essas duas funções se coadunam tanto para a construção de uma determinada memória da instituição (memória dos fundadores, memória do crescimento da empresa) como também para a construção e manutenção de uma determinada identidade de operário (onde se destaca o *ethos* do trabalho, e, para o nosso caso, sempre vista sob a ótica do empregador).

Em razão do que discutimos, o entendimento das fotografias como *monumentos* constitui-se em um ponto de partida para a análise do conjunto documental selecionado para a

³⁹³ Ibid., p. 118.

³⁹⁴ Ibid., p. 117-118.

presente pesquisa. Tal noção permite que compreendamos uma das principais funções da imagem fotográfica: enquanto um suporte capaz de informar sobre o passado, ela participa ativamente do processo de construção e consolidação da memória coletiva. Igualmente, procuramos observar como a memória é feita não apenas de lembranças, mas de esquecimentos, e como a fotografia, fundada pelo golpe do corte, precisa sempre proceder a seleções que, assim como a memória, implicam também em lembrar e esquecer.

Diante de todas as considerações teóricas feitas até este ponto, um novo problema está colocado. O seu enunciado diz respeito aos procedimentos metodológicos que permitem ultrapassar as primeiras impressões que temos ao visualizar uma fotografia, momento no qual nosso olhar percebe formas, lugares, objetos, figuras humanas etc. Como é possível compreender o processo de construção do signo fotográfico através de seus suportes, as fotos, que são constituídas essencialmente de informações visuais?

3.4 METODOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: ABORDAGENS QUALITATIVAS EM HISTÓRIA

Como vimos, a utilização de fotografias como fontes na pesquisa histórica é recente. Principalmente, o uso historiográfico desse tipo de suporte visual foi facilitado graças a uma série de estudos provenientes de autores diversos, sobretudo, da área das ciências humanas, que se propuseram a discutir a história da técnica, a ontologia da imagem fotográfica, seus usos sociais e suas múltiplas funções na sociedade. De acordo com Meneses³⁹⁵, em uma análise de todos os campos de estudo que utilizam documentação visual, aquele em torno fotografia “foi o que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu intensamente, por conta própria”. Ainda segundo o autor³⁹⁶, o campo que estuda as imagens fotográficas é também o que “mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão histórica dos problemas introduzidos pela fotografia”, podendo-se citar os enfoques que trabalham com noções e conceitos como: ideologia, mentalidades, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências, modelos de apreensão visual, marginalização social etc.

³⁹⁵ MENESES, 2003, p. 21.

³⁹⁶ Ibid., loc. cit.

Detendo-se especificamente no caso brasileiro, Monteiro³⁹⁷ aponta que a tradução para o português, a partir da década de 1980, das obras dos autores que apresentamos anteriormente (principalmente, Roland Barthes, Susan Sontag, Philippe Dubois e Jean-Marie Schaeffer), contribuiu decisivamente para o surgimento de uma série de novos estudos no país. Esses novos estudos, além de instituírem a fotografia como fonte de pesquisa histórica – o que deu razão ao trabalho de várias instituições de memória pela preservação de inúmeros acervos fotográficos públicos e particulares espalhados pelo país –, também foram responsáveis por problematizar uma série de novas questões conceituais e metodológicas em torno da fotografia: muitos dos autores tiveram que desenvolver procedimentos de análise próprios, ajustando-os à realidade de suas documentações.

Monteiro³⁹⁸ também indica que um dos estudos pioneiros no Brasil sobre a relação entre fotografia e história provém do pesquisador Boris Kossoy. Além de se interessar pela história da fotografia no nosso país, Kossoy realizou diversos estudos onde apresenta e discute procedimentos metodológicos que servem à pesquisa histórica com fotografias. Tanto em “Fotografia e história”³⁹⁹ como em “Realidades e ficções na trama fotográfica”⁴⁰⁰, Kossoy desenvolve a ideia de *primeira e segunda realidade* da fotografia, aspectos que o autor considera necessários serem observados em toda tentativa de compreensão do processo de construção do signo fotográfico.

Segundo Kossoy⁴⁰¹, a *primeira realidade* da fotografia corresponde ao momento histórico em que a imagem foi produzida pelo fotógrafo. Trata-se do contexto social, político, econômico, cultural etc., em que os três elementos básicos para a produção de uma foto – fotógrafo, assunto e tecnologia – coexistiram possibilitando a tomada da cena. Desse modo, a *primeira realidade* é o próprio passado; é também a realidade das ações e técnicas levadas a efeito pelo fotógrafo diante do tema que escolheu registrar. Já a *segunda realidade* da fotografia diz respeito à realidade representada na imagem fotográfica. Isto é, trata-se da informação que vemos ao visualizarmos a imagem; é o fragmento de mundo suspenso temporal e espacialmente contido nos limites bidimensionais da foto. A *segunda realidade* é a que temos acesso rápido e fácil, pois basta visualizarmos a fotografia para percebemos o que

³⁹⁷ MONTEIRO, Charles. A pesquisa em história e fotografia no Brasil: notas bibliográficas. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 178.

³⁹⁸ Ibid., p. 177.

³⁹⁹ KOSSOY, 2001.

⁴⁰⁰ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

⁴⁰¹ Ibid., p. 36-39.

está representado nela. A *segunda realidade*, pois, consiste no conteúdo explícito da imagem fotográfica: “a *face aparente e externa* de uma microhistória do passado”, segundo diz o autor⁴⁰².

Ao contrário da *segunda realidade* (ou *realidade explícita* da imagem) a *primeira realidade* não é dada ao olhar tão facilmente. Ela está oculta, invisível, é *realidade implícita*, confundida pela *segunda realidade*, esta que limita o nosso campo de visão. No entanto, a *primeira realidade* pode ser acessível se se proceder a uma série de técnicas metodológicas de desmontagem do documento fotográfico – talvez seja melhor dizer de desmontagem da *segunda realidade* da fotografia, sendo este o trabalho do historiador diante de fontes visuais fotográficas.

A seguir, pretendemos discutir alguns desses procedimentos metodológicos que favorecem a análise e interpretação histórica de fotografias. Consideramos três itens importantes para dissertar: a construção e o tratamento da série, a análise individual dos registros fotográficos e a necessidade de utilização de outras evidências históricas para o confronto com as informações que a imagem fotográfica oferece ao olhar.

3.4.1 A construção e o tratamento da série

Certeau⁴⁰³, em seu célebre estudo onde apresenta os procedimentos metodológicos mais elementares para a escrita da história, afirma que

em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Esse gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preenchem lacunas de um conjunto proposto *a priori*. Ele forma a “coleção”.

Na pesquisa com imagens fotográficas, a construção de uma coleção ou série de fotos é um passo de fundamental importância. Não se pode querer analisar uma única imagem e pretender, com isso, chegar a conclusões seguras acerca da dimensão visual de uma sociedade, assim como não é possível analisar centenas ou milhares de imagens que não integraram uma mesma dinâmica de produção, circulação e consumo. Sobre isso – retomando

⁴⁰² Ibid., p. 37, grifos do autor.

⁴⁰³ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 69.

uma ideia que esboçamos no capítulo anterior –, Meneses⁴⁰⁴ aponta para a necessidade de circunscrever as imagens nos limites de uma “iconosfera”. A “iconosfera”, segundo diz o autor⁴⁰⁵, é o “conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”. Segundo a ideia de Meneses, trata-se de identificar, principalmente, as imagens “de referência, recorrentes, catalisadoras, identitárias” de uma comunidade social; são – exemplos nossos – as imagens que circulam com função pedagógica (a *via crucis*), ou função mercadológica (cartões postais), ou, ainda, função identitária (álbum de família, álbum de empresa).

No campo da pesquisa histórica com imagens fotográficas, a ideia da construção da série é sugerida por Ana Maria Mauad, autora pioneira na utilização desse tipo de documentação como evidência do passado no âmbito da historiografia nacional. Conforme Mauad⁴⁰⁶:

[...] a fotografia – para ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo – deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto de imagens que se escolheu analisar. Nesse sentido, o *corpus* fotográfico pode ser organizado em função de um tema, tais como a morte, a criança, o casamento etc., ou em função das diferentes agências de produção da imagem que competem nos processos de produção de sentido social, entre as quais a família, o Estado, a imprensa e a publicidade.

Diversos estudos podem ser citados como bons exemplos de trabalho com séries fotográficas. De forma geral, após a série ter sido construída ou definida, os autores partem para a quantificação do material empírico, visando identificar recorrências ou padrões visuais estéticos e temáticos nas imagens. Um estudo que nos parece bastante construtivo é o de Lorenzo Vilches, responsável por analisar imagens fotográficas produzidas por fotojornalistas e publicadas em páginas de periódicos espanhóis.

Em sua pesquisa, Vilches⁴⁰⁷ procede à análise de treze jornais publicados na Espanha durante o mês de março de 1983. O autor desenvolve um exaustivo levantamento quantitativo dos periódicos em questão, sistematizando as imagens em tabelas que mensuram o número de imagens publicadas nas páginas dos jornais e a superfície ocupada por estas nas folhas em relação ao texto escrito. Com os dados quantificados, o autor pôde lançar mão de um sem-número de conclusões acerca do fotojornalismo espanhol daquele período, demonstrando

⁴⁰⁴ MENESES, 2005.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 35.

⁴⁰⁶ MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 82.

⁴⁰⁷ VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. 2. reimp. Barcelona, ESP: Paidós, 1997.

como a imagem fotográfica passa, em alguns jornais (principalmente naqueles destinados às classes populares), a figurar como substituição ao texto escrito (que seria mais complexo de ser apreendido). Da mesma forma, foi possível ao autor caracterizar a geração de sentido que a imagem fotográfica produz ao relacioná-la com o conteúdo semântico (ou a *deixis fotoperiodística*, como diz) de títulos e legendas das reportagens. Esse estudo de Vilches influenciou outros bons trabalhos, como foi o caso de Carlos Alberto Sampaio Barbosa⁴⁰⁸, responsável pela análise de sete vultosos volumes de um livro-álbum, produzidos entre as décadas de 1900 a 1940, que retrata, com textos e fotos, a história da revolução mexicana.

Outra proposta de estudo que serve de exemplo à construção de uma série fotográfica provém da pesquisadora Miriam Moreira Leite, esta que também deve ser incluída entre os primeiros autores a utilizarem imagens fotográficas como fontes na pesquisa em história no Brasil. Leite⁴⁰⁹ propõe em seu estudo um olhar sobre a família na passagem do século XIX para o XX a partir da análise de retratos fotográficos de famílias imigrantes originárias de diversos países europeus – Itália, Alemanha, Portugal, Espanha, Rússia e Marrocos (judeus), Suécia, Líbano e Japão. A autora construiu a sua série utilizando-se de fotos constantes em álbuns fotográficos montados por membros dessas famílias, num período que compreende os anos de 1890 a 1930. A partir da interpretação e comparação do conjunto amplo de fotos, a autora verificou muitas semelhanças entre os retratos de família produzidos nesse período, entre as quais a presença constante de elementos que remetem ao progresso material conquistado no novo mundo. Dessa forma, a autora pôde concluir, entre outras coisas, que a fotografia tinha como função documentar a prosperidade alcançada no Brasil, sendo muito comum as famílias remeterem retratos para os membros que não emigraram.

Álbuns fotográficos sempre são exemplos de séries. Na realidade, um álbum fotográfico se apresenta como uma série já construída, e dificilmente se pode proceder a sua desmontagem. Melhor dizendo, a narrativa que o álbum constrói deve ser respeitada, pois fornece informações valiosas sobre o sentido que o seu produtor original quis dar às fotos, encadeando-as em uma sequência lógica (seja ela cronológica ou temática). Sobre isso, o estudo de grande fôlego empreendido por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho é exemplar.

⁴⁰⁸ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

⁴⁰⁹ LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

Lima e Carvalho⁴¹⁰ procederam à análise de dezenove álbuns fotográficos da cidade de São Paulo produzidos em dois períodos, entre os anos de 1887 a 1919 e 1951 a 1954. No total, as autoras trabalharam com um conjunto de 1.664 fotografias, responsáveis por documentar a evolução urbana da capital paulista. O trabalho se destaca principalmente pelos procedimentos metodológicos utilizados pelas pesquisadoras na quantificação da documentação fotográfica. As autoras procederam a um mapeamento exaustivo das características visuais dos álbuns através do tratamento individual de cada foto, analisando atributos formais e icônicos das mesmas. Em seguida, Lima e Carvalho fazem o cruzamento das informações, buscando identificar quais são os padrões visuais mais recorrentes nos álbuns. Principalmente, os resultados apontaram que a área central da cidade de São Paulo é a que está mais presente nas cenas fotográficas, e o padrão “circulação urbana” é o que aparece com maior frequência nas fotos. Esse padrão aglutina imagens que mostram vias pavimentadas, trilhos de trem ou de bonde e meios de transporte variados, elementos que são utilizados para o deslocamento urbano dos transeuntes. Com os dados quantificados, as autoras puderam constatar que o principal interesse dos álbuns fotográficos selecionados era mostrar a modernização urbana pela qual passava a capital São Paulo após várias obras de melhoramentos empreendidas pela administração municipal. Nesse sentido, segundo as autoras⁴¹¹, “as imagens serviram, com eficácia, aos mecanismos ideológicos de legitimação das ações autorizadas pelo poder público na concretização dessas mudanças”.

3.4.2 Análise individual

Com a série composta, outro procedimento metodológico importante é a análise individual de cada imagem. Nessa etapa, o olhar do observador deve contemplar não apenas o todo da imagem (em uma análise macro), mas deve-se buscar também vaguear o olhar em busca de detalhes, de informações que se encontram em pormenores da cena fotográfica (uma microanálise do documento, portanto). De acordo com Flusser⁴¹², essa é uma maneira de decifrar os significados profundos da fotografia, em uma técnica que o autor denomina de *scanning* (literalmente, escaneamento):

⁴¹⁰ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. São Paulo: Fapesp, 1997.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 218.

⁴¹² FLUSSER, 2002, p. 7.

O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado *scanning*.

Analogamente, Leite⁴¹³ aponta que o olhar pormenorizado pode trazer novas descobertas em relação à imagem:

As fotografias sob análise, como não são aquelas que se desejaria, mas as que chegaram até nós, devem passar por esse exame espacial interno, com lupa ou através de ampliações, a fim de se chegar a uma leitura minuciosa do conteúdo, após o primeiro impacto da imagem, através do relance inicial, cujo significado pode inúmeras vezes chegar a ser inteiramente transformado.

Ao se proceder à análise individual dos registros, é fundamental ter domínio do vocabulário especializado referente à técnica fotográfica, ou seja, é preciso saber lidar com termos como enquadramento, composição, distância focal, tempo de exposição etc., e identificar o efeito produzido por cada um desses elementos na cena. Ter conhecimento da tecnologia utilizada pelo fotógrafo responsável por produzir a fotografia também é um aspecto a ser levado em consideração, pois determinadas limitações técnicas do aparelho fotográfico vão influenciar diretamente no resultado da imagem – quanto a isso, cabe ser lembrado o que diz Flusser a respeito da câmera ser responsável por programar as escolhas do fotógrafo, o que foi visto anteriormente.

Uma proposta metodológica para a análise particular das fotografias é muito bem desenvolvida em um estudo da pesquisadora Ana Maria Mauad. Mauad⁴¹⁴ sugere a criação de fichas de análise individuais para decompor cada imagem da série construída, nas quais devem ser levadas em consideração as duas dimensões existentes em toda imagem fotográfica: a *dimensão do conteúdo* (ou dimensão icônica) e a *dimensão da expressão* (ou dimensão formal). De acordo com a proposta da autora, na *dimensão do conteúdo* o olhar do observador deve estar atento para itens como: agência produtora (fotógrafo), data do registro, local retratado, tema, pessoas retratadas, objetos retratados, atributo das pessoas, atributo da paisagem, e tempo retratado (dia ou noite). Na *dimensão expressiva*, os itens que devem ser observados são: tamanho da foto, formato, tipo, sentido (enquadramento horizontal ou vertical), direção (sentido da leitura, como da esquerda para a direita, ou central), distribuição

⁴¹³ LEITE, 2001, p. 41.

⁴¹⁴ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, 2005, p. 133-174.

de planos, composição (arranjo, equilíbrio, distribuição dos motivos), localização do ponto focal, impressão visual (definição de linhas) e iluminação.⁴¹⁵

O estudo pormenorizado dos aspectos formais e icônicos das imagens através das fichas de análise deverá ser seguido de um trabalho de cruzamento dos dados levantados. Esse procedimento permitirá a constatação da recorrência de padrões visuais ou de códigos de representação social nas imagens, possibilitando que sejam feitas inferências diversas acerca dos sentidos produzidos pelo conjunto da documentação fotográfica. No caso da pesquisa de Mauad, por exemplo, na qual a autora trabalha com fotografias publicadas no âmbito da imprensa ilustrada da primeira metade do século XX, foi possível, através do cruzamento dos dados, constatar formas comuns de representação social da alta sociedade carioca em imagens veiculadas por algumas revistas ilustradas do período – a autora verificou que a burguesia era retratada, na maioria das vezes, em ambientes urbanos, em clubes, em ruas e avenidas da moda e em hotéis, vestindo trajes elegantes de gala ou esporte fino, construindo uma imagem idealizada em torno de si e adequada ao estilo de vida que os membros dessa classe social almejavam e queriam manter aparente.⁴¹⁶

3.4.3 Princípio de intertextualidade

Apesar de todos os procedimentos metodológicos que apontamos até aqui, é provável que as imagens a serem analisadas ainda se mostrem turvas ao olhar histórico. Isso se deve, sobretudo, ao caráter ambíguo das imagens, à sua polissemia. O problema se agrava quando as fotografias não informam quem as produziu ou os lugares e os sujeitos que estão retratados na cena, deixando lacunas ao conhecimento histórico e dando margem para muitas interpretações inseguras.

Diante disso, um terceiro procedimento metodológico se torna imperativo ao trabalho de desmontagem do documento fotográfico: trata-se de seguir o *princípio de intertextualidade*⁴¹⁷. Todo trabalho de reconstituição histórica por meio de registros fotográficos precisa levar em conta uma multiplicidade de outras fontes, sejam elas escritas ou orais, com o objetivo de possibilitar confrontos com as informações visuais fornecidas pela

⁴¹⁵ Poderíamos oferecer exemplos de cada um dos itens expostos por Mauad, mas pretendemos explorar muitos deles no capítulo a seguir.

⁴¹⁶ MAUAD, 2005, p. 163.

⁴¹⁷ A expressão é de Mauad (Ibid., p. 140).

imagem. Não se trata, obviamente, de ilustrar os textos com as imagens, ou o contrário, mas interpelar a uma e outra fonte em busca de um conhecimento mais acertado do passado.

Um bom exemplo da importância de se trabalhar com outras fontes além da visual pode ser encontrado em uma pesquisa precursora no Brasil desenvolvida por Boris Kossoy⁴¹⁸. Nessa pesquisa, publicada em 1988, Kossoy analisa uma série de fotografias produzidas pelo fotógrafo Guilherme Gaensly (1842-1928) que documentam as transformações urbanas da capital São Paulo no limiar do século XX e também de alguns municípios do interior paulista, em um contexto no qual o Estado sueste ainda recebia levas de imigrantes europeus. Uma das fotos da série mostra uma família de imigrantes trabalhando na colheita do café em uma plantação na região de Araraquara, e é datada de 1902. Devido a vários elementos da composição, é possível notar como a imagem foi construída esteticamente pelo fotógrafo para sugerir que a instalação dos estrangeiros no país estava sendo bem-sucedida. Segundo aponta o autor, essa imagem provavelmente fora produzida e utilizada com a intenção de atrair novos imigrantes na Europa pelas agências de recrutamento, especialmente na Itália, país de onde partia o maior número de pessoas para formar a mão-de-obra das fazendas paulistas. No entanto, visando desmontar o sentido explícito da fotografia (a sua *segunda realidade*), Kossoy constatou que, no mesmo ano da foto, o governo italiano havia decretado a proibição da emigração subsidiada para São Paulo, em vista dos maus tratos sofridos pelos seus compatriotas nas fazendas de café desse Estado, fato denunciado por observadores em relatórios. Desse modo, utilizando-se de outros indícios históricos, foi possível ao autor reconstruir a *primeira realidade* da imagem, ou seja, acessar o seu *conteúdo implícito*, oculto em uma imagem que, esteticamente forjada, mostrava uma visão romântica do trabalho que muito se distanciava da realidade histórica.

Após essas considerações historiográficas, teóricas e metodológicas em torno das fontes fotográficas, no capítulo a seguir desenvolvemos a análise de uma série de fotografias que mostram o trabalho de operários de uma fábrica metalúrgica da cidade de Caxias do Sul.

⁴¹⁸ Trata-se de KOSSOY, Boris. *São Paulo, 1900: imagens de Guilherme Gaensly: análise e interpretação de Boris Kossoy*. São Paulo: Kosmos, 1988.

4 FOTOGRAFIAS DO TRABALHO OPERÁRIO: METALÚRGICA ABRAMO EBERLE, 1896 – 1945

O presente capítulo tem por objetivo analisar uma série de imagens fotográficas que mostram cenas do trabalho operário na Metalúrgica Abramo Eberle (MAE), no período de 1896 a 1940, e compõem um álbum fotográfico produzido pela mesma empresa. Para a análise das imagens, dois procedimentos metodológicos serão desenvolvidos. O primeiro consiste na quantificação da série de fotos do álbum, analisando-se as dimensões expressiva e icônica de cada imagem, e observando-se a existência de temáticas mais recorrentes (ou seja, de padrões visuais). Em seguida, as fotos serão descritas analiticamente (de forma individual ou em pequenos grupos), procurando-se atentar para a narrativa visual que as mesmas são responsáveis por construir no interior do suporte fotográfico que é o álbum. Desse modo, seguindo pistas visuais, e levando-se em consideração o que foi balizado em termos de teoria e metodologia da imagem fotográfica, bem como em relação ao ambiente histórico de produção das fotos em capítulos anteriores, pretende-se desmontar a segunda realidade da imagem (ou a sua realidade explícita) para que se possa acessar a primeira realidade das fotos (ou a sua realidade implícita).

4.1 ÁLBUNS DA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE

Na década de 1980, a Metalúrgica Abramo Eberle repassou, na forma de comodato, grande parte de sua documentação histórica ao Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami (AHMJSA) de Caxias do Sul. Entre os documentos que perfazem a “Coleção Metalúrgica Abramo Eberle” dessa instituição, constam diversos álbuns fotográficos cujas imagens registram cenas do trabalho no interior da empresa, como retratos dos empregados, dos diretores e dos gerentes da firma, as seções de produção, o patrimônio da fábrica (prédios e maquinário), os produtos fabricados, os desfiles cívicos, os eventos esportivos, entre muitas outras atividades relativas ao cotidiano da fábrica.⁴¹⁹ Ao todo, são mais de 25 álbuns fotográficos da empresa, que, somados às fotografias avulsas que também perfazem a coleção de imagens da Metalúrgica Abramo Eberle, resultam em mais de 10 mil registros visuais das

⁴¹⁹ Também são encontradas imagens de vistas áreas e de ruas da cidade, de celebrações durante datas comemorativas da empresa, do velório de Abramo Eberle e da inauguração, póstuma, de um busto seu na Praça Vestibular, às margens da Rodovia BR-116.

atividades da fábrica. O período abrangido por todas essas imagens transcorre, principalmente, entre os anos de 1900 a 1960.

Entre os diversos álbuns fotográficos da MAE, o “*Álbum n.º 10 – Operários, Seções e Antiga Funilaria*” se destaca por conter as imagens mais antigas da fábrica, e por ser responsável por construir uma narrativa visual que percorre quase quarenta e cinco anos de trabalho da fábrica, ou seja, os anos de 1896 a 1940.

O mesmo período contemplado pelo álbum, como sabemos, marca justamente os anos em que Abramo Eberle, o fundador da firma, esteve à frente do negócio, enquanto diretor e sócio majoritário. Embora não se possa afirmar com total convicção, é provável que o *Álbum n.º 10 da MAE* tenha sido organizado pelo próprio empresário, na década de 1940, durante os últimos anos de sua gestão, vindo o suporte em questão se constituir, para nós, uma fonte histórica de grande valor, capaz de nos informar sobre a sua forma de ver e idealizar o trabalho.

4.1.1 Apresentação formal do Álbum n.º 10 – Operários, Seções e Antiga Funilaria

Ao que parece, o álbum escolhido para a análise não tinha originalmente por título “*Álbum n.º 10 – Operários, Seções e Antiga Funilaria*”. A capa do álbum, como pode ser vista em anexo⁴²⁰, traz por título, apenas, “*Archivo de Photographias*”, tendo sido aderida uma etiqueta no canto inferior direito com o título maior que optamos por utilizar, para facilitar o entendimento e diferenciá-los dos demais álbuns da empresa. Esse novo título, provavelmente, foi acrescentado no período em que a documentação da empresa foi repassada ao Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, na década de 1980.

O *Álbum n.º 10 da MAE* é um suporte de grande formato, com medidas de 53cm de altura e 38cm de largura. O total de páginas do suporte é de 96 (noventa e seis), cujas folhas apresentam gramatura alta (120g/m², aproximadamente) e são de papel ácido, o que, com o tempo, acabou prejudicando algumas provas fotográficas. Nessa grande quantidade de páginas do suporte, estão distribuídas 107 (cento e sete) fotografias, em três padrões de tamanho: 13x18cm, 18x24cm e 24x30cm, sendo mais recorrente o tamanho médio. O Gráfico 1 mostra a distribuição percentual de fotos por tamanho no álbum:

⁴²⁰ Anexo “Fotos do Álbum N.º 10 da Metalúrgica Abramo Eberle – Operários, Seções e Antiga Funilaria”.

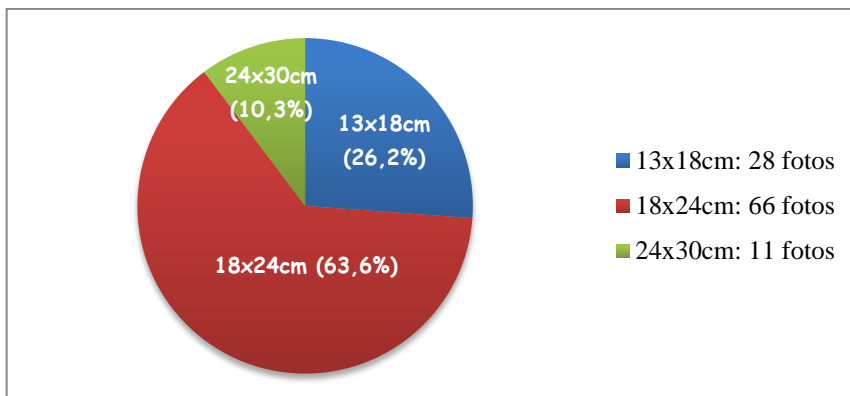


Gráfico 1 - Distribuição percentual de fotos do Álbum n.º 10 da MAE por tamanho. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor.

A edição do álbum escolhida para a análise é única, ou seja, as provas fotográficas em seu interior são originais revelados através do processamento químico de laboratório fotográfico a partir dos negativos matrizes (certamente, todos em chapas de vidro, devido o período das imagens). Apesar de ser um exemplar ímpar, é possível que o *Álbum n.º 10* tivesse alguma circulação; sobretudo, deve ter ficado exposto, logo assim que foi confeccionado, na sala que era reservada ao mostruário permanente dos produtos fabricados pela empresa (veremos sobre isso mais adiante), e, mais tarde, o álbum deve ter sido exposto, junto com outros, em um museu institucional que a empresa organizou na década de 1950. Igualmente, é provável que o álbum fosse mostrado aos “ilustres visitantes” que vinham conhecer a firma, servindo, assim, de testemunho visual do desenvolvimento, evolução e modernização pela qual a MAE passou nos quase cinquenta anos de história que o suporte abrange. Com mais certeza, se pode afirmar que algumas imagens que perfazem o suporte fotográfico foram publicadas em livros, periódicos e publicações da própria empresa, além de serem exibidas em algumas feiras industriais das quais a Metalúrgica Abramo Eberle participava, tendo, portanto, mais ampla circulação a sua memória visual.

Algumas outras características do álbum devem ser sublinhadas. Das 107 fotos que compõe o suporte, três delas foram aderidas posteriormente à finalização do álbum. São três retratos de estúdio que não seguem a mesma diagramação do restante das cenas, tendo sido coladas no verso de duas páginas do suporte. Acreditamos que a inclusão possa ter sido feita pelo próprio Abramo Eberle, ou, então, por algum dos filhos do industrialista, já que são cenas que remetem diretamente à trajetória pessoal do empresário (trata-se de um retrato

individual seu, um retrato ao lado da esposa Elisa, e um retrato da primeira lamparina fabricada pela firma).⁴²¹

Em relação ao período que as imagens abrangem, são, ao menos, cinco décadas diferentes e 17 datas diversas. Todas as imagens possuem a data indicada, sendo exceção, porém, um retrato que exibe a primeira lamparina produzida por Abramo, ainda enquanto funileiro. Essa cena, apesar de aparentar ser da década de 1930 ou de 1940, remete ao ano de 1896, tendo sido incluída como sendo dessa data no levantamento que apresentamos a seguir. O Gráfico 2 mostra a distribuição percentual das fotos do *Álbum n.º 10 da MAE* por década:

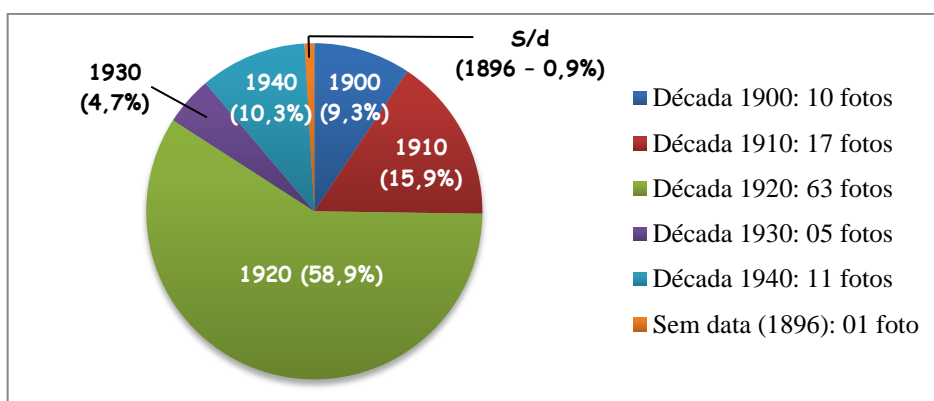


Gráfico 2 – Distribuição percentual de fotos do Álbum n.º 10 da MAE por década. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor.

Observando-se o Gráfico 2, com a diversidade de períodos fotografados, a conclusão que se pode tirar é que o álbum pretende ser uma narrativa visual da história da empresa. Encadeadas, as imagens, em uma ordem cronológica, o suporte visual constrói, explicitamente, uma história no sentido linear e evolutivo: da primeira à última folha, o visualizador que folheia as páginas do álbum conhece o passado e o presente da fábrica (para o último caso, no ponto mais culminante do seu desenvolvimento, na década de 1940), podendo, então, constatar, com os próprios olhos, as transformações pelas quais a firma passou.

⁴²¹ As imagens serão vistas e analisadas na seqüência do texto. Tratam-se das Fotos 04, 05 e 09.

As datas das fotografias são indicadas por um elemento que merece destaque do álbum: as legendas. Sempre abaixo de cada imagem, as legendas informam tanto a data em que a fotografia foi produzida como o conteúdo que vemos representado na cena.

Datilogradas, em muitos casos as legendas complementam o sentido da foto, e, principalmente, estão ali para enfatizar algum elemento da cena, direcionando o olhar do observador. Sobre isso, Peter Burke⁴²² lembra o conceito de “iconotexto”, originário do historiador da arte Peter Wagner, para quem as inscrições ou legendas de uma obra artística (ou de um filme, de uma fotografia, na relação proposta por Burke) influenciam na forma como a mensagem dessas imagens visuais é recebida pelos espectadores.⁴²³

Quanto ao encadeamento das fotos no interior do suporte, as provas foram aderidas, inicialmente com cola, e, ao longo do tempo, devido ao desprendimento de algumas, foram afixadas com fita adesiva de goma arábica (*Durex*). Mais tarde, já integrando o acervo documental do AHMJS, o álbum passou por procedimentos de higienização e descolagem das provas, que passaram a ser fixadas com cantoneiras de plástico. Nesse processamento técnico-arquivístico, procurou-se respeitar a diagramação original do álbum, o qual apresenta a seguinte característica: para o caso das fotos em formato pequeno (13x18cm), as fotos ocupam, geralmente, uma página do álbum e estão em conjunto de três cenas; as fotos em tamanho médio (18x24cm), aparecem de duas a três fotos para cada página; por fim, para o caso das fotos em tamanho grande (24x30cm), são vistas de uma até duas cenas por página. Já em relação ao sentido de leitura das fotos em cada página, para a maioria dos casos, ele é de cima para baixo, como se pode observar no anexo “*Fotos do Álbum n.º 10 da MAE*”.

Um último aspecto a ser apresentado sobre a dimensão formal do álbum consiste na identificação dos autores das imagens. Infelizmente, a maioria das cenas não possui autoria conhecida, sendo necessário trabalharmos, apenas, com os dados do mapeamento dos profissionais e estabelecimentos fotográficos da cidade de Caxias do Sul que fizemos em capítulo anterior. O Gráfico 3 mostra os autores e possíveis autores das fotos do *Álbum n.º 10 da MAE*:

⁴²² BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

⁴²³ *Ibid.*, p. 231.

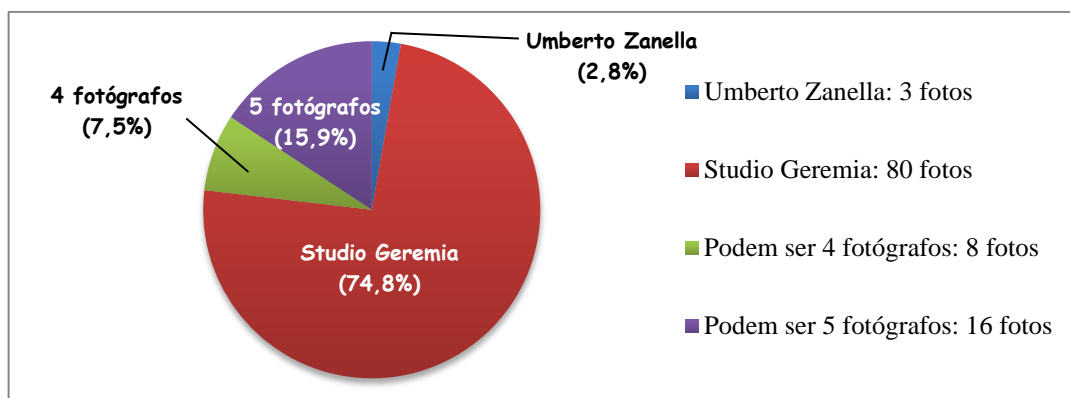


Gráfico 3 – Distribuição percentual de autores e possíveis autores das fotos do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor.

As imagens produzidas por Umberto Zanella são algumas das primeiras fotos do álbum. As imagens produzidas pelo Studio Geremia (mais precisamente, por Giacomo Geremia, já que seu filho, Ulisses, iniciou no estúdio apenas na década de 1930), são as fotos das décadas de 1920 a 1940 – algumas possuem um alto relevo com a marca do estabelecimento, sendo possível identificar com convicção, enquanto, outras, são atribuições nossas, com base nas semelhanças dos suportes (tipo de papel, tamanho e impressão visual). As fotos que não conhecemos a autoria foram agrupadas em dois grupos, levando-se em consideração a atuação de alguns fotógrafos locais: um desses grupos reúne quatro possíveis autores, sendo eles: Giovanni Battista Serafini, Umberto Zanella, Francisco Muscani e Domingos Mancuso; já o outro grupo, este reúne os profissionais: Giovanni Battista Serafini, Umberto Zanella, Francisco Muscani, Domingos Mancuso e Studio Geremia. Ressalte-se, porém, que outros fotógrafos também podem ser autores dessas imagens, ou seja, nomes que não fizeram parte da lista que escolhemos para dissertar no segundo capítulo (o que inclui, também, fotógrafos de outras cidades). De qualquer modo, como os profissionais pertenciam a um mesmo ambiente histórico e dispunham praticamente da mesma tecnologia (diferindo apenas, em alguns itens, no quesito técnico), pode-se afirmar que os registros foram feitos sob um mesmo regime de visibilidade, o qual procurava mostrar a fábrica segundo uma visão harmônica com os interesses da burguesia industrial local.

4.2 TRATAMENTO DA SÉRIE E PADRÕES VISUAIS

Como o álbum se trata de uma série já composta, sendo desnecessário construí-la, segundo o que já observamos, partiu-se logo para a análise dos atributos de conteúdo e de expressão de cada foto do suporte visual. Para isso, foram determinadas categorias de análise, as quais abrangem aspectos relativos à técnica fotográfica (dimensão expressiva) e ao conteúdo das cenas (dimensão icônica). Em outras palavras, duas perguntas pautaram a análise de cada uma das 107 fotos que compõe o *Álbum n.º 10 da MAE: o que é isso que está representado? e como isso está representado?*.

Para cada categoria de análise existem atributos específicos. Por exemplo, na categoria “*Direção*”, temos os atributos específicos “*Horizontal*” ou “*Vertical*”, que se referem às duas direções possíveis de uma fotografia. Na categoria “*Ponto de vista do fotógrafo*”, temos o atributos específicos “*Central*” ou “*Diagonal*”, que dizem respeito à posição escolhida pelo autor para fazer a tomada da cena. Podemos também chamar esses atributos específicos de “palavras-chave”, pois foram indexados em cada uma das imagens do álbum e serviram para reunirmos as mesmas na etapa de quantificação do material.

Antes de serem apresentadas as categorias de análise, deve-se assinalar que, nas últimas décadas, uma série de bons trabalhos vem adotando a metodologia de sistematização de imagens fotográficas, que significa a construção de uma série, o estudo individual dos registros segundo categorias de análise, para fins de quantificação, e a análise qualitativa dos mesmos.⁴²⁴ No entanto, em uma análise geral desses estudos, é possível se constatar que não existe um formato padrão para a construção das categorias de análise, sendo necessário que cada pesquisador desenvolva suas próprias categorias, de acordo com as especificidades do material empírico que dispõe. Ou seja, devem os pesquisadores levar em conta tanto o regime de expressão que influenciaram a produção das fotos a serem analisadas como o ambiente tecnológico em que as mesmas foram produzidas – uma foto com características do regime da *fotografia-expressão*, por exemplo, precisa ser analisada especialmente em relação à história da arte ou em relação ao pictorialismo fotográfico; já quanto ao período de produção, uma

⁴²⁴ Alguns desses trabalhos foram apresentados e discutidos no capítulo anterior. Entre os que merecem destaque, estão: ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Rio de Janeiro, 1990. Dissertação (Mestrado em História) – ICHF/UFF, LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. São Paulo: Fapesp, 1997, POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em História) – UFRGS, e BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

fotografia analógica difere técnica e conceitualmente de uma fotografia feita na era digital. Sobre isso, a experiência de pesquisa de Ana Maria Mauad⁴²⁵ é reveladora:

a cada novo tipo de fotografia e objeto a ser estudado a partir da imagem fotográfica, o pesquisador vê-se obrigado a atualizar o método de análise e adequá-lo a sua matéria significativa [...]. Nesse sentido, é sempre importante lembrar que toda metodologia, longe de ser um receituário estrito, aproxima-se mais de uma receita de bolo, na qual, cada mestre-cuca adiciona um ingrediente a seu gosto.⁴²⁶

4.2.1 Categorias de análise e técnica de trabalho

Nas duas tabelas a seguir, são apresentadas as categorias e os atributos que pautaram a análise das fotografias do álbum. Numa terceira coluna, é explicitado o que significam a categoria e os atributos. Na Tabela 1, é possível observar as categorias e atributos específicos da dimensão expressiva das fotos que foram analisados:

CATEGORIA	ATRIBUTOS ESPECÍFICOS	O QUE É
Suporte	Positivo em papel	Trata-se do suporte em que a foto se encontra. O positivo em papel é a foto revelada a partir de um suporte matriz (um negativo fotográfico) através de processamento químico feito em laboratório fotográfico. O positivo em papel geralmente é um suporte histórico, pois foi produzido (seria melhor dizer, revelado) pelo próprio autor da cena, o fotógrafo.
Direção	Horizontal / Vertical	Dois são as direções possíveis em fotografia: horizontal e vertical. Embora não seja uma regra sem exceção, na direção horizontal temos a impressão de repouso e de profundidade, e, na direção vertical, a impressão de ação e de proximidade.
Formato	Retangular	Em formato, podemos encontrar fotos quadradas, retangulares ou ovais. A cena retangular é a mais escolhida em fotografia,

⁴²⁵ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.13, n.1, jan.-jun. 2005, pp. 122-174.

⁴²⁶ *Ibid.*, p 150.

		por apresentar zonas áureas que facilitam a composição.
Tamanho	13x18cm / 18x24cm / 18x30cm	Geralmente, os tamanhos das fotos respeitam a chapa de vidro em negativo, a matriz da imagem.
Cromia	P&B / Sépia	Duas cromias foram encontradas na série de fotos do álbum: cenas em preto e branco puro e cenas em sépia, com um tom acastanhado. Em razão da falta de cores, as fotografias em p&b ou sépia chamam mais atenção para as formas dos objetos.
Iluminação	Natural / Diurna	A iluminação pode ser natural (luz do sol) ou artificial (luz de lâmpada contínua ou de um <i>flash</i>).
Quantidade de sombras (contraste)	Alta Média Baixa	A quantidade de sombras de uma imagem define se a cena é mais clara ou mais escura. Pode haver alta quantidade de sombras (com várias zonas escuras, ou cena predominantemente escura, mal iluminada), baixa quantidade de sombras (com zonas mais claras, ou cena predominantemente clara, bem iluminada), ou média quantidade de sombras (cenas com contraste entre claro e escuro, ou com a presença de penumbra).
Ângulo	Descensional Normal Ascensional	O ângulo é determinado pela posição da câmera e influencia na forma como o objeto/sujeito é visto. No caso de um retrato tomado na descensional (de cima para baixo), a pessoa é diminuída na cena; em uma tomada de um ângulo ascensional (de baixo para cima), ao contrário, consegue-se um efeito que dá a impressão de o retratado ou o objeto fotografado ser maior.
Ponto de vista	Central Diagonal	Diz respeito à posição do fotógrafo em relação ao assunto. Uma cena com frontalidade (ou ponto de vista central) é, geralmente, mais estática do que uma tomada oblíqua (ou ponto de vista diagonal), que dá mais dinamismo à imagem.

Enquadramento	<p>Grande Plano Geral</p> <p>Plano Geral</p> <p>Plano Médio</p> <p>Primeiro Plano</p>	Foram encontrados quatro tipos de enquadramento na série de fotos. Cada um deles será explicado e exemplificado na sequência do texto.
Profundidade de campo	<p>Grande</p> <p>Média</p> <p>Pequena</p>	A profundidade de campo é determinada pela abertura do anel do diafragma (ou íris) que se encontra no interior da objetiva da câmara. Quanto mais aberto o anel do diafragma (representado pelo valor f), menos profundidade campo irá se conseguir; quanto mais fechado (por exemplo, $f/8$) mais profundidade de campo a imagem terá (ou, mais zonas nítidas).
Impressão visual – nitidez	<p>Boa</p> <p>Média</p> <p>Ruim</p>	A boa ou má nitidez de uma cena pode ser observada pela quantidade de linhas definidas na imagem.
Efeitos	<p>Atividade</p> <p>Repouso</p>	Em efeitos, foram observados dois itens: imagens que apresentam os operários em <i>atividade</i> (trabalhando ou sugerindo estar trabalhado) e em <i>repouso</i> (que são os retratos posados, em que os operários olham diretamente para câmara fotográfica).
Ano de produção da foto	1896 até 1940	Trata-se da data de produção da imagem. No álbum, foram encontradas fotos de 17 anos diferentes.
Autoria	Umberto Zanella	Trata-se do fotógrafo autor das imagens. Como algumas fotos não possuem a autoria

	Studio Geremia 04 fotografos possíveis 05 fotografos possíveis	identificada, levou-se em consideração o mapeamento do 2º capítulo para definir possíveis fotografos autores.
--	--	---

Tabela 1 – Categorias e atributos específicos da dimensão expressiva das fotos do Álbum n.º 10 da MAE. Fonte: Elaborada pelo autor.

Na Tabela 2, estão as categorias de análise e os seus atributos específicos da dimensão icônica que foram observados:

CATEGORIA	ATRIBUTOS ESPECÍFICOS	O QUE É
Padrões visuais	Trabalho operário Patrimônio material Grande família da fábrica	A categoria “padrões visuais” será explicitada na sequência do texto.
Gênero e faixa etária	Homem Mulher Jovem Menino Jovem Menina Criança Menino Criança Menina Criança de colo Casal	Na falta de informações precisas sobre cada um dos operários que aparecem na cena, a definição da faixa etária é sempre um exercício subjetivo. Quanto a idade, determinou-se o seguinte: adultos, que estão incluídos no atributo “homem e mulher”, são aqueles que aparentam ter idade superior a 20 anos; jovens são aqueles com idade entre 16 e 20 anos; e crianças são aquelas com idade aparente entre 8 e 15 anos.
Etnia	Negros	Devido à cor mais escura da tez, negros foram a única etnia possível de ser identificada. Grupos étnicos como italianos, alemães, portugueses, polacos etc., certamente estão presentes nas cenas, mas a análise desses grupos resulta em grande subjetividade.
Figuras humanas que aparecem mais frequentemente	Abramo Eberle Elisa Eberle Pedro Eberle	São as figuras humanas que aparecem com maior frequência nas fotos. Muitos nomes foram identificados através de publicações

	<p>Luiz Gasparetto Pedro Mocelin Alberto Weingartner Rizzieri Serafini Eduardo Mosele Antônio Fedrizzi Oscar Martini Luiz Centenaro</p>	<p>das décadas de 1940, 1950 e 1960 da fábrica, sendo realmente difícil identificar alguns sujeitos em cenas das décadas de 1900, 1910 e 1920, devido a mudanças faciais.</p>
Espaço geográfico	<p>Interna / Externa</p>	<p>Trata-se do local onde a foto foi produzida, se em um ambiente interno ou externo. A escolha por locais externos pode tratar-se de uma limitação técnica, da baixa sensibilidade à luz do material fotográfico, mas, também, pode ser uma escolha estética, para evitar mostrar seções muito escuras e insalubres.</p>
Localização da foto (seções)	<p>31 locais diferentes (v. anexo)</p>	<p>A locação das fotos foi identificada através da informação contida nas legendas do álbum. Como muitas cenas são vistas gerais, muitas vezes duas ou mais seções podem ser observadas em uma mesma foto. Também ocorre de uma seção mudar de nome ou ser incorporada à outra seção no transcorrer do período, como é possível ver no anexo “<i>As Seções de Produção da Metalúrgica Abramo Eberle</i>”.</p>
Traje dos operários	<p>Traje solene Roupa de trabalho</p>	<p>Uma das roupas de trabalho mais comuns utilizadas pelos operários no período analisado são as calças feitas com tecido riscado (cujo preço era mais acessível) e, para o calçado, alpargatas de couro, sendo fáceis de identificar. Já as mulheres, para o trabalho, estas costumavam utilizar vestidos sem muitos detalhes. Quanto aos trajes solenes, são vistos principalmente em fotos grupais, onde os homens vestem paletó, gravata e sapatos, e, as mulheres, vestidos mais bem elaborados, além de ornatos como brincos e colares. É importante observar, porém, que nos setores administrativos, os empregados homens estão vestidos com paletó e gravata, embora a ocasião seja de trabalho.</p>
Objetos coercivos	<p>Quadro de multas</p>	<p>Chamamos de “objetos coercivos” os</p>

	<p>Relógio</p> <p>Sineta (<i>campanela</i>)</p> <p>Quadro com retrato de Abramo Eberle</p>	<p>objetos que têm por função lembrar aos operários o ritmo de trabalho (relógio, sineta) e as multas que podem ser imputadas caso não se cumpra o estabelecido através do regimento interno da fábrica (quadro de multas).</p>
Tipo de construção	<p>Construção em madeira</p> <p>Construção em alvenaria</p>	<p>Em todo o período abarcado pelo álbum, a fábrica Metalúrgica Abramo Eberle tinha o seu parque fabril constituído por construções de madeira e de alvenaria. Apenas na década de 1940 é que as velhas oficinas de madeira começaram a ser demolidas para a construção de prédios de alvenaria. Mostrar prédios em alvenaria nas cenas pode significar o desejo de apresentar uma fábrica mais moderna e ambientes mais airosos.</p>
Tipo de trabalho	<p>Trabalho manual</p> <p>Trabalho com máquinas automáticas</p> <p>Trabalho administrativo</p> <p>Fora da fábrica</p>	<p>Nessa categoria foram observados os tipos de trabalho que os operários estão desenvolvendo na cena fotográfica. O atributo específico “trabalho manual” define-se pelo trabalho com ferramentas e máquinas manuais, como as prensas e máquinas para cortar; o “trabalho com máquinas automáticas” pode ser percebido através das correias que saem das máquinas, sendo movidas por força de motores elétricos; o “trabalho administrativo” diz respeito, especificamente, às seções de contabilidade, controle, almoxarifado e depósito, onde o trabalho dos empregados é mais intelectual do que manual; finalmente, o atributo “fora da fábrica” reúne os retratos grupais no exterior da firma, além daqueles que mostram os operários saindo da fábrica logo após o término do expediente.</p>

Tabela 2 – Categorias e atributos específicos da dimensão icônica das fotos do Álbum n.º 10 da MAE. Fonte: Elaborada pelo autor.

Em relação à técnica de trabalho com as imagens, as fotos analisadas foram aquelas que haviam sido digitalizadas ainda no ano de 2009, durante um estágio profissional na instituição que custodia os originais. A consulta em arquivos digitais não apenas diminuiu o contato com as provas originais, protegendo-as do manuseio desgastante, como facilitou o trabalho de quantificação do material. Apesar disso, algumas novas consultas ao suporte físico foram feitas, para se colher informações sobre a dimensão formal do álbum e sobre o encadeamento das fotografias constantes em seu interior. Quanto à captura digital das imagens, um item importante a ser observado, deve-se registrar que esta foi feita em uma boa resolução (300dpi de resolução, sem interpolação digital), através de escâner profissional e específico para digitalização de provas fotográficas, o que nos permitiu a análise de pormenores das cenas e, com isso, a descoberta de indícios que possibilitaram uma gama maior de inferências sobre as imagens.

O levantamento quantitativo foi facilitado pelo uso do *software Adobe Lightroom 4.0*®. Esse programa de computador permitiu a indexação fácil e rápida dos atributos (ou palavras-chave) de cada categoria de análise em cada uma das imagens que formam a série do álbum fotográfico. Posteriormente, as fotos puderam ser agilmente reunidas na tela segundo esses atributos, facilitando o levantamento quantitativo dos dados e possibilitando um amplo domínio sobre o material empírico, que é bastante numeroso. Tal *software* também permitiu a leitura individual do histograma de todas as cenas fotográficas da série, tornando mais precisa, por exemplo, a análise da categoria “quantidade de sombras (contraste)” das imagens, uma vez que o histograma informa sobre a quantidade de zonas claras ou escuras de uma foto. Ainda, através do *Lightroom*, foi possível desenvolver a técnica do “*scanning*” ou do “olhar pormenorizado”, segundo as indicações metodológicas de Vilém Flusser e Miriam Moreira Leite,⁴²⁷ já que o *software* permite zooms intensos sobre as imagens.⁴²⁸

⁴²⁷ V. capítulo anterior.

⁴²⁸ Sobre o uso da informática na pesquisa histórica, é interessante ler o artigo de Célia Cristina da Silva Tavares (TAVARES, Célia Cristina da Silva. História e informática. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, pp. 301-317), no qual a autora apresenta uma síntese histórica da evolução técnica da informática e do seu uso pelos historiadores. A autora também reflete sobre a facilidade que os bancos de dados informatizados, muitos dos quais disponibilizados na *Internet*, vêm trazendo para os pesquisadores, que têm à disposição fontes de diversos arquivos espalhados pelo mundo. Segundo a autora, “é impossível negar a importância e o impacto que essas inovações [computador e *Internet*] proporcionaram para a pesquisa histórica. Trata-se de um enorme avanço em termos de possibilidade de análises documentais, uma ampliação de arcos de estudos e trocas de experiências de pesquisa.” (Ibid., p. 311).

4.2.2 Padrões visuais e outros índices quantificados da série

Uma etapa do trabalho com as fontes visuais selecionadas para a pesquisa consistiu no levantamento quantitativo das categorias de análise das dimensões expressiva e icônica do conjunto de fotografias. Por meio de índices estatísticos, pôde-se chegar a algumas conclusões acerca do modo como o álbum fotográfico da MAE trata de representar o trabalho que acontecia na fábrica, já que este é o tema com maior incidência no suporte. Na sequência, alguns desses índices são apresentados, procurando-se fazer as primeiras reflexões sobre os resultados conseguidos através da quantificação. Os demais índices estatísticos, referentes a cada uma das categorias de análise, podem ser conferidos nas duas tabelas que são apresentadas no anexo “*Levantamento quantitativo das fotos do Álbum n.º 10 da Metalúrgica Abramo Eberle – Operários, Seções e Antiga Funilaria – dimensões expressiva e icônica*”.

Segundo nosso levantamento, verificou-se que três temáticas são as mais recorrentes no conjunto de fotos do álbum. São elas: trabalho operário, patrimônio da fábrica e retratos grupais (ou o que escolhemos chamar de “a grande família da fábrica”). Essas três grandes temáticas configuram-se enquanto *padrões visuais*, uma vez que as características das imagens que estão agrupadas nesses padrões assemelham-se tanto do ponto de vista estético (ou expressivo) como da representação (ou icônico). O Gráfico 4 mostra os padrões visuais do Álbum n.º 10 da MAE:

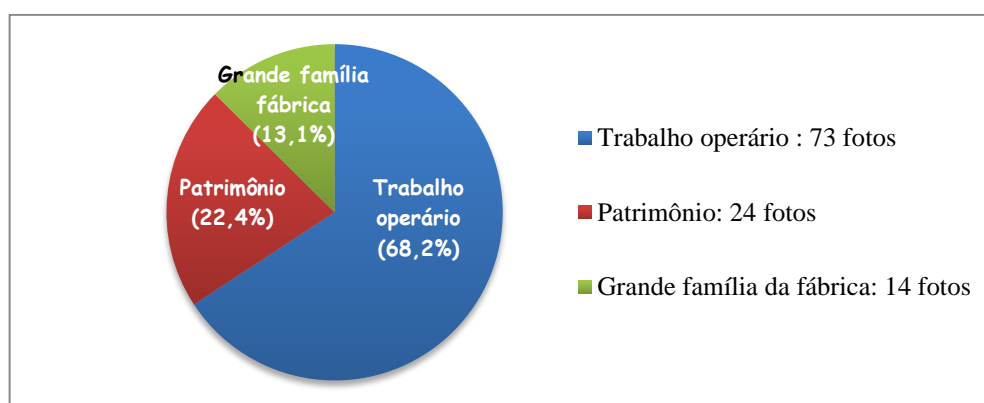


Gráfico 4 - Dimensão icônica: padrões visuais do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor.

O padrão visual com maior incidência de fotos no álbum, “trabalho operário”, é caracterizado pelas cenas que mostram o ambiente de trabalho e os empregados da fábrica dentro das oficinas ou seções de trabalho, ou, quando fora destas, em cenas nas quais os

empregados estão representando (ou encenando) as atividades que desenvolviam no interior da fábrica. Expressivamente, a maioria dessas imagens é de planos gerais, cuja alta incidência desse tipo de enquadramento nos permite afirmar que a intenção dos fotógrafos autores era dar visibilidade aos operários no contexto de suas seções de produção. Cabe assinalar, também, que esse padrão visual, sozinho, abarca quase duas vezes mais fotos do que os outros dois padrões visuais juntos, índice que atesta que o principal objetivo do álbum é servir para a construção de uma determinada imagem (ou estética) do trabalho. No total, esse padrão reúne 73 fotografias.

Na sequência do padrão visual “trabalho operário” está o padrão “patrimônio da fábrica”, com 24 fotografias. Definem esse padrão visual as cenas fotográficas que destacam, através mesmo da técnica fotográfica (composição, ponto de vista, foco etc.), o maquinário, os produtos e a estrutura física ocupada pela fábrica. Atentando-se para o enquadramento das cenas desse padrão visual, não há uma característica comum: algumas das imagens são grandes planos gerais, e, outras, são planos médios e planos gerais, sendo até mesmo possível encontrar uma em plano de detalhe. Principalmente, as cenas que foram incluídas no padrão visual “patrimônio da fábrica” são aquelas ausentes de figuras humanas, sendo explícita a pretensão do fotógrafo, bem como daquele que organizou o álbum, em querer mostrar os recursos materiais e tecnológicos da fábrica. Muitas vezes, como teremos oportunidade de demonstrar, as cenas do padrão visual “patrimônio da fábrica” transmitem a ideia de quantidade, intensidade e modernidade das máquinas da firma, dos produtos fabricados e dos espaços ocupados pela fábrica.

Percentualmente, o padrão visual com menor incidência de fotos é aquele que intitulamos de “a grande família da fábrica”, que representa 13,1% (ou 14 imagens) do total de fotos do álbum. Esse padrão reúne os retratos grupais dos operários da fábrica, sendo o elemento composicional “retrato” o principal determinante para a definição desse padrão visual. Do ponto de vista estético, esses retratos grupais são muito semelhantes aos retratos de família, sendo responsáveis por transmitirem a ideia de coesão e de unidade entre os operários da fábrica. Em alguns dos retratos que caracterizam o padrão visual “a grande família da fábrica” é possível ver a figura do chefe, Abramo Eberle, geralmente ocupando a posição central da composição das cenas, sendo representado, dessa maneira, como um verdadeiro pai de uma família – outros indícios (não visuais) também nos permitem afirmar como o empresário tratava os seus empregados como se fossem membros de sua família, conforme as relações paternalistas comuns nas fábricas da época. Outra característica que marca esse

padrão visual é a representação mais enobrecedora dos operários da fábrica, já que, em alguns dos retratos grupais, esses empregados são vistos trajando fatos mais aprimorados, que são bem diferentes da indumentária comum utilizada no dia-a-dia do trabalho.

Deve-se registrar ainda, sobre os padrões visuais, que os índices relativos às três categorias recentemente apresentadas são flutuantes. Quer dizer, devido à polissemia que a imagem fotográfica apresenta, é possível que uma determinada cena possua características de padrões visuais diferentes. É o caso, por exemplo, da Foto 03 (que poderá ser vista mais adiante), cuja cena retrata o grupo de empregado como uma família e com os mesmos desenvolvendo suas atividades de operário.

Outras categorias de análise merecem ser tema de reflexão antes de se proceder à análise individual das fotos do álbum fotográfico. É o caso da categoria “tipo de trabalho”, onde foi observada a relação dos operários com o ambiente de produção. Dentro dessa categoria, quatro atributos específicos diferentes foram encontrados. Quanto aos índices relativos ao tipo de trabalho representado nas fotos do *Álbum n.º 10 da MAE*, o Gráfico 5 nos mostra os percentuais:

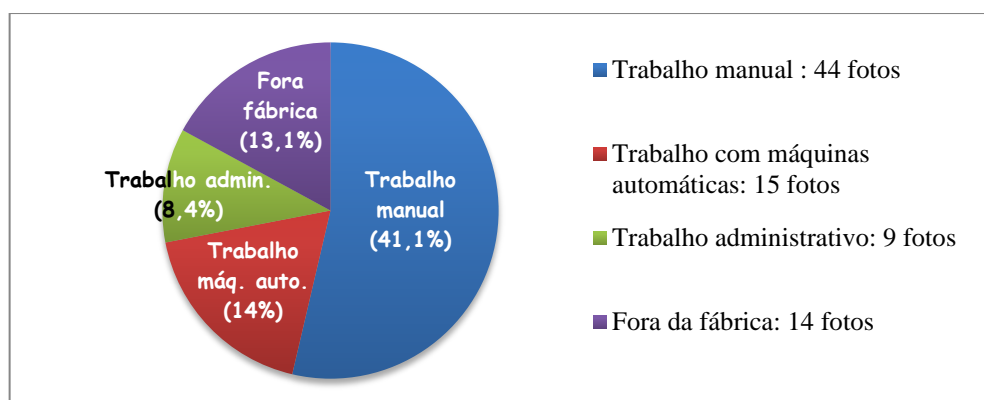


Gráfico 5 - Dimensão icônica: fotos por tipo de trabalho do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 82 (outras 25 fotos não mostram operários). Fonte: Elaborado pelo autor.

Conforme o gráfico acima, as fotos com maior recorrência no álbum são aquelas que mostram os operários durante a execução de trabalhos manuais (fazendo uso de ferramentas ou de máquinas de tração humana), o que representa mais de 40% das cenas fotográficas (ou 44 imagens). Mais do que uma intenção do responsável por organizar o álbum, acredita-se que o alto índice de fotos concentradas sob o atributo “trabalho manual” reflète o estágio

manufatureiro no qual a empresa ainda se encontrava no período abarcado pelo álbum. De modo geral, no Brasil, o desenvolvimento da grande indústria, da produção em série, só irá ocorrer após o término da Segunda Guerra Mundial, mais ainda a partir da década de 1950.⁴²⁹ Apesar disso, a fábrica contava, também, com maquinário automático, percebido em 14% das fotos do álbum (15 imagens). Sobretudo, a instalação de máquinas movidas a motores elétricos ocorreu a partir da década de 1920 e se intensificou nas décadas de 1930 e 1940, após sucessivas viagens de Abramo Eberle a outros países com a indústria mais desenvolvida (como à América do Norte e à países europeus como os E.U.A., Itália Alemanha, França e Inglaterra), e dos quais importava o maquinário moderno (ver, por exemplo, as Fotos 94, 95 e 96, que mostram motores italianos, e a Foto 107, que mostra uma máquina alemã).

Uma categoria de análise da dimensão expressiva interessante de se observar é a de “efeitos – atividade/repouso”. Para se chegar aos índices dessa categoria, as fotos do álbum foram analisadas buscando-se atentar para o gestual dos operários nas cenas. O Gráfico 6 mostra a divisão de fotos segundo os efeitos de atividade ou de repouso do *Álbum n.º 10 da MAE*:

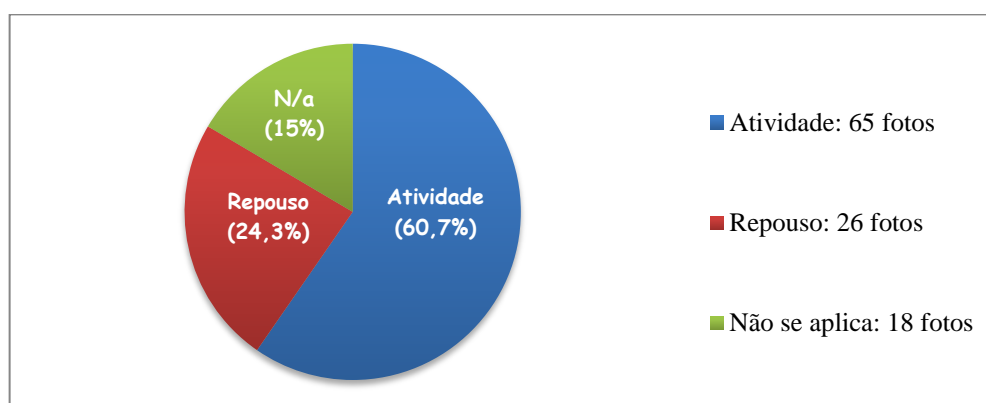


Gráfico 6 - Dimensão expressiva: fotos com efeito de atividade ou de repouso do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 107. Fonte: Elaborado pelo autor.

As fotos do atributo “repouso” são, principalmente, as imagens nas quais os operários não estão trabalhando em suas respectivas seções de trabalho (são, portanto, os retratos grupais, fora da fábrica), mas, também, estão incluídas nesse atributo as fotos nas quais, mesmo no interior da fábrica, os trabalhadores interromperam as suas atividades para posarem

⁴²⁹ Segundo HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. 2. Ed. Rev. São Paulo: Ática, 1991.

para o registro fotográfico (é quando encaram a objetiva do fotógrafo). Ao contrário, no atributo “atividade”, estão reunidas as fotos em que o trabalho dos operários, ou todo o gestual que dele resulta, é representado. O importante a ser observado sobre esse atributo é que o efeito de “atividade” contribui para criar a impressão de movimento na cena, dando à imagem mais dinamismo. Para nós, as 65 fotos que trazem como marca de expressão o efeito “atividade” são registros muito informativos, que indicam tanto a forma como o trabalho ocorria na fábrica (em relação aos postos ocupados e às atividades de cada grupo de trabalhadores), mas, também, como ele era encenado para o momento específico do clique fotográfico, na tentativa de construir uma imagem sempre mais digna das atividades desenvolvidas.

Um último índice relativo à série de fotos do álbum para o qual atentamos é o da distribuição por gênero e faixa etária dos operários da fábrica. Desde o início de suas atividades, a Metalúrgica Abramo Eberle serviu-se da mão-de-obra feminina e infantil, podendo-se comprovar isso através dos indícios visuais que as fotografias nos oferecem ao olhar. O Gráfico 7 mostra a distribuição por gênero e faixa etária das fotos do *Álbum n.º 10 da MAE*:

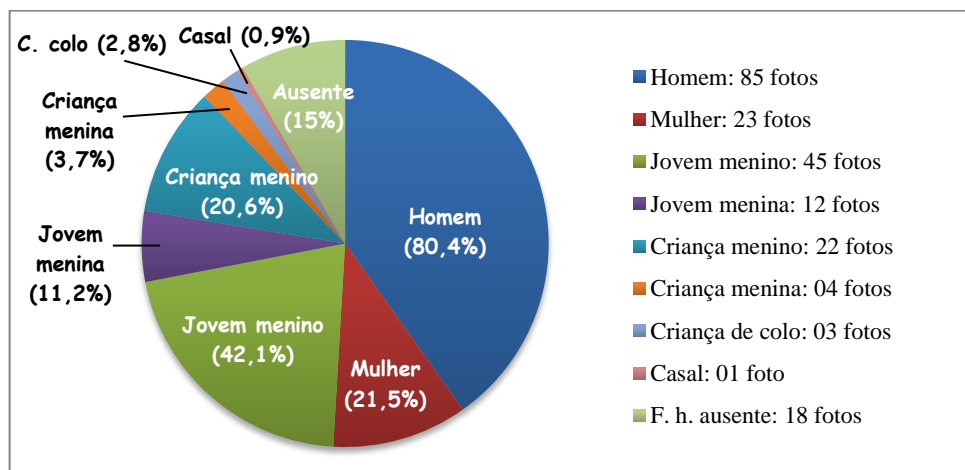


Gráfico 7 - Dimensão icônica: distribuição por gênero e faixa etária das fotos do Álbum n.º 10 da MAE. Total de fotos: 107. A porcentagem de fotos de cada atributo de “gênero e faixa etária” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum. Fonte: Elaborado pelo autor.

Como mostra o gráfico, figuras humanas masculinas são as mais representadas nas fotos do álbum, estando presentes em 80,4% das fotos (ou 85 imagens). Na sequência, estão “jovem menino” (42,1% de fotos) e “mulheres” (21,5%), estas quase empatadas com “criança

menino” (20,6%). Esse dado parece refletir a composição de operários da empresa, cuja maioria era composta pelos homens (adultos e jovens) e, em seguida, pelas mulheres (principalmente, adultas). Em relação ao tipo de trabalho desenvolvido por cada categoria de gênero, confrontando-se os dados, é possível perceber que as mulheres aparecem com mais frequência em fotos do atributo “trabalho manual” e “trabalho em máquinas automáticas”, sendo muito menos frequente a presença feminina em atividades administrativas da fábrica, como ocorre no conjunto de fotos da Seção de Contabilidade, da qual, segundo o que sugerem as fotos, as mulheres não faziam parte. Em relação às crianças e jovens aprendizes, estes aparecem com maior frequência nas fotos do atributo “trabalho manual”, e, sempre que há aprendizes na cena, há também uma ou mais figuras masculinas adultas presentes, sendo um indício da rígida supervisão que a fábrica exercia sobre os trabalhadores infantis. Demais considerações sobre a divisão por gênero e faixa etária na Metalúrgica Abramo Eberle teremos oportunidade de dissertar a seguir.

4.3 ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS DO ÁLBUM N.º 10 DA MAE

O *Álbum n.º 10 da MAE* possui uma sequência cronológica e traz imagens que abrangem um período que se inicia no ano de 1896 e que transcorre até o ano de 1940. Em função disso, o que fica evidente é a existência de uma narrativa visual que pretende mostrar as transformações pelas quais a fábrica passou em quase 45 anos de existência, num sentido linear e evolutivo.

Ao se pretender analisar um álbum fotográfico, é importante que se observe que as imagens que perfazem o suporte foram fruto de escolhas e foram encadeadas em uma sequência lógica, capaz de nos informar sobre o imaginário daquele que confeccionou o álbum. Nesse sentido, é mister que a análise do material se desenvolva no sentido de dar conta da narrativa engendrada pela série de fotos que compõe o suporte visual. Essa é uma indicação metodológica da historiadora Zita Rosane Possamai⁴³⁰, autora que desenvolveu um estudo sobre três álbuns fotográficos produzidos pela administração pública do município de Porto Alegre (RS), entre as décadas de 1920 e 1930. Segundo a autora, um álbum fotográfico é resultado de seleções, escolhas, operadas por um ou mais sujeitos sociais, de acordo com suas visões de mundo:

⁴³⁰ POSSAMAI, 2005.

O álbum é a feição mais remota que adquiriu a coleção de imagens fotográficas. Nele, como em qualquer coleção, é estabelecida uma escolha arbitrada pelo colecionador. Assim, o álbum fotográfico configura uma seleção de determinadas imagens, entre tantas outras vistas por aquele que o elaborou, e, dessa forma, implica sempre um determinado olhar. Esse viés não é ingênuo ou aleatório, pois segue critérios, ideias ou intenções, pautadas, por sua vez, pelo imaginário social da época em que foi produzido. Assim como a imagem fotográfica é elaborada pelo seu autor, o fotógrafo, de acordo com sua visão de mundo e conforme as concepções de toda ordem que o norteiam, da mesma maneira opera-se com a reunião de imagens selecionadas pelo autor do álbum. [...] Assim, o imaginário social interfere tanto na criação das imagens fotográficas, como na concepção da coleção que resultou no álbum fotográfico.⁴³¹

Não devemos nos esquecer que a narrativa visual construída por um álbum fotográfico está intimamente ligada a um desejo de memória, ou seja, trata-se de uma tentativa de consolidação de um passado formalizado através de sequências de cenas fotográficas que, juntas, produzem sentidos e uma determinada memória. Foi atentando para isso, aliás, que Possamai desenvolveu o seu estudo, procurando demonstrar como os três álbuns tema de sua análise (que somam mais de 270 fotos) foram responsáveis por perenizar e transmitir a imagem de uma capital moderna e civilizada. Isso porque, as cenas que constituem os tais álbuns fotográficos de Porto Alegre tinham por objetivo enaltecer o conjunto de elementos que remetiam à era de modernidade e de progressos na qual a capital gaúcha adentrava, procurando-se evitar mostrar, nas fotos, aquilo que aludia ao período colonial (já ultrapassado), operando, dessa forma, entre a visibilidade e a invisibilidade, a memória e o esquecimento.

Sobre essa mesma questão, refletindo sobre álbuns fotográficos de família, a historiadora Sandra Pesavento⁴³² coloca que esses suportes visuais são como que “uma arca de memórias, um baú de lembranças, uma caixa de guardados onde as velhas fotografias se tornam antigas, ou seja, comparecem como um conjunto de imagens portadoras de um tempo acumulado.”⁴³³ Para a autora, um álbum de família – e podemos afirmar o mesmo para um álbum fotográfico institucional, de uma empresa, como é o caso do *Álbum n.º 10 da MAE* – funciona como uma herança do passado que se conecta à memória individual de cada sujeito, mas, também, à memória coletiva dos grupos sociais. Afinal, a confecção de um álbum fotográfico supõe sempre a existência de um público a ser atingido, de sujeitos que irão reviver, nas imagens, suas próprias experiências vividas:

⁴³¹ Ibid., p. 138.

⁴³² PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagem, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens na História*. São Paulo, Aderaldo & Rothschild, 2008.

⁴³³ Ibid., p. 19-20.

Um álbum de família foi resultado de uma criação – a do fotógrafo, profissional ou amador, como, por exemplo, um membro da família que realizou as fotos –, ato que pressupunha sensibilidade, tomada de ângulos, escolha e seleção de cenas e personagens, além da intenção de registrar no tempo momentos e espaços. Dispor tais fotos em álbum, organizá-las e, sobretudo, guardá-las, pressupõe leitores-espectadores. Um álbum familiar aposta na memória, em permanência no tempo, em recordações sempre possíveis pela contemplação de imagens, em emoções revividas toda vez que alguém, em um momento dado, olhar uma foto.⁴³⁴

Nos itens a seguir, são analisadas todas as imagens fotográficas constantes no *Álbum n.º 10 da MAE*. Algumas imagens serão analisadas individualmente e outras, quando semelhantes nas suas dimensões expressiva ou icônica, em grupos, respeitando-se a sequência original determinada pelo álbum e procurando-se, com isso, atentar para a narrativa visual que as mesmas são responsáveis por construir.

A análise das imagens fotográficas do álbum está dividida em três momentos: na primeira parte, estão agrupadas as imagens produzidas entre 1896 e 1918 (28 fotos); na segunda parte, analisam-se as fotos da década de 1920 (63 fotos); por fim, na terceira parte, são investigadas as fotos das décadas de 1930 e 1940 (16 fotos). Essa divisão respeita algumas transformações pelas quais a fábrica passou, sobretudo, no que se refere ao crescimento da mão-de-obra, investimentos em tecnologia e mudanças na composição societária e na razão social da firma. Ao mesmo tempo, a divisão proposta coincide com os avanços da técnica fotográfica na cidade, sendo possível perceber uma semelhança entre os suportes fotográficos e a dimensão expressiva das fotos de cada época.

4.3.1 Os primeiros tempos

A fotografia que abre o *Álbum n.º 10 da MAE*, Foto 01⁴³⁵, mostra um grupo numeroso de operários da fábrica e foi produzida pelo fotógrafo Umberto Zanella. Conforme o que vimos em capítulo anterior, sabemos que a foto passou pelo trabalho de retoque nas mãos da esposa do fotógrafo, tendo sido o sobrado de madeira que abrigava a então *Ourivesaria e Funilaria Central de Abramo Eberle e Cia.* destacada do restante da cena. Do mesmo modo, seguindo o que observamos, limitações técnicas devem ter sido o principal motivo para Zanella ter optado pelo local externo da fábrica para fazer o registro: no ano de 1906, data da foto, o material químico impregnado nas chapas fotográficas tinha baixa sensibilidade à luz e

⁴³⁴ Ibid., p. 20.

⁴³⁵ Para facilitar o entendimento de qual foto estamos nos referindo, reiniciamos, no presente capítulo, a numeração das fotos, para também coincidir com a sequência das mesmas no álbum.

a cidade ainda não contava com iluminação artificial que permitisse ao fotógrafo fazer tomadas internas com boa nitidez.

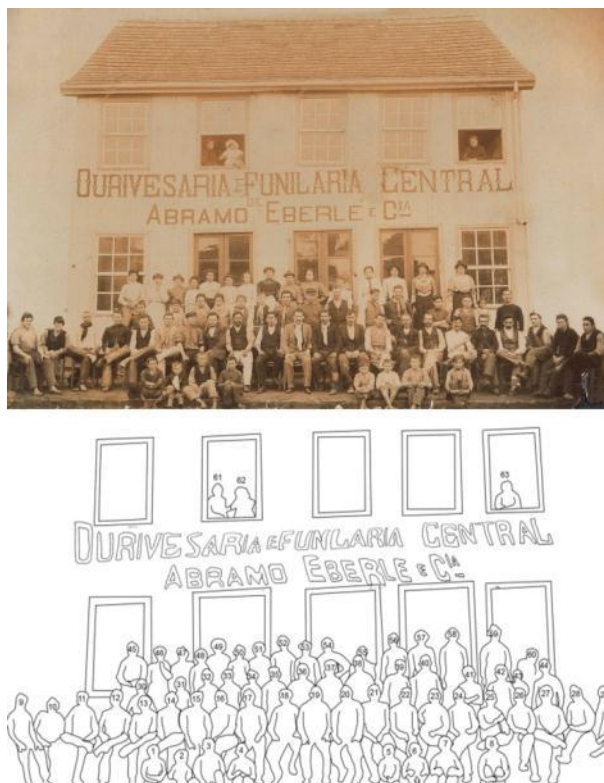


Foto 01 – “Ano 1906 – Fotografia dos operários da Fábrica Eberle, quando foram iniciados os trabalhos em metalurgia. Vê-se no centro o Snr. Abramo Eberle”. Autoria: Umberto Zanella. Positivo em papel albuminado, 13x18cm.

Nessa foto, um típico retrato posado, vemos quatro fileiras formadas pelos “operários da fábrica Eberle”, segundo o que nos informa a legenda. Há uma nítida divisão por gênero na cena: crianças foram dispostas embaixo, homens adultos estão sentados nas cadeiras, jovens de pé logo atrás destes e, ao fundo, mulheres. Essa divisão por gênero trata-se de uma escolha estética do fotógrafo, mas ela também reflete a divisão do trabalho que se efetivava no interior da fábrica nesse período: aos homens eram destinadas as tarefas mais complexas e pesadas (como cortar as folhas de flandres e operar as máquinas de prensas), enquanto as mulheres executavam trabalhos mais leves (como brunir as peças de metal). A divisão sexual também se estendia quanto ao salário ganho por cada gênero: mulheres ganhavam menos do que os homens, e muitos aprendizes, como sabemos, não recebiam salário, sendo pagos com alimentação e abrigo.

Mesmo que a autoria dessa primeira imagem não nos fosse informada, não teríamos motivos para duvidar que a tomada fotográfica em questão foi executada por um retratista experiente. Como se pode observar, na composição da imagem há uma perfeita simetria: se dividirmos verticalmente a cena pela metade, notaremos que há um equilíbrio entre o número de figuras humanas que aparecem a leste e a oeste da foto. Algo um tanto surpreendente, já que se trata de um enquadramento em plano geral⁴³⁶ e há um número bastante elevado de pessoas presentes na cena – sessenta e três no total. Por exemplo, observemos que o número de crianças sentadas na guia da calçada em cada um dos lados da imagem é igual (quatro à esquerda, e quatro à direita), e também os dois grupos se encontram à mesma distância de si e dos limites do quadro. O mesmo ocorre um pouco acima dos pequenos operários, na fila de homens sentados: dez figuras masculinas à esquerda e onze sentadas à direita daquele que é visto como a figura central da composição formada pelos empregados da fábrica, ou seja, Abramo Eberle (n.º 19, conforme a máscara de identificação).

Em fotografia, quando se trata de retratos grupais e de tomadas em ângulos frontais – como é o caso da Foto 01 –, a figura que é vista ao centro do grupo promove uma hierarquia em relação às demais, indicando ser a mais importante na cena.⁴³⁷ Não é à toa, afinal, que em retratos de família, sobretudo em culturas patriarcais, geralmente a figura do pai é vista ocupando a posição central da composição fotográfica, ladeado pelos outros membros do grupo familiar, a esposa e os filhos. Para o caso da Foto 01, a localização de Abramo em relação aos demais operários não poderia ser diferente, já que a sua figura (a de chefe de fábrica) deveria estar relacionada à inscrição na fachada do sobrado (esta ao centro horizontal da imagem – *Ourivesaria e Funilaria Central de Abramo Eberle*), que nos informa tratar-se do seu negócio.

Ordenação, equilíbrio, simetria, portanto, são os efeitos que caracterizam a dimensão expressiva dessa primeira cena fotográfica, principalmente no que tange à sua composição. Já o seu formato horizontal, é outro atributo que contribui para a impressão visual de uma

⁴³⁶ O plano geral se caracteriza por dividir o espaço do quadro fotográfico entre o ambiente e os sujeitos que estão retratados, existindo uma integração entre eles. Nesse enquadramento, há contextualização espacial, já que os elementos do ambiente (no caso da nossa foto, o sobrado de madeira e a calçada) indicam o local geográfico (espaço da ação ou locação) que o fotógrafo optou por fazer a tomada fotográfica. Quanto mais abrangente é o plano, mais cuidado o fotógrafo deve ter ao compor a cena, pois precisa excluir elementos que dispersam o olhar.

⁴³⁷ De acordo com Arcari (ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objectos, o homem*. Lisboa, PT: Edições 70, 1980) o ponto de vista central (ou a centralização do assunto na cena) remete ao surgimento do Renascimento (introduzido pelos pintores Brunelleschi e Masaccio), e é “uma escolha obrigatória para quem se proponha representar visualmente a realidade segundo as convenções da perspectiva geométrica”. Além disso, é “uma maneira de objectivizar a ‘coisa’, de a ver na sua totalidade, de a afastar de si e do contexto em que vive. Mas é também uma relação que pressupõe a centralidade do homem em relação à realidade.” (Ibid., p. 57).

imagem estável e equilibrada, escolha essa que também permitiu ao fotógrafo dividir simetricamente as figuras humanas na cena. Por fim, outro efeito do plano expressivo cuja existência tem importância na conformação da imagem em questão, ainda deve ser destacado: trata-se da nitidez das figuras, que, mesmo distantes da objetiva da câmera, foram captadas com boa definição pelo fotógrafo.

Algumas informações históricas que conseguimos resgatar acerca do que é visto na Foto 01 merecem ser observadas, pois servem à compreensão da motivação para essa tomada fotográfica. Segundo uma publicação da empresa⁴³⁸, na parte central das fileiras formadas pelos operários estão outras duas figuras importantes da hierarquia da fábrica: trata-se de Pedro Eberle (n.º 20), irmão de Abramo, e Luiz Gasparetto (n.º 18), com quem o industrialista formou sociedade para instalar a ourivesaria e funilaria em questão.

Luiz Gasparetto havia sido empregado da primeira metalúrgica instalada no município de Caxias, de propriedade de Amadeo Rossi. Por volta dos anos 1900, tendo já se desligado da firma de Rossi, Gasparetto adquiriu um maquinário de uma fábrica de ourivesaria que estava encerrando as suas atividades em Caxias, em função da mudança de seu proprietário, Edmundo Müller, para outra cidade do Estado. Nesse mesmo período, Abramo também havia demonstrado interesse nesse maquinário, mas, na ocasião, preferiu não investir na tecnologia, pois estava prestes a se casar e economizando para iniciar a construção de uma residência mais ampla para morar. Porém, poucos anos mais tarde, em 1904, Abramo decide falar com Gasparetto, sugerindo a este uma sociedade, para que unissem capital, tecnologia e conhecimento em metalurgia para ampliar o negócio que o primeiro havia iniciado com a funilaria.⁴³⁹ Assim surgia a *Ourivesaria e Funilaria Central de Abramo Eberle e Cia.*, tendo contado com capital inicial de 24:249\$394 (vinte e quatro contos e duzentos mil réis, aproximadamente),⁴⁴⁰ e, segundo nos aponta a fotografia, com cerca de sessenta operários.

O sobrado que é visto na Foto 01 foi a casa construída por Abramo para residir. Datada de 1901, estava localizada na Rua Sinimbu, bem ao lado da casa primitiva onde o industrialista havia iniciado a oficina de funilaria, em 1896. Quando da abertura do novo negócio, em 1904, o sobrado passou a servir tanto de residência da família de Abramo (no

⁴³⁸ Jornal *Boletim Eberle*. Caxias do Sul, fev. 1954, p. 4-5. Acervo: AHMJS.A.

⁴³⁹ FRANCO, Álvaro. *Abramo já tocou...*, ou, a epopéia de um imigrante: ensaio biográfico. São Paulo: Ramos, Franco, 1943, p. 138-144. Também fizeram parte dessa sociedade Pedro Mocelin e Erico Raabe.

⁴⁴⁰ Conforme LAZZAROTTO, Valentim. *Pobres construtores de riqueza*: absorção da mão-de-obra e expansão industrial na Metalúrgica Abramo Eberle: 1905-1970. Caxias do Sul: Educus / Est, 1981, p. 32. Segundo Lazzarotto, essa sociedade entre Abramo e Gasparetto era uma sociedade comandita simples, ou seja, uma sociedade em que há um ou mais sócios que entram com capitais sem tomar parte na gestão.

segundo piso), como de loja da *Ourivesaria e Funilaria Central*. Em 1906 (ano da foto), algumas reformas haviam sido feitas para melhor adequar o espaço da construção; especialmente, uma porta fora aberta para dar acesso direto às demais seções da fábrica, que ficavam em oficinas aos fundos da construção.⁴⁴¹ Não é sem motivo, portanto, que o momento mereceu ser perenizado em imagem: como a legenda indica, tratava-se do início dos trabalhos em metalurgia e, como agora sabemos, de um novo e grande empreendimento de Abramo, concretizado apenas dez anos depois da compra da funilaria de seu próprio pai.

Nem todas as figuras vistas na Foto 01 devem ser operários da fábrica. Duas crianças – um menino (n.º 2) e uma menina (n.º 43) – aparentam ter idade inferior aos oito anos, a mínima para que começassem a ser empregados na fábrica. Já quanto às três figuras que se encontram na parte superior da cena – duas mulheres e uma criança de colo – provavelmente fossem familiares de Abramo, entre elas a sua esposa, Elisa, e uma filha do casal (talvez Rosália Venzon Eberle, nascida em janeiro daquele ano). A escolha do fotógrafo em registrá-las no segundo pavimento do sobrado deveu-se, muito provavelmente, a dois motivos: um, de ordem estética, para não deixar esse grande espaço da cena vazio, sem nenhum ponto de interesse para o olhar; e, o outro motivo, para indicar que o ambiente era também a residência de uma família, e que as duas mulheres estavam integradas de alguma forma à fábrica.

Ainda resta observar, sobre a Foto 01, o número de crianças presentes, que constituíam o grupo de aprendizes da fábrica. Excetuando o menino e a menina muito jovens, ao todo são 14 crianças na cena. Em relação ao número de operários da fábrica (que somamos serem 57, excluindo mais as duas mulheres e a criança de colo), o percentual de mão-de-obra aprendiz, nesse ano, era de quase 25%, ou seja, ¼ da força de trabalho da fábrica.

A segunda foto do álbum, Foto 02, datada de 1907, foi produzida no mesmo espaço geográfico da imagem anterior. Devido à semelhança do seu suporte fotográfico (uma prova albuminada), provavelmente, foi também produzida por Umberto Zanella. No entanto, ao contrário da precedente, essa foto não apresenta a mesma composição simétrica, sendo a posição do fotógrafo um pouco oblíqua em relação ao assunto principal – novamente o grupo de operários.

⁴⁴¹ BERGAMASCHI, Heloísa Eberle. *Abramo e seus filhos: cartas familiares – 1920/1945*. Caxias do Sul: Educ, 2005, p. 107.



Foto 02 – “Ano 1907 – Um grupo de operários. Pode-se destacar os Snrs. Rizzieri Serafini, Antônio Fedrizzi e Luiz Centenaro”. Autoria: possivelmente Umberto Zanella. Positivo em papel albuminado, 13x18cm.

O objetivo principal desse registro é mostrar os operários homens da fábrica (incluindo os jovens e as crianças aprendizes). O ponto focal e o enquadramento da cena (outro plano geral) direcionam o olhar para o grupo que forma as três linhas horizontais de figuras humanas. Novamente, há uma divisão por gênero, agora por faixa etária. Entre as crianças – oito, ao todo –, apenas um menino (n.º 8, descalço) não parece ter idade para fazer parte do grupo de empregados. Entre os jovens, ao fundo, destacamos a presença de um negro (n.º 38), um pequeno indício, mas importante, de que elementos étnicos não europeus (ou não descendentes destes) também constituíram a mão-de-obra da indústria local nesse período.

Embora sem a identificação precisa da posição de cada um na cena, descobrimos que posam para o retrato os seguintes: Rizzieri Serafini, Antônio Fedrizzi, Luiz Centenaro, Eugênio Fochesato, Vítório Garbin, Guilherme Brandt, José Reatti, Reinaldo Kocherborger, José Panceri, Antônio Rasia, Alberto Roese, Fulvio Minghelli, João Rossi, Agostinho Menegotto e João Drago.⁴⁴² Praticamente todas essas figuras ocuparam cargos importantes na fábrica de Abramo Eberle ao longo dos anos em que o industrialista esteve à frente do

⁴⁴² *Jornal Boletim Eberle*. Caxias do Sul, fev. 1954, p. 4-5. Acervo: AHMJSa.

negócio. Rizzieri Serafini, por exemplo, tornou-se gerente técnico da fábrica; Reinaldo Kochenborger foi sócio de Abramo em outro negócio empreendido pelo industrialista na década de 1910; Antônio Fedrizzi, Luiz Centenaro e muitos outros presentes na cena, eram ou se tornaram chefes ou subchefes de seção da fábrica. Constituíam, assim, o grupo dos especialistas, e foram, por isso, destacados nessa imagem.

Mesmo que não tivéssemos a informação dos nomes das figuras retratadas, poderíamos aventar acerca da importância das mesmas ao atentarmos para os seus trajes. Ora, em contraste com a imagem anterior, na qual a maioria dos operários vestem roupas de trabalho (como as calças de tecido riscado e as rústicas alpargatas de couro como calçado), na Foto 02 os operários distinguem-se pelos seus trajes mais apurados; pela *fatiota* composta de chapéu, lenço, casaco e calça de alfaiataria, botas ou sapatos. Alguns, inclusive, trazem guarda-chuvas como peças indumentárias (caso dos n.ºs 14, 15, 16 e 22). Os três sujeitos que estão ao centro do grupo, aliás, possivelmente sejam as figuras que a legenda do álbum faz questão de destacar: Serafini, Fedrizzi e Centenaro.

O traje que vestem os sujeitos nessa cena, mais propício a uma ocasião festiva, ajuda a retirar o fardo de operário das figuras. Bem vestidos para o retrato, esses empregados têm assegurada uma imagem mais digna e de maior respeito de si, que em nada os assemelha a simples trabalhadores braçais. Também em razão disso, a cena sugere como o trabalho pode ser compensador, já que a impressão criada é a de que a condição financeira (ou a posição social) dos operários dessa fábrica era boa o bastante a ponto de permiti-los a aquisição dessa indumentária tipicamente urbana, então comum às grandes capitais. Já quanto aos aprendizes, tão pequenos ainda, mas tão parecidos com os adultos na cena, o retrato dá a entender que eram bem tratados na firma: todos os que consideramos ser empregados na condição de aprendiz estão calçando sapatos, um bem de consumo relativamente caro nessa época, e que costumava ser dispensável às crianças.

Quanto às figuras vistas no topo da cena, foi possível identificar Angelina e Rosália Eberle (n.ºs 40 e 41), filhas de Abramo, e Elisa Venzon Eberle e Catarina Eberle (n.ºs 42 e 43), esposa e irmã de Abramo, respectivamente. Nessa foto, elas não são vistas integralmente, mas essa mesma imagem se repete na página seguinte do álbum, em um enquadramento minimamente diferente, que permite a visualização completa dessas figuras.⁴⁴³

⁴⁴³ A foto em questão, Foto 06, pode ser vista em Anexo.

A Foto 03 exibe o grupo de operários da fábrica em um dia incomum de expediente. Apesar de a imagem mostrar os empregados com os seus devidos instrumentos de trabalho, indicando a função ocupada por cada um na fábrica, o registro causa estranheza ao observar-se que foi tomado externamente. Obviamente, os operários da fábrica Eberle não trabalhavam sob as intempéries; ao fundo da imagem, veem-se os galpões onde o trabalho acontecia de fato. Novamente, a escolha pelo espaço geográfico exterior deveu-se, muito provavelmente, às limitações técnicas que não permitiam registros fotográficos em ambientes internos, em função da baixa luminosidade.

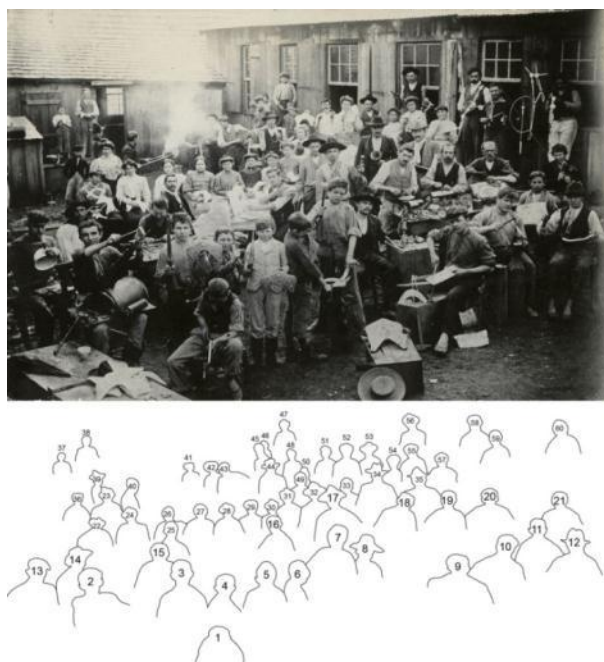


Foto 03 – “Ano 1907 – Os operários da fábrica. Observa-se que os artigos de metal já eram fabricados em larga escala”. Autoria desconhecida. Positivo em papel albuminado, 13x18cm.

Essa imagem, apesar de ser uma explícita encenação das atividades,⁴⁴⁴ mostra que a fábrica ainda se encontrava em um estágio manufatureiro. No período em que a foto foi produzida, praticamente todas as etapas de produção dos artigos produzidos pelo estabelecimento envolviam o trabalho manual dos operários. Sinteticamente, os homens adultos e mais experientes eram responsáveis pelo corte das folhas de flandres, pela fundição dos metais e pela gravação nas peças, dando forma aos artigos (figuras n.ºs 40 a 43 e 18 a 20). Os aprendizes e os mais jovens empregados ficavam com a etapa de limagem das peças,

⁴⁴⁴ A propósito disso, devemos nos lembrar da sentença de François Soulages (2010, p. 63): *isto foi encenado*.

removendo algumas arestas e imperfeições (figuras n.ºs 1 a 6, manuseando limas). Já quanto às mulheres, o trabalho destas consistia em brunir os artigos, dando o polimento necessário para finalizar o produto (figuras n.ºs 22 a 31). Nesse período, os principais produtos produzidos pela *Ourivesaria e Funilaria Central de Abramo Eberle* eram os artigos para montaria (chapas para serigotes, estribos, esporas, fivelas, serrilhas, argolas, passadores, florões) e artigos de uso doméstico ou para o trabalho (baldes, lamparinas, máquinas de sulfatar e alambiques).

O número de figuras humanas que é visto nessa foto, sessenta ao todo, se aproxima do número que contabilizamos na Foto 01, indício de que a quantidade de operários empregados na fábrica devia ser esse mesmo, tendo aumentado minimamente em relação ao ano anterior. Segundo aponta Lazzarotto⁴⁴⁵, nos primeiros anos da *Ourivesaria e Funilaria Central*, Abramo Eberle e seus sócios procuraram investir mais em tecnologia e na ampliação da fábrica do que na contratação de mão-de-obra. Entre 1896 e 1907, a empresa havia dado um salto de 100m² de área ocupada para 515m², e os gastos em maquinaria nesse último ano haviam sido oito vezes maior do que os gastos com pagamento ou contratação de novos operários.⁴⁴⁶

Principalmente, a força de trabalho da *Ourivesaria e Funilaria Central* era recrutada entre os moradores que residiam mais próximo à fábrica, o que trazia vantagens para o negócio, como alta assiduidade dos empregados. A proximidade de residência dos operários explica a convocação diária para o trabalho que Abramo supostamente fazia ao badalar a *campanela* todas as manhãs.

A tal sineta, objeto que, assim como a casa primitiva da funilaria, veio a se tornar um símbolo da empresa e sempre esteve ligada à figura de Abramo, pode ser vista na Foto 03. No entanto, para nossa surpresa, quem a maneja não é o industrialista (n.º 35), mas seu irmão, Pedro Eberle (n.º 34). Na história oficial da empresa⁴⁴⁷, esparsas referências são encontradas sobre esse irmão mais novo de Abramo. Sabemos, apenas, que ele entrou como sócio da firma no ano de 1911, sendo, também, um dos responsáveis pela direção da fábrica.⁴⁴⁸ Portanto, desde o início das atividades, Pedro sempre deve ter ocupado uma posição importante na

⁴⁴⁵ LAZZAROTTO, 1981, p. 47.

⁴⁴⁶ Ibid., loc. cit.

⁴⁴⁷ Por “história oficial da empresa” nos referimos às duas publicações de Álvaro Franco (FRANCO, 1943 e FRANCO, Álvaro; FRANCO, Maria Ramos. *O milagre da montanha*. São Paulo: Ramos, Franco, 1946) e os Boletins Eberle, publicados entre as décadas de 1950 e 1960.

⁴⁴⁸ MONTE DOMECCQ & CIA. *O Rio Grande do Sul colonial*. Barcelona, ES: Thomas, 1918, p. 230-231.

hierarquia do negócio (na Foto 01, ele também está ao centro da foto, ladeando o irmão, como observamos), mas, ao que parece, alguns dados factuais sobre a história da empresa foram construídos privilegiando apenas algumas personagens. No caso da *campanela*, o mito foi criado em torno da figura de Abramo, o único a ser lembrado por seu devotamento ao trabalho e por ser o responsável, como vimos anteriormente, por “determinar o tempo útil dos habitantes da cidade”⁴⁴⁹ ⁴⁵⁰.

Quanto ao plano da expressão, devemos destacar a composição da Foto 03, que se caracteriza pelo arranjo em profusão das figuras principais (os operários). Em outras palavras, trata-se de uma imagem caótica e desordenada, que enfatiza qualidades visuais como intensidade (abundância de figuras humanas) e homogeneidade (agrupamento de pessoas).⁴⁵¹ Embora haja uma tendência à distribuição por gênero e faixa etária das figuras na cena, a impressão visual construída pela foto é a de que o grupo de operários era bastante coeso e de que havia uma boa integração dos mesmos com os diretores e chefes de seção da fábrica, que podem ser vistos espalhados pelo grupo.

Também observamos, na Foto 03, como há uma simbiose entre os operários e os instrumentos de trabalho que estes manipulam, os quais são os principais símbolos do labor na cena. Limas, alicates, marretas e martelos são vistos como extensões naturais do corpo dos operários, e muitos exibem altivos os produtos que eram responsáveis por fabricar. Várias figuras também estão alegres, trazem estampado um sorriso que parece ser bastante espontâneo, e que, portanto, não foi reprimido pelo fotógrafo ou pelos chefes superiores. Por tudo isso, podemos afirmar que, na presente imagem, o trabalho é representado como uma atividade prazerosa e como algo muito natural aos mais diferentes sujeitos – homens ou mulheres adultos, jovens ou crianças.

As duas próximas imagens, Fotos 04 e 05, são retratos produzidos em estúdio. Certamente, essas duas imagens foram incluídas após a finalização do *Álbum 010*, pois ambas se encontram no verso da primeira página e não trazem a legenda que é habitual às outras fotos do álbum (apenas há a indicação da data dos registros, feita a lápis). Igualmente, essas

⁴⁴⁹ Jornal *Boletim Eberle*, jun. 1956, p. 13 (“Abramo já tocou” – Texto de Adelar Cosner).

⁴⁵⁰ De forma semelhante, a própria figura da mãe de Abramo, Gígia Bandera, foi, em certa medida, esquecida da história da empresa, pois a data de fundação da firma sempre remete ao ano em que Abramo a adquiriu do pai, em 1896. Sobre isso, Bergamaschi (BERGAMASCHI, Heloísa Délia Eberle. A Eberle: uma indústria metalúrgica. *Cultura e Saber*, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, 1997, p. 28-35) assinala: “Na memória familiar, o nome de Gígia Bandera sempre esteve presente. Seu retrato pintado a óleo, ao lado do de seu marido Giuseppe, tem lugar de destaque na casa de Abramo. Na memória da empresa, porém, sua figura é substituída pela do filho.”.

⁴⁵¹ Cf. LIMA; CARVALHO, 1997, p. 51.

duas fotos, juntamente com outra que veremos na sequência, são responsáveis por quebrar a série de fotos no sentido horizontal e de fotos produzidas no espaço geográfico da fábrica. A nós, é desconhecido o responsável pela inclusão dessas imagens no álbum, bem como a data em que a mesma ocorreu. É plausível, contudo, que o acréscimo tenha sido feito por um membro da família Eberle, inclusive, sendo forte o indício de que o próprio Abramo tenha feito essa inclusão posterior, pois as duas fotos remetem diretamente à sua trajetória pessoal e profissional.



Foto 04 – Sem legenda no álbum. Retrato de Abramo Eberle e Elisa Venzon Eberle. Autoria desconhecida. Caxias do Sul, 03/fev./1902.

A Foto 04 é um retrato do casal Abramo Eberle e Elisa Venzon Eberle, sem autoria identificada. Segundo o que vimos, é provável que tenha sido produzido no estabelecimento de Giovanni Battista Serafini ou de Francisco Muscani, atuantes no município nesse período. Trata-se, pois, de um retrato produzido em estúdio, com forte apelo pictorialista. O efeito artístico mais característico é o *flo*, essa espécie de janela oval que envolve o casal em um “enevado”, destacando as figuras centrais da composição e dando à cena uma aura suave e romântica. Além disso, constata-se que o fotógrafo optou por um leve desfoque das figuras, para conseguir uma impressão visual mais serena, bem como disfarçar eventuais marcas de expressão dos rostos dos retratados.

Por ser um retrato em plano médio⁴⁵² e sem a presença de outros elementos na cena – notar que o fundo é neutro –, o olhar do observador é concentrado nas duas figuras humanas, as quais estão diretamente vinculadas pelo contato que mantém com as mãos. Sem dúvida, a ideia mais forte que esse retrato nos passa é a de união, de enlace entre os indivíduos, simbolizando o vínculo conjugal dos mesmos. Além disso, pela forma como uma das mãos de Elisa repousa sobre o ombro do marido e a outra é segura pelo mesmo, Abramo é visto como a figura que serve de amparo à esposa, evidenciando o papel social que cabia ao homem nesse período, ou seja, o de ser o protetor da companheira e chefe da família.

Conforme a inscrição feita manualmente ao lado da foto, esse retrato foi produzido em 03 de fevereiro de 1902, pouco mais de um ano após o enlace matrimonial do casal, ocorrido no dia 26 de janeiro de 1901. A motivação para a produção dessa foto parece ser muito clara e não deve fugir do que é habitual em se tratando desse tipo de retrato: ele serve tanto para a lembrança do elo matrimonial como para a afirmação da bem-sucedida união do casal. Para irmos mais além dessa fácil constatação, o questionamento que devemos fazer se refere aos motivos da inclusão dessa foto no álbum: convém perguntar, afinal, por que essa cena, que não remete diretamente ao trabalho da fábrica, foi escolhida para figurar em meio ao álbum que visa ser um testemunho da história da empresa?

A resposta pode ser encontrada na biografia de Abramo Eberle, escrita por Álvaro Franco. Em *Abramo já tocou...*⁴⁵³, Elisa é retratada como a “companheira fiel” e “colaboradora dedicada” do esposo empresário. Desde o primeiro ano junto do casal, quando Elisa tinha apenas 17 anos, a jovem de “olhos meigos e tranquilos” – Franco deve ter visto esse retrato – já estava disposta a contribuir para o crescimento do empreendimento do marido, dedicando-se tanto às suas tarefas domésticas como auxiliando no trabalho da fábrica.⁴⁵⁴ Conforme indica Franco⁴⁵⁵, Elisa

Atendia aos serviços da casa, se bem que esses se encontrassem bastante aliviados com a ajuda dum servente [este pode ser a figura masculina (nº. 44) que vemos na janela da Foto 02]. Além disso, cuidava de parte da loja [da *Ourivesaria e Fumilaria Central*]. Muitas vezes preparava a comida para o pessoal todo, inclusive alguns aprendizes que recebiam alimento e hospedagem em troca de pequena colaboração prestada. Não contente com isso, a esposa de Abramo ainda tomou sobre os ombros o encargo de consertar guarda-chuvas e sombrinhas.

⁴⁵² O plano médio é o enquadramento em que a figura retratada preenche a maior parte do quadro fotográfico – o sujeito pode ser tomado de corpo inteiro ou cortado na altura da cintura ou do busto. Comumente utilizado para retratos de estúdio, o enquadramento em plano médio enfatiza as características e a ação do sujeito na cena.

⁴⁵³ FRANCO, 1943.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 111-112.

Esposa dedicada ao cuidado dos filhos e colaboradora abnegada da firma do marido. Esse era o papel de Elisa no casamento, e o papel reservado à esposa nesse período. Como demonstram Giron e Bergamaschi⁴⁵⁶, o município de Caxias e a região de colonização italiana no Rio Grande do Sul estão repletos de exemplos de mulheres que dividiam-se entre seus afazeres domésticos e o trabalho na colônia. Muitas esposas, inclusive, tomavam as rédeas do negócio do marido quando este se apresentava incapacitado para o trabalho ou havia falecido, tornando-se as mulheres, então, proprietárias das terras ou das pequenas fábricas iniciadas pelos companheiros. Elisa Eberle, não muito diferente, dava continuidade a essa organização social, e assumia um papel muito semelhante ao que tivera a sua sogra, Luigia, que, como sabemos, tomou o controle da funilaria do marido Giuseppe ao mesmo tempo em que educava o jovem filho Abramo, ensinando-o o ofício de funileiro. Quanto à inclusão do retrato de Abramo e Elisa no álbum, está claro que o objetivo é demonstrar que a esposa do empresário também estava integrada à fábrica. Dentro da narrativa do álbum, o presente retrato destaca o companheirismo de Elisa desde as primícias e a sua importância para o crescimento do negócio, já que a data remota da foto – ela é a segunda mais antiga do álbum – e a disposição da mesma nas primeiras páginas do suporte sugere que o sucesso do empreendimento deveu muito à união do casal.

A Foto 05 é um retrato individual de Abramo Eberle, novamente com a autoria desconhecida. Nesse retrato, não são tão fortes os apelos pictorialistas; o que mais se destaca nessa imagem é a existência de um *mise-en-scène* caprichado, que contribui para afirmar o gosto burguês do retratado.

⁴⁵⁶ BERGAMASCHI, Heloisa Délia Eberle; GIRON, Loraine Slomp. *A força das mulheres proprietárias: histórias de vida – 1875/1975*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 1997.



Foto 05 – Sem legenda no álbum. Retrato de Abramo Eberle. Autoria desconhecida. Caxias do Sul, 1901.

O álbum nos informa que a foto em questão foi produzida no ano de 1901. Provavelmente, Abramo posou para esse retrato logo após retornar da sua primeira grande viagem a negócios, ocorrida no primeiro ano do século XX. Em abril de 1901, o industrialista dirigiu-se ao Estado de São Paulo, onde fora em busca de novos mercados consumidores para os produtos produzidos na região colonial italiana da Serra Gaúcha, especialmente para o vinho. Passando por Santos, pela capital São Paulo e por outros municípios paulistas, a viagem empreendida por Abramo foi bastante audaciosa para um jovem que recém havia completado 21 anos de idade, e poucas vezes havia sido tentada por outros comerciantes caxienses. O retorno da grande metrópole ocorreu somente após quatro meses, no final de agosto.⁴⁵⁷ De uma das capitais economicamente mais efervescentes do país, Abramo trouxe não só boas notícias aos seus colegas comerciantes, tendo cumprido a sua missão de expandir o mercado do vinho e dos outros produtos locais, como parece ter importado a moda urbana e cosmopolita das nascentes metrópoles.

A pose e o traje de Abramo Eberle na Foto 05 denotam bastante elegância. Terno bem cortado, gravata engomada, lenço no bolso do paletó, sapatos bem engraxados e reluzentes (que nos indicam que a fonte de iluminação do estúdio vinha de cima, por uma claraboia, e também pela lateral), relógio de bolso (para controlar as horas, importante para um empresário), aliança no anelar (que distinguem o homem adulto, sério e comprometido) e

⁴⁵⁷ Ibid., p. 123

uma bengala (sem uso efetivamente prático, mas, muito simbólico, pois indica o seu *status* social). Eis o retrato de um verdadeiro cavalheiro, que em muito se diferencia do retrato do camponês, do trabalhador braçal do campo, ou mesmo do operário urbano da indústria. Para estes casos, semelhante ao que o casal Bourdieu constatou⁴⁵⁸ – e podemos nós mesmos verificar em muitas fotografias antigas produzidas no município de Caxias –, é comum a representação frontal, com o olhar do retratado encarando a objetiva, a pose sempre rija, em que o sujeito aparece com os braços colados ao corpo, sendo visível o desconforto dessas pessoas mais simples ao vestirem um traje mais apurado (o qual, muitas vezes, era emprestado pelo próprio fotógrafo) e que fugia à indumentária cotidiana do trabalho. Mesmo que tentem disfarçar a sua posição social através da aparência das roupas, fica manifesta a falta de traquejo dos grupos menos abastados, da classe trabalhadora, diante da objetiva da câmera fotográfica, modernidade com a qual muitos ainda não estão acostumados no alvorecer do século XX. Já ao olharmos para Abramo Eberle na Foto 05, temos uma impressão muito diferente. Mesmo em tão terna idade, o jovem empreendedor demonstra dominar com muita naturalidade os códigos relativos ao homem urbano e de negócios. Devemos notar que a sua representação nesse retrato de estúdio é a de um empresário bem sucedido, a de um legítimo “capitalista”, exatamente como eram chamados os comerciantes e empresários paulistas – ou também “burgueses” –, que certamente inspiraram a pose e o traje do jovem Abramo nesse retrato.

Quanto à inclusão desse retrato individual no álbum, é possível afirmar que ele está de acordo com a posição ocupada pelo retratado na hierarquia da fábrica: por ser o único retrato individual e em plano médio de todo o conjunto de fotos do álbum, essa imagem destaca a figura do fundador do empreendimento e do chefe da fábrica. O acréscimo feito *a posteriori* de tal foto no álbum nos faz, também, pensar no trabalho de construção de uma memória da empresa, na qual seria impensável a figura de Abramo estar ausente.

As próximas quatro imagens, Fotos 07 a 11 (excetuando a Foto 09, a ser vista mais adiante), serão analisadas em conjunto, pois trazem muitas semelhanças em sua dimensão icônica. Trata-se de quatro retratos grupais que exibem os operários da fábrica, divididos por gênero: duas fotos (Foto 07 e 11) mostram o grupo de mulheres adultas e de jovens empregadas na firma, e outras duas fotos (Foto 08 e 10) exibem os homens adultos, jovens e crianças que faziam parte da mão-de-obra da fábrica. O espaço geográfico de todos esses

⁴⁵⁸ Vimos no capítulo 2.

retratos é a Rua Sinimbu, em frente a um casarão de madeira, o qual servia, à época, de depósito da fábrica, e estava localizado ao lado do sobrado visto nas imagens anteriores. Em relação à data de tomada desses quatro registros fotográficos, segundo o que nos informa a legenda do álbum, todos são do ano de 1909 e, pelo que se pode constatar pela posição solar (ou a iluminação da cena), certamente foram produzidos no mesmo dia. A única lacuna em relação às informações descritivas dessas fotos é referente à autoria dos retratos. Conforme o mapeamento que apresentamos em capítulo anterior, quatro fotógrafos concorrem como autores dessa imagem: Gio Batta Serafini, Umberto Zanella, Francisco Muscani, e Domingos Mancuso, todos atuantes no município no ano de 1909.

As duas fotografias que mostram as operárias (Fotos 07 e 11) foram tomadas de ângulos diferentes. Uma delas (Foto 11) é frontal, enquanto na outra (Foto 07), o fotógrafo optou por um ângulo lateral para produzir o registro. Para o primeiro caso, a imagem se torna mais estática, e o olhar do observador concentra-se no centro da composição (cujo elemento principal são as figuras humanas). Já quanto à imagem tomada em um ângulo mais oblíquo, o olhar desloca-se de uma extremidade para a outra da cena, no sentido da direita (área com figuras mais próximas da objetiva da câmera e, por isso, mais nítidas) para a esquerda, sendo, portanto, uma foto mais dinâmica em relação à anterior, e que compensa a pose estática e a falta de ação na cena. Fora isso, tanto em uma como em outra, as figuras que posam para a cena foram convidadas a olhar diretamente para a objetiva da câmera, e o olhar de quase todas é circunspecto, revelando como a ocasião de um retrato fotográfico, nesse período, costumava guiar-se pela formalidade.



Fotos 07 e 11 – “Ano 1909 – As operárias da fábrica e brunideiras”. “Outro aspecto das operárias da fábrica e brunideiras”. Autorias desconhecidas. Provas em papel albuminado, 13x18cm.

No plano do conteúdo, em comparação, as Fotos 07 e 11 apresentam o mesmo número de figuras humanas: são, exatamente, as mesmas mulheres adultas e jovens moças que posam para os dois retratos, totalizando a presença de trinta e seis figuras femininas em cada um. As legendas das duas fotos informam que o grupo retratado constituía as “operárias da fábrica e brunideiras”, mas, acreditamos, duas meninas (n.ºs 2 e 5) não deviam fazer parte do grupo de empregadas da firma, devido a sua tenra idade. Para nós, no entanto, a presença dessas duas crianças nos retratos não deve ser desprezada, pois se constitui em um indício importante, que nos permite fazer algumas considerações sobre a condição da mulher operária no período retratado.

De acordo com Rago⁴⁵⁹, foi no princípio do século XX, no Brasil, que a mulher começou a adentrar no mundo do trabalho. As primeiras fábricas a contarem com a mão-de-obra feminina foram as do ramo têxtil, sendo logo seguidas por outros tipos de empreendimentos fabris. No âmbito regional, em Caxias do Sul, Herédia⁴⁶⁰ também observou como as fábricas de tecelagem foram as principais empresas a contratarem o serviço das mulheres para o trabalho, sendo acompanhadas das fábricas metalúrgicas e de alimentos (como as vinícolas e produtoras de embutidos). Principalmente, a utilização de mão-de-obra

⁴⁵⁹ RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

⁴⁶⁰ HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti. *Processo de industrialização da Zona Colonial Italiana: estudo de caso da primeira indústria têxtil do Nordeste do Estado do Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: Educs, 1997.

feminina nas fábricas respondia aos interesses patronais de economizar com os salários, uma vez que as mulheres ganhavam menos do que os homens, embora se sujeitassem a tarefas igualmente estafantes.

Além de perceberem menos do que os homes e de terem serviços relativamente semelhantes, as mulheres operárias ainda precisavam encarar uma dupla jornada de trabalho. A presença das duas pequenas meninas nos dois últimos retratos é uma pista visual que nos permite inferir como algumas das mulheres que posam para o retrato eram, além de operárias da fábrica, mães e donas de casa. Na realidade, essa situação não era peculiar apenas para o caso das mulheres empregadas na indústria, então em formação na cidade, mas uma reprodução da organização social que já enfrentavam na colônia, quando auxiliavam o marido na lide dos animais, no plantio e na colheita e, por “predestinação natural”, no cuidado da prole, geralmente bastante numerosa (o que significava mais braços para o trabalho).

Outra observação possível de ser feita em relação a esses dois retratos diz respeito ao rápido aumento do contingente feminino na fábrica Eberle. Levando-se em consideração os registros visuais vistos acima, nota-se como a empresa já utilizava em grande número a força de trabalho das mulheres. Estas eram empregadas, principalmente, em atividades que envolviam a brunidura (ou polimento) das peças de montaria produzidas pela firma. Nas duas fotos do ano de 1909, era trinta e quatro o número de mulheres operárias na firma (entre adultas e jovens), índice que aumentou em mais de duas vezes (ou 130%) em apenas dois anos, quando eram quinze as empregadas do sexo feminino, no ano de 1907 (vide a Foto 03).

As Fotos 08 e 10 mostram os homens adultos, jovens e crianças aprendizes da firma. Esses dois retratos, também posados em frente ao depósito da fábrica, são semelhantes em sua dimensão expressiva. Igual a uma das fotos anteriores, também foram tomados de um ângulo lateral, apresentando, assim, um dinamismo maior em relação às tomadas fotográficas frontais. A mesma iluminação (provavelmente, conseguida com o sol da tarde) e a mesma impressão visual, na qual se destaca a nitidez das figuras (conseguida com um tempo de exposição longo, mas de poucos segundos), também assemelham esses dois retratos fotográficos, assim como as outras duas imagens vistas anteriormente. Quanto à dimensão icônica, há uma diferença entre as Fotos 08 e 10 no que se refere às figuras humanas, que não são exatamente as mesmas a posarem para os retratos. Sendo assim, os operários foram divididos em dois grandes grupos para o feitiço dos “flagrantes”, como sugere a legenda do álbum.



Fotos 8 e 10 – “Ano 1909 – Mais um flagrante dos colaboradores da firma”. “Aspecto de um grupo de operários da fábrica”. Autoria desconhecida. Prova em papel albuminado, 13x18cm.

Uma das imagens (Foto 08) traz, ao centro do grupo, os sócios do empreendimento – Abramo, Pedro Eberle e Luiz Gasparetto (n.ºs 8, 7 e 9, respectivamente). Também nessa imagem devem estar distribuídos, sentados nas cadeiras, os demais chefes de seção da fábrica, e que constituíam os “colaboradores” mais antigos da firma, já que, visivelmente, são as figuras masculinas mais velhas comparando-se as duas cenas. Apesar disso, nesse retrato, também são vistos alguns jovens, com idades próximas aos 14 e 20 anos. Entre estes, novamente, enfatizamos a presença de um negro, o jovem n.º 28 do retrato em questão. Já no outro retrato (Foto 10), são vistos os aprendizes mais novatos da fábrica, sentados sobre o meio-fio da calçada e dividindo a composição com o restante dos operários adultos e jovens. Ao fundo dessa foto, na extremidade esquerda, outro rapaz negro é visto (n.º 24).

Há pouco o que acrescentar, sobre esses dois retratos grupais e masculinos, em relação ao que já observamos para o retrato do ano de 1907 (Foto 02). Mais uma vez, é explícito como o dia de trabalho na fábrica (se se tratava de um) foi suspenso para a produção da imagem. O traje que vestem as figuras, que pouco condiz com as atividades da fábrica, é mais propício a um evento solene, a uma festa de casamento ou celebração parecida. Assim, é possível notar como o retrato fotográfico, nesse período, era tratado como uma ocasião importante, para a qual se devia apresentar elegantemente. Ao posar para uma foto, o que estava em jogo era a imagem do sujeito, mais precisamente a sua aparência. E, como sói

acontecer, todos querem sempre dar a melhor imagem de si próprios, sabendo que um retrato fotográfico é um registro perene.

Sobre a inclusão desses quatro retratos no álbum (Fotos 07, 08, 10 e 11) e sobre a narrativa visual que os mesmos são responsáveis por construir, é possível afirmar que eles mostram, com grande nitidez, os investimentos que a fábrica fez no período em relação à sua força de trabalho. Vistos na sequência dos retratos anteriores, que também exibem o grupo de operários, nota-se que houve uma grande e rápida ampliação da mão-de-obra empregada na firma, sinal de seu próprio desenvolvimento econômico, e sinal, igualmente, da veloz absorção da força de trabalho campesina, a qual começava a abandonar as suas atividades rurais e migrava para a cidade em busca de emprego nas fábricas que surgiam.

Outra consideração importante a ser feita está relacionada à ideia de *grupo coeso*, de *associação íntima*, ou de *solidariedade* entre os operários da fábrica que essas imagens nos passam. Nos retratos das mulheres, por exemplo, algumas empregadas são vistas com as mãos entrelaçadas, evidenciando a existência de união e de ajuda mútua que as empregadas mulheres da fábrica deviam possuir enquanto colegas de trabalho. Já nos retratos masculinos, a presença do chefe Abramo em uma das imagens (Foto 08) sugere a proximidade que o patrão tinha com os operários, ou, em termos mais precisos, a relação paternalista que se verificava na organização da empresa, comum desde os seus primeiros anos de existência. A propósito disso, vale notar que dois dos últimos retratos vistos acima (Fotos 11 e 08⁴⁶¹) foram reproduzidos na obra de Franco⁴⁶², e, ambos, ilustram o trecho de um depoimento concedido pelo próprio Abramo Eberle ao autor de sua biografia. Assim afirmava o industrialista sobre seus empregados: “... disponho não de operários, mas de verdadeiros amigos”⁴⁶³.

A próxima imagem, Foto 09 é mais uma – e a última – daquelas que foram incluídas posteriormente no álbum. Também, essa imagem encerra a série de fotos no sentido vertical, e é a única, de toda a coleção de fotos do álbum, em enquadramento de primeiro plano⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ Trata-se, na realidade, da versão frontal desse retrato.

⁴⁶² FRANCO, 1943, p. 139.

⁴⁶³ Ibid., loc. cit.

⁴⁶⁴ O primeiro plano se caracteriza pelo enquadramento fechado, próximo ao motivo fotografado (um verdadeiro *zoom*). No enquadramento em primeiro plano, a textura ganha força e, ao se isolar e ampliar o motivo na cena, consegue-se dirigir a atenção do observador apenas para o que está representado.



Foto 09 – Sem legenda no álbum. A primeira lamparina produzida pelo funileiro Abramo Eberle. Autoria desconhecida. Prova em papel, 13x18cm.

Essa imagem, ausente de legenda, não nos informa a data em que foi produzida. Pelo tipo de papel fotográfico, podemos sugerir décadas de 1930 ou 1940, e o seu autor, pelo período de atuação, o Studio Geremia. Algumas constatações possíveis, é que se trata de uma natureza morta, produzida em estúdio, com fundo em dégradé e, provavelmente, com uso de luz artificial, a qual atinge o objeto a partir da direita, produzindo sombras que servem para transmitir a tridimensionalidade do motivo fotografado. Em relação à textura e nitidez do objeto, conseguidas em razão do mesmo efeito de iluminação, essas nos servem para definir que se trata de uma lamparina de flandres, cujas marcas visíveis de oxidação enfatizam o caráter antigo do utensílio – deve-se notar, a propósito disso, que o ponto focal localiza-se justamente sobre a pátina que recobre o objeto.

Apesar de não apresentar uma data certa, essa fotografia claramente remete ao passado da empresa e representa o registro mais remoto da fábrica de Abramo Eberle. Isso porque, a lamparina que vemos na imagem é comumente identificada, nas narrativas de memória da empresa, como o primeiro produto produzido pelo jovem Abramo assim que este adquiriu a oficina de funilaria de seu pai, no ano de 1896. Não é difícil compreender, portanto, as razões que levaram a imagem fotográfica da lamparina ser escolhida para compor a narrativa visual da firma: presente nas primeiras páginas do suporte, ela liga-se diretamente ao sentido da memória, pois o objeto representado em imagem traz à tona a lembrança dos primeiros anos

da funilaria. Em “*O Milagre da Montanha*”⁴⁶⁵, onde a fotografia da lamparina é reproduzida e ilustra as palavraslouvaminheiras de Álvaro Franco, a lamparina em questão é tratada como um “eloquente testemunho do trabalho manual do grande mestre”, empreendido no início de suas atividades como funileiro.⁴⁶⁶ Ainda para o biógrafo, a lamparina de metal é um dos mais importantes símbolos da fábrica metalúrgica, sendo que sua função era lembrar aos empregados da firma e aos herdeiros do empresário o seu esforço vencedor:

E ali está ela, essa primeira lamparina rústica, a cuja luz débil o próprio fundador alumiu seus longos serões, com horas escassas para o devaneio. Os que lhe recolheram a herança espiritual e o patrimônio material, imensos ambos, legados por ele, guardam esse testemunho eloquente do trabalho manual do grande mestre [...]. 50 anos deitaram sobre a singela lamparina uma pátina, um colorido de velhice; entretanto não desmerece no respeito dos descendentes e dos auxiliares que veem nela o símbolo de uma predestinação, talvez um chamado permanente que lhes faz a memória do inesquecível chefe. Foi fraca, talvez, a chama que ela deu; mas fulgurante a labareda que ardia no espírito orientador das mãos habilidosas que a modelaram. E, dessa maneira, essa luz em si mesma insignificante por seu conteúdo espiritual, possui a força simbólica de um farol, capaz de dar norte àqueles que recolheram o legado do Grande Fundador. Mais do que isso ela será como lâmpada votiva, ardendo sempre com o óleo sagrado do respeito, de saudade e da admiração.

Sem dúvida, a representação da lamparina é um dos melhores exemplos que dispomos para entender a fotografia enquanto *signo memorial*, nos limites da definição do antropólogo Jöel Candau.⁴⁶⁷ Reduzida à superfície bidimensional de uma imagem, mas com um poder de transmissão relativamente maior (afinal, pode ser vista no álbum, e, também, em um livro), a fotografia da lamparina serve para ativar a lembrança de determinado acontecimento da história da empresa (o seu ponto de partida, para ser mais exato), contribuindo para a afirmação, manutenção e transmissão de um verdadeiro “passado formalizado”, de uma “memória institucional”. A imagem visual da lamparina é, pois, antes de tudo, um símbolo do trabalho; a ênfase em suas formas toscas e rudimentares serve como comparativo às ulteriores evoluções da empresa, e o objeto é um testemunho do esforço do homem que de simples funileiro tornou-se um dos maiores e mais importantes empresários da antiga zona de colonização italiana do Estado do Rio Grande do Sul.

Na sequência do álbum, uma série de oito fotografias (Fotos 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19) mostram aspectos do depósito da fábrica, enfatizando os artigos de montaria e alguns outros produtos fabricados ou comercializados pela firma no início da década de 1910, preenchendo, as fotos, três páginas do suporte fotográfico. Todas essas imagens foram

⁴⁶⁵ Franco, 1946.

⁴⁶⁶ Ibid., s/pág.

⁴⁶⁷ V. capítulo anterior.

produzidas no ano de 1912 e, devido ao fato de se assemelharem quanto à sua dimensão icônica, pode-se analisá-las conjuntamente.



Fotos 12, 13 e 14 – “Ano 1912 – Um aspecto de uma seção do depósito” (esquerda). “Seção de serigotes e artigos de montaria” (centro). “A seção de ferragens e louças” (direita). Autorias desconhecidas. Provas em papel albuminado, 13x18cm.



Fotos 15, 16 e 17 – “Ano 1912 – Estoque de Chapas para Serigotes” (esquerda). “A seção de serigotes” (centro). “Estoque de artigos metalúrgicos” (direita). Autorias desconhecidas. Provas em papel albuminado, 13x18cm.



Fotos 18 e 19 – “Ano 1912 – Artigos para montaria, mantas e máquinas”. “Amostruário [sic] e artigos de couro” (direita). Autorias desconhecidas. Provas em papel albuminado, 18x24cm.

Como é possível notar, esses oito registros fotográficos são os primeiros do álbum a terem sido produzidos em um ambiente interior da fábrica, e, apesar disso, todos possuem boa nitidez. Infelizmente, a autoria das imagens nos é desconhecida, mas, sendo provável terem sido produzidas por algum fotógrafo estabelecido na cidade de Caxias, os registros podem ser considerados importantes indícios dos avanços tecnológicos e dos aprimoramentos técnicos

dos profissionais locais, que, já no início da década de 1910, eram capazes de produzir cenas em ambientes com baixa luminosidade, antes mesmo da existência de luz artificial na cidade, que veio apenas um ano após o feitiço das cenas, em 1913 (embora a fábrica de Abramo Eberle já possuísse gerador de energia elétrica próprio, e ter algumas oficinas alumadas por lâmpadas, como é possível vê-las nas Fotos 15 e 18).

As oito fotos vistas logo acima são bons exemplos de registros produzidos sob o regime da *fotografia-documento*, segundo a definição de André Rouillé.⁴⁶⁸ A nitidez das cenas (com linhas bem definidas), os ângulos de tomada (a maioria, frontais), o ponto de vista do fotógrafo (normal, com a câmera a 90° e fixa em um tripé), e o principal objetivo de produção dessas vistas fotográficas (o de *inventariar* os artigos produzidos pela fábrica), são características que definem a fotografia enquanto *documento*, regime no qual se pretende a objetividade, a representação mais fiel possível do motivo fotografado.

Assim como em toda imagem fotográfica, para o caso dessas oito cenas as dimensões expressiva e icônica devem ser levadas em consideração conjuntamente para que se possa compreender os sentidos que as fotos transmitem. Conforme o que podemos observar, a forma como o fotógrafo escolheu fotografar esses aspectos do depósito da fábrica sugerem que a sua pretensão foi enfatizar a quantidade e a diversidade de produtos que a empresa já produzia e comercializava no período – principalmente, vemos os artigos para montaria, as peças de arreamento e a louçaria (estas, apenas vendidas no varejo que a firma mantinha, não sendo produtos confeccionados pela fábrica). Sobretudo, deve-se notar o enquadramento das cenas, cujos limites são definidos pelas estantes apinhadas de produtos. Por causa desse recorte, não é possível saber a dimensão exata das estantes, estando o nosso olhar condicionado a ampliar o tamanho das mesmas.⁴⁶⁹

Atributos como abundância e intensidade, portanto, são as principais características desse conjunto de imagens visuais. Em especial, é interessante observar a Foto 14, cujo ângulo de tomada é muito mais na diagonal do que as outras sete fotos desse pequeno grupo. Na imagem em questão, dois andares de estantes, repletas de produtos, preenchem todo o quadro da foto, e o “sentido de leitura” é da esquerda para a direita, seguindo as linhas retas formadas tanto pelas estantes como pelo balaústre em madeira do segundo pavimento do

⁴⁶⁸ V. capítulo anterior.

⁴⁶⁹ Segundo Ivan Lima (LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988, p. 75) esse tipo de cena possui zonas “imaginárias”, que ocorrem quando alguma forma geométrica ou alguma linha é cortada ao meio pela moldura do fotograma, sendo vista a princípio incompleta na imagem, mas que o nosso olho (ou nosso cérebro) se encarrega prontamente de completá-la, segundo a imaginação.

depósito. Até mesmo a figura humana que está presente na cena é difícil de ser distinguida ao se contemplar a imagem de relance. Essa foto, assim como as outras, nos solicita que imaginemos o restante da cena, sempre ampliando a dimensão do local.

A Foto 20 é um retrato de operários da oficina de Donato Rossi, produzida no ano de 1912. Trata-se de um novo retrato grupal de operários da fábrica, onde se destacam as figuras masculinas de adultos, jovens e crianças.



Foto 20 – “Ano 1912 – Oficina do Sr. Donato Rossi quando trabalhava por peça”. Autoria desconhecida. Prova em papel, 13x18cm.

Esteticamente, o primeiro elemento que chama a atenção nessa foto são os riscos que cortam quase toda a superfície da imagem e que prejudicam a nitidez de algumas zonas da mesma. Seguramente, esses riscos são rachaduras existentes no suporte matriz da imagem, um negativo de vidro, cujo material, bastante frágil, foi durante muito tempo um empecilho aos fotógrafos, que, não raras vezes, chegavam a perder a imagem devido à quebra do suporte.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Além disso, as chapas de vidro de negativo fotográfico eram pesadas, sendo ruins de transportar e acondicionar nos estúdios. Não é por menos que, hoje, são verdadeiras relíquias históricas, pois muitos fotógrafos se desfaziam das chapas logo após se aposentarem. As chapas de vidro foram lentamente substituídas pelos negativos de celuloide em película, que, além de leves, tinham flexibilidade, permitindo o surgimento, em pouco tempo, de câmeras que trabalhavam com rolos de filme em seu interior (com 12, 24 ou 36 poses, por exemplo).

Em relação à composição da Foto 20, essa imagem segue o mesmo padrão dos retratos grupais vistos anteriormente: as figuras humanas estão dispostas no centro da imagem e ocupam quase todo o quadro fotográfico.

Quanto à dimensão de conteúdo, nenhuma informação sobre a figura que a legenda do álbum dá destaque foi encontrada nas publicações da empresa ou referentes à mesma. É provável, contudo, que Donato Rossi tenha sido um dos chefes de seção da fábrica, responsável por uma das oficinas que produziam artigos de montaria, de acordo com as ferramentas que os operários exibem. Possivelmente também, Rossi deva ser a figura n.º 4, pois ocupa uma posição central em relação ao grupo, está vestido com um fato mais elegante, e é um dos únicos que não demonstra atividade manual na cena.

A Foto 20 exibe um número considerável de jovens e de crianças. Nessa cena, é quatorze o número de empregados em idade inferior aos 16 anos. Todos os operários mirins são vistos manipulando ferramentas de trabalho ou exibindo as peças que eram responsáveis por auxiliar a produzir, com exceção, porém, de um menino (n.º 6), que não parece integrar o grupo de empregados da fábrica, devido a sua idade e o objeto que segura com as mãos (uma bola). Além dessa criança, outras duas figuras que não deviam fazer parte do grupo de operários são aquelas formadas pelo casal de idosos vistos na janela, no canto superior direito da cena (n.ºs 20 e 21).

Sobre o momento histórico registrado na imagem, nesse mesmo ano da tomada fotográfica a fábrica de Abramo Eberle passava a investir mais em mão-de-obra do que em maquinário. Para se ter uma ideia, o gasto com o pagamento de salários aos empregados da firma, em 1912, foi de pouco mais de dois contos de réis (2:306\$474), valor 68% maior do que o investimento feito em tecnologia (1:586\$830).⁴⁷¹ Segundo Lazzarotto⁴⁷², a mão-de-obra disponível era farta nesse período, sendo recrutada no interior do município, entre os colonos. Ainda conforme o autor⁴⁷³, era mais vantajoso para o empregador investir em mão-de-obra (barata, nesse período) do que em tecnologia, já que um determinado grupo de operários podia produzir, por menos preço, a mesma quantidade de produtos que uma máquina (de alto investimento para à época) produziria.

⁴⁷¹ Conforme dados apresentados por LAZZAROTTO, 1981, p. 49.

⁴⁷² Ibid. loc. cit.

⁴⁷³ Ibid. loc. cit.

Assim sendo, somos levados a concluir que a Foto 20 foi produzida, muito provavelmente, com a intenção de se registrar os novos operários que recém chegavam para constituir e ampliar a força de trabalho da fábrica, sendo numerosa a quantidade de jovens, a serem empregados, sobretudo, nos trabalhos manuais executados nas oficinas, como sugerem as suas poses. Devido a sua faixa etária, muitos dos quais empregados como aprendizes, os jovens constituíam mão-de-obra barata para o empregador, já que o seu conhecimento técnico era baixo e justificava menores remunerações.⁴⁷⁴

A próxima imagem, Foto 21, é o primeiro registro dos operários efetivamente trabalhando em uma seção de produção no interior da fábrica. Datada de 1914, a foto exhibe um grupo de empregados da seção de Fundição e Modelagem, uma das primeiras a serem instaladas na empresa.



Foto 21 – “Ano 1914 – Antiga secção de fundição e modelagem”. Autoria desconhecida. Prova em papel, 13x18cm.

Essa cena fotográfica difere expressivamente de todo o conjunto de fotos que visam mostrar o trabalho dos operários em suas respectivas seções de produção (ou seja, é diferente em relação às outras fotos que circunscrevemos no padrão visual “trabalho operário”). O enquadramento escolhido é um plano médio, tendo o fotógrafo se posicionado a poucos metros de distância das figuras para registrar a cena. Outra escolha particular do autor da imagem foi o ângulo de tomada, que, para esse caso, é descensional (tomada de cima para

⁴⁷⁴ Essa era uma característica geral, encontrada no período, para o caso do Brasil, segundo HARDMAN; LEONARDI, 1991, p. 140. Além dos jovens, as mulheres também sofriam com esse mecanismo de superexploração que era o rebaixamento do salário com a justificativa da falta de conhecimento técnico ou mesmo de força bruta para o trabalho.

baixo), resultando em uma visão que diminui o tamanho das figuras humanas e indica a subordinação dos operários.

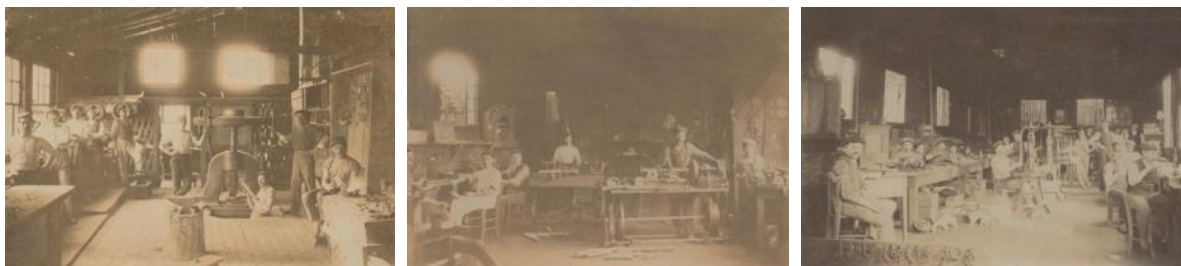
Segundo o que nos informa uma publicação da própria empresa⁴⁷⁵, na Seção de Fundição e Modelagem eram produzidas diversas peças para a confecção dos artigos de montaria: “estribos, freios, esporas, fivelas, argolas, florões, serrilhas, bombas, passadores e demais do ramo [...], em metal de alpaca”. Como vemos na imagem, algumas dessas peças são destacadas, estando o ponto focal exatamente sobre os moldes que os três operários adultos manipulam. Os mesmos operários constituem-se no principal elemento composicional da cena, tendo sido dispostos na imagem de modo a dar um maior dinamismo à mesma. Isto é, observando-se a composição da Foto 21, nota-se que ela se caracteriza pelo arranjo em cadência das três figuras humanas, pela repetição de um mesmo elemento (os homens e os moldes sobre os quais trabalham) de forma regular. Por meio desse efeito visual, o fotógrafo consegue criar uma cena com maior ritmo, na qual o olhar do observador é conduzido a várias zonas da imagem, como se tivesse sido feita para ser “lida” (no caso da Foto 21, nosso olhar percorre vários pontos da cena, inclusive o lado esquerdo, onde está um jovem que encara a objetiva com certo contentamento e, talvez, deslumbramento diante da câmera fotográfica).

Ainda sobre a dimensão expressiva da Foto 21, o enquadramento fechado nas figuras deve ter sido uma escolha do fotógrafo para aproveitar melhor a iluminação do local. Caso optasse por uma tomada geral, o fotógrafo teria de enfrentar o clarão proveniente das janelas e teria como resultado uma imagem com muito mais contraste, com zonas muito claras e outras muito escuras. Aproveitando apenas a luz natural que incide sobre os operários, a imagem conseguida mostra um ambiente um pouco mais agradável do que às outras fotos dessa mesma seção da fábrica, vistas na sequência do álbum.

Adiante, um conjunto de seis fotos (Fotos 22, 23, 24, 26 e 27) mostram aspectos do interior da fábrica.⁴⁷⁶ As fotos foram produzidas entre os anos de 1914 e 1916 e, devido ao fato de serem semelhantes quanto às dimensões expressiva e icônica, serão analisadas conjuntamente.

⁴⁷⁵ *Jornal Boletim Eberle*, Caxias Sul, n. 8, 1956.

⁴⁷⁶ A Foto 25 é quase idêntica a Foto 26 e, por isso, não está apresentada aqui. Pode ser vista no anexo.



Fotos 22, 23 e 24 – “Ano 1914 – O início dos trabalhos da estampação” (esquerda). “Secção mecânica” (centro). “A secção de cortadores e fabricação de chapas para serigote” (direita). Autoria desconhecida. Provas em papel albuminado, 13x18cm.



Fotos 26 e 27 – “Ano 1914 – Secção de limagem e parte da fundição. Destaca-se o sr. Abramo Eberle”. Ano 1916 – “A secção de estampação e mecânica. Vemos também o sr. Pedro Mocelin”. Autorias desconhecidas. Provas em papel, 13x18cm e 18x24.

O objetivo principal desses seis registros visuais é mostrar os operários no contexto de suas seções de produção. São várias as seções registradas: a Seção de Estampação (Foto 22), a Seção de Mecânica (Foto 23), a Seção de Cortação de Chapas para Serigote (Foto 24), a Seção de Limagem e a Seção de Fundição (Foto 26), e a Seção de Mecânica (Foto 27). O enquadramento de todas as cenas é o plano geral, dando visibilidade aos espaços ocupados por cada uma das oficinas de trabalho da fábrica. Os ângulos de tomada, para todos os casos, são normais, com a câmera a 90°. A única diferença fica por conta do ponto de vista escolhido pelo fotógrafo, ora central (Fotos 22, 23 e 24), ora diagonal (Fotos 26 e 27), o que traz, segundo o que já observamos, maior ou menor dinamismo na cena, assim como maior ou menor sensação de profundidade (ver, por exemplo, a Foto 26, na qual nosso olhar é conduzido para o fundo da imagem).

Essas seis fotos nos oferecem indícios visuais muito ricos. Embora estejamos atentos, desde o início, para o fato de que a imagem fotográfica não é um “espelho do real”, ou um “*analogon* perfeito” da realidade, essas cenas nos trazem, certamente, algumas pistas sobre como o trabalho ocorria no interior da fábrica. Em primeiro lugar, há que se atentar para o ambiente das seções de produção: a maioria eram ambientes lúgubres, com iluminação

insuficiente e unilateral, aproveitando-se, principalmente, da luz natural proveniente das janelas; o piso dos locais era rústico, de adobe, podendo-se imaginar a umidade do ambiente nos dias de inverno, rigorosos na Serra Gaúcha; muitas das oficinas ocupavam construções de madeira, com pé-direito muito baixo, resultando em pouca ventilação no local (inclusive, essa era a realidade da seção de fundição, sendo imaginável a poeira e a fumaça que os operários eram obrigados a respirar). Enfim, as oficinas de trabalho da fábrica, nesse período, estavam instaladas em ambientes precários e bastante insalubres, o que nos demonstra às más condições de trabalho que os operários enfrentavam e a falta de preocupação com a saúde dos mesmos pelos diretores da firma. Essa condição, aliás, não era um apanágio da fábrica de Abramo Eberle, mas uma característica geral das pequenas fábricas espalhadas por todo o país. Apresentando casos de fábricas dos setores vidreiro e gráfico, Hardman e Leonardi⁴⁷⁷ colocam que:

Inexistia qualquer higiene nos locais de trabalho. As águas eram insalubres e a temperatura da fornalha chegava a um grau insuportável, dentro de um barracão de zinco sem janelas nem ventilação. O ar era totalmente poluído pela poeira de vidro, além dos cacos espalhados pelo chão. [...] O trabalho dos gráficos se dava em locais escuros, mal iluminados, casebres velhos, cheios de buracos, onde alguma ratazana dá o último suspiro, entrando em estado de putrefação e exalando um cheiro pestilento.

Segundo os mesmos autores, para o caso das primeiras décadas do século XX, pode-se afirmar que “uma verdadeira ordem privada dos interesses particulares da burguesia industrial determinava o regime interno de trabalho fabril”⁴⁷⁸. Mesmo as poucas disposições legais e jurídicas do Estado sobre o assunto eram letra morta para os industriais: “as leis sanitárias de 1911 e 1917, por exemplo, jamais chegaram a ser cumpridas pelos empresários, tampouco a antiga lei federal de 1891, que regulamentava o trabalho infantil nas fábricas.”⁴⁷⁹

Em cinco das seis fotos é possível ver os aprendizes trabalhando. Na Foto 24, eles são maioria na seção, totalizando o número de dez. Também nessa imagem, destacamos a presença de um jovem negro, possivelmente o mesmo indivíduo visto no retrato da Foto 10, devido à semelhança fisionômica.

Ao darmos *zoom* na Foto 24, encontramos um objeto interessante: uma sineta (ou *campanela*), que está sobre um móvel de madeira, à esquerda da cena. Próxima a um homem adulto (provavelmente algum contramestre da fábrica), a sineta devia ser utilizada para

⁴⁷⁷ HARDMAN; LEONARDI, 1991, p. 136-138.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 138.

⁴⁷⁹ Ibid., loc. cit.

convocar os jovens para o trabalho, nos dois turnos do dia. Essa imagem também mostra algo que vamos encontrar em diversas outras cenas do interior da fábrica: sempre que há a presença de aprendizes, há a presença de algum adulto próximo, responsável por supervisionar o trabalho dos jovens. O controle sobre os aprendizes pelos contramestres servia à fábrica tanto para reprimi-los, quando necessário, como para se avaliar o desenvolvimento dos mesmos nas seções, para que viessem a ser empregados na firma e merecessem aumentos sucessivos no ordenado. Conforme indica Franco⁴⁸⁰:

A aferição das qualidades que ele [Abramo Eberle] julgava indispensáveis para fazer do aprendiz um bom operário, estava a cargo dos contramestres, que os tinham sempre sob suas vistas e deviam manter com eles permanente contato, registrando, depois, as qualidades reveladas e os progressos realizados por esses aprendizes. [...] Si o aprendiz [*sic*] lograva ingresso no quadro, era contemplado, de semestre a semestre, com um aumento de salário, equivalente à produção de cada um. [...] Após essa rigorosa triagem, o aprendiz era considerado apto para ingressar nos quadros do operariado efetivo.

Além da intenção de se registrar o trabalho dos operários da fábrica, essas fotos devem ter sido produzidas para mostrar o novo maquinário que a empresa havia adquirido. Na Foto 22, por exemplo, foi possível descobrir que ela exibe a primeira prensa mecânica instalada por Abramo Eberle na fábrica.⁴⁸¹ As outras imagens também tratam de mostrar algumas máquinas manuais que dão a impressão de serem novas, sendo possível, inclusive, perceber uma máquina automática, vista na foto que mostra a Seção de Estampação e Mecânica (Foto 27).

Mostrar os progressos da fábrica alcançados nos anos de 1914 e 1916 parece ser mesmo a principal motivação para a produção desses seis registros fotográficos e para a inclusão dos mesmos no álbum da empresa. É interessante observar, ainda, que algumas das cenas acima analisadas foram utilizadas para divulgar a imagem da empresa através de um periódico local. Pois em uma edição especial do jornal *Cittá di Caxias*, de 1915,⁴⁸² quatro dessas seis vistas do interior da fábrica são vistas em uma matéria de duas páginas do periódico sobre o “Stabilimento Metallurgico de Abramo Eberle & Cia.”⁴⁸³

A edição do jornal, intitulada de “Numero Unico”, pretende dar ao leitor uma síntese histórica do município, enfatizando o progresso econômico, digno de uma metrópole, que Caxias conseguiu granjear, em poucos anos, graças às atividades do comércio e da indústria

⁴⁸⁰ FRANCO, 1943, p. 186-187.

⁴⁸¹ FRANCO, 1946, s/pág.

⁴⁸² Jornal *Cittá di Caxias*, Caxias do Sul, 20 set. 1915.

⁴⁸³ Tratam-se das Fotos 22, 23, 24 e 25. A matéria pode ser conferida, integralmente, em anexo.

local. Ao tratar da fábrica de Abramo Eberle, o periódico destaca o número de operários empregados na fábrica, o espaço total de seu parque fabril e o faturamento da empresa:

Per dimostrare quale sorprendente disinvoltamento abbia reggiunto la Casa Abramo Eberle & Cia. basterá citare che il bilancio annuale relativo all'anno 1913, segnó un movimento di Reis 3.3778:887\$000, piú di 5 milioni di lire italiane. La fabbrica ocupa attualmente circa 150 operai, di ambo i sessi, fra interni e esterni [...]. La fabbrica, con le altre sezione, come depositi per gli articoli fatti e per le spedizioni, ocupa una area di 900 metri quadrati.

Nas páginas do periódico, as quatro imagens das seções, antes de servirem apenas para ilustrar a matéria, foram escolhidas de modo a atestar ao leitor os avanços da fábrica que o jornal dá destaque (faturamento polpudo, 150 operários empregados e 900m² de área ocupada). Ou seja, enquanto o texto da matéria sublinha o progresso material alcançado pelo estabelecimento metalúrgico de Abramo Eberle, o leitor encontra nas imagens a mesma ênfase nesses avanços da fábrica, podendo verificar, com os próprios olhos, as máquinas modernas que estavam instaladas, as diferentes oficinas de trabalho, e muitos operários (inclusive o chefe da fábrica, Abramo, que é visto na Foto 26, ao lado do sócio Gasparetto).

A última imagem que faz referência às duas primeiras décadas de existência da fábrica metalúrgica é a Foto 28. Nela, vemos um aspecto da “loja de louças e ferragens”, varejo no qual eram vendidos os artigos produzidos pela fábrica e outros que eram adquiridos por Abramo Eberle na capital Porto Alegre. Vale lembrar que, apesar de estar anexa à fábrica, essa loja era apenas de propriedade de Abramo, sem contar com a participação de capital de seus sócios.



Foto 28 – “Ano 1918 – A loja de louças e ferragens. Aqui vemos o sr. Abramo Eberle e Pedro Moré”. Autoria desconhecida. Prova em papel, 13x18cm.

A legenda do álbum dá destaque a duas figuras vistas nessa cena fotográfica: Abramo Eberle e Pedro Moré. Abramo se encontra exatamente ao centro da cena, atrás do balcão do estabelecimento (n.º 1). Já Pedro Moré, este é visto mais ao fundo, em meio ao grupo de pessoas que estão do lado a ser ocupado pela clientela (n.º 6).

Sobre esse indivíduo, Pedro Moré, ele foi uma das figuras mais importantes para a expansão comercial da fábrica a partir da segunda década de existência da mesma. Moré entrou na fábrica no ano de 1912, e passou logo a ser empregado como caixeiro-viajante. Era responsável por comercializar os produtos produzidos pela firma em vários municípios do Rio Grande do Sul, vencendo as viagens, primeiro, “a dorso de mula e, mais tarde, de carroça”⁴⁸⁴. Para mostrar a diversidade de produtos fabricados e vendidos pela fábrica, Moré levava consigo diversos catálogos, que eram verdadeiros álbuns fotográficos, com imagens de cada um dos artigos confeccionados pela firma. Segundo Franco⁴⁸⁵, muitos comerciantes ficavam incrédulos diante dos catálogos, pois não imaginavam que “se fabricassem peças tão boas e tão bem acabadas no interior do Brasil”.

No detalhe da Foto 28, seguindo a técnica do *scanning*, encontramos novamente a *campanela* de Abramo, que pode ser vista bem ao lado da caixa registradora da loja. Mais uma vez, ela faz parte da representação do industrialista. Já em relação aos artigos comercializados na loja, encontramos uma diversidade grande de produtos: são baldes, canecas, talheres, lampiões, e muitos outros utensílios domésticos de louçaria, como pratos, bules e xícaras, estes que eram adquiridos de outras fábricas da capital.

Sobretudo, essa cena tem a pretensão de mostrar uma das atividades de maior importância para o sucesso econômico de Abramo Eberle: o comércio. Afinal, foi justamente o capital acumulado das atividades comerciais da sua antiga funilaria que oportunizou ao industrialista os primeiros investimentos feitos na sua fábrica, resultando na formação da primeira sociedade com o irmão Pedro Eberle e com o amigo Luiz Gasparetto. O mesmo capital proveniente do comércio praticado por Abramo resultou em uma nova sociedade, formada um ano antes da tomada fotográfica vista acima. Em 1917, a firma do industrialista Abramo Eberle – talvez seja melhor dizer comerciante Abramo Eberle – passava a ser

⁴⁸⁴ FRANCO, 1943, p. 192

⁴⁸⁵ Ibid., loc. cit.

denominada de *Eberle, Mosele & Cia.*, contando com capital de 800 contos de réis (800:000\$000).⁴⁸⁶

4.3.2 Automatismos e nova organização para o trabalho: os anos 1920

Devido à alta concentração de imagens na década de 1920, optamos por analisar as fotos desse período em grupos maiores, respeitando o ano de produção de cada conjunto de imagens e o tema principal que está representado na cena (trabalho, retrato dos empregados, ou patrimônio da fábrica).

As primeiras fotos da década de 1920 voltam a mostrar aspectos do interior das seções de produção. Nas Fotos 29, 30, 31, 32 e 33 são vistas as Seções de Fundição, de Moldagem, de Cortação, e de Chapas. A maioria dessas cenas é caracterizada pelo efeito de repouso, uma vez que é possível notar que os operários registrados pararam momentaneamente o seu trabalho para posar para a fotografia. A exceção é a Foto 29, na qual é possível ver alguns homens durante o processo de fundição de metais, manipulando uma caldeira de ferro de onde emana fumaça.



Fotos 29 e 30 – “Ano de 1922 – A fundição e cortação”. “A seção de chapas”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.

⁴⁸⁶ FRANCO, 1943, p. 152. Essa nova sociedade era formada por: Abramo Eberle, como sócio majoritário, Pedro Eberle, Pedro Mocelin e Eduardo Mosele.



Fotos 31 e 32 – “Ano de 1922 – Vista da fundição e moldagem”. “Aspecto da fundição, cortação e serras”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.

Não se pode passar os olhos por esses registros visuais sem notar, outra vez, o ambiente rudimentar no qual as atividades produtivas da fábrica eram desenvolvidas. Devido a não utilização, por parte do fotógrafo, de luz artificial (*flash*), as fotos se oferecem a uma constatação mais verdadeira do ambiente escuro e umbroso que eram as oficinas de trabalho.

Quase uma década depois das fotos que observamos anteriormente, o trabalho na fábrica ainda acontecia em locais sem grande ventilação e com baixa luminosidade. Cabe notar que a maioria das cenas que agora são tema de nossa análise mostram a oficina de fundição da fábrica, certamente o local de trabalho onde os operários estavam expostos ao maior número de acidentes graves, como queimaduras, e ao acometimento de doenças respiratórias, estas favorecidas justamente por esses ambientes de trabalho insalubres. Ao menos, pelo que se pode observar por meio das fotos, os operários mais jovens da fábrica, as crianças, não estavam empregados nessa seção, embora deva-se atentar para o fato de que a fotografia pode “mentir” – quer dizer, algum superior da fábrica pode ter optado por não mostrar os aprendizes nesse ambiente pouco adequado às suas condições físicas. De todo modo, é mesmo pouco provável que os empregados mais jovens fizessem parte dessa seção de produção, já que o trabalho de uma oficina de fundição exige grande força bruta, algo fora da realidade das crianças, que mais atrapalhariam do que contribuiriam no processo produtivo da seção em questão.

Se as crianças não integravam a Seção de Fundição, os negros, por sua vez, eram força de trabalho presente no local. Na Foto 31, dois negros podem ser vistos na oficina que era responsável pelo trabalho de derreter o metal e modelar as peças a serem acabadas por outros setores da fábrica.

Sobre a mão-de-obra negra, o historiador Lucas Caregnato⁴⁸⁷ demonstrou em seu estudo a presença marcante de trabalhadores negros nos setores metalúrgico, vinícola e de serviços no município de Caxias do Sul, no período entre os anos 1900 e 1950. Segundo o autor, os negros eram geralmente empregados em atividades que exigiam maior esforço físico (como em obras de abertura de estradas, de rebaixamento de ruas, no carregamento de bordalesas de vinho etc.) e, em alguns casos, estavam condicionados a ganhar menos em relação a indivíduos de cor branca (principalmente, os imigrantes europeus). Na Metalúrgica Abramo Eberle, de acordo com aquilo que as imagens acima nos permitem afirmar, também os negros eram empregados em atividades que exigiam mais a força dos braços do que propriamente o trabalho intelectual, além de dificilmente ascenderem a postos de chefia na organização da firma.⁴⁸⁸

Para completarmos a análise dessa sequência de imagens, é apenas na Foto 30 que vamos encontrar os aprendizes trabalhando. Na Seção de Chapas, era cinco o número de crianças empregadas, além de se verificar a presença de jovens com idade próxima aos 16 anos.⁴⁸⁹ Também nessa seção de produção, a iluminação parece precária, embora a impressão de ambiente escuro seja causada pela escolha equivocada do fotógrafo em registrar o local de uma posição frontal e em contraluz, deixando os operários na sombra.

As próximas imagens do álbum, Fotos 33 e 34, mostram os “dínamos da usina” e os “motores” da fábrica. São duas imagens em plano médio, na horizontal, e com tamanhos de 18x24cm. O ângulo de tomada (normal) e o ponto de vista do fotógrafo (central), também assemelham essas duas fotos da Usina da empresa, sendo exemplares do padrão visual “patrimônio da fábrica”, segundo a definição apresentada anteriormente. As duas cenas foram produzidas praticamente do mesmo local, sendo que o fotógrafo virou a câmera para um lado para registrar os dínamos (geradores) e para o outro para registrar os motores. Apesar de haver algumas linhas que dão algum dinamismo às fotos (como aquelas formadas pelas correias dos motores, na Foto 34), os registros apresentam uma composição convencional,

⁴⁸⁷ CAREGNATO, Lucas. *A outra face: a presença de afrodescendentes em Caxias do Sul – 1900 a 1950*. Caxias do Sul: Maneco, 2010.

⁴⁸⁸ Obviamente, com essa afirmação não estamos querendo indicar a existência de racismo por parte dos diretores da fábrica, mas, justamente ao contrário, acreditamos que os negros – assim como outros grupos pertencentes a estratos menos abastados economicamente da sociedade – estavam empregados em trabalhos mais exigentes fisicamente e de menor remuneração pela sua falta de instrução, o que é resultado do problema da escravidão mal resolvido pelo Estado republicano que, após a promulgação da Lei Áurea, pouco fez para integrar os ex-escravos na sociedade e no mundo do trabalho assalariado, optando, antes, pela mão-de-obra branca e estrangeira.

⁴⁸⁹ Possivelmente, essa seção pertencia ou foi incorporada à Seção de Cortação, pois não foram encontradas informações sobre essa seção de produção nos boletins informativos da empresa.

onde os elementos que são o tema principal dos registros (dínamos e motores) foram alocados em posições centrais do quadro fotográfico.



Fotos 33 e 34 – Ano de 1922 – “Os dínamos da usina”. “Usina a gaz pobre: os motores.” Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.

Desde cedo, a fábrica metalúrgica de Abramo Eberle utilizou-se de geradores próprios de energia. Conforme o que observamos nas fotos do ano de 1912, alguns espaços da empresa já eram alumeados com lâmpadas antes mesmo de o restante do município contar com luz elétrica. Na fábrica, os primeiros motores utilizados para a produção de energia possuíam a potência de 4Hp, mais tarde substituídos por motores mais potentes, de 8Hp e 16 Hp,⁴⁹⁰ todos movidos a partir da queima do carvão vegetal (produzindo-se o “gás pobre” referido na legenda da Foto 34). Embora não saibamos precisar qual deles, algum desses motores está representado nessas duas cenas fotográficas.

A existência desses motores era de fundamental importância para o trabalho da fábrica, sobretudo, para o aumento da produção diária, uma vez que os mesmos ofereciam a força motriz necessária para o funcionamento das máquinas que a empresa utilizava nas seções, muitas das quais já automáticas na década de 1920. O destaque, em meio ao álbum fotográfico, para a usina e os motores que eram praticamente o “coração” da fábrica, nos sugere que as duas cenas foram escolhidas para registrar-se o avanço tecnológico da empresa no período. Ao mesmo tempo, podemos pensar nessas imagens como o resultado do interesse da fábrica em inventariar os seus bens materiais.

⁴⁹⁰ FRANCO, 1943, p. 149. “Hp” significa “horse-power”, ou “cavalos de potência”.

Fechando o grupo de imagens do ano de 1922, uma sequência de nove fotos (Fotos 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42 e 43) é responsável por mostrar diversos aspectos do interior da fábrica.⁴⁹¹ Desta vez, em duas imagens (Fotos 39 e 41), é possível ver os operários desenvolvendo suas atividades em suas respectivas seções de trabalho, sendo característico dessas fotos o efeito de “atividade”. Nas outras cenas, os operários foram convidados a posarem para o registro, e estão olhando diretamente para a objetiva da câmera.



Fotos 35, 36 e 37 – “Ano de 1922 – Limagem e fabricação de artigos em geral.” (esquerda). “Secção de soldação.” (centro). “A parte da fábrica encarregada da limagem de artigos fundidos, estampação e esmerilhão. À direita vê-se o sr. Alberto Bellini.” (direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.



Fotos 38, 39 e 40 – “Ano de 1922 – Limagem de artigos fundidos, prensas e esmerilhão.” (esquerda). Secção de corteção de chapas. Observa-se que o sr. Antonio Fedrizzi já estava na sua direção.” (centro). “Outro aspecto da secção de corteção de chapas.” (direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.



Fotos 41 e 43 – “Ano de 1922 – “Outro aspecto da secção de corteção de chapas”. “Estampação e esmerilhão. No centro vemos o sr. Rizzieri Serafini”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.

⁴⁹¹ A foto 43 é semelhante à foto 37 e não está reproduzida aqui. Pode ser vista no anexo.

Uma diversidade de ângulos e de pontos de vista caracteriza a dimensão expressiva dessas nove cenas fotográficas. Como semelhança entre a maioria, o enquadramento escolhido pelo autor (ou autores) é o plano geral, sendo possível afirmar que a intenção do(s) fotógrafo(s) foi a de reunir, em cada foto, o máximo de informações sobre o local do registro (ou seja, contextualizá-lo espacialmente), bem como mostrar o maior número de operários trabalhando. Desse modo, valorizando a grande quantidade de figuras humanas distribuídas pelas oficinas de trabalho, a impressão visual causada por essas cenas fotográficas é a de volume, de intensidade e de homogeneidade. E, pensando em termos de arranjo fotográfico, algumas cenas se caracterizam pela profusão de figuras (ou seja, pelo arranjo caótico e desordenado das figuras humanas e das máquinas, como nas fotos 38 e 43) e outras pela cadência dos elementos visuais (ou seja, pela repetição regular das figuras humanas, dando ritmo à cena e trazendo a impressão visual de ordem e estabilidade, como nas fotos 35, 36 e 41).⁴⁹²

O enquadramento em plano geral obviamente sempre oferece um campo de visibilidade mais amplo. Para o fotógrafo, porém, muitas vezes esse tipo de enquadramento se torna um problema, pois é mais difícil para o autor dominar uma cena em que vários elementos (sejam eles concretos, como pessoas e objetos, ou de ordem óptica, como as diferentes luzes que incidem sobre um local) competem ao mesmo tempo e de diferentes maneiras no ambiente, podendo se ter como resultado cenas com composições desinteressantes ou com muitas distrações para aqueles que visualizarão a imagem. De modo contrário, para quem pretende analisar uma foto, o plano geral traz sempre muitas vantagens, pois é possível extrair de cenas com esse tipo de enquadramento um conjunto igualmente mais amplo de inferências sobre aquilo que é visto na imagem.

O plano geral que é a Foto 35 oportuniza uma série de considerações sobre a organização do trabalho no interior da fábrica metalúrgica de Abramo Eberle. Antes de tudo, deve-se notar que a Foto 35 é o primeiro registro fotográfico do álbum que mostra o trabalho das mulheres na parte interna da fábrica. Anteriormente, nos retratos grupais das Fotos 07 e 11, tínhamos visto o grupo de brunideiras e outras operárias da firma, mas em um local externo, na rua, em frente ao sobrado que abrigava a Seção de Depósito. Por ocasião desses mesmos registros, não pudemos saber se efetivamente todas aquelas mulheres ocupavam

⁴⁹² Sobre arranjo fotográfico, utilizamos as mesmas definições do estudo de LIMA; CARVALHO, 1997.

postos no interior da fábrica,⁴⁹³ e em quais condições se dava o trabalho feminino no local. Pois na imagem de agora, temos um registro com um número bem maior de indícios visuais sobre o tema.

Na Foto 35, são contabilizadas trinta e oito figuras femininas em meio às Seções de Limagem e de fabricação de Artigos em Geral. O trabalho dessas duas seções de produção ocorria em um amplo local, bem mais salubre que os ambientes vistos nas imagens anteriores, e em uma construção de alvenaria. O mobiliário disponível à maioria das empregadas – igualmente aos empregados do sexo masculino, também vistos nessa cena – eram cadeiras de madeira com acento de palha e grandes mesas, em torno das quais eram dispostas de oito a até dez empregadas, e cujo fim utilitário devia ser facilitar o processo produtivo, já que a fábrica adotava um sistema de organização do trabalho inspirado no sistema taylorista de subdivisão das tarefas.⁴⁹⁴

Ainda segundo o que podemos observar na Foto 35, na organização da fábrica as mulheres eram responsáveis por trabalhos que exigiam menor esforço físico, embora suas atividades fossem repetitivas e exaustivas, em razão mesmo da forma como a fábrica organizava o processo produtivo, segundo a qual um grupo de operários (geralmente de igual porte físico) era responsável por uma etapa de produção específica, executando praticamente a mesma tarefa durante anos e desenvolvendo, durante esse período, um nível mínimo de conhecimentos e de habilidades – sistema este de organização que permitia à fábrica manter os salários em níveis baixos, compatíveis com a função exercida pelo trabalhador. Também nesse sistema de organização, as mulheres tinham poucas chances de ascenderem a postos de trabalho mais elevados, raramente vindo a ocupar cargos como o de chefe de seção ou de contramestre.⁴⁹⁵ De modo geral, essa situação era enfrentada por toda mulher operária brasileira, nesse período. Conforme Rago⁴⁹⁶,

o campo de atuação da mulher fora do lar circunscreveu-se ao de ajudante, assistente, ou seja, a uma função de subordinação a um chefe masculino em atividades que a colocaram desde sempre à margem de qualquer processo decisório. No caso da operária, mesmo num ramo onde sua participação era enorme, como o

⁴⁹³ Apenas sabemos que, segundo os depoimentos colhidos por Machado (MACHADO, Maria Abel. *Mulheres sem rosto: operárias de Caxias do Sul, 1900-1950*. Caxias do Sul: Maneco, 1998, p. 131), as brunideiras trabalhavam em domicílio.

⁴⁹⁴ Segundo o que nos indica FRANCO, 1946, p. 186.

⁴⁹⁵ Segundo o que levantamos sobre as Seções da MAE nos boletins informativos da empresa, apenas no ano de 1949 uma mulher foi designada para ser gerente de uma das seções da firma. Foi a Sra. Clara Battastini, escolhida para ser gerente do Varejo Eberle. (V. anexo “As seções de produção da Metalúrgica Abramo Eberle – dados dos anos de 1956 a 1963”).

⁴⁹⁶ RAGO, 1997, p. 65.

têxtil [e também o metalúrgico, para o caso de Caxias do Sul], as alternativas de ocupação para os homens eram maiores. Enquanto eles estavam presentes em quase todas as atividades ocupadas pelas mulheres [...], vários trabalhos eram interditados a elas, principalmente os cargos de chefia.

Por sua vez, a historiadora Maria Abel Machado⁴⁹⁷ tomou por base depoimentos de várias mulheres operárias dos ramos têxtil e metalúrgico da cidade Caxias do Sul, entre os anos de 1900 e 1950, para compreender o lugar ocupado pela mulher na indústria local. Segundo esses depoimentos, a autora pôde concluir que:

As tarefas destinadas às mulheres, no interior da unidade fabril de produção, eram as mais simples, mais grosseiras, exaustivas e menos atraentes. Da forma como eram cumpridas essas tarefas, muitas vezes, dependia o bom ou mau relacionamento da operária com o seu chefe imediato, que não gostava de reclamações e apreciava a agilidade e a presteza, porque o seu objetivo era a produção, para estar sempre bem com os seus superiores.⁴⁹⁸

Uma característica comum entre os retratos nos quais as mulheres estão representadas trabalhando com os retratos dos aprendizes, é a sempre presença de um supervisor homem na cena. Na Foto 35, por exemplo, para cada grupo de operárias, em cada uma das mesas de trabalho, um empregado do sexo masculino está presente para controlar de perto o trabalho das mulheres. Essas figuras, os chefes imediatos, além de controlarem de perto a produção diária, também faziam cumprir à risca os regulamentos da fábrica. Na empresa metalúrgica de Abramo Eberle até as idas ao banheiro eram rigorosamente observadas, podendo-se “usar as latrinas no máximo três vezes por dia”⁴⁹⁹. Caso precisassem utilizar mais vezes o banheiro, as mulheres, assim como outros empregados, precisavam pedir, constringidas, a chave do local para o contramestre geral (um homem); e, caso a operária estivesse doente, precisando fazer uso do banheiro mais vezes por dia, era preferível que nem se apresentasse ao trabalho, tendo o salário dos turnos ausentes descontados.⁵⁰⁰

Outra cena fotográfica que nos traz uma série de indícios visuais sobre o trabalho na fábrica é a Foto 41. Nessa imagem, que registra a Seção de Cortação de Chapas, vários aprendizes são vistos executando suas atividades, mais precisamente são nove jovens, com idades aparentemente entre os 12 e os 14 anos. Como se pode observar na cena, as atividades desenvolvidas pelos aprendizes continuam a ser as manuais, agora na montagem das chapas de serigote que servirão para adornar as selas de montaria.

⁴⁹⁷ MACHADO, 1998.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 129.

⁴⁹⁹ Conforme o Regulamento da Fábrica – Ano de 1924. Coleção Metalúrgica Abramo Eberle. Acervo: AHMJSA.

⁵⁰⁰ Idem.

Em relação à dimensão expressiva dessa imagem, é possível notar a escolha do fotógrafo por uma composição bastante harmoniosa. Se dividirmos a cena verticalmente ao meio, perceberemos que há um equilíbrio quase perfeito entre o número de figuras humanas que estão à esquerda e à direita da foto (seis e sete, respectivamente). Dessa forma, a foto é semelhante a um espelho, onde um lado parece reproduzir com fidelidade o que é visto no outro extremo da cena. E, se levarmos em consideração a regra composicional que divide a cena em terços horizontais exatamente iguais (a chamada “regra dos terços”), veremos que os dois operários que foram escolhidos para ficarem de pé estão localizados próximos aos pontos áureos do retângulo horizontal que é essa foto, também atestando a preocupação estética do fotógrafo (provavelmente, Giacomo Geremia) em produzir uma imagem bem composta. Com isso, deve-se dizer, itens como equilíbrio, ordenação e organização caracterizam essa foto, sendo responsável por criar uma impressão visual mais agradável dessa seção de produção e, conseqüentemente, da fábrica.

O detalhe mais interessante dessa cena é a existência de um objeto, que chamamos de “coercivo”, no ambiente de trabalho: o quadro de “MULTAS”. Na realidade, esse objeto é visto também em algumas outras cenas do álbum (em sete, segundo o nosso levantamento quantitativo), algumas das quais nós já passamos os olhos. Na Foto 41, porém, ele está bem mais visível do que nas outras cenas, encontrando-se, agora, exatamente ao centro da foto, no terço superior. Chamamos de “coercivo” esse objeto pois a função utilitária do quadro de “MULTAS” devia ser a de lembrar aos empregados da fábrica a existência dos regulamentos internos da firma, bem como o ônus para aqueles que não o seguissem à risca. Desse modo, o quadro de “MULTAS” era um elemento bastante constrangedor: em uma posição de destaque, certamente nenhum empregado iria gostar de ter o nome ali inscrito. Além do mais, como se trata de uma seção onde a maioria é de aprendizes, ir parar com o nome no quadro de “MULTAS” podia resultar no término do contrato com a fábrica e no não ingresso do jovem no grupo de empregados da firma, segundo o rígido sistema de controle de trabalho ao qual estava submetido esse grupo de operários mirins.

Desse grupo de imagens do ano de 1922, ainda é interessante observar as Fotos 39 e 40, que também foram produzidas com a intenção de mostrar aspectos da Seção de Cortação de Chapas. Essas duas fotos nos indicam que o crescimento do número de operários empregados na fábrica não era acompanhado de investimentos em estrutura física para comportar as seções de produção da firma, que acabava por instalar oficinas em locais improvisados, como na parte do telhado (ou o sótão) de uma das construções da empresa,

como vemos nas duas fotos em questão. Não vamos repetir o que dissemos anteriormente sobre os locais serem mal ventilados e mal iluminados, resultando em ambientes insalubres, mas devemos observar, agora, o quanto esses espaços improvisados podiam trazer riscos de acidentes aos operários, alguns podendo, sem nenhum exagero, ser fatais. Pois um fato lamentável desses veio justamente a ocorrer na fábrica cerca de dois anos antes do feitiço dessas duas cenas fotográficas. Na edição do dia 01 de janeiro de 1921, o jornal *O Brasil* noticiava a morte de um operário da fábrica metalúrgica de Abramo Eberle, ocorrida em dezembro de 1920. O operário, Arthur Rosa, havia sido vítima de uma queda a uma altura de sete metros de um telhado mal erigido de uma das construções da fábrica, tendo ficado em coma por cinco dias após ter sofrido traumatismo craniano, segundo o que podemos deduzir da nota publicada no jornal. Vale a pena lermos na íntegra essa nota⁵⁰¹:

– ACCIDENTES NO TRABALHO –

Morte de um operário

No quadro do pessoal do conceituado estabelecimento dos srs. Abramo Eberle & Cia., figurava, havia algum tempo, o nome do operario Arthur Rosa, que sempre se mostrara trabalhador e cumpridor dos seus deveres, sendo ainda o arrimo de sua mãe viuva. Ha duas semanas, mais ou menos, achando-se elle occupado nos misteres de seu officio, teve em dado momento de subir à cobertura de uma casa, affim de apanhar um certo objeto que cahira sobre o zinco. Logo que deu os primeiros passos, Arthur teve a infelicidade de pisar sobre uma folha de zinco mal escorada, a qual desabou e deu causa a que o desditoso operario cahisse ao solo, de uma altura aproximada de 7 metros.

Com a queda, recebeu elle varias escoriações e um ferimento grave no craneo, o qual lhe produziu a morte cinco dias depois.

A firma Abramo Eberle & Cia., ao ter conhecimento do fallecimento do seu operario, promptificou-se a pagar a indemnisação cabível, de acordo com a lei de accidentes no trabalho.⁵⁰²

Na sequência do álbum, uma série de cinco retratos (Fotos 44, 45, 46, 47 e 48) mostra os operários da fábrica no ano de 1924. Todas as tomadas foram feitas em um local externo, no pátio da empresa, tendo como fundo uma edificação de alvenaria. Segundo a legenda de algumas das fotos, todos os operários da fábrica estariam representados nas cenas, o que

⁵⁰¹ Jornal *O Brasil*, Caxias do Sul, 01 jan. 1921, p. 2.

⁵⁰² A Lei de Acidentes de Trabalho foi promulgada em 1919, reconhecendo a responsabilidade dos empregadores em caso de acidentes nas fábricas.

constitui, para nós, um rico material visual para uma análise da composição da mão-de-obra da empresa naquele período.



Fotos 44 e 45 – “Ano de 1924 – “Os funcionários e operários da firma. No centro está o sr. Abramo Eberle”. “Os dirigentes da firma e os mais dedicados operários”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.



Fotos 46 e 47– “Ano de 1924 – “Todos os colaboradores da firma”. “As operárias da firma”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.



Foto 48 – “Ano de 1924 – “Os funcionários da firma. Ao centro, os snrs. Abramo Eberle, Alberto Wingartner e Eduardo Mosele.”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.

Primeiro observemos as fotos com maior quantidade de figuras humanas na cena. A Foto 44 exhibe o grupo constituído pelos operários do sexo masculino da fábrica. No primeiro plano dessa imagem, foram dispostos os operários mais jovens, com idades que variam entre os 10 e os 14 anos de idade. Ao todo, estes somam quatorze, sendo o grupo de aprendizes da firma. Já nos demais planos da cena, estão distribuídos os outros empregados (adultos e jovens com idade superior aos 16 anos), junto dos quais também é possível observar os diretores, sócios e o próprio chefe da fábrica, Abramo Eberle. Somados todos os operários do sexo masculino da Foto 44, chegamos ao resultado de 181 (cento e oitenta e uma) figuras humanas. Desse grande grupo, eram quatro os negros empregados na fábrica nesse ano, algum dos quais vistos em fotos anteriores, como funcionários da Seção de Fundição e Moldagem.

Na Foto 47, encontramos o grupo formado pelas trabalhadoras do sexo feminino da fábrica. Semelhante à foto anterior, essa imagem também traz as operárias mais jovens na parte da frente do grupo, embora também seja possível encontrar algumas meninas que aparentam ter idade próxima dos 15 anos em outros planos da imagem. Estas são mais de 20 nessa foto. Todas somadas, entre jovens e adultas, as operárias formam um grupo de 117 (cento e dezessete) figuras humanas, não sendo contabilizadas, no entanto, duas crianças de colo que estão presentes na cena. A propósito disso, agora temos um indício mais acertado de como algumas empregadas eram efetivamente mães, sendo que estas mulheres precisavam dividir-se entre o trabalho da fábrica e com o cuidado dos filhos, tendo, com isso, jornadas extras de trabalho como donas de casa. Ainda sobre essa cena, uma mulher negra é vista.

Finalmente entre os retratos grupais com grande quantidade de figuras humanas, a Foto 46 exhibe praticamente todos os operários vistos nas duas imagens anteriores. No plano geral dessa cena, estão presentes 306 operários, entre crianças aprendizes, jovens do sexo masculino e feminino, e homens e mulheres adultos (excluindo da conta, novamente, as crianças de colo, e também duas meninas com idade prematura demais para serem empregadas da fábrica).

Esses números relativos à composição do operariado da fábrica metalúrgica *Abramo Eberle & Cia.*, constatados a partir da análise das fotos, são interessantes de serem observados em comparação com os dados obtidos por Lazzarotto⁵⁰³ através da análise das fichas de empregados da mesma firma, os quais o autor teve acesso na década de 1970. Segundo Lazzarotto, na primeira metade da década de 1920 o aumento da mão-de-obra na fábrica de

⁵⁰³ LAZZAROTTO, 1981, p. 50-52.

Abramo Eberle foi muito significativo, principalmente porque, nesse período, a metalúrgica estava instalando novas seções de produção – como a forjaria, responsável pela fabricação de lâminas para facas, espadas e espadins (iniciada em 1923), e uma seção de artigos sacros (iniciada em 1925)⁵⁰⁴. Ainda de acordo com os dados levantados pelo autor, os gastos com os salários dos empregados, nesse mesmo período, eram diversas vezes superiores do que os valores investidos em maquinaria, chegando a diferenças de investimento de até quatro vezes.⁵⁰⁵

Diante do numeroso quadro de colaboradores da firma *Abramo Eberle & Cia.* podemos perceber como a fábrica era responsável por absorver uma parcela significativa da população economicamente ativa da cidade. Na década de 1920, a população urbana de Caxias do Sul era de aproximadamente 7.500 pessoas,⁵⁰⁶ o que significa que, desse contingente demográfico, 4,1% de pessoas estavam empregadas na fábrica metalúrgica de Abramo Eberle, um índice relativamente alto – era provável que a maioria das famílias de Caxias tivesse algum de seus integrantes trabalhando na empresa. Já a partir de um dado extraído de um dos relatórios da Intendência Municipal, lançado no ano de 1924,⁵⁰⁷ o número de operários empregados nas “indústrias” da zona urbana de Caxias (que somavam mais de quarenta, segundo o relatório) era de aproximadamente “1000 a 1200, entre homens e mulheres”⁵⁰⁸. Assim, se percebe como só a fábrica de Abramo Eberle era responsável por empregar cerca de 25% da mão-de-obra local. Em relação às outras fábricas do Estado, o estabelecimento fabril de *Abramo Eberle & Cia.* encontrava-se entre as empresas de grande porte, responsáveis por empregar mais de 100 operários (sendo que eram apenas 43 as desse tipo em todo o Rio Grande do Sul).⁵⁰⁹ Com isso, em âmbito regional, a fábrica do industrialista italiano era nada menos do que a maior empregadora de toda a zona Nordeste do Estado gaúcho.

Em relação às outras duas fotos dessa nova série de retratos grupais (Fotos 45 e 48), a ênfase recai sobre os diretores da fábrica. No retrato da Foto 45, por exemplo, no primeiro plano da imagem, sentados nas cadeiras, estão os sócios de Abramo Eberle e gerentes da

⁵⁰⁴ Sobre essas novas seções, as informações são encontradas em um informativo publicado pela empresa nos anos 1990: EBERLE S.A. *A obra de Abramo Eberle*. Caxias do Sul, 199[.]. p. 7.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 50-52.

⁵⁰⁶ MACHADO, Maria Abel. *Construindo uma cidade: história de Caxias do Sul – 1875/1950*. Caxias do Sul: Maneco, 2001, p. 211.

⁵⁰⁷ Relatório da Intendência Municipal. Caxias do Sul, 1912-1924. Acervo: AHMJS.A.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁰⁹ HERRLEIN JR., Ronaldo. Desenvolvimento industrial e mercado de trabalho no Rio Grande do Sul: 1920-1950. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n. 14, 2000, pp. 103-118, p. 107.

fábrica: são vistos, da esquerda para a direita. Rizzieri Serafini, Alberto Weingartner, Abramo Eberle, Eduardo Mosele e Pedro Mocelin. Nos planos subsequentes, é visto um grupo de 34 funcionários, certamente constituído pelos chefes de seção e empregados que exerciam cargos administrativos na organização da firma. Segundo a legenda dessa foto, estes eram “os mais dedicados operários”. Já no retrato da Foto 48, algumas das mesmas figuras da cena anterior podem ser percebidas (como os sócios Abramo, Weingartner e Mosele), além de outros funcionários jovens e adultos da fábrica, que, talvez, constituíssem o grupo de operários recém-contratados pela firma.

Novamente, a ideia que está presente nessas cenas (especialmente nas Fotos 44, 46 e 47) é a da *grande família da fábrica*. Outra vez, Abramo posa junto aos seus operários, pretendendo indicar a relação de proximidade que mantinha com os mesmos, relação esta que se caracterizava como paternal. E, assim como para o caso dos retratos vistos no início do álbum, também duas dessas novas cenas (Fotos 44 e 46) foram escolhidas para ilustrarem o pensamento do industrialista acerca do seu quadro de colaboradores. Segundo Franco⁵¹⁰, Abramo “viu crescer sua família, não apenas a de seu sangue, mas aquela vasta e numerosa, que se entronca na vida de seus obreiros”.

Quanto aos motivos de produção dessas cenas e de inclusão das mesmas no álbum fotográfico, parece estar claro que o objetivo era registrar o aumento da mão-de-obra empregada na fábrica em um momento em que se estava iniciando a fabricação de novos tipos de artigos, os quais viriam contribuir para ampliar o ramo de atuação da metalúrgica. Os artigos forjados e de arte sacra, que começaram a ser produzidos a partir da década de 1920, foram responsáveis por elevar o nome da fábrica de Abramo Eberle nacional e internacionalmente, vindo a empresa, em pouco tempo, servir às forças armadas brasileiras e a exportar os seus produtos a diversos outros países do continente americano e também ao europeu.

Se o grupo de operários foi tema das cinco imagens anteriores, um extenso conjunto de 33 fotos (Fotos 49 a 81) é responsável por registrar aspectos de algumas das novas seções de trabalho da fábrica. Em razão do grande número de imagens e pelo fato de a temática dessas cenas fotográficas serem muito semelhantes (todas são do ano de 1925 e registram essencialmente o trabalho dos operários nas seções de produção), optamos por analisá-las em

⁵¹⁰ FRANCO, 1943, p. 138.

série. Com isso, acredita-se, também é possível se chegar a conclusões tanto sobre as condições de trabalho na fábrica como sobre a narrativa visual engendrada por essas fotos.



Fotos 49, 50, 51 e 52 – “Ano de 1925 – Seção de controle”. (extrema-esquerda). “Outra vista da secção de controle” (centro-esquerda). “Secção de artigos sacros. Vemos também o sr. Luiz Centenaro” (centro-direita). “Outro aspecto da secção de artigos sacros.” (extrema-direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.



Fotos 53, 54, 55 e 56 – “Ano de 1925 – Seção de limagem de artigos de chapas”. (extrema-esquerda). “Aspecto dos Banhos de níquel e tambores.” (centro-esquerda). “Banhos de prata.” (centro-direita). “Banho de níquel e escovas.” (extrema-direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm e 24x30cm.



Fotos 57, 58, 59 e 60 – “Ano de 1925 – Vista da estufa e Vernização.” (extrema-esquerda). “Escovas, Esmaltação e Vernização.” (centro-esquerda). “A secção de mecânica.” (centro-direita). “Secção de limagem dos artigos fundidos e chapas para serigotes.” (extrema-direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm e 24x30cm.



Fotos 61, 62, 64 e 65 – “Ano de 1925 – Outro aspecto da secção de limagem dos artigos fundidos e chapas para serigotes.” (extrema-esquerda). “Secção de tambores e banho de níquel. Aqui aparece também o sr. Abramo Eberle.” (centro-esquerda). “Gravação.” (centro-direita). “Soldação dos artigos de chapa.” (extrema-direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm e 24x30cm.



Fotos 66, 67, 68 e 69 – “Ano de 1925 – Gravação.” (extrema-esquerda). “Outro aspecto da Gravação.” (centro-esquerda). “Secção chapas serigotes.” (centro-direita). “Secção Cortação.” (extrema-direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm e 24x30cm.



Fotos 70, 71, 72 e 73 – “Ano de 1925 – Secção limagem e montagem artigos fundidos.” (extrema-esquerda). “Secção limagem artigos fundidos e chapas serigotes.” (centro-esquerda). “Secção Tornos e Maquinas Automáticas.” (centro-direita). “Secção cortação e Tornos maquinas automáticas.” (extrema-direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm e 24x30cm.



Fotos 74, 76, 77 e 78 – “Ano de 1925 – Secção Cortação e Tornos maquinas automáticas.” (extrema-esquerda). “Secção Cortação e Repuxação.” (centro-esquerda). “Secção Cortação, Tornos e Máquinas Automáticas.” (centro-direita). “Secção Mecânica e cilindros.” (extrema-direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm e 24x30cm.



Fotos 79, 80, 81 – “Ano de 1925 – Outra vista da Secção Cortação e Máquinas Automáticas.” (esquerda). “Secção Mecânica.” (centro). “Secção Mecânica.” (direita). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm e 24x30cm.

Analisando-se categorias da dimensão expressiva dessas imagens, absolutamente todas as 33 cenas fotográficas têm como característica o efeito de atividade. Ainda que alguns operários encarem a câmera fotográfica, suspendendo o seu trabalho para o clique, há sempre pelo menos um empregado da seção desenvolvendo sua atividade (ou a “encenando”) na foto. Antes de tudo, esse efeito indica a intenção do fotógrafo em querer criar uma cena mais dinâmica e com mais movimento, procurando produzir um registro tanto mais próximo da “realidade” do ambiente de trabalho.

Em relação à impressão visual dessas cenas, quase todas (32 fotos) possuem *boa* ou *média* nitidez. Observando-se a quantidade de sombras, 28 fotos têm como característica *baixo* ou *médio* contraste entre zonas claras e escuras. Desse modo, ao olharmos para essas cenas fotográficas do ano de 1925, encontramos uma fábrica mais airosa, com oficinas de trabalho mais amplas, melhor ventiladas e mais bem iluminadas em comparação com as fotos dos anos anteriores. A isso, acresce o fato de a maioria das fotos mostrarem construções de alvenaria, sendo que em 27 fotos do total dessa série são percebidos esse tipo de ambiente.

Ao falarmos da fábrica no ano de 1925, é importante levarmos em consideração as inúmeras viagens a países dos continentes americano e europeu levadas a efeito pelo empresário Abramo Eberle. Em 1920, Abramo fez sua primeira grande viagem internacional, tendo como destino os Estados Unidos. Acompanhado de seu primeiro filho homem, José (ou “Beppin”, como era apelidado), o empresário caxiense fez uma incursão por mais de doze estados norte-americanos, visitando, principalmente, empresas do seu mesmo ramo de atuação, o metalúrgico. Entre os grandes centros industriais de um dos países mais desenvolvidos do mundo, passou por cidades como Cincinnati (Ohio) e Búfalo (Nova York). Nesses locais, Abramo e seu herdeiro (que, mais tarde, com a morte do pai, ocuparia o cargo de diretor da fábrica) puderam inspecionar de perto a forma como as grandes empresas metalúrgicas dos Estados Unidos estavam organizadas para o trabalho. Também puderam, por

ocasião das diversas visitas a essas empresas, cotejar os preços praticados pelas mesmas, o que resultou na montagem de um “dossiê informativo”, trazido para o Brasil para servir de parâmetro para os produtos fabricados na firma de Abramo.⁵¹¹ E, sem perder a viagem, que durou mais de três meses, o empresário ainda efetuou a compra de várias máquinas novas para a sua fábrica em Caxias, entre elas, algumas fresas mecânicas (utilizadas para desbastar metais, podendo ser vistas nas Fotos 68 a 81), e que seriam “as melhores do mundo na época”⁵¹².

A viagem à Europa ocorreu em sequência à visita aos Estados Unidos, de onde Abramo partiu em meados de agosto de 1920. No Velho Continente, foram vários os países visitados pelo empresário, também em companhia de Beppin. A propósito disso, o objetivo da viagem à Europa era justamente atender um desejo que Abramo tinha para o filho mais velho: matriculá-lo em um instituto de ensino técnico, onde o jovem pudesse aprender mais sobre o ramo de negócio instalado no Brasil, principalmente recebendo ensinamentos sobre o método taylorista de produção, que já era praticado nos grandes estabelecimentos industriais daquele período.⁵¹³ Tendo conseguido matricular o filho no Instituto Técnico de Mittweida, na Saxônia (Alemanha), Abramo seguiu viagem rumo à cidade de Milão, na Itália, também fazendo visitas às fábricas da capital lombarda. Da cidade histórica italiana, partiu para a França, especificamente para uma das cidades mais modernas do mundo àquela época, a capital Paris. Na cidade que havia sediado, por diversas vezes, a grande Exposição Universal,⁵¹⁴ Abramo visitou estabelecimentos industriais especializados em artigos religiosos e no ramo de galvanoplastia⁵¹⁵, técnica esta que, poucos anos mais tarde, seria desenvolvida em uma das seções de produção de sua fábrica (como é possível ver nas Fotos 54, 55 e 56; e, sobre os artigos sacros, nas Fotos 49, 50, 51 e 52). Finalizando a viagem, ainda na Europa, Abramo regressou à Itália, onde aproveitou para comprar outras máquinas e alguns artigos manufaturados para trazer ao Brasil.

⁵¹¹ FRANCO, 1943, p. 158-163.

⁵¹² Ibid., p. 161.

⁵¹³ Sobre a implementação do taylorismo nas fábricas, bem como sobre esse sistema de produção, desenvolvido pelo engenheiro mecânico Frederick Winslow Taylor (1856-1915), o estudo de Geraldo Augusto Pinto apresenta uma boa síntese (PINTO, Geraldo Augusto. *A organização do trabalho no século XX: taylorismo, fordismo e toyotismo*. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010). Um aprofundamento maior sobre o assunto é encontrado na obra de Harry Braverman, onde o autor apresenta casos de fábricas que adotaram o sistema taylorista ou de outros pensadores do que chama de “gerência científica da fábrica” (BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista: a degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: LTC, 2012).

⁵¹⁴ Até 1920, Paris havia sediado cinco edições da Exposição Universal: anos de 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900. Voltou a sediar mais uma vez, em 1937.

⁵¹⁵ Trata-se de uma técnica de revestimento de peças através de banhos eletrolíticos de prata ou de níquel. Por isso, a galvanoplastia também é chamada de douração ou de niquelagem.

Sem dúvida, o resultado das viagens efetuadas por Abramo Eberle estão expressas nas cenas fotográficas que vemos no álbum da empresa. Em 1925, novas seções de trabalho passavam a ser instaladas na fábrica e, outras mais antigas, recebiam novas atualizações tecnológicas, sobretudo, contando agora com maquinário moderno e automático, importado dos E.U.A. e de países da Europa – não à toa, a Seção de Tornos e Máquinas Automáticas é a mais fotografada desse conjunto de fotos, com nove imagens ao todo, seguida da Seção de Banhos Galvânicos (cinco fotos), Seção de Limagem de Artigos (também cinco fotos), e Seção de Gravação (três fotos). Nesse mesmo sentido, outra observação possível de ser feita é que as visitas aos grandes centros industriais do mundo pelo empresário caxiense resultaram em preocupações higienistas dos espaços de trabalho e na organização racional do processo produtivo de sua fábrica, incorporando postulados do método “científico” de organização do trabalho proposto por Frederick Taylor (como a divisão técnica dos recursos humanos, a subdivisão das tarefas e a especialização de funções e atividades)^{516 517}.

Ainda sobre a atual série de fotos, vários detalhes chamam a nossa atenção em cada uma das 33 cenas. Na impossibilidade de descrevê-las exaustivamente, coloquemos os olhos especialmente sobre a Foto 73. Bem ao fundo dessa cena (ou ao centro do detalhe que apresentamos na sequência), é possível ver um menino bastante jovem trabalhando em meio às Seções de Cortação, Tornos e Máquinas Automáticas. O trabalho desse menino não consiste em uma atividade em uma das novas máquinas, sendo, na realidade, um trabalho manual (provavelmente, era encarregado de separar algumas peças, antes ou depois de serem

⁵¹⁶ Segundo o que nos indica Franco: “Um princípio que [Abramo Eberle] sempre adotou e o qual ele mesmo julga eficacíssimo na seleção da mão de obra, foi a de permitir que os operários se encaminhassem às diversas seções especializadas [*sic*], de acordo com suas predileções. Adotando o inteligente postulado ‘taylorista’ de que os melhores trabalhos são os executados de boa vontade e em consonância com as tendências individuais, dava sempre oportunidade a que cada um escolhesse o ramo pelo qual se sentia mais atraído. [...] Assim conseguia ‘obter dos homens que produzissem com alegria, quer dizer, mais e melhor.’” (FRANCO, 1943, p. 186). Obviamente, o método incorporado pela fábrica ampliava a possibilidade desta de aumentar a extração de mais-valia (base para o lucro do empresário no sistema capitalista) aos trabalhadores.

⁵¹⁷ No Brasil, segundo aponta a historiadora Maria Antonietta Antonacci (ANTONACCI, Maria Antonietta. *A vitória da razão(?)*: o Idort e a sociedade paulista. São Paulo: Marco Zero, 1993), o método de Taylor foi amplamente utilizado pelos empresários a partir da década de 1910, ganhando terreno, principalmente, nas grandes fábricas paulistas. Voltados para a modernização das fábricas e atentos ao rápido crescimento do operariado urbano e a força de sua organização política – tendo levado a efeito, principalmente os movimentos anarquistas, a várias greves, entre elas a Greve Geral de 1917, que se espalhou por todo o país –, a burguesia industrial do Estado de São Paulo passou a discutir novos métodos e a adotar novas práticas de organização do trabalho que pudessem consolidar o seu poder patronal. Assim, os empresários daquela geração encontraram no modelo taylorista de racionalização do trabalho, de fragmentação e departamentalização das atividades no interior da fábrica o melhor conjunto de métodos para exercer controle sobre os operários e para intensificar o processo produtivo. Vale destacar, ainda conforme a autora, que as preocupações “racionais” de organização do trabalho industrial resultaram na criação do Idort (Instituto de Organização Racional do Trabalho), organização que reuniu empresários em torno da discussão do tema. No período entre os anos de 1931 e 1945, o Idort esteve ideologicamente próximo do governo de Getúlio Vargas, defendendo o corporativismo.

trabalhadas pelos seus colegas adultos). O detalhe em questão atrai a atenção para o imprevisto ao qual o aprendiz da fábrica estava submetido, precisando equilibrar-se sobre um caixote de madeira para conseguir alcançar a sua mesa de trabalho. Apesar de a fábrica estar passando por um processo de racionalização de suas atividades e a sequência de fotos procurar enfatizar essa nova organização para o trabalho nas seções, ainda é possível encontrar, nos detalhes das cenas, alguns operários em condições pouco adequadas para exercerem seu ofício.



Foto 73 (detalhe) – “Ano de 1925 – Seção Cortação, Tornos e Máquinas Automáticas.” Ao centro, um menino sobre um caixote. Reenquadramento a partir de uma imagem de autoria desconhecida (provavelmente Studio Geremia). Prova em papel, 18x24cm.

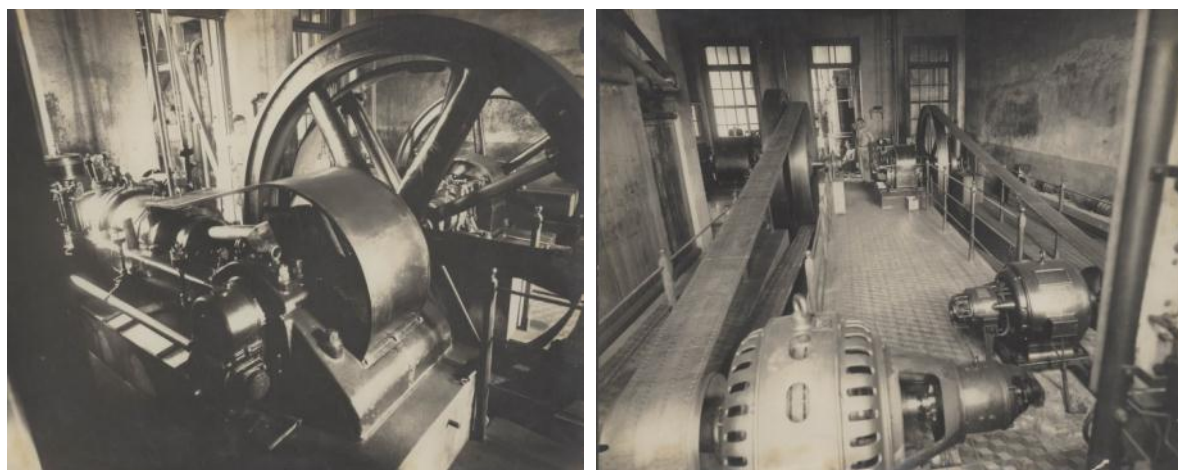
Aproveitemos essa mesma foto para direcionar o olhar para outro detalhe importante. Bem à direita do nosso reenquadramento da Foto 73, entre às correias das máquinas, está uma figura que exercia um papel de grande importância na organização da fábrica: Pedro Mocelin. Mocelin era outro dos sócios de Abramo Eberle, tendo entrado na sociedade no mesmo período em que Luiz Gasparetto.⁵¹⁸ Na organização da fábrica, Pedro Mocelin exercia a função de contramestre geral, sendo o responsável por controlar de perto as atividades desenvolvidas pelos operários nas seções de produção, procurando combater a dispersão dos empregados durante os turnos de trabalho e fazendo cumprir os regulamentos da fábrica.⁵¹⁹ Em uma empresa com características paternalistas, como era o caso da firma de Abramo Eberle (o qual procurava ser tratado como um “pai” pelos seus empregados), a existência de um contramestre era providencial, uma vez que esse profissional era o responsável por tratar

⁵¹⁸ FRANCO, 1943, p. 152-153.

⁵¹⁹ Mocelin é visto não apenas nessa cena, mas em diversas outras do álbum (em 23 fotos, para ser mais preciso). Inclusive, ele é a figura humana que aparece com maior frequência nas fotos do suporte, mais vezes que o próprio chefe e diretor da fábrica, Abramo Eberle.

os operários com maior severidade, por ser quem impunha as rígidas sanções àqueles que não seguissem à risca os regulamentos internos. Por meio desse sistema, o proprietário da firma evitava indispor-se com algum operário, conseguindo conquistar a imagem de “bom patrão”.

As Fotos 82 e 83 voltam a mostrar os geradores de energia da Usina Elétrica da fábrica, agora a partir de novos pontos de vista do fotógrafo.



Fotos 82 e 83 – “Ano de 1925 – Usina Elétrica”. “Outro aspecto da Usina Elétrica”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 24x30cm.

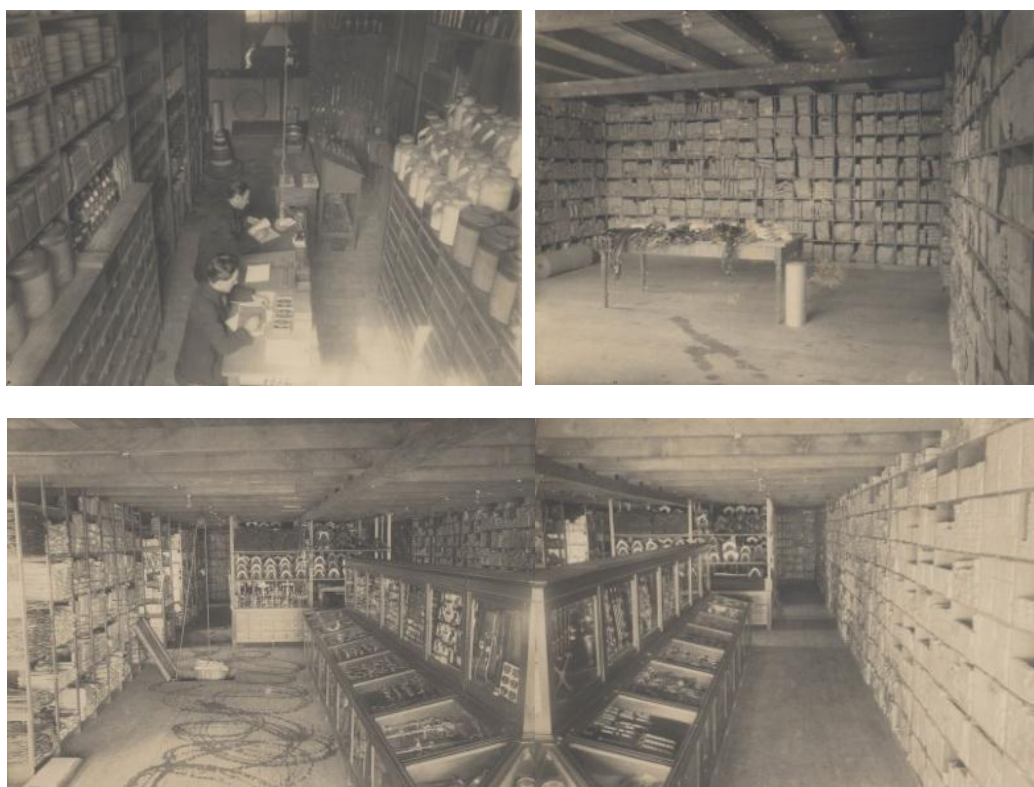
Essas duas fotos apresentam composições mais dinâmicas e harmoniosas em relação às imagens anteriores do mesmo local. Nas duas cenas atuais, o fotógrafo optou por preencher uma área muito maior do quadro fotográfico com o assunto principal e, especialmente na Foto 82, não centralizou o maquinário, para que o olhar do observador não ficasse concentrado em um único ponto da imagem. Podemos constatar, também, que a intenção do autor foi enfatizar as linhas diagonais formadas pelas correias e outras peças dos motores, linhas estas que dão maior movimento às cenas, pois o nosso olhar percorre várias zonas do quadro fotográfico.⁵²⁰ Ainda sobre a dimensão expressiva, na Foto 82 é possível ver uma figura humana masculina, quase ao centro da imagem. É provável que o fotógrafo, seguindo uma prática comum em fotografia, tenha optado por registrar esse sujeito em meio ao maquinário para dar uma dimensão mais exata do corpulento motor utilizado para a geração de energia elétrica para a fábrica. Já na Foto 83, onde também um homem aparece (provavelmente o mesmo sujeito da foto anterior), o fotógrafo optou por utilizar o efeito de inversão de escala para aumentar as

⁵²⁰ Sobre a utilização de linhas na construção da imagem fotográfica, ver LIMA, 1988, p. 67.

dimensões de dois motores menores que aparecem no primeiro plano da imagem, conseguindo, com isso, dar um destaque maior a essas máquinas.

Devido ao fato do mesmo local ter sido fotografado duas vezes em um espaço de tempo tão curto (apenas três anos separam essas duas cenas daquelas vistas anteriormente), é provável que as Fotos 82 e 83 apenas mostrem motores mais potentes em relação àqueles vistos nas fotos do ano de 1922 – talvez, sejam esses os motores de 8Hp ou de 16Hp. Desse modo, seguindo o que já observamos, esses dois registros estão no álbum para testemunhar os progressos da fábrica. Mas, além dessa ideia, também devemos pensar que as duas cenas fotográficas são o resultado de um interesse da empresa em proceder a uma espécie de inventário de seu extenso patrimônio. É o que também sugere o conjunto de fotos a seguir.

Cinco imagens (Fotos 84, 85, 86, 87 e 88) mostram as Seções de Almojarifado, de Depósito e de Mostruário da fábrica, no ano de 1925.





Fotos 84, 85, 86, 87 e 88 – “Ano de 1925 – Antigo Almoxarifado” (acima, esquerda). “Uma parte do Depósito” (acima, direita). “Um aspecto do Depósito e Amostrário” (duas fotos do centro). “Outro aspecto do Depósito” (abaixo). Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.

O objetivo de documentar essas seções e espaços da fábrica está mais uma vez presente nesses cinco registros. A imagem que mostra o Almoxarifado (Foto 84) é a única que traz um ângulo diferente das demais fotos desse conjunto: o fotógrafo optou por uma tomada descensional, tendo se posicionado bem acima dos dois funcionários que trabalhavam nessa seção. Com isso, o autor conseguiu registrar na cena três outros operários, que podem ser vistos através de uma janela, localizada no topo e na zona central do enquadramento da foto (possivelmente seja a Seção de Fundição, devido à presença do que parece ser um exaustor). As Fotos 86 e 87 são interessantes pela forma como se apresentam no álbum. As duas cenas foram dispostas uma junto à outra, criando um efeito visual diferente, igual a um panorama, através do qual aquele que diagramou o álbum (possivelmente avisado pelo fotógrafo sobre o efeito criado pelas duas fotos), consegue transmitir a ideia de tridimensionalidade do ambiente.

Semelhante às imagens da seção de depósito dos primeiros tempos da fábrica, as cenas fotográficas do ano de 1925 também mostram o local abarrotado de produtos fabricados pela firma. Não sabemos precisar a quantidade de produtos confeccionados pela fábrica no ano em que as fotos da Seção de Depósito e de Mostrário foram produzidas. É de conhecimento, no entanto, que, na década de 1930, a fábrica chegava à marca de dez mil artigos diversos produzidos.⁵²¹ Com exceção da foto que mostra o Almoxarifado (onde são vistos materiais de expediente da fábrica, como as ferramentas e peças para máquinas), nas demais imagens (Fotos 85, 86, 87 e 88) é possível perceber uma grande variedade de artigos dispostos pelas estantes e pelos móveis em forma de vitrine: são vistas peças de montaria (como argolas, chapas para serigote, fivelas e esporas), artigos de arte sacra (como castiçais, ostensórios e

⁵²¹ FRANCO, 1943, p. 181.

sacrários), uma gama diversificada de talheres de aço, de alpaca e de prata (incluindo os faqueiros, depois vendidos em estojos), objetos de cutelaria (como tesouras e navalhas), além dos artigos militares (como espadas, espadins e sabres, os quais eram confeccionados pela fábrica atendendo a demanda das forças armadas brasileiras).⁵²²

Sobretudo, muitos desses produtos só começaram a ser produzidos após os anos de 1923 e de 1925, quando a empresa instalou, respectivamente, as Seções de Forjaria e de Arte Sacra. Na narrativa do álbum, eles completam a grande sequência de 40 imagens do ano de 1925, pretendendo mostrar os resultados alcançados no período em que a empresa fez grandes investimentos em tecnologia e em recursos humanos, diversificando e ampliando a sua produção.

As últimas imagens da década de 1920 (Fotos 89, 90 e 91), são três fotos tomadas externamente, onde é possível observar a área ocupada pela fábrica no ano de 1926.⁵²³



Fotos 89 e 90 – “Ano de 1926 – Na hora de começar o trabalho”. “Um aspecto externo da fábrica”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.

Essas três cenas (duas vistas acima) são as únicas de todo o conjunto de fotos do álbum a apresentarem um enquadramento em grande plano geral.⁵²⁴ Para tornar isso possível, o fotógrafo posicionou-se uns 50 metros distantes da área ocupada pela fábrica, registrando a cena a partir do alto ou de uma janela de alguma construção também localizada na Rua Sinimbu. Apesar disso, e mesmo utilizando uma objetiva normal (isto é, com um campo de visão semelhante ao do olho humano), o autor não conseguiu registrar todo o conjunto de

⁵²² Sobre os produtos, foi possível compará-los com aqueles que foram reproduzidos em fotografias na obra de FRANCO, 1946.

⁵²³ A Foto 91 é igual à foto 89. Pode ser vista no anexo.

⁵²⁴ Nesse tipo de enquadramento, o ambiente é o elemento primordial da cena. Se há figuras humanas presentes, estas são vistas minúsculas na grande extensão da paisagem, como se estivessem sendo “esmagadas” por ela.

edificações que compunham a área da fábrica, precisando, então, produzir duas cenas diferentes.

As fotos externas mostram a fachada dos prédios ocupados pela fábrica. No primeiro plano da Foto 89, a partir da esquerda, é visto o sobrado de madeira que abrigava a loja (na parte térrea) e a residência de Abramo Eberle e de sua família (no segundo piso); ao lado, vemos outro sobrado de madeira, no qual deviam funcionar algumas oficinas de trabalho da empresa; finalmente, mais à direita, está o casebre de madeira que abrigou a primitiva funilaria que originou a fábrica metalúrgica. Na Foto 90, também no primeiro plano, além do casebre rústico, está presente na imagem o sobrado de madeira onde se encontrava o depósito e o mostruário da firma. Já no segundo plano dessas duas imagens, é possível perceber uma construção de alvenaria, com três pavimentos e mais uma água-furtada, locais onde estava instalada boa parte das seções de produção da fábrica (inclusive na parte interna do telhado, conforme o que observamos anteriormente).

Detendo-se na Foto 89, além de registrar o patrimônio da fábrica, essa cena mostra a entrada dos operários na fábrica, ou, como sugere a legenda, “a hora de começar o trabalho”. A quantidade de operários registrada nessa cena é grande: conseguimos contar mais de 120 figuras humanas. Exclusivamente, todos são operários do sexo masculino, não se constatando a presença de mulheres na cena – indício que nos leva a pensar que havia uma separação de gênero na hora de entrar na fábrica, provavelmente, para não haver contatos impudicos entre mulheres casadas ou solteiras com homens em igual situação, o que resultaria na existência de um ambiente degradado moralmente.

Entre os operários que se encaminham para o trabalho, estão adultos, jovens e crianças (os aprendizes). Muitos desses trabalhadores chegavam para o serviço a pé, o que nos indica que moravam próximos à fábrica. Outros, curiosamente, vinham se equilibrando em carretas carregadas de produtos e puxadas por mulas, conforme o que é visto na zona da imagem onde um grupo de homens e de jovens estão, no exato momento do clique fotográfico, pulando para fora do veículo para se dirigirem ao interior da fábrica. A propósito do clique, muitos operários perceberam ou foram avisados da presença do fotógrafo no outro lado da rua e olham em sua direção; outros, fazendo pouco caso da situação, se encaminham diretamente para mais um dia de trabalho.

De acordo com o que vemos, a entrada na fábrica se dava por um pequeno portão, localizado entre os dois sobrados de madeira mais à esquerda. A existência de um local único

para a entrada dos trabalhadores era uma prática comum nas fábricas desse período, pensada para que algum contramestre ou o próprio empregador pudessem controlar rigorosamente a assiduidade dos empregados no trabalho. Para Machado⁵²⁵, inspirada nas teses desenvolvidas pelo historiador e filósofo Michel Foucault em “*Vigiar e Punir*”, esse sistema de controle

se constituía no ponto nevrálgico da vigilância. A porta da fábrica era fechada com a tolerância de alguns minutos, não mais que cinco, e os operários ou operárias faltosos tinham o turno descontado de seu salário.

No ano de 1926, data dos dois registros vistos acima, a fábrica já ocupava uma extensa área do quarteirão onde estava localizada. As oficinas de trabalho estavam instaladas em construções de madeira e de alvenaria que já ligavam a Rua Sinimbu à sua paralela, a Rua Os Dezoito do Forte. Nos anos seguintes, entre 1927 e 1936, a firma de Abramo Eberle ampliaria ainda mais o seu parque industrial, dando início à construção de um novo pavilhão de alvenaria que alcançaria outra rua da mesma quadra, a Rua Borges de Medeiros.

Ao refletirmos sobre os motivos de produção dessas duas imagens visuais, somos levados a crer que as antigas construções que aparecem nas cenas foram registradas sabendo-se já da demolição que logo sofreriam. Como essas mesmas construções estavam diretamente ligadas à história da empresa – que em breve modernizaria os espaços destinados às atividades produtivas, em novas instalações –, a imagem desses rústicos sobrados serviria de testemunho da rápida evolução da fábrica. Nesse sentido, a tentativa de construção de uma determinada memória da firma fica evidente na narrativa visual engendrada por essas imagens no álbum.

4.3.3 Uma “Grande Fábrica Metallúrgica”

Ao adentrarmos a década de 1930 através das fotos do álbum, vemos novamente ressoar a preocupação com a memória do empreendimento de Abramo Eberle. As duas primeiras fotos desse período (Fotos 92 e 93), datadas de 1930, também remetem aos primeiros anos da fábrica, trazendo-nos a imagem da primitiva oficina de trabalho onde Abramo, junto a dois amigos seus, deu início às suas atividades como funileiro.

⁵²⁵ MACHADO, 1998, p. 105.



Fotos 92 e 93 – “Ano de 1930 – A casa onde o sr. Abramo Eberle iniciou suas atividades. Vê-se à porta, os snrs. Pedro Mocelin e Julio Eberle”. “Outro aspecto da casa onde o sr. Abramo Eberle iniciou suas atividades, vendo-se na porta, o Snr. Alberto Weingartner”. Autorias desconhecidas (provavelmente Studio Geremia). Provas em papel, 18x24cm.

Registradas a partir da Rua Sinimbu, as duas fotos vistas acima possuem enquadramento e ângulo de tomada semelhante. A principal diferença entre os registros fica por conta do ponto de vista do fotógrafo, ora diagonal (Foto 92), ora central (Foto 93), sendo que na Foto 92, além do casebre da velha oficina, também pode ser visto um sobrado de madeira que traz a inscrição da firma, “*Abramo Eberle & Cia.*”.

Em ambas as imagens podem ser percebidas figuras humanas. Na Foto 92 se encontram, à porta do casebre, Pedro Mocelin e Julio Eberle; na foto 93, no mesmo local, está Alberto Weingartner. Destacados pela legenda do álbum, esses três homens tinham ligação direta com a fábrica: Pedro Mocelin, visto em muitas outras fotos do álbum, era, como já dissemos, contramestre geral da fábrica e sócio da firma de Abramo Eberle; Alberto Weingartner, que também aparece em outros retratos do álbum (Fotos 45 e 48), também era sócio da firma, tendo adentrado no negócio na década de 1920; finalmente, Julio Eberle, segundo filho varão de Abramo, iniciou na fábrica como empregado comum, recebendo como vencimento a mesma quantia recebida pelos outros operários, tendo passado por todas as seções de produção da fábrica para conhecê-las a fundo antes de ocupar o cargo de Diretor Gerente da empresa ao lado do irmão José (o Beppin).⁵²⁶

Voltando à dimensão expressiva dessas duas imagens, notemos como elas possuem uma boa nitidez (ou linhas bem definidas), o que é resultado de um tempo um pouco longo de exposição, além da escolha do fotógrafo (ou fotógrafos, caso se trate de autores diferentes) em configurar o diafragma da objetiva para conseguir uma grande profundidade de campo (algo

⁵²⁶ Após a morte de Beppin, em 1956, Julio assumiu o controle da empresa, tendo permanecido como Diretor Gerente Chefe da mesma até a década de 1970.

em torno de *f/8*), colocando todo o motivo registrado no foco. Desse modo, seguramente a intenção do(s) autor(es) foi destacar a rusticidade do casebre, sendo possível notar tortuosidades e imperfeições nas tábuas de madeira da construção, algumas das quais em avançado estado de decomposição (vale lembrar que o casebre já era cinquentenário nessa data, pois fora erigido na década de 1880).

Não há dúvida de que o motivo de produção desses dois registros e a inclusão dos mesmos no álbum responde a um desejo de memória por parte da empresa. A ênfase, aqui, está justamente em mostrar a simplicidade da construção adquirida por Abramo Eberle de seu próprio pai, no ano de 1896 (quando possuía a tenra idade de 16 anos), vindo a se constituir no primeiro grande investimento da fábrica, e que, mais de trinta anos depois, ainda estava em posse da firma, praticamente íntegra em meio à série de ampliações dos espaços de trabalho executadas pela fábrica a partir da década de 1920. Assim, a velha oficina representava, para a empresa, um testemunho vivo dos seus inúmeros progressos, sendo um cenário indispensável de ser registrado e de fazer parte da sua narrativa histórica.

Outra consideração importante de ser feita é que o início da década de 1930 é tema de pouquíssimas imagens do álbum. Na realidade, apenas essas duas cenas fotográficas (Fotos 92 e 93) fazem referência a esse período da empresa – sendo que as próximas imagens, embora também dos anos 1930, são do final da década, ano de 1937. No princípio da década em questão, a empresa estava sofrendo com os impactos da crise econômica de 1929, que afetou, principalmente, a exportação dos seus produtos. Nesse contexto, os gastos com a produção de fotografias devem ter sido bem menores, o que explica a baixa incidência de fotos no período. Além disso, é possível que o período de crise tenha feito com que a empresa voltasse o seu olhar para o passado, indo buscar na imagem da antiga funilaria (frequentemente representada como o maior símbolo do esforço pessoal e do trabalho árduo de Abramo Eberle) o melhor exemplo para a superação do revés econômico então vivido.

As próximas imagens do álbum (Fotos 94, 95 e 96) exibem o novo espaço da fábrica destinado aos motores. De autoria do Studio Geremia, todas as fotos foram produzidas no ano de 1937.



Fotos 94, 95 e 96 – “Os motores Diesel ‘Franco Tosi’, em 1937”. Autoria: Studio Geremia. Provas em papel, 18x24cm.

O destaque dessas três cenas fotográficas deve ser dado ao grande apuro técnico com que foram produzidas. Boa nitidez, igual definição de linhas e iluminação clara, com poucas zonas escuras, mostram como os avanços da indústria de materiais fotográficos já estavam sendo usufruídos pelos fotógrafos locais. Em comparação com as fotos de igual temática vistas anteriormente, essas duas imagens atuais possuem um aspecto bem mais agradável, que se coaduna com a impressão pretendida pelo autor da foto (muito provavelmente, Giacomo Geremia): mostrar o ambiente de progresso e de modernidade no qual a fábrica de Abramo Eberle estava adentrando.

Os três registros em questão mostram motores fabricados pela empresa italiana *Franco Tosi Meccanica*. Certamente, esses motores foram importados da Itália por Abramo Eberle e instalados na fábrica no ano de 1937, justificando a produção das fotografias. Apesar de parecerem ser vários os motores, devido à ênfase do álbum ao trazer três aspectos diferentes do local, são apenas duas as máquinas que podem ser vistas nas cenas.

A instalação de novos motores na fábrica, no ano de 1937, deveu-se a séria crise energética que o município de Caxias enfrentava na época. Com o crescimento da cidade e a ampliação do número de fábricas na década de 1930, o consumo de energia vinha aumentando, não sendo acompanhado de investimentos públicos na área de produção de energia. A pequena central hidroelétrica que então abastecia todo o município, localizada no rio Piaí, e cuja potência oferecida era de 140Hp, não dava conta de atender a toda a demanda da cidade, principalmente aquela que seria necessária para o bom funcionamento do setor industrial. Para as fábricas poderem funcionar normalmente, era preciso que se produzisse vinte vezes mais o que então estava sendo oferecido pelo município.⁵²⁷

⁵²⁷ FRANCO, 1946, p. 231.

A escassez de energia elétrica fez com que muitas fábricas instalassem os seus próprios motores geradores de energia. A fábrica metalúrgica de Abramo Eberle já os possuía desde tempos remotos, antes mesmo de o município contar com o serviço de abastecimento de energia elétrica. Nas décadas de 1920, a empresa fez várias atualizações nesses motores (algumas vistas nas fotos anteriores) conseguindo atingir uma potência de quase 200Hp, ainda assim insuficiente para o que necessitava a fábrica. Com a instalação dos motores a diesel fabricados pela *Franco Tosi Meccanica*, o problema foi solucionado, pois cada uma dessas poderosas máquinas oferecia potencial energético de 250Hp.

Mais uma vez, a ideia de modernização da fábrica é trazida através dos registros desses motores potentes e importados do exterior. É importante observar, também, que essas três imagens mostram o ambiente das novas instalações da fábrica, ou seja, o interior do pavilhão construído defronte às ruas Borges de Medeiros e Os Dezoito do Forte.

A década de 1940 é retratada no *Álbum n.º10 da MAE* através de apenas onze imagens fotográficas. Apesar da quantidade pequena de fotos, é dessa década o maior número de registros das atividades administrativas da fábrica, como é possível percebê-las na sequência de fotos mostradas a seguir (Fotos 97, 98 e 99).



Fotos 97, 98 e 99 – “Ano de 1940 – A Seção de Contabilidade” (esquerda). “A Seção de Correspondência” (centro). “Outra parte da Seção de Contabilidade” (direita). Autoria: Studio Geremia. Provas em papel, 18x24cm.

Escrivaninhas, máquinas de escrever, carimbos, fichários, livros de controle, muitos papéis... Nem é preciso ler a descrição oferecida pelas legendas do álbum para se perceber que se trata de seções administrativas da fábrica. A presença de um cofre na Foto 99, certamente seria uma pista que utilizaríamos para afirmar que se trata da Seção de Contabilidade. O mesmo se poderia dizer da Foto 97 ao se perceber os objetos distribuídos

pelas mesas dos empregados. Quanto à Foto 98, as máquinas de escrever sobre as mesas, sendo manipuladas pelos empregados, e os fichários à direita da imagem, nos indicariam que se trata de uma seção reservada à produção de cartas (ou correspondências) e ao arquivamento das mesmas. Essas simples constatações nos servem para demonstrar como o fotógrafo (novamente Giacomo Geremia), perspicaz em seu olhar, foi capaz de sintetizar nos registros fotográficos o trabalho executado pelas duas seções. A força de informação das três imagens é tão grande que, como dissemos, elas não precisariam de legendas para nos indicar os locais que foram retratados.

Das três fotos, as imagens da Seção de Contabilidade, Fotos 97 e 98, são as que exibem o maior número de figuras humanas: de acordo com os registros, eram vinte e seis os empregados nessa seção, todos homens. Na Seção de Correspondência, era quatro o número de empregados, também exclusivamente do sexo masculino. Diante desse indício, retomando uma observação que fizemos ainda no início deste capítulo, essas imagens nos mostram como as mulheres não estavam envolvidas nas seções administrativas da fábrica. A elas, cabiam as atividades do chão de fábrica, a trabalhos manuais e repetitivos, estando condicionadas, dessa forma, ao preconceito de alguns de seus superiores. Pois, um ano antes da produção desse registro – e recuperando agora uma observação que fizemos no primeiro capítulo –, o Diretor Gerente Chefe da fábrica, José Eberle (o Beppin), havia concedido uma entrevista a um jornal local onde afirmava que “a eficiência do trabalho da mulher fica aquém da do homem”, sendo necessário empregá-las apenas nos “serviços compatíveis com as condições peculiares ao seu sexo”⁵²⁸. No contexto da entrevista, o Diretor Gerente Chefe da fábrica falava sobre sua discordância de equiparar o salário das mulheres com o dos homens, mas, certamente, esse discurso se estendia também aos cargos ocupados pelas mulheres, já que é nulo nas imagens do álbum a presença das mesmas nas seções administrativas da fábrica.⁵²⁹

O ambiente de trabalho dessas três cenas fotográficas é, sem dúvida, o mais dignificante de todo o conjunto de imagens do álbum. Direcionando nosso olhar para o traje dos empregados, nas três fotos notamos como todos os homens representados se apresentam bem vestidos, muitos dos quais usando camisa e calça social, terno e gravata. Não se trata, para o caso dessas cenas, de vestir-se adequadamente para a produção da fotografia, igual fizeram os operários dos retratos grupais vistos anteriormente. Provavelmente, estar vestido

⁵²⁸ V. capítulo 1.

⁵²⁹ O mesmo se constata ao folhearmos o livro de FRANCO, 1946. Salvo algumas mulheres que eram da família de Abramo e que eram consideradas como “sócias” da firma, nenhuma mulher é encontrada ocupando cargos da administração da fábrica.

alinhadamente era uma exigência para se apresentar ao trabalho nessas duas seções administrativas.

Um detalhe nas Fotos 97 e 99 nos chama a atenção. Em ambas as cenas é possível ver, preso bem no alto da parede de cada uma das salas ocupadas pela Seção de Contabilidade, um quadro com o retrato de Abramo Eberle. A presença destacada da imagem do industrialista nos leva a pensar que ela está ali presente para que os empregados da seção, por onde passam os valores em dinheiro da firma, sigam o mesmo exemplo de economia e de probidade administrativa do fundador da fábrica, características sempre exaltadas de sua trajetória de vida. Assim, o quadro com o retrato do empresário funciona de modo semelhante ao quadro de multas: ambos exercem um tipo de coerção, de reprimenda nos empregados. No quadro de Abramo Eberle, é como se ele estivesse sempre ali presente, vigilante, atento ao trabalho desenvolvido na seção que exige honestidade e retidão.

Na Foto 98, também vemos um objeto interessante. Agora, é um pequeno busto de Getúlio Vargas que se destaca do alto de uma das paredes da Seção de Correspondência. O culto à imagem do presidente, no contexto do Estado Novo (1937-1945), era muito frequente nos ambientes de trabalho, e devia-se a todos os investimentos feitos pelo político gaúcho na máquina de propaganda existente na época (como em jornais, rádio, música e cinema) para construir a imagem de um líder carismático. Vargas também foi responsável por elevar a máxima do trabalho enriquecedor e edificante do homem, sendo frequentemente utilizado nos discursos dos empresários que seguiam o receituário estado-novista, além de ter procurado exaltar, durante o seu governo, a importância do imigrante e colonizador europeu para o desenvolvimento nacional.⁵³⁰ Esses motivos, portanto, parecem justificar a presença da imagem do líder popular na Seção de Correspondência, para que, mais uma vez, o seu exemplo fosse seguido pelos empregados.

Na narrativa do álbum, os primeiros retratos da década de 1940 retomam a sequência de imagens que mostram aspectos do trabalho desenvolvido no interior fábrica pelos seus empregados, então interrompida por uma dezena de fotos tomadas na parte externa da fábrica ou em seções cuja presença de figuras humanas é quase nula. Nos três registros vistos logo acima, o trabalho é representado de forma digna: os empregados trabalham em seções muito bem providas, em um ambiente que aparenta ser limpo, organizado e airoso. Certamente, o fotógrafo contribuiu para passar essa impressão, solicitando a vários empregados que

⁵³⁰ Sobre isso, em: ARAUJO, Maria Celina Soares D'. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

encenassem as suas atividades (já que muitos fazem o mesmo gesto manuseando a caneta que usam para escrever em um livro ou em um documento, ou então ao datilografar).

Um conjunto de sete imagens (Fotos 100, 101, 102, 103, 104, 105 e 106) mostram aspectos do Depósito, Mostuário, e Almojarifado da fábrica em 1940. São fotos que revelam os produtos fabricados pela empresa e a organização interna para atender os outros setores produtivos da metalúrgica.



Fotos 100, 101, 102 e 103 – “Ano de 1940 – O depósito, acondicionamento e Expedição” (extrema esquerda). “Secção de empacotamento” (esquerda). “A Secção de Amostruário” (direita). “O Amostruário permanente, em 1940” (extrema-direita). Autoria: Studio Geremia. Provas em papel, 18x24cm.



Fotos 104, 105, 106 – “Ano de 1940 – O novo Almojarifado” (acima, esquerda). “O depósito do Almojarifado” (acima, direita). “Outro aspecto do Depósito do Almojarifado” (abaixo, esquerda). Autoria: Studio Geremia. Provas em papel, 18x24cm.

Essas sete cenas fotográficas também se destacam pela sua qualidade, atestando os avanços da técnica fotográfica entre os fotógrafos do município, principalmente no Studio Geremia. Longe de serem fotos com efeitos artísticos, de apelo pictorialista, todas essas cenas estão mais próximas do regime da *fotografia-documento*. São também típicos registros produzidos pelo “estylô mais moderno”, como o estabelecimento do fotógrafo costumava anunciar. Tomando como principal exemplo disso a Foto 100, que exhibe um aspecto do “depósito, acondicionamento e expedição” da fábrica, nota-se como se trata de uma cena muito bem iluminada, sendo que o fotógrafo aproveitou tanto a iluminação natural (que vem

de trás de sua posição) como a iluminação artificial, devendo ter solicitado que fossem acesas algumas lâmpadas nos planos mais ao fundo da seção, para essa zona não ficar na penumbra.

Nessa mesma cena (Foto 100), é interessante observar a construção estética feita pelo autor da imagem. Os empegados dessa seção foram distribuídos por todo o quadro fotográfico, o que faz com que nosso olhar percorra várias zonas da foto, não se detendo em um único ponto. Ao todo, são nove os empregados vistos na imagem (oito homens e uma mulher). Alguns olham diretamente para a objetiva da câmera e outros encenam estar trabalhando. No plano geral que é essa foto, o fotógrafo também escolheu registrar alguns caixotes de madeira, os quais são vistos no primeiro plano da imagem, abaixo, quase ao centro da composição. Esses caixotes foram colocados nesse lugar propositadamente, já que, no meio de um lugar de passagem, atrapalhariam a circulação dos funcionários. Foram também posicionados de modo que se pudesse ler a inscrição que trazem: “*Grande Fabrica Metallurgica de Abramo Eberle & Cia. – Caxias, Rio Grande do Sul, Brasil*”.

No ano retratado pela foto, a fábrica já exportava os seus produtos a diferentes Estados brasileiros, possuindo agentes de vendas em todas as regiões geográficas do país. Igualmente, os produtos da “*Grande Fábrica Metallurgica de Abramo Eberle & Cia.*” eram exportados para outros países, tanto da América do Sul como da Europa. Inclusive, em uma de suas novas viagens ao Velho Continente, Abramo Eberle foi conhecer uma fábrica na Inglaterra onde um dos sócios teria mostrado ao empresário caxiense alguns artigos fabricados no Brasil e os quais ele considerava de “acabamento primoroso”. Ao examinar os artigos, Abramo logo constatou que eram fabricados por sua própria empresa. Tendo informado isso ao sócio da fábrica inglesa, logo conquistou um novo cliente, e de um dos países onde a indústria era a mais avançada do mundo. Por volta dos anos 1940, o sortimento de artigos fabricados era enorme; na metade da década a fábrica alcançaria a marca de 15 mil diferentes artigos produzidos, tornando-se uma das maiores empresas do seu ramo de atuação em todo continente sul-americano.⁵³¹

Outra imagem que merece ser destacada desse conjunto de cenas é a Foto 103. Trata-se de uma vista parcial do novo lugar destinado para abrigar o “Mostruário Permanente”, onde ficavam exibidos os inúmeros artigos produzidos pela firma. Por esse ambiente, passaram vários dos “visitantes ilustres” que conheceram a empresa no período da década de 1940, o que inclui, como foi visto, autoridades políticas e militares nacionais e internacionais, bem

⁵³¹ FRANCO, 1946.

como outros empresários do ramo metalúrgico brasileiro ou de países estrangeiros. Provavelmente, também ficavam expostos nesses móveis em forma de vitrine os diversos prêmios que a fábrica havia recebido (e vinha recebendo) em feiras e exposições industriais que participava com frequência, ocorridas em cidade do país e também em grandes centros industriais do continente europeu.⁵³² É bem provável, também, que na Seção de Mostruário Permanente ficassem expostos, para serem folheados por todos os visitantes, os álbuns fotográficos da firma, entre eles, este que é tema de nossa análise. Isso é quase certo ao observamos o suporte como um todo, onde as fotos, encadeadas em uma sequência lógica (no sentido linear e evolutivo), e, na grande maioria dos casos, explicadas por legendas (onde constam ano, local da foto, e alguma apreciação adjetivada – “antiga seção”, “velha oficina”, “nova seção”, “novos motores” “os mais destacados operários”, “artigos produzidos em larga escala” etc.), pretendem contar uma determinada história da empresa, para ser vista e também lida.

Ainda sobre essa sequência de sete imagens, resta-nos considerar as três cenas que mostram o “novo Almoxarifado” (Fotos 104, 105 e 106). O novo local destinado ao Almoxarifado era o mesmo prédio de alvenaria ocupado pela usina elétrica (a dos motores *Franco Tosi*), e que havia sido construído recentemente. Sobretudo, essas três cenas fotográficas destacam o ambiente bem iluminado e espaçoso destinado a essa seção, bem diferente daquele visto na imagem anterior da mesma seção de trabalho (Foto 84). Nas imagens de agora (principalmente nas Fotos 105 e 106), vê-se uma grande quantidade de barris, toneis e caixotes de madeira distribuídos ou empilhados em meio a um amplo pavilhão. Certamente contendo a matéria-prima utilizada no fabrico dos produtos da metalúrgica, a grande quantidade de recipientes enfatizadas pelo fotógrafo nas cenas nos fazem mensurar a grandiosidade de toda a fábrica. Eis, portanto, o sentido que constroem essas sete cenas fotográficas na narrativa do álbum: pretendem fazer coro à mensagem lida na Foto 100, de que, chegado o ano de 1940, já se trata de uma “grande fábrica metalúrgica”.

A última foto do álbum (Foto 107) é uma cena que mostra a Seção de Fundação da fábrica, também no ano de 1940.

⁵³² A lista desses prêmios pode ser vista no anexo “Prêmios recebidos pela Metalúrgica Abramo Eberle em exposições e feiras industriais”.



Foto 107 – “Ano de 1940 – Fundição de metal a jacto (Spritz-guss). Autoria: Studio Geremia. Prova em papel, 18x24cm.

Ao pretendermos analisar essa cena, não podemos deixar de observar que as primeiras fotos do álbum que trazem aspectos do interior da fábrica são justamente da Seção de Fundição (Fotos 21 e 26). Igualmente, as primeiras fotos da década de 1920 (Fotos 29, 31 e 32) também exibem esse mesmo setor produtivo, que certamente se constituía em um dos mais importantes para a fábrica, já que se tratava de uma metalúrgica. A comparação, então, da cena recente com os registros mais antigos, é inevitável.

Se antes as imagens mostravam uma Seção de Fundição ocupando um espaço extremamente insalubre, com iluminação precária, ambientada em casebres de madeira, com pé-direito muito baixo, com chão de terra batida ou de adobe e sem ventilação apropriada, agora a imagem da mesma seção de produção é outra. Na Foto 107, vê-se uma Seção de Fundição localizada em uma construção que é de alvenaria, ampla, bem iluminada, pintada inclusive, com piso de tijolos rejuntados e com boa ventilação.⁵³³ Enfim, a imagem de agora é de um ambiente muito mais salubre do que as imagens anteriores.

Esse último indício nos demonstra que as preocupações higienistas estavam sendo levadas a efeito pela firma de Abramo Eberle na década de 1940. De modo geral, para os empresários, espaços bem cuidados beneficiavam as suas fábricas, pois diminuía o número

⁵³³ Nas palavraslouvaminheiras de Franco (FRANCO, 1943, p. 234), encontramos o seguinte: “Entre a rua Siminbu e a ‘18 do Forte’ ergueu-se um complexo de pavilhões grandiosos, modernos, em que o trabalho das máquinas potentes ali naqueles salões de linhas modernas, de cubagem adequada, farta ventilação, muita luz e muito ar, enchia o ambiente de um ruído animador, festivo.”

de acidentes de trabalho, além de serem propícios para o aumento da produtividade.⁵³⁴ Seguindo uma máxima taylorista, a fábrica acreditava que em um ambiente limpo e agradável o operário “produz mais e melhor”.⁵³⁵

Outra questão a se considerar sobre a atual imagem da Seção de Fundição, em comparação com as cenas anteriores, está no emprego de maquinaria no ambiente produtivo. Poucos anos antes dessa tomada fotográfica, Abramo Eberle havia viajado mais uma vez para a Alemanha, fazendo novas visitas às indústrias daquele país. De lá, encomendou novas máquinas para a sua fábrica, sendo que uma dessas possivelmente seja a que vemos na Foto 107 (uma máquina para fundição injetada – ou *spritzguss*, em alemão, como informa a legenda). Na mesma foto, ela é o grande motivo composicional, tendo sido alocada na parte central do quadro fotográfico. Ao seu lado, se encontra um operário, um pouco desfocado pelo fotógrafo, estado ali rendido à grande tecnologia. Se antes os funcionários da Seção de Fundição trabalhavam como verdadeiros artesãos, empregando todos os seus conhecimentos técnicos para derreter o metal e dar forma a novos artigos, agora, era a máquina que entrava em cena para tornar esse processo de produção mais rápido e menos dependente de um trabalhador.

O *Álbum N.º 10 da Metalúrgica Abramo Eberle* encerra a sua narrativa visual da história da empresa com as imagens do ano de 1940. Ainda que outras cenas fotográficas, posteriores a esse período, continuem sendo produzidas para registrar as atividades da fábrica, elas exibem um novo momento da firma, quando Abramo Eberle lentamente se retira do negócio, que é passado para o controle de seus dois filhos, José Abramo e Julio João Eberle. Igualmente, após os anos 1940, em especial após a Segunda Guerra Mundial, a empresa vive uma nova era, momento no qual é intensificada a produção de motores elétricos (iniciada ainda em 1939), são ampliadas as instalações da fábrica, com a construção de novos prédios e pavilhões, e as seções de trabalho são modernizadas com nova tecnologia, dando início a um rápido processo de mecanização das suas atividades produtivas. Após os anos 1940, a fábrica vive o seu auge, vindo a ser reconhecida nacional e internacionalmente, se tornando uma das principais referências da cidade de Caxias do Sul, que passa a ser referida nos discursos oficiais, muito em razão da “Grande Fábrica Metalúrgica de Abramo Eberle” como “a cidade do trabalho”.

⁵³⁴ ANTONACCI, 1993.

⁵³⁵ FRANCO, 1943, p. 186

Se o *Álbum n.º 10 da MAE* nos permitiu, também, analisar e compreender como se deu o processo de industrialização da cidade de Caxias do Sul, a partir do estudo de caso da empresa de Abramo Eberle, certamente as outras fotos que a firma passou a produzir intensamente após a década de 1940, se constituem em indícios visuais preciosos para se compreender a nova fase da fábrica. Mas essa é uma história que continua em outros álbuns fotográficos...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível lembrar sem esquecer. Fala-se não apenas no sentido indicado e estudado no campo da neurociência por Iván Izquierdo⁵³⁶. O sentido que aplicamos à memória, aqui, foi, sobretudo, do ponto de vista social. Com Maurice Halbwachs⁵³⁷, vimos como a memória deve ser entendida como “memória coletiva”, ou seja, uma memória que se perfaz com memórias individuais, e que é compartilhada por um determinado grupo social. O compartilhamento da memória pelos sujeitos de um grupo social, como observamos juntamente a Jöel Candau⁵³⁸, visa sempre a uma construção, manutenção ou afirmação de uma identidade social.

A memória (tanto individual como coletiva) é sempre frágil e seletiva, além de ser “incompleta, vaga, fragmentária e tendenciosa”, como evidenciamos a partir de Paolo Rossi⁵³⁹. Na mesma lógica de pensamento, com Jacques Le Goff⁵⁴⁰ procuramos entender como a memória é, ao mesmo tempo, uma conquista dos grupos sociais mas, também, “objeto e instrumento de poder”⁵⁴¹. Nesse sentido, pode-se afirmar que a memória, por seu caráter seletivo, é frequentemente utilizada por alguns grupos sociais para assegurarem o seu poder hegemônico: nas narrativas de memória construídas por esses grupos, há o que convém ser registrado para ser lembrado e o que convém ficar oculto para ser esquecido, impondo, desse modo, uma ordem e uma hierarquia de lembranças que resultam na construção de um passado imaginado ou “formalizado”.

A memória possui “estratégias de esquecimento”, promove “abusos”. De acordo com Paul Ricoeur⁵⁴², os esquecimentos são provocados pelo caráter seletivo da memória e da narrativa que ela visa construir, que sempre será fragmentária: “assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo”⁵⁴³. Para o caso da fotografia, pelo fato de ela sempre resultar de um recorte espacial e temporal (o “golpe do corte”, segundo Philippe

⁵³⁶ IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002. Segundo Izquierdo, para que nosso cérebro (ou a área do cérebro responsável pela memória, o córtex) possa memorizar coisas novas, é necessário que ele apague (ou esqueça) de coisas mais antigas. Lembrar e esquecer é, desse modo, algo comum à nossa memória biológica.

⁵³⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

⁵³⁸ CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

⁵³⁹ ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

⁵⁴⁰ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 470.

⁵⁴² RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 455.

Dubois⁵⁴⁴), podemos pensar na mesma relação: na imagem fotográfica, é impossível registrar tudo.

Se a imagem fotográfica é responsável por promover recortes e seleções, quando as mesmas são justapostas em um álbum fotográfico isso também ocorre. Ao observarmos o *Álbum n.º 10 da MAE*, podemos constatar como o suporte pretende construir uma narrativa visual da história empresa – narrativa esta que é feita de memória e de esquecimento.

Neste estudo, pretendemos demonstrar com a Metalúrgica Abramo Eberle se serviu de um suporte visual para construir uma determinada imagem de sua empresa. Ainda que o álbum que analisamos não tenha tido ampla circulação, por tratar-se de um suporte único, é provável que o mesmo tenha ficado exposto àqueles que visitavam a fábrica – sobretudo, a partir da década de 1940. Embora isso, como pontuamos, algumas imagens do álbum tiveram uma circulação maior, tendo sido publicadas em jornais locais, em livros ou nos Boletins Informativos da firma, produzidos a partir da década de 1950.

Ao analisarmos as fotos do álbum individualmente, podemos constatar como, nas cenas que mostram as seções de produção da fábrica, o trabalho está representado segundo o imaginário da burguesia industrial. Os registros destacam a organização, a obediência, a ordem, a concentração e a disciplina dos empregados, tudo o que devia se esperar dos mesmos no contexto da indústria. Para isso, contribuía não apenas os regulamentos internos e a vigilância praticada pelos contramestres e pelas máquinas automáticas instaladas nas seções, que auxiliavam a controlar o ritmo do trabalho, mas, também, a fotografia.

Na fábrica, a fotografia exercia um tipo de vigilância. A cada década que se renovava, os operários eram submetidos ao campo de visibilidade do quadro fotográfico. Na hora da tomada da cena, os empregados deviam comportar-se segundo a ordem dos contramestres, o que certamente se constituía em uma oportunidade de se pôr em prática os preceitos racionalizadores da organização do trabalho (para o caso da fábrica de Abramo Eberle, inspirados no taylorismo). Também sobre essa questão, deve-se notar que as fotos do álbum que analisamos mostram apenas o interior da fábrica. Elas não pretendem outra coisa senão mostrar as atividades laborais acontecendo, e na forma como a empresa desejava que acontecessem. Desse modo, submetidos a um campo de visibilidade no interior da fábrica (campo este geralmente amplo, pois a maioria das cenas que mostram as seções de produção

⁵⁴⁴ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5. Ed. Campinas: Papyrus, 2001.

são planos gerais), os operários deviam limitar-se às suas funções e respeitarem todas as normas internas.

As fotos do álbum também nos mostram as “evoluções” e os “progressos” alcançados pela fábrica ao longo dos 40 anos que estão contemplados pela narrativa visual do suporte. Várias são as transformações que podem ser constatadas ao ser observada a dimensão icônica das imagens: de uma fábrica manufatureira, vista nas fotos do início do século XX, ela passa por um processo de mecanização na década de 1920 e de modernização na década de 1930 e no ano de 1940. Certamente, essas transformações ocorreram de forma lenta e gradual, e foram, acima de tudo, resultado do trabalho diário executado pelos operários. No entanto, ao visualizarmos o álbum, a impressão que fica é que essas mudanças aconteceram de forma muito rápida. Essa ideia que o álbum transmite ajuda não só para a construção da imagem de uma empresa que se moderniza como, também, de uma empresa que cresce, que amplia seu parque industrial, que diversifica a sua produção e que aumenta significativamente, década após década, o grupo de seus empregados.

A série de fotos ainda produz determinados sentidos sobre o trabalho. Principalmente, é possível perceber como as imagens procuram enaltecer o trabalho como algo digno. Nas fotos dos primeiros empregados, por exemplo, eles são tomados respeitosamente (à distância e frontalmente), vestidos com trajes que em nada os assemelha a trabalhadores braçais; já nas fotos do interior da fábrica, sucessivas ampliações das oficinas visavam oferecer um ambiente de trabalho mais salubre para o desenvolvimento das atividades (claro que também para aumentar a produção, segundo um dos preceitos do taylorismo) e eram dignas de serem registradas, para se mostrar como os operários trabalhavam em boas condições e em instalações modernas. Para o empregador, construir a imagem de que o trabalho é algo positivo, é bastante proveitoso. Isso porque, o trabalho, originalmente, possui uma definição pouco atraente: a palavra, que vem de *tripalium*, um instrumento de tortura, remete à ideia da dor, do suplício. Na sociedade capitalista, porém, o trabalho é uma atividade crucial para o desenvolvimento e a manutenção da ordem urbano-industrial. O seu sentido, portanto, não pode ser identificado à sevícia, a algo ruim. Ao contrário, precisa ser pensado como bom, como algo moralmente digno e como algo enriquecedor.⁵⁴⁵ Esse o *ethos* do trabalho que as imagens fotográficas da Metalúrgica Abramo Eberle procuram transmitir.

⁵⁴⁵ Sobre o trabalho no regime capitalista, pensamos em conformidade com BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista: a degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

Em relação aos autores das imagens, os fotógrafos, podemos afirmar que os seus olhares estavam em harmonia com os interesses da burguesia industrial local. Na verdade, como procuramos pontuar em um dos capítulos desse estudo, a maioria dos fotógrafos que estiveram estabelecidos em Caxias do Sul puderam desenvolver-se comercialmente graças à clientela de seus estúdios, composta principalmente de membros das classes mais abastadas da sociedade (ou seja, a burguesia ligada ao comércio e à indústria). Especificamente em relação à Abramo Eberle, o industrialista e comerciante caxiense foi uma espécie de “mecenas” da fotografia local. Ao observarmos a coleção de imagens relativas a sua empresa (hoje depositadas no Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami, e chamada de Coleção Metalúrgica Abramo Eberle) verificamos que se trata do maior conjunto documental em comparação com as outras coleções de fotos (de famílias ou de empresas) hoje existente na cidade. Assim, claro está que, enquanto encomendante dos serviços fotográficos, sempre desejou que fossem produzidas imagens de sua fábrica que melhor lhe aproovessem.

Finalmente, devemos registrar que o presente estudo é o primeiro a utilizar imagens fotográficas para averiguar a fase de surgimento e desenvolvimento da indústria na cidade de Caxias do Sul (RS), especificamente por meio de um estudo de caso da Metalúrgica Abramo Eberle. A MAE, ou simplesmente, a “Eberle”, como é conhecida entre os moradores locais, foi uma das maiores empresas do seu ramo, o metalúrgico, de toda a América do Sul, e a maior da antiga Zona de Colonização Italiana do Estado do Rio Grande do Sul. A trajetória de seu fundador, Abramo Eberle, foi – e ainda é (!) – constantemente utilizada como mote pelos discursos que procuram exaltar a figura do imigrante italiano que, como fruto de seu trabalho e esforço pessoal, conseguiu vencer. Na realidade, o nome de Abramo Eberle tornou-se, desde cedo, “sinônimo de trabalho e de progresso”.⁵⁴⁶ Como compromisso histórico, no entanto – e foi o que pretendemos nesse estudo –, devemos sempre olhar para os outros construtores, muitas vezes anônimos, dessa história que fez a Metalúrgica Abramo Eberle, assim como a cidade de Caxias do Sul, serem reconhecidas como a empresa e a cidade do trabalho.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Referência à matéria publicada no jornal *Cittá de Caxias* de 20. set. 1915 (pode ser vista em anexo).

⁵⁴⁷ Caxias do Sul é atualmente a maior cidade do interior do Estado do Rio Grande do Sul. É o segundo maior polo metal-mecânico do Brasil, atrás apenas de São Paulo. Conta com um PIB de mais de R\$ 11 milhões, ocupando a 33ª posição no ranking nacional (segundo dados de 2009 do IBGE). Já seu IDH a coloca em 12º lugar na lista que constam todos os outros municípios brasileiros (segundo dados de 2011 do PNUD/ONU).

FONTES

Fontes visuais

Álbum fotográfico n.º 10 da Metalúrgica Abramo Eberle – Operários, Seções e Antiga Funilaria (107 fotografias). Coleção Metalúrgica Abramo Eberle. Acervo: AHMJSA.

Fotografias avulsas pertencentes a diferentes coleções do setor de Fototeca do AHMJSA.

Fontes manuscritas

Livro de Lançamento de Contribuintes dos Impostos de Indústrias e Profissões, Caxias do Sul. 1892-1893 e 1894-1899. Acervo: AHMJSA.

Contrato de trabalho firmado entre Abramo Eberle e Sergia Luchesi – 13 maio 1901. Acervo particular de Heloísa Eberle Bergamaschi (transcrito em sua obra).

Contrato de trabalho firmado entre Abramo Eberle e Antônio Corseti – 01 ago. 1902. Acervo particular de Heloísa Eberle Bergamaschi (transcrito em sua obra).

Fontes impressas

Jornal *A Época*, Caxias do Sul, 20 ago. 1939. Acervo: AHMJSA.

Jornal *A Tribuna*, Caxias do Sul, 08 nov. 1920. Acervo: AHMJSA.

Jornal *Boletim Eberle*, Caxias Sul, n. 8, 1956. Acervo: AHMJSA.

Jornal *Boletim Eberle*, jun. 1956. Acervo: AHMJSA.

Jornal *Boletim Eberle*. Caxias do Sul, dez. 1959. Acervo: AHMJSA.

Jornal *Boletim Eberle*. Caxias do Sul, fev. 1954. Acervo: AHMJSA.

Jornal *Cidade de Caxias*, Caxias do Sul, 09 dez. 1911. Acervo: AHMJSA.

Jornal *Cidade de Caxias*, Caxias do Sul, 22 jun. 1911. Acervo: AHMJSA.

Jornal *Cittá di Caxias*, Caxias do Sul, 11 maio 1916. Acervo: AHMJSA.

Jornal *Cittá di Caxias*, Caxias do Sul, 20 set. 1915. Acervo: AHMJSA.

Jornal *O Brasil*, Caxias do Sul, 01 jan. 1921. Acervo: AHMJSA.

Jornal *O Brazil*, Caxias do Sul, 11 jun. 1910. Acervo: AHMJSA.

Jornal *O Brazil*, Caxias do Sul, 24 jul. 1915. Acervo: AHMJSA.

Jornal *O Caxiense*, Caxias do Sul, 15 jan. 1898. Acervo: AHMJSA.

Jornal *O Momento*, Caxias do Sul, 03 out. 1935. Acervo: AHMJSA.

Jornal *O Popular*, Caxias do Sul, 21 maio 1927. Acervo: AHMJSA.

Jornal *O Regional*, Caxias do Sul, 23 abr. 1928. Acervo: AHMJSA.

Relatório da Intendência Municipal. Caxias do Sul, 1905-1906. Acervo: AHMJSA.

Relatório da Intendência Municipal. Caxias do Sul, 1912-1924. Acervo: AHMJSA.

Regulamento Interno da Fábrica Abramo Eberle & Cia. – Ano de 1924. Coleção Metalúrgica Abramo Eberle. Acervo: AHMJSA.

Fontes orais

Depoimento de Antonio Bartholomeu Beux (sobrinho de segundo grau de Estevão Beux, fotógrafo), 1982. Entrevistadores: Janete Zucoloto e Tânia Tonet. Acervo: AHMJSA.

Depoimento de Aparício Postali e Guilhermina Postali (sobrinhos de Primo Postali, fotógrafo), 09 set. 1998. Entrevistadores: Sônia Storchi Fries e Maria Beatris Gil. AHMJSA.

Depoimento de Cyro Mancuso e Carmela Mancuso (filhos de Domingos Mancuso), 07 jun. 1983. Entrevistadores: Tânia Tonet e Liana Maria Corsetti. AHMJSA.

Depoimento de Ernesto Troian (ex-funcionário do Atelier Calegari, estabelecimento fotográfico), 22 set. 1999. Entrevistadores: Sônia Storchi Fries e Susana Storchi Gregoletto. Acervo: AHMJSA.

Depoimento de Luiz Chiaradia Serafini (sobrinho de Giovanni Battista Serafini, fotógrafo), 1982. Entrevistadores: Janete Zucoloto e Tânia Tonet. Acervo: AHMJSA.

Depoimento de Renata Zanella Carpegiani (filha de Umberto Zanella, fotógrafo), 07 nov. 1984. Entrevistadores: Janete Zucoloto e Tânia Tonet. Acervo: AHMJSA.

Depoimento de Sérgio Calegari (filho de Julio Calegari, fotógrafo), 30 ago. 1999. Entrevistadores: Sônia Storchi Fries e Susana Storchi Gregoletto. Acervo: AHMJSA.

Depoimento de Ulysses Geremia (filho de Giacomo Geremia, fotógrafo), 23 ago. 1982. Entrevistadores: Tânia Tonet, Liana Maria Corsetti, Liliana Alberti Henrichs e Juventino Dal Bó. Acervo: AHMJSA.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Luciano Aronne de. *Um olhar regional sobre o Estado Novo*. Porto Alegre: Edipucrs, 2007.

ADAMI, João Spadari. *História de Caxias do Sul – 1864-1970*. I tomo. 2. Ed. Caxias do Sul: Paulinas, 1971.

AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Lisboa, PT: Edições 70, 2001.

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Rio de Janeiro, 1990. Dissertação (Mestrado em História) – ICHF/UFF.

ANTONACCI, Maria Antonieta. *A vitória da razão(?)*: o Idort e a sociedade paulista. São Paulo: Marco Zero, 1993.

ARAÚJO, Maria Celina Soares D'. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objectos, o homem*. Lisboa, PT: Edições 70, 1980.

BAJAC, Quentin. *La invención de la fotografía: la imagen revelada*. Barcelona, ES: Blume, 2011.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATTISTEL, Arlindo Itacir; COSTA, Rovílio; POSENATO, Júlio. *Assim vivem os italianos*. Religião, música, trabalho e lazer. Vol.2. Porto Alegre: EST; EDUCS, 1983.

BERGAMASCHI, Heloísa Délia Eberle. A Eberle: uma indústria metalúrgica. *Cultura e Saber*, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, 1997, p. 28-35.

_____. *Abramo e seus filhos: cartas familiares – 1920/1945*. Caxias do Sul: Educus, 2005.

BERGAMASCHI, Heloisa Délia Eberle; GIRON, Loraine Slomp. *A força das mulheres proprietárias: histórias de vida – 1875/1975*. Caxias do Sul, RS: EDUCUS, 1997.

BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e capital monopolista: a degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOSCATTO, Claudino Antonio. *Memórias de um neto de imigrantes italianos pioneiros de Nova Trento*. Flores da Cunha: O Florense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. (Org.). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, ES: G. Gili, 2003.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n. 26, 2006, pp. 31-39.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

_____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CAREGNATO, Lucas. *A outra face: a presença de afrodescendentes em Caxias do Sul – 1900 a 1950*. Caxias do Sul: Maneco, 2010.

CATALOGO da exposição estadual do Rio Grande do Sul em 1901. Porto Alegre: Cesar Reinhardt, [1901].

CENAS. [Aquisição do arquivo fotográfico do Studio Geremia]. Publicação do Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami. Caxias do Sul. n. 6, 2004.

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- CINQUANTENARIO della colonizzazione italiana nel Rio Grande del Sud. Porto Alegre: Livraria do Globo, [1925].
- CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe (orgs.). *História da vida privada*. Da revolução francesa à primeira guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- DALL'IGNA, Roni; BELTRAM, Asir. *I nostri proverbi*. Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura, 1989.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no ocidente. Belo Horizonte: Vozes, 1994.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5. Ed. Campinas: Papyrus, 2001.
- EBERLE S.A. *A obra de Abramo Eberle*. Caxias do Sul, 199[₁].
- ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma face velada*: Baudelaire e a fotografia. *Revista da Facom*, n. 17, 2007, p. 4-14.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia*: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: _____. *Fotografia*: usos e funções no século XIX. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 1998, pp. 39-58.
- FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. 3. Ed. Lisboa, PT: Presença, 1989.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; KORNIS, Mônica Almeida. Entrevista com Philippe Dubois. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 34, 2004, p. 1-20.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

- FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *Vargas: o capitalismo em construção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- FORTES, Alexandre. *Nós do Quarto Distrito: a classe trabalhadora porto-alegrense e a era Vargas*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- FRANCO, Álvaro. *Abramo já tocou..., ou, a epopeia de um imigrante: ensaio biográfico*. São Paulo: Ramos, Franco, 1943.
- FRANCO, Álvaro; FRANCO, Maria Ramos. *O milagre da montanha*. São Paulo: Ramos, Franco, 1946.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. 2. Ed. Lisboa, PT: Vega, 1995.
- GERTZ, René Ernaini. *O Estado Novo no Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: Editora da UPF, 2005.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GIRON, Loraine Slomp. *As sombras do Littorio: o fascismo no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Parlenda, 1994.
- GIRON, Loraine Slomp; BERGAMASCHI, Heloisa Eberle. *Casas de negócio: 125 anos de imigração italiana e o comércio regional*. Caxias do Sul: Educs, 2001.
- GIRON, Loraine Slomp; HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti. *História da imigração italiana no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST Edições, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. 2. Ed. Rev. São Paulo: Ática, 1991.
- HASLUCK, Paul. *The book of photography: practical theoretic and applied*. London: Cassel and Company, 1907.

HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti. *Processo de industrialização da Zona Colonial Italiana: estudo de caso da primeira indústria têxtil do Nordeste do Estado do Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: Educs, 1997.

HERÉDIA, Vânia Beatriz Merlotti; MACHADO, Maria Abel. *Câmara de Indústria, Comércio e Serviços de Caxias do Sul: cem anos de história*. Caxias do Sul: Maneco, 2001.

HERRLEIN JR., Ronaldo. Desenvolvimento industrial e mercado de trabalho no Rio Grande do Sul: 1920-1950. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n. 14, 2000, pp. 103-118.

HOBBSAWM, Eric. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Os trabalhadores: estudos sobre a história do operariado*. 3. Reimp. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

IOTTI, Luiza Horn. *Imigração e poder: a palavra oficial sobre os imigrantes italianos no Rio Grande do Sul (1875-1914)*. Caxias do Sul: Educs, 2010.

IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem, historiografia, memória e tempo. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 12, n. 21, 2010, p. 10-21.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v. 8, n. 12, 2006, p. 97-115.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: IMS, 2002.

_____. *Fotografia e história*. 2. Ed. Rev. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

KOSSOY, Boris. *São Paulo, 1900: imagens de Guilherme Gaensly: análise e interpretação de Boris Kossoy*. São Paulo: Kosmos, 1988.

LAZZAROTTO, Valentim. *Pobres construtores de riqueza: absorção da mão-de-obra e expansão industrial na Metalúrgica Abramo Eberle: 1905-1970*. Caxias do Sul: Educus / Est, 1981.

LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. 5. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *História e memória*. 5. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3. Ed. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. Ed. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 59-82.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. São Paulo: Fapesp, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, 2. Ed. São Paulo: Edusp, 1996.

MACHADO, Maria Abel. *Construindo uma cidade: história de Caxias do Sul - 1875/1950*. Caxias do Sul: Maneco, 2001.

_____. *Mulheres sem rosto: operárias de Caxias do Sul, 1900-1950*. Caxias do Sul: Maneco, 1998.

MANFROI, Olívio. *A colonização italiana no Rio Grande do Sul: implicações econômicas, políticas e culturais*. 2. Ed. Porto Alegre: Est Edições, 2001.

MARTINS, José de Souza. A morte do burguês mítico. In: _____. *O cativo da terra*. 9. Ed. Rev. e ampliada. São Paulo: Contexto, 2010.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.13, n.1, jan.-jun. 2005, pp. 122-174.

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

_____. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005, pp. 33-56.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to a visual culture*. London, UK: Routledge, 1999.

MONTE DOMEQ & CIA. *O Rio Grande do Sul colonial*. Barcelona, ES: Thomas, 1918.

MONTEIRO, Charles (org.). *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes*. [E-book]. Porto Alegre: Edipucrs, 2012, p. 6-7. Disponível em <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/fotografia.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2012.

_____. A pesquisa em história e fotografia no Brasil: notas bibliográficas. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 178.

_____. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. *Métis: história e cultura*, Caxias do Sul, v. 5, n. 9, jan./jun. 2006, p. 11-23.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 1. Ed., 6.reimp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagem, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens na História*. São Paulo, Aderaldo & Rothschild, 2008.

_____. Rio Grande do Sul, 1890-1930: a idéia da indústria (com a palavra o empresário e o Governo). *Revista Análise Econômica*, Porto Alegre, ano 4, n.7, Nov./1986.

_____. Trabalho livre e ordem burguesa. Rio Grande do Sul – 1870-1900. *Revista de História*. São Paulo, n.120, jan./jun.1989.

PETRONE, Maria Thereza Schorer. *O imigrante e a pequena propriedade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PINTO, Geraldo Augusto. *A organização do trabalho no século XX: taylorismo, fordismo e toyotismo*. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em História) – UFRGS.

_____. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). *Anais do Museu Paulista*. v. 14, n.1, 2006, pp. 263-289.

RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSSATO, Paulo. Cartas. In: DE BONI, Luis Alberto. *La Mérica: escritos dos primeiros imigrantes italianos*. Caxias do Sul, RS: UCS, 1977.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

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

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

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, pp. 23-35.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

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

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

TAVARES, Célia Cristina da Silva. História e informática. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, pp. 301-317.

THOMPSON, Edward Palmer. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: _____. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOMAZONI, Mário Alberto. *Álbuns da cidade de Caxias (1935-1947): as reformas urbanas fotografadas*. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – FFCH, PUCRS.

TONET, Tânia; TONET, Charles. *Por que somos como somos: um estudo sobre as ideologias centrais da cultura empresarial do setor metalmeccânico da Serra Gaúcha*. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2010.

TRAGTENBERG, Maurício. *O capitalismo no século XX*. 2. Ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

VASQUEZ, Pedro Karp. De vistas, de chineses, da floresta e da fotografia. In: SCHAWRCZ, Lilia Moritz; NOGUEIRA, Thyago (Orgs.). *Por trás daquela foto: contos e ensaios a partir de imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. 2. reimp. Barcelona, ESP: Paidós, 1997.

WARREN, Lynne. (Ed.). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. London, UK: Routledge, 2006.

WOOD, Rupert Derek. *A viagem do Capitão Lucas e do daguerreótipo a Sidney*. Tradução de Ricardo Mendes. 1994. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/fpb/fpbintr.htm>>. Acesso em: 10 out. 2012.

ANEXOS

ANEXO – AS SEÇÕES DE PRODUÇÃO DA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE – DADOS DOS ANOS DE 1956 A 1963

As informações sobre as seções de produção da Metalúrgica Abramo Eberle (MAE) foram coletadas e aqui sintetizadas de diversos Boletins Informativos (BI) produzidos pela firma entre os anos de 1956 a 1963. Conforme o BI n.º 08, de 1956, eram 60 o número total de seções de produção da MAE.

SEÇÃO	ANO DE INÍCIO	CHEFE DA SEÇÃO	N.º OPERÁRIOS	INFORMAÇÕES SOBRE A SEÇÃO	N.º E ANO DO BI
Seção de Fundição de Materiais não Ferrosos (Fábrica de Máquinas)	Início da MAE	Não informado (N/i)	40	Uma das primeiras a serem instaladas quando da fundação da MAE. Com ela foi “lançada a pedra fundamental da Metalúrgica”. Produz artigos de montaria: estribos, freios, esporas, fivelas, argolas, florões, serrilhas, bombas, passadores e demais do ramo, primeiramente em metal de alpaca de depois em outros metais. Posteriormente, passaram a ser fabricadas, nessa seção, peças de latão para equipamentos militares e outros artigos para o Exército Nacional, bem como artigos religiosos, em bronze e latão, como ostensórios, candelabros etc.	08, 1956
Seção de Forjaria (Fábrica de Máquinas)	1938 ca.	N/i	30 ca.	Produz artigos de cutelaria: facas de mesa, facas de ponta, tesouras, lâminas de espadas. Depois do trabalho de remover a rebarba dessas peças, vão para a Seção de Tratamentos Técnicos.	10, 1956

				Fabrica peças de aço forjado para diversas outras indústrias.	
Seção de Cortação Seção de Cilindros de Talheres, Laminação e Fieiras (Fábrica de Máquinas)	Início da MAE	N/i	120 ca.	Fazia parte da mesma seção a de Estamparia. Por volta de 1925, foram separadas. Os artigos fabricados nessa seção eram cortados à mão. Em 1925, foram compradas três máquinas elétricas, três manuais, duzentas ferramentas, e empregados dez operários. Sua função consiste na cortação das chapas e dos fios e na eliminação das rebarbas existentes no artigo, depois de devidamente estampado ou repuxado.	11, 1956
Seção de Estamparia	Início da MAE	N/i	58	Foi desmembrada da Seção de Cortação em 1925. Produz ‘caps’ para aprelhos giletes. A maioria dos artigos produzidos na MAE passam pela Seção de Estamparia, depois de cortados e fundidos. Nesta seção são modelados todos os talheres de alpaca, aço inoxidável e ferro estanhado, bem como todos os artigos de montaria. Estampa e modela mais de 60.000 talheres de ferro estanhado por dia. Uma parte dos artigos produzidos nessa seção retorna para a Seção de Cortação e outra parte vai para a Seção de Polimento.	12, 1956
Seção de Eletricidade		Henrique A. Maggi (no início da seção)	50 ca.	Inicialmente, restringia-se a esta seção apenas o serviço de instalação de luz e limpeza de motores. Dois eram os operários dessa seção. Em 1941, iniciou-se a fabricação de motores nesta seção, primeiramente para consumo interno, depois para firmas	02, 1957

				<p>externas, como a Forjas Taurus e a Wallig.</p> <p>A montagem dos motores é toda feita na Seção de Eletricidade, porém as Seções de Fundição, Cortação e Envernização são grandemente exigidas para o acabamento do produto.</p>	
Seção de Botões de Pressão	1937	N/i	87	<p>Inicialmente, produzia um tipo de botão e um tipo de rebite. Nela trabalhavam apenas três operários, auxiliados por três máquinas. Hoje produz diversos tipos e tamanhos de botões de pressão, rebites e ilhoses, bem como diversos tipos de estojos para botões.</p>	04, 1957
Seção de Mecânica	1912 ca.	N/i	50 ca.	<p>Uma das maiores e mais importantes seções dentro da MAE.</p> <p>Nesta seção se fabrica grande parte das ferramentas destinadas à fabricação dos artigos da metalúrgica.</p> <p>È composta de diversos grupos: Setor de Matrizes (onde se estudas novos métodos e sistemas de ferramentas; fabrica matrizes); Setor de Tornos e Plainas (torneação de peças e manutenção das máquinas); Setor de Fresas (elaboração de engrenagens e encaixes de ferramentas); outros setores: Forjas, Têmpera, Funilaria.</p> <p>Produz-se nesta seção: alicates, prensinhas manuais para colocação de ilhoses, machos e tarraxas.</p>	06, 1957
Seção de Limagem de Artigos Fundidos	1917 ca.	N/i	40 ca.	<p>Ligada à Seção de Solda.</p> <p>Nesta seção fabrica-se grande parte dos artigos de montaria: estribos, freios, eporas, serrilhas, etc. Em artigos fundidos, guarnições para móveis e esquifes, fechaduras e cortadores. Além disso, variada série de pincéis e escovas.</p>	09, 1957

Seção de Fundição de Ferro (Fábrica de Máquinas)	1944	N/i	19	Nesta seção são fundidas peças de ferro. Esta seção é auxiliada pelo Laboratório Químico.	10, 1957
Seção de Fundição Artística (Fábrica de Máquinas)	1952	N/i		Foi a seção responsável para a fundição das estátuas do Monumento Nacional ao Imigrante. Para a tarefa, foi contratado o mestre Tito Bettini (“em 1952, radicou-se na família Maesa”). Também esta seção foi responsável pela fundição do Negrinho do Pastoreio, de Vasco Prado, e a Porta em Bronze da Basílica Nossa Senhora de Nazaré de Belém do Pará.	12, 1957
Seção de Gravação	1920-1925 ca.	N/i	06 (no início da Seção) 50 ca.	Esta Seção mantém um curso de desenho técnico e artístico. É composta de várias repartições: desenho artístico, gravação em aço, contra estampas, gravura a lustró, retoques, moldes e pantógrafos, Dessa seção é que saem as primeiras linhas, formas e estilos da maioria dos artigos fabricados pela Maesa. Produz espadas para generais do Exército Brasileiro, todas em ouro. Produziu lampadário e lustres para uma sala para o Palácio Piratini. Produz também artigos sacros e medalhas.	02, 1958
Seção de Artigos Sacros	1924	Érico Raabe		Produz a totalidade dos artigos usados em cerimônias religiosas e de caráter devocional. Produziu os Ostensórios utilizados nos Congressos Eucarísticos (MG, SP e RJ, entre outros estados).	06, 1958
Seção de Cartonagem	1930	Homero Madalena	03 auxiliares	A função desta seção é o toque de finalização.	10, 1958

(Caixas de Papelão)			(no início da Seção) 60 ca.	Monta: estojos para taças, estojos de talheres para crianças e para talheres em geral, estojos para crucifixos e demais artigos de cerimonial	
Seção de Polidores	Início da MAE	David Milani	100 ca.	Não se pode precisar a sua data de fundação. É uma das primeiras seções – talvez a primeira – surgidas na MAE. Sua função é o esmerilhamento e polição dos artigos.	11, 1958
Seção de Varejo	13/abr./1949	Clara Battastini (gerente na data de inauguração)		O Varejo Eberle situa-se na parte térrea do Edifício Central da MAE.	01, 1959
Seção de Tipografia	1946	Luís Misleri (no início da Seção) e direção de Ítalo Finco	06	Sua função é a confecção de impressos em geral. Produz catálogos, talões de controle, fichários, impressos para correspondência, etiquetas indicativas, etc. Trabalha em conjunto com os setores de Desenho Artístico, Fotografia e Clichéria.	02, 1959
Seção de Desenho Técnico	1944 ca.	David Ratti e Ary Zampieri		Sua função é a confecção de desenhos de máquinas, aparelhos, peças, parafusos, etc.	03, 1959
Seção de Controle	Início da MAE	Ricardo Campagnolo	15	Exerce o controle final sobre os artigos produzidos. Cerca de 80% dos produtos (artigos) produzidos passam por esta seção.	04, 1959
Seção de Talheres	n/i	Angelo Torresini		Esta seção utilizava as mesmas máquinas da Seção de Cortação. Em 1958, foi transferida para as novas instalações da Fábrica de Máquinas e Motores. Isso foi feito para racionalizar e padronizar o serviço dessa Seção.	05, 1959

Seção de Gravação Forja e Mecânica de Talheres	1926 ca. (a de Gravação Forja)	Honório Dal Monte (Gravação Forja) Humberto Storchi (Mecânica Talheres)	30 ca.	A Seção de Gravação Forja (antigamente chamada de Gravação Talheres) é mais antiga que a de Mecânica Talheres.	06, 1959
Seção de Montagem de Painéis e Máquinas	1953	Antonio Buffon	08	Sua função é a montagem dos produtos que saem da Seção de Fundição. Também nessa Seção recebem a pintura.	07, 1959
Seção Mecânica de Produção	1944 ca.	Aldo Triches e auxiliar Oscar Sirena	27	Inicialmente, o seu trabalho abrangia a totalidade dos serviços de mecânicas, de manutenção de máquinas, ferramentas e afim. Depois, houve um desdobramento das funções, tendo sido criada a Seção de Montagem de Painéis e Máquinas. Fabrica prensas de bancada, frezadoras, máquinas para rebites e outras ferramentas.	11, 1959
Seção Mecânica de Manutenção	N/i	Rodolfo Finco e Remo Rossa	12	Esta Seção foi desmembrada da Seção de Mecânica em 1955. Sua função é a recuperação e conserto de máquinas.	10, 1959
Seção de Cortação, Esmerilhamento e Tambores	Início da MAE	Vercidino de Souza	15	Existe desde a existência da Seção de Fundição (início da MAE), mas foi desmembrada dessa Seção. Sua função é cortar os artigos fundidos, classificá-los e “tamborá-los”, bem como outras funções necessárias para a eliminação das rebarbas.	12, 1959
Seção de Poliço, Esmerilhamento, Lâminas	1949	Pedro Moreira e Dinarte de Sá		Foi desmembrada da Seção de Polidores em 1949. Sua função é a poliço de todos os tipos de lâminas de fabricação da MAE.	05, 1960
Seção Fábrica de Máquinas	1959	Mário Ravizzoni	30	Foi desmembrada da Seção Controle da Matriz. Ou seja,	08, 1960

Controle				localiza-se na nova Fábrica de Máquinas, sito na Rua 13 de Maio. Sua função é controle e verificação dos produtos já acabados e prontos para seguir para o encaixotamento e expedição.	
Seção de Carpintaria	1945	Carlos Nicoletti e sub-chefe Heitor Pedron	30 ca.	Produz estojos de madeira de lei e de pinho, estojos estes destinados a complementar os faqueiros.	10, 1960
Seção de Galvanoplastia	1920 ca.	N/i		Compreende os Banhos de Prata, de Ouro, de Níquel, de Vernização, de Tamboragem. Nesta seção o artigo recebe o acabamento final, para depois seguir para a embalagem e expedição.	12, 1960
Seção de Prata, Espadas e Facas	1919 (Seção de Artigos Sacros) 1949 (data de criação desta seção)	Luiz Rasia	23	Inicialmente, esteve integrada na Seção de Artigos Sacros. Produz facas de prata – em prata e ouro -, acabamento dos afiveladores de ouro e chapeados em geral, bem como das Espadas em geral destinadas ao Exército Nacional.	
Seção de Poliçãõ de Talheres	1961	Miguel Beux	70	Foi desmembrada da Seção de Polidores. Sua função é a poliçãõ de talheres (menos lâminas), rebitagem dos cabos, montagem e soldagem dos cabos e demais operações, até a complementaçãõ da poliçãõ.	08 e 09, 1961
Seção de Banhos Galvânicos	15/abr./1953	Júlio Edgar Graebin	25	Localizada na Fábrica de Máquinas. Foi desmembrada da Seção de Galvanoplastia. Sua função é dar o banho de latão niquelado e polido em argolas, banhos galvânicos de estanho, niquelagem de tesouras,	02 e 03, 1962

				niquelagem de talheres, tamboragem de artigos em geral. Também executa o banho de prata em talheres e argolas em geral.	
Seção de Faturas	1953	Olímpio de Stefani	22 (apenas funcionárias mulheres)	Sua função é a confecção e transcrição de faturas e consequentes duplicatas.	04 e 05, 1963
Seção de Estoque	N/i	Francisco Balén	25	Sua função é o controle de estocagem de todo o produto manufaturado. Essa seção é responsável pelo controle de estoque, disponibilidade produtos em fase de acabamento, previsão de entregas, entre outras coisas.	06 e 07, 1963

**ANEXO – PRÊMIOS RECEBIDOS PELA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE EM
FEIRAS E EXPOSIÇÕES INDUSTRIAIS – 1908-1940**

Ano	Evento	Prêmio(s)
1908	Exposição Nacional do Rio de Janeiro (RJ)	Medalha de ouro Medalha de prata
1911	Exposizione Internazionale de Torino (ITA)	Duas medalhas de ouro
1912	II Exposição Estadual Agropecuária (RS)	Medalha de ouro
1914	– Exposição centenária de Santa Maria (RS)	Medalha de ouro
1916	III Exposição e Feira Agropecuária de Porto Alegre (RS)	Medalha de ouro
1916	Exposição Agrícola Industrial de Caxias (RS)	Medalha de ouro
1922	Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (RJ)	Grande Prêmio
1925	Exposição Municipal de Caxias, comemorativa do I Cinquentenário da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul (RS)	Medalha de ouro com louvor
1926	I Feira Industria de São Paulo (SP)	Medalha de ouro Grande Prêmio
1928	Grande Exposição e Feira Comercial Industrial e Agropecuária (n/i)	5 Grandes-Prêmio com Medalhas de ouro
1929	II Feira Industrial de São Paulo (SP)	<i>Hors Concours</i>
1929-1930	Exposição Ibero-Americana de Sevilha (ESP)	Grande Prêmio
1930	Exposição de Antuérpia (BEL)	Grande Prêmio Medalha de ouro
1931	Grande Exposição Agropastoril e Industrial de Porto Alegre (RS)	Grande Prêmio
1934	III Feira de Amostras do Instituto Técnico Comercial Industrial do Brasil (SP)	Grande Prêmio Medalha de ouro
1934	Feira de amostras de São Paulo	Grande Prêmio Medalha de ouro
1935	Exposição do Centenário Farroupilha (RS)	Grandes Prêmios Medalhas de ouro
1937	Festa da Uva de Caxias (RS)	Grande Mérito
1940	I Exposição Agropecuária Industrial de Vacaria (RS)	Medalha de ouro

Fonte: FRANCO, 1946.

ANEXO – MATÉRIA DE JORNAL SOBRE O “STABILIMENTO METALLURGICO DI ABRAMO EBERLE & CIA.”

NUMERO UNICO

Stabilimento Metallurgico di Abramo Eberle & Cia. — Caxias.



Sig. Abramo Eberle, socio gerente della Ditta



IV. Sezione.



I. Sezione della fabbrica.



II. Sezione.



III. Sezione.

Il bel successo ottenuto dallo Stabilimento metallurgico "ABRAMO EBERLE & Cia." nelle più importanti esposizioni nazionali ed estere, ora gli vennero conferite ben 3 medaglie d'oro, attrae tutta la nostra attenzione, per essere uno dei più ammirabili sforzi che ci è stato dato osservare. Abramo Eberle, il cui nome è sinonimo di lavoro e di progresso, è figlio d'un laborioso colono, Giuseppe Eberle.

Nel 1885 Giuseppe Eberle aveva fondata una piccola officina di lattoneria, però, siccome godeva poca salute, ed il mestiere abbastanza faticoso, fu obbligato ad abbandonarlo, passando la modesta officina in proprietà e direzione del figlio Abramo, il quale aveva allora appena 15 anni di età.

Il capitale era, in quell'epoca, ben ridotto, ma il giovane proprietario, ben guidato dal padre, cominciò a lavorare con tanto ardore, instancanza e forza di volontà, da conseguire il rapido progresso della piccola officina. Quando raggiunse l'età di 20 anni pensò di applicare la propria attività ad altri rami di commercio, e con qualche fine intraprese un viaggio al Nord della Nazione, portando seco prodotti di questo manifatturo, come vini, ecc. Gli affari gli sorrisero, allo stesso tempo che accrebbe i suoi commerci, aumentava il proprio capitale. Aveva così realizzato lo sforzo iniziale e conseguì il suo primo scopo, bisognava, rimanendo in un giovanotto.

Nel 1904 il Sig. Abramo Eberle si associò al Sig. Luigi Gasparetto e con la partecipazione di quest'ultimo fondò in una nuova industria, un'impresa di articoli di mestato bianco per la fabbricazione di articoli di mestato bianco e per finimenti di cavalli, il cui ramo ben presto è cresciuto il principale della ditta Abramo Eberle & Cia.

La lotta sostenuta fu oltremodo dura ed ardua; i sacrifici non pochi, specialmente per insufficienza di capitali, ma a poco a poco le difficoltà furono vinte ed oggi la Casa Abramo Eberle & Cia. dispone d'un forte capitale; oltre a due soci socii fanno parte della Ditta gli x-inveggati Pietro Eberle e Edoardo Mosca.

Per dimostrare quale sorprendente disinvoltamento abbia raggiunto la Casa Abramo Eberle & Cia. basterà citare che il bilancio annuale relativo all'anno 1913, segnò un movimento di lire 3.778.887.900, più di 5 milioni di lire Italiane. La fabbrica occupa attualmente circa 150 operai, di ambo i sessi, fra interni e esterni, e gli operai lavorano in casa propria a cottimo. La fabbrica con le altre sezioni, come depositi per gli articoli fatti e per le spedizioni, occupa una area di 900 metri quadrati.

Nella fabbrica, e per diversi lavori, vi sono impiegate numerose macchine, le quali sono azionate da forza elettrica. Le materie prime sono importate, dalla Casa Abramo Eberle & Cia., direttamente dall'Europa e solo una piccola parte viene cooperata in Porto Alegre.

All'alba di sua vita lo stabilimento dovette affrontare le concorrenza degli articoli stranieri e anche nazionali di fabbriche più antiche, però l'industria metallurgica fu iniziata dal Sign. Abramo Eberle & Cia. con costosi tentativi e sani criteri, conformando gli articoli con perfezione e con autorità di prima qualità; nel permesso che, in breve tempo, venissero conosciuti e preferiti dalla clientela fra i concorrenti nazionali. Attualmente

gli interessi dello stabilimento. Abramo Eberle & Cia. nacque nella condita in questo Stato, in uno degli Stati di S. Catharina, Paraná, Il Paraná, Itana Garas, Rio de Janeiro, Bahia, e Pernambuco, ed vale a dire che sono scoperti e trovano collocazione nelle provincie più importanti con la grande Cantierazione locale.

La casa Abramo Eberle & Cia. conta 4 componenti viaggiatori effettivi che sono: Luigi Giuseppe (socio) Pietro Mora, Francesco Triches e João Christiano Ramos. Oltre questi vi figurano ventiquattro commissionari che sono: Vincenzo Basso, Henrique Fontoura, Genesio Puelico, Otavio Campes e Cesario Pallabrin.

E ora possiamo a ragioniera che, oltre l'importante stabilimento metalurgico situato in la Ditta Abramo Eberle & Cia. ha una casa di artefatti di ferramenta, e così specialità in: altri, di alluminio, di ferro smaltato e battuto, per macchine stoffe, oggetti di vetro, posateria di ogni qualità, lampose, stufe e qualunque altro articolo per uso domestico; grande assortito magno di vetri per finestre e porte in polacco, prigionie in scatola, e smaltate, ecc.; tutta questa merce viene portata direttamente dall'Europa.

La Ditta Abramo Eberle & Cia. è agente, per le vendite in tutto questo municipio, delle seguenti e importanti case:

BROMBERG & C^o - PORTO ALEGRE: Macchine agricole e industriali, oli grassi e qualsiasi altra materia necessaria al rispettivo funzionamento.

AO CYLINDRO - PORTO ALEGRE: Macchine da cinema, a mano, a piede, per sarto, scarpajo e sellaio, delle rinomate marche: Original Victoria, New-Horse e Patent Elastic, come pure macchine dattilografiche per scrivere della rinomata, ottima marca - **ENDERWOOD-WALLIG & C^o.**

PORTO ALEGRE: Variato assortimento di vetri di ferro smaltato e nichelato, eleganti e igienici; fornelletti (foglia) in ferro battuto e verniciati, smaltati ecc; casse forti garantite contro il fuoco.

LUIZ HAEDRICH - MONTENEGRO: Frangimenti di perfezione per lo stesso fine.

AGENTI ESCLUSIVI E GENERALI di GIUSEPPE PANCIERI & FIGLI: Fabbrica di tessuti di seta.

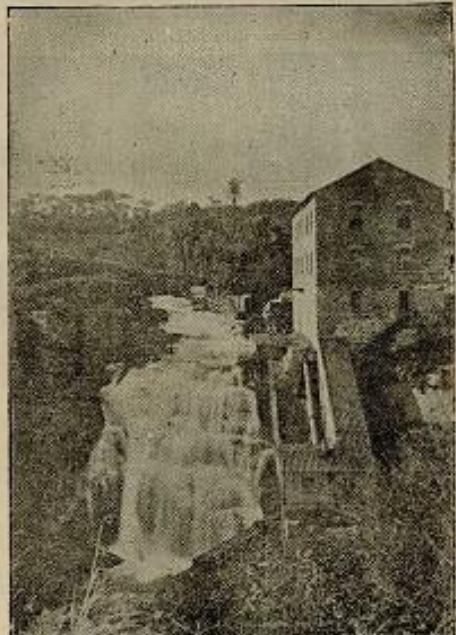
Agenti per gli Stati del Nord dell'Importante Stabilimento-Cortume Social Caxiense del Sg. Soares & Cia., in questa città.

Se l'evoluzione costante della grandiosa ditta "Abramo Eberle & Cia." è ammirabile e stupida, Abramo Eberle è degno di migliori elogi, per in pochi anni, relativamente, aver saputo portare la sua industria al punto da costituire oggi legittimo orgoglio per la colonia italiana, la quale questo Stato ospita e generoso della: suo robusto e "energico fisico e morale. La vita, il carattere e l'attività di Abramo Eberle e la gagliarda ed intelligente cooperazione dei soci della ditta stessa costituiscono per tutti un notevole e stupendo esempio di lavoro, di costanza e di patriottismo.



Impostario degli articoli Abramo Eberle & Cia. - Foto - onti di S. Maria - 1914.

Molino a Cilindri "Italo-brasiliero,"



Cascata che anima il molino a cilindri di Aristide Germani.

Presentiamo due rielchi: il primo rappresenta la superba ed incantevole cascata, che anima il molino a cilindri, fornito di un macchinario potente, modernissimo e perfetto.



Operai dello Stabilimento riuniti in una festa - picnic - celebrata anni or sono.

ANEXO – LEVANTAMENTO QUANTITATIVO DAS FOTOS DO ÁLBUM N.º 10 DA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE – “OPERÁRIOS, SEÇÕES E ANTIGA FUNILARIA” – DIMENSÕES EXPRESSIVA E ICÔNICA

1. Dimensão expressiva

	ATRIBUTO	QUANT.	%	FOTO(S)
SUPORTE	Positivo em papel	107 fotos	100%	Todas.
DIREÇÃO	Horizontal	104 fotos	97,2%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
	Vertical	3 fotos	2,8%	04, 05, 09
FORMATO	Retangular	107 fotos	100%	Todas.
TAMANHO	13x18 cm.	30 fotos	28%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 63, 74, 75, 76
	18x24 cm.	66 fotos	61,7%	19, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107

	24x30 cm.	11 fotos	10,3%	55, 56, 57, 58, 64, 77, 78, 79, 80, 82, 83
--	-----------	----------	-------	--

CROMIA	Preto e branco	71 fotos	66,4%	04, 05, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 41, 44, 45, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
	Sépia (viragem)	36 fotos	33,6%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 22, 23, 24, 26, 30, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 46, 47, 48, 51, 62, 63, 69, 74, 75, 76, 81

ILUMINAÇÃO	Natural	107 fotos	100%	Todas.
	Diurna	107 fotos	100%	Todas.

QUANTIDADE DE SOMBRAS (CONTRASTE)	Alta (cena pouco iluminada, ou mais escura)	18 fotos	16,8%	03, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 51, 54, 62, 65, 81
	Média	32 fotos	29,9%	04, 05, 06, 09, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 33, 34, 35, 39, 43, 44, 49, 50, 52, 59, 60, 61, 66, 69, 79, 80, 82, 99, 101
	Baixa (cena bem iluminada, ou mais clara)	57 fotos	53,3%	01, 02, 07, 08, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 45, 46, 47, 48, 53, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107

Obs.: A quantidade de sombras (ou contraste) foi medida através da leitura do histograma de cada imagem, por meio do *software Adobe Lightroom 4.0*®.

ÂNGULO	Descensional (câmera alta)	32 fotos	29,9%	03, 21, 35, 38, 41, 46, 53, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 89, 90, 91
	Normal (posição do fotógrafo)	74 fotos	69,2%	01, 02, 04, 05, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 52, 52, 54, 60, 66, 67, 71, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
	Ascensional (câmera baixa)	1 foto	0,9%	14

PONTO DE VISTA	Central	39 fotos	36,4%	01, 02, 03, 04, 05, 09, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 33, 37, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 67, 68, 83, 86, 87, 93, 99, 104
	Diagonal	68 fotos	63,6%	06, 07, 08, 10, 14, 18, 19, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 32, 34, 35, 36, 38, 41, 43, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, , 94, 95, 96, 97, 98, , 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107

ENQUADRAMENTO	Grande plano geral	3 fotos	2,8%	89, 90, 91
	Plano geral	88 fotos	83,0%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 09, 10, 11, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
	Plano médio	14 fotos	13,2%	04, 05, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 33, 45, 48, 82, 96
	Primeiro plano	1 foto	0,9%	09

PROFUNDIDADE DE CAMPO	Grande (várias zonas nítidas, ou diafragma mais fechado)	103 fotos	96,3%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
	Média (algumas zonas nítidas, ou diafragma mais aberto)	3 fotos	2,8%	04, 05, 21
	Pequena (poucas zonas nítidas, ou diafragma muito aberto)	1 foto	0,9%	09

IMPRESSÃO VISUAL – NITIDEZ	Boa (linhas bem definidas)	79 fotos	73,8%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 33, 34, 39, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
	Média (linhas mais ou menos definidas, ou leve desfoque)	21 fotos	19,6%	04, 05, 09, 13, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 32, 35, 40, 60, 62, 63, 75, 76, 80, 81, 82
	Ruim (linhas mal definidas)	7 fotos	6,5%	43, 30, 36, 37, 38, 42, 51

EFEITOS	Atividade	65 fotos	60,7%	03, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 39, 40, 41, , 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 91, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107
	Repouso	26 fotos	24,3%	01, 02, 04, 05, 06, 07, 08, 10,11, 13, 14, 20, 30, 32, 36, 37, 38, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 92, 93
	Não se aplica (sem figuras humanas)	16 fotos	15,0%	09, 12, 16, 17, 19, 33, 85, 86, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 103, 106

ANO DE PRODUÇÃO DA FOTO	Sem data (foto que remete a 1896)	1 foto	0,9%	09
	1901	1 foto	0,9%	05
	1902	1 foto	0,9%	04
	1906	1 foto	0,9%	01
	1907	2 fotos	1,9%	02, 03
	1909	5 fotos	4,7%	06, 07, 08, 10, 11
	1912	9 fotos	7,5%	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

	1914	6 fotos	5,6%	21, 22, 23, 24, 25, 26
	1916	1 foto	1,9%	27
	1918	1 foto	1,9%	28
	1922	15 fotos	14,0%	29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43
	1924	5 fotos	4,7%	44, 45, 46, 47, 48
	1925	40 fotos	37,4%	49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88
	1926	3 fotos	2,8%	89, 90, 91
	1930	2 fotos	1,9%	92, 93
	1937	3 fotos	2,8%	94, 95, 96
	1940	11 fotos	10,3%	97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107

AUTORIA	Umberto Zanella	3 fotos	2,8%	01, 02, 06
	Studio Geremia (algumas com certeza, outras, muito provavelmente)	80 fotos	74,8%	09, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
	Autoria não identificada (pode ser, pelo menos, de 04 fotógrafos: Gio Batta Serafini, Umberto Zanella, Francisco Muscani ou Domingos Mancuso)	08 fotos	7,5%	03, 04, 05, 06, 07, 08, 10, 11

	Autoria não identificada (pode ser, pelo menos, de outros 05 fotógrafos: Gio Batta Serafini, Umberto Zanella, Francisco Muscani, Domingos Mancuso ou Giacomo Geremia)	17 fotos	15,9%	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28
--	---	----------	-------	--

Obs.: A porcentagem de fotos de cada atributo de “autoria” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum.

2. Dimensão icônica

	ATRIBUTO	QUANT.	%	FOTOS
PADRÕES VISUAIS	Trabalho operário	73 fotos	68,2%	03, 13, 14, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107
	Patrimônio material	24 fotos	22,4%	12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 33, 34, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 103,
	Grande família da fábrica	14 fotos	13,1%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 10, 11, 20, 44, 45, 46, 47, 48

Obs.: A porcentagem de fotos de cada atributo de “padrões visuais” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum.

GÊNERO E FAIXA ETÁRIA	Homem	86 fotos	80,4%	01, 02, 03, 05, 06, 08, 10, 13, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 91, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 107
	Mulher	23 fotos	21,5%	01, 03, 06, 07, 11, 28, 35, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 63, 69, 72, 73, 100, 101

	Jovem menino	45 fotos	42,1%	01, 03, 08, 10, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 51, 53, 54, 58, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 89, 91
	Jovem menina	12 fotos	11,2%	01, 03, 11, 35, 46, 47, 48, 53, 54, 57, 58, 79
	Criança menino	22 fotos	20,6%	01, 02, 03, 06, 08, 10, 20, 24, 30, 35, 41, 44, 46, 48, 62, 64, 66, 68, 69, 70, 73, 89
	Criança menina	4 fotos	3,7%	07, 11, 46, 47
	Criança de colo	3 foto	2,8%	01, 46, 47
	Casal	1 foto	0,9%	04
	Figuras humanas ausentes	16 fotos	15%	09, 12, 16, 17, 19, 33, 85, 86, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 103, 106

Obs.: A porcentagem de fotos de cada atributo de “gênero e faixa etária” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum.

ETNIA	Negros	14 fotos	13,1%	01, 02, 06, 08, 10, 24, 30, 31, 37, 44, 46, 47, 77, 81
--------------	--------	----------	-------	--

Obs.: A porcentagem de fotos do atributo “etnia/negro” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum.

F. H. FREQUENTES	Abramo Eberle	14 fotos	13,1%	01, 03, 04, 05, 08, 26, 28, 44, 45, 48, 62, 76, 78, 80
	Elisa Eberle	2 fotos	1,9%	01, 04
	Pedro Eberle	5 fotos	4,7%	01, 03, 08, 13, 26
	Luiz Gasparetto	3 fotos	2,8%	01, 03, 08
	Pedro Mocelin	23 fotos	21,5%	08, 27, 29, 31, 45, 53, 57, 58, 61, 62, 64, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 92
	Alberto Weingartner	3 fotos	2,8%	45, 48, 93
	Rizzieri Serafini	4 fotos	3,7%	02, 03, 06, 45
	Eduardo Mosele	2 fotos	1,9%	45, 48

	Antônio Fedrizzi	3 fotos	2,8%	02, 06, 39
	Oscar Martini	3 fotos	2,8%	44, 48, 97
	Luiz Centenaro	3 fotos	2,8%	02, 03, 06

Obs.: A porcentagem de fotos de cada atributo de “figuras humanas frequentes” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum.

ESPAÇO GEOGRÁFICO	Interna	85 fotos	79,4%	12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107
	Externa	19 fotos	17,8%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 10, 11, 20, 44, 45, 46, 47, 48, 89, 90, 91, 92, 93
	Não se aplica (retratos de estúdio)	3 fotos	2,8%	04, 05, 09

LOCAÇÃO DA FOTO (SEÇÕES)	Em frente à fábrica	12 fotos	10,9%	01, 02, 06, 07, 08, 10, 11, 89, 90, 91, 92, 93
	Estúdio fotográfico	3 fotos	2,7%	04, 05, 09
	Loja	1 foto	0,9%	28
	Pátio interno	7 fotos	6,4%	03, 20, 44, 45, 46, 47, 48
	Almoxarifado	4 fotos	3,7%	84, 104, 105, 106
	Amostruário [sic]	5 fotos	4,7%	19, 86, 87, 102, 103
	Seção de Artigos em geral	1 foto	0,9%	35
	Seção de Artigos Sacros	2 fotos	1,8%	51, 52
	Seção de Banhos	5 fotos	4,7%	54, 55, 56, 62, 63

Seção de Contabilidade	2 fotos	1,8%	97, 99
Seção de Controle	2 fotos	1,8%	49, 50
Seção de Correspondência	1 foto	0,9%	98
Seção de Cortação e Repuxação	2 fotos	1,8%	75, 76
Seção de Cortação e Chapas para Serigotes	7 fotos	6,4%	24, 30, 39, 40, 41, 68, 69
Seção Depósito	7 fotos	6,4%	12, 15, 17, 85, 86, 87, 88
Seção Depósito e Expedição	1 foto	0,9%	100
Seção de Empacotamento	1 foto	0,9%	101
Seção de Escova, Esmaltação e Vernização	2 fotos	1,8%	57, 58
Seção de Esmerilhação	4 fotos	3,6%	37, 38, 42, 43
Seção de Estampação	5 fotos	4,5%	22, 27, 37, 42, 43
Seção de Estufa e Vernização	2 fotos	2,7%	57, 58
Seção de Ferragens e Louças	1 foto	10,0%	14
Seção de Fundição e Modelagem	5 fotos	3,6%	21, 29, 31, 107
Seção de Gravação	3 fotos	2,7%	64, 66, 67
Seção de Limagem	11 fotos	10,0%	25, 26, 35, 37, 38, 42, 53, 60, 61, 70, 71
Seção de Mecânica	4 fotos	3,6%	23, 27, 59, 81
Seção de Serigotes e Artigos para Montaria	3 fotos	2,7%	13, 16, 18

	Seção de Serras	1 foto	0,9%	32
	Seção de Soldação	2 foto	1,8%	36, 65
	Seção de Tornos e Máquinas Automáticas	9 fotos	8,2%	72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80
	Usina	7 fotos	6,4%	33, 34, 82, 83, 94, 95, 96

TRAJE DOS OPERÁRIOS	Traje solene	13 fotos	12,1%	02, 04, 05, 06, 07, 08, 10, 11, 44, 45, 46, 47, 48
	Roupa de trabalho	78 fotos	72,9%	01, 03, 13, 14, 15, 18, , 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 91, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107
	Não se aplica (sem figuras humanas)	16 fotos	15,0%	09, 12, 16, 17, 19, 33, 85, 86, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 103, 106

OBJETOS COERCIVOS	Quadro de multas	7 fotos	6,5%	29, 31, 35, 41, 43, 53, 61
	Relógio	6 fotos	5,6%	24, 37, 42, 56, 63, 66
	Sineta (<i>campanela</i>)	3 fotos	2,8%	03, 24, 28
	Quadro com retrato de Abramo Eberle	2 fotos	1,9%	97, 99

Obs.: A porcentagem de fotos de cada atributo de “objetos coercivos” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum.

TIPO DE CONSTRUÇÃO	Construção em madeira	55 fotos	51,4%	01, 02, 03, 06, 07, 08, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 39, 41, 42, 52, 60, 61, 66, 67, 68, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 98, 100, 101, 102, 103
---------------------------	-----------------------	----------	-------	--

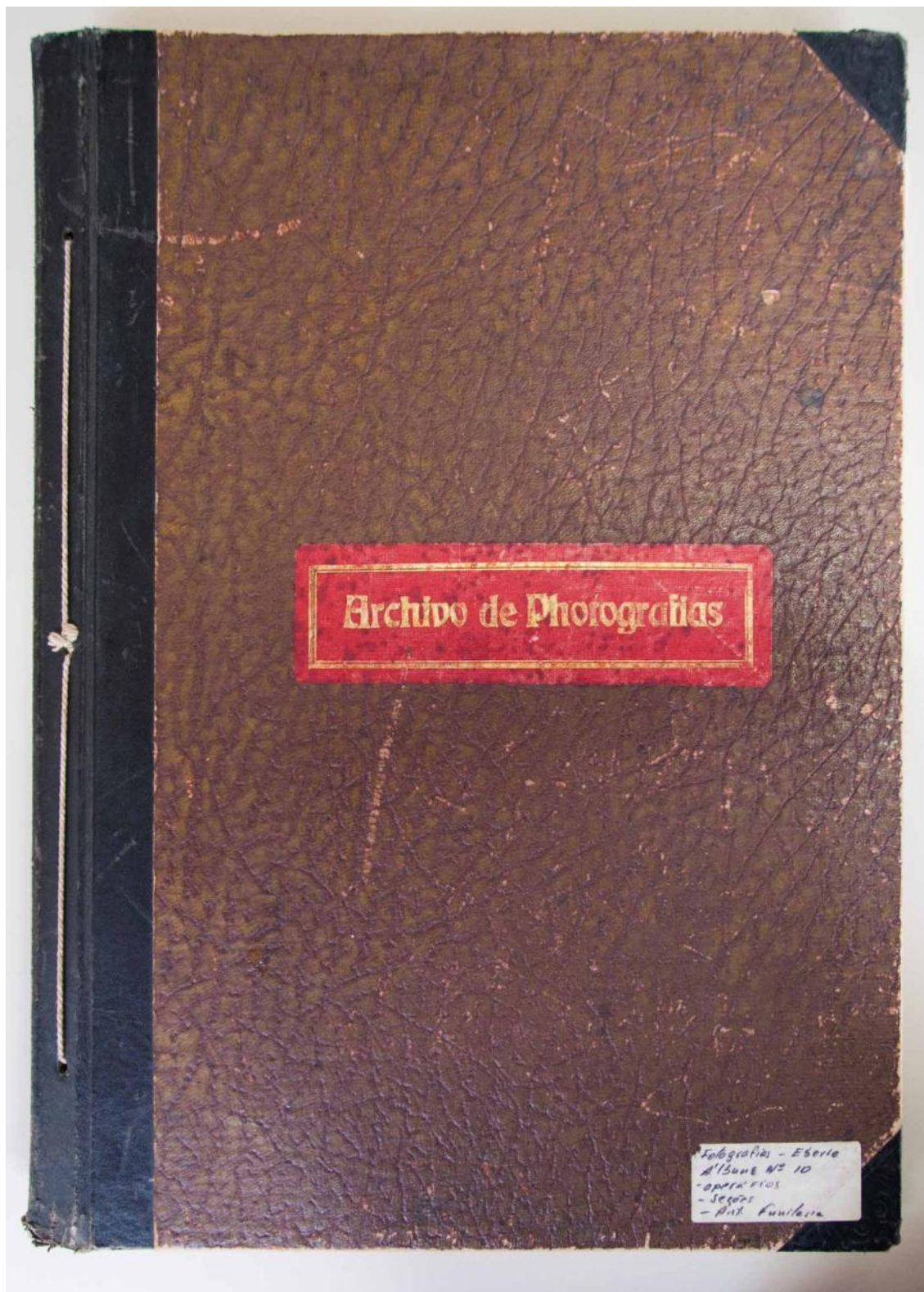
	Construção em alvenaria	49 fotos	45,8%	33, 34, 35, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 94, 95, 99, 104, 105, 106, 107
	Impossível de identificar (foto muito escura)	1 foto	0,9%	36
	Não se aplica (retratos de estúdio)	3 fotos	2,8%	04, 05, 09

Obs.: A porcentagem de fotos de cada atributo de “tipo de construção” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum.

TIPO DE TRABALHO	Trabalho manual (com ferramentaria e máquinas manuais)	44 fotos	41,1%	03, 18, 20, 21, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 101, 105, 106
	Trabalho com máquinas automáticas	15 fotos	14,0%	59, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81
	Trabalho administrativo (escritório, correspondência, loja, almoxarifado)	9 fotos	8,4%	13, 14, 15, 28, 48, 97, 98, 99, 105
	Fora da fábrica (retratos grupais e de estúdio)	14 fotos	13,1%	01, 02, 04, 05, 06, 07, 08, 10, 11, 44, 45, 46, 47, 48

Obs.: A porcentagem de fotos de cada atributo de “tipo de trabalho” foi calculada em relação ao total de fotos do álbum.

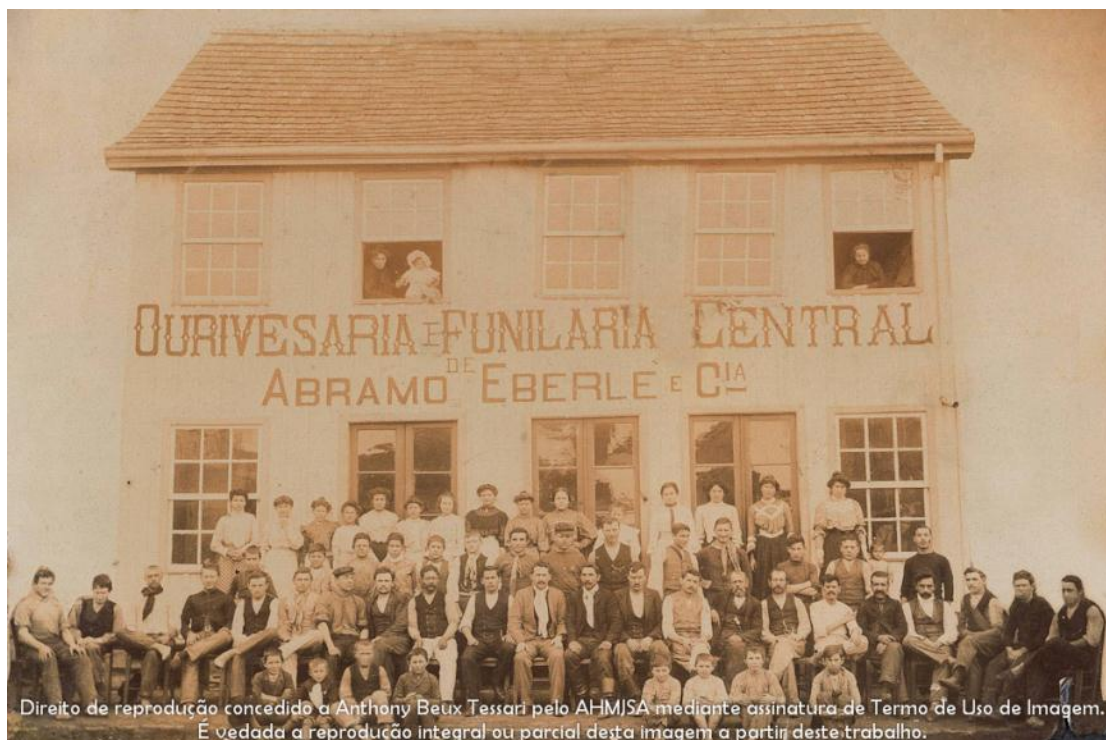
**ANEXO – FOTOS DO ÁLBUM N.º 10 DA METALÚRGICA ABRAMO EBERLE –
“OPERÁRIOS, SEÇÕES E ANTIGA FUNILARIA”**



O álbum. Medidas: 53x38 cm.



A primeira página do álbum, podendo-se perceber a forma como as fotografias e as legendas estão distribuídas no suporte.



001 – Ano 1906 – Fotografia dos operários da Fábrica Eberle, quando foram iniciados os trabalhos em metalurgia. Vê-se no centro o Snr. Abramo Eberle.



002 – Ano 1907 – Um grupo de operários. Pode-se destacar os Snrs. Rizzieri Serafini, Antônio Fedrizzi e Luiz Centanaro.



003 – Ano 1907 – Os operários da fábrica. Observa-se que os artigos de metal já eram fabricados em larga escala.



004 – Sem legenda.



005 – Sem legenda.



006 – Ano 1907 – Grupo de operários da fábrica.



007 – Ano 1909 – Outro aspecto de operárias da fábrica e brunideiras.



008 – Ano 1909 – Mais um flagrante dos colaboradores da Firma.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem. É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

009 – Sem legenda.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem. É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

010 – Ano 1909 – Aspecto de um grupo de operários da fábrica.



011 – Ano de 1909 – As operárias da Fábrica e Brunideiras.



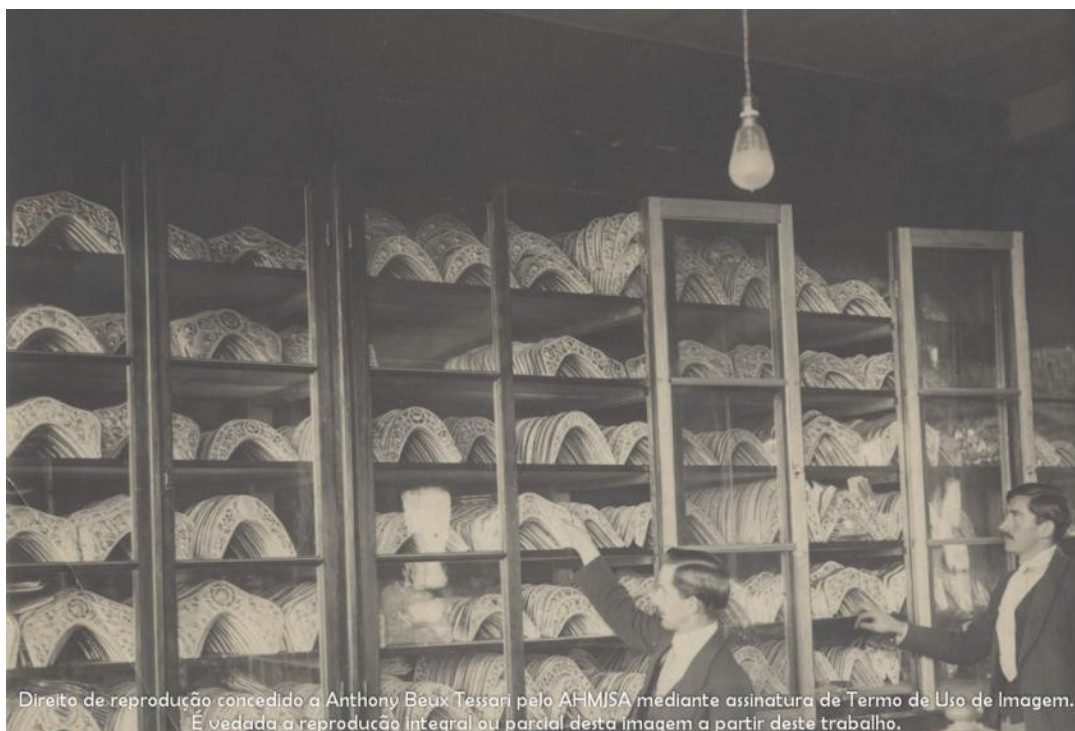
012 – Ano 1912 – Um aspecto de uma secção do depósito.



013 – Ano 1912 – A secção de serigotes e artigos de montaria.



014 – Ano de 1912 – A secção de ferragens e louças.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem.
É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

015 – Ano de 1912 – Estoque de Chapas para Serigotes.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem.
É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

016 – Ano de 1912 – A secção de serigotes.



017 – Ano de 1912 – Estoque de artigos metalúrgicos



018 - Ano de 1912 – Artigos para montaria, mantas e maquinas.



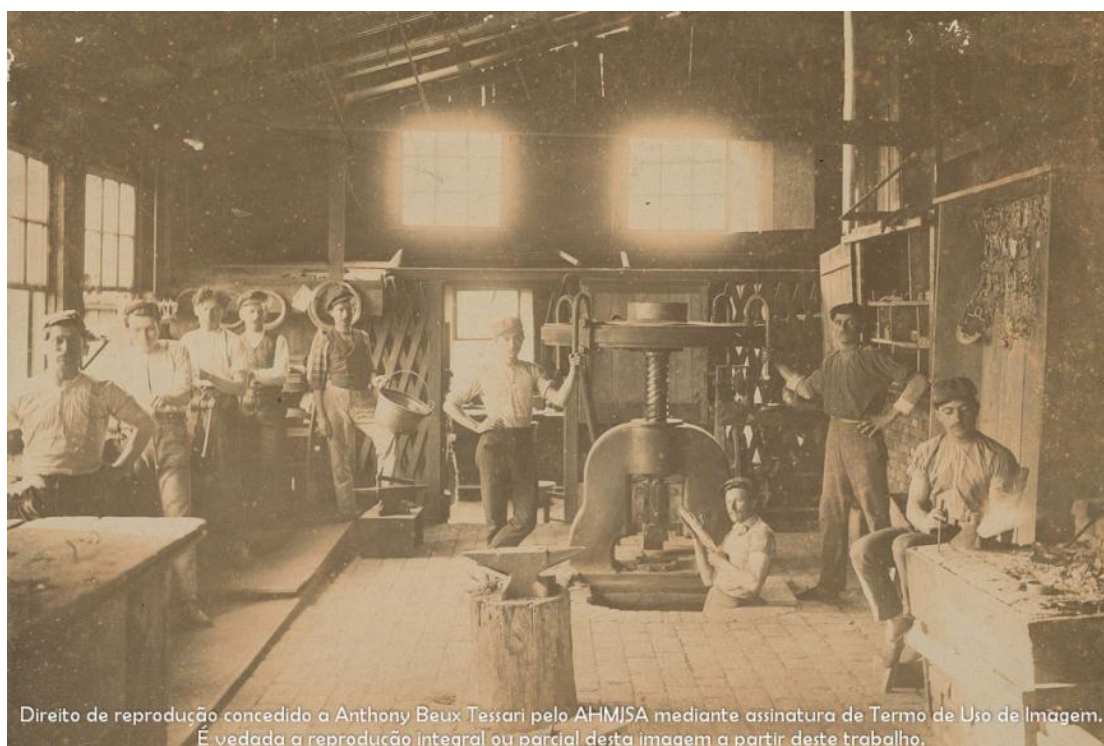
019 – Ano de 1912 – Amostruario e artigos de couro



020 - Ano de 1912 – Oficina do sr. Donato Rossi quando trabalhava por peça



021 – Ano de 1914 – Antiga secção de fundição e modelagem.



022 – Ano de 1914 – O início dos trabalhos de estampação.



023 – Ano de 1914 – Secção mecânica.



024 – Ano de 1914 – A secção de cortadores e fabricação de chapas para serigotes.



025 – Ano de 1914 – Secção de limagem e parte da fundição. Destaca-se o sr. Abramo Eberle.



026 – Ano de 1914 – Secção de limagem e parte da fundição. Destaca-se o sr. Abramo Eberle.



027 – Ano de 1916 – A secção de estampação e mecânica. Vemos também o sr. Pedro Mocolin.



028 – Ano de 1918 – A loja de louças e ferragens. Aqui vemos o sr. Abramo Eberle e Pedro Moré.



029 – Ano de 1922 – A fundição e corteção.



030 – Ano de 1922 – A secção de chapas.



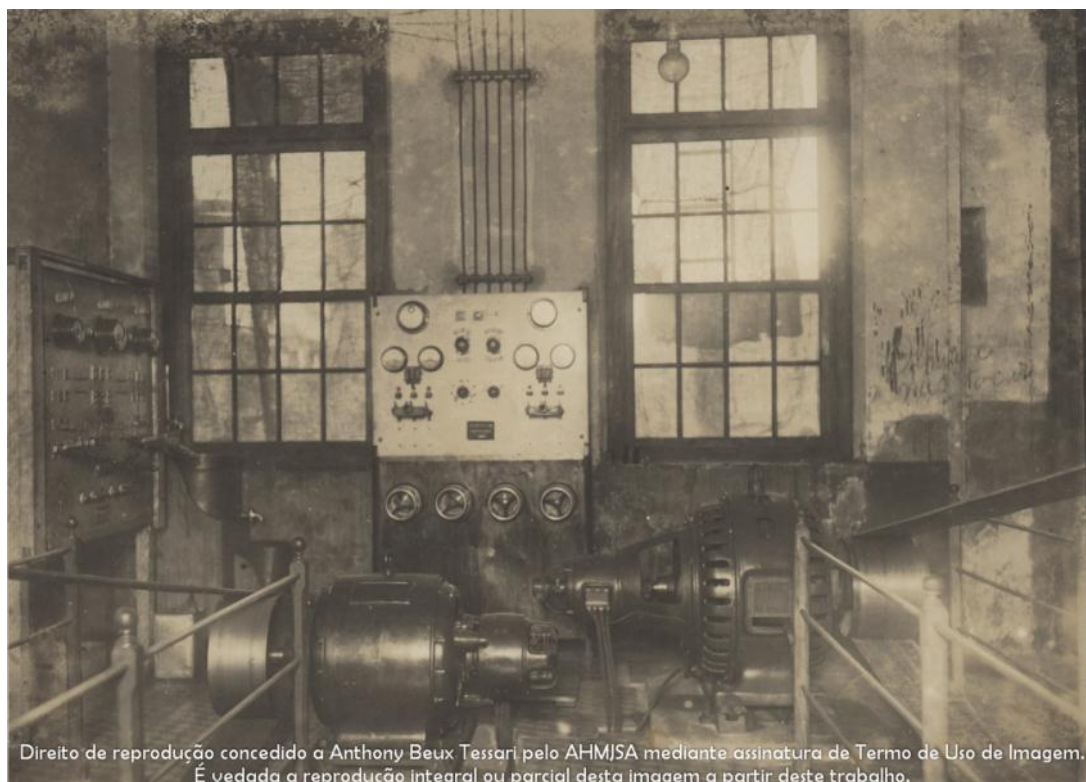
Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMJSa mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem.
É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

031 – Ano de 1922 – Vista da fundição e moldagem.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMJSa mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem.
É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

032 – Ao de 1922 – Aspecto da fundição, cortação e serras.



033 – Ano de 1922 – Os dínamos da usina.



034 – Ano de 1922 – Usina a gaz pobre: os motores.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem.
É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

035 – Ano de 1922 – Limagem e fabricação de artigos em geral.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem.
É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

036 – Ano de 1922 – Secção de soldação.



037 – Ano de 1922 – A parte da fábrica encarregada da limagem de artigos fundidos, estampação e esmerilhação. À direita vê-se o sr. Alberto Bellini.



038 – Ano de 1922 – Limagem de artigos fundidos, prensas e esmerilhação.



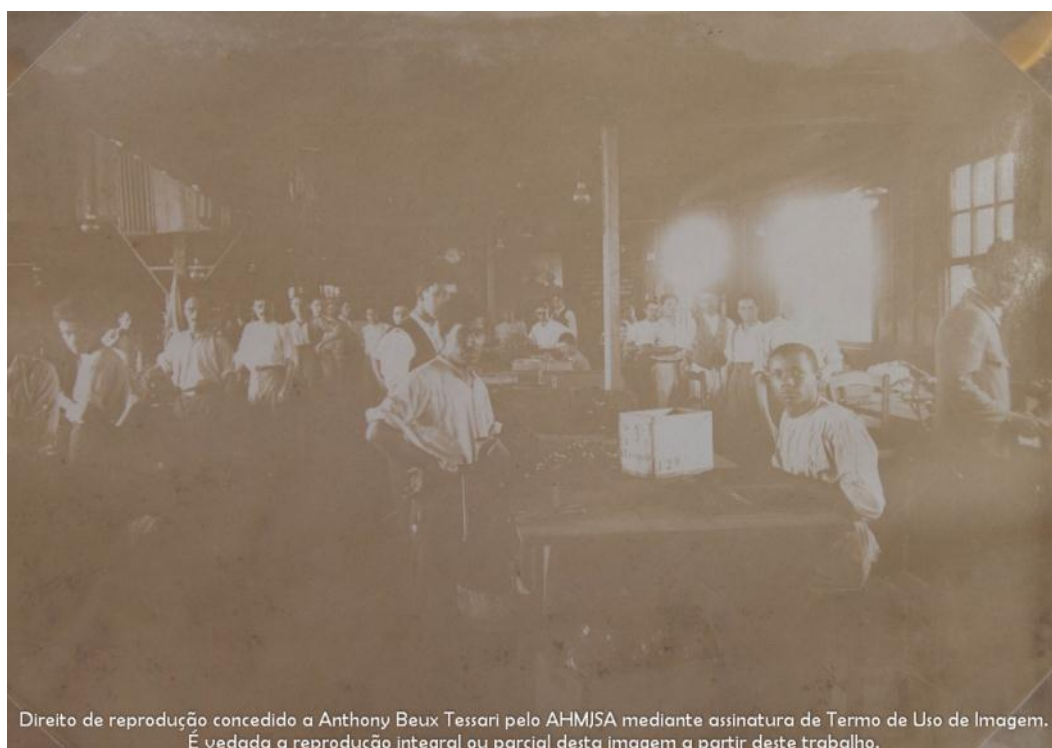
039 – Ano de 1922 – Secção de corteção de chapas. Observa-se que o sr. Antonio Fedrizzi já estava na sua direcção.



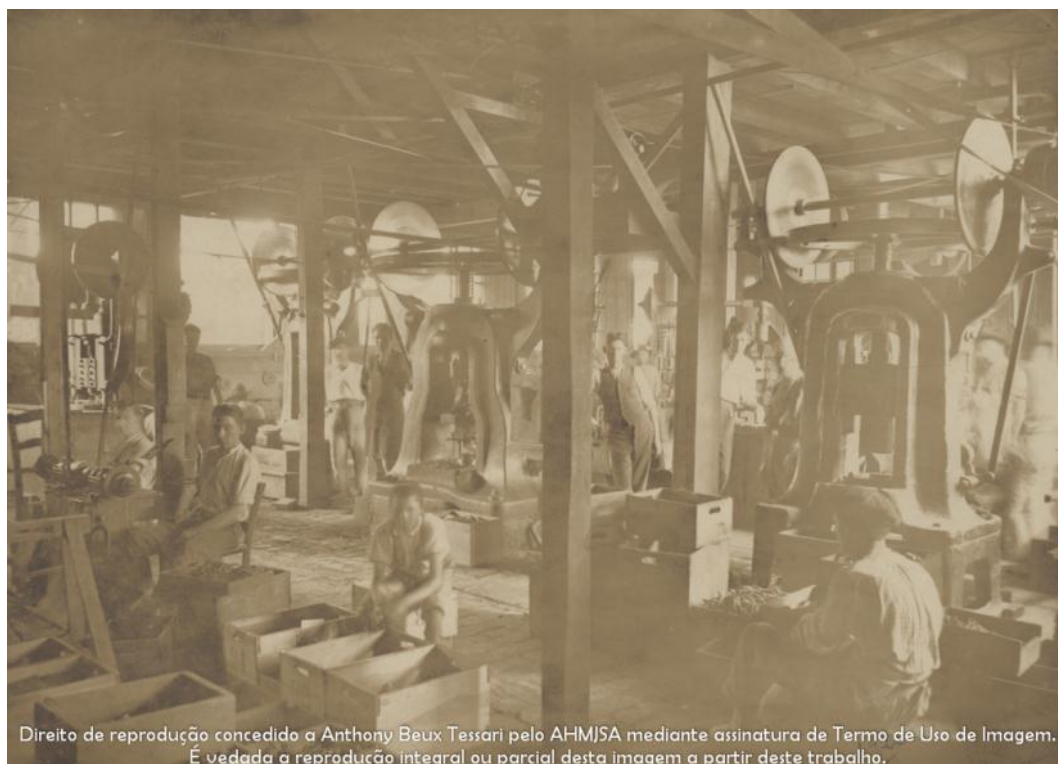
040 – Ano de 1922 – Outro aspecto da secção de corteção de chapas.



041 – Ano de 1922 – Outro aspecto da secção de corteção de chapas.



042 – Ano de 1922 – Limagem dos artigos fundidos.



043 – – Ano de 1922 – Estampação e emerilhação. No centro vemos o sr. Rizzieri Serafini.



044 – Ano de 1924 – Os funcionários e operários da firma. No centro está o sr. Abramo Eberle.



045 – Ano de 1924 – Os dirigentes da firma e os mais dedicados operários.



046 – Ano de 1924 – Todos os colaboradores da firma.



047 – Ano de 1924 – As operárias da firma.



048 – Ano de 1924 – Os funcionários da firma. Ao centro, os snrs. Abramo Eberle, Alberto Wingartner e Eduardo Mosele.



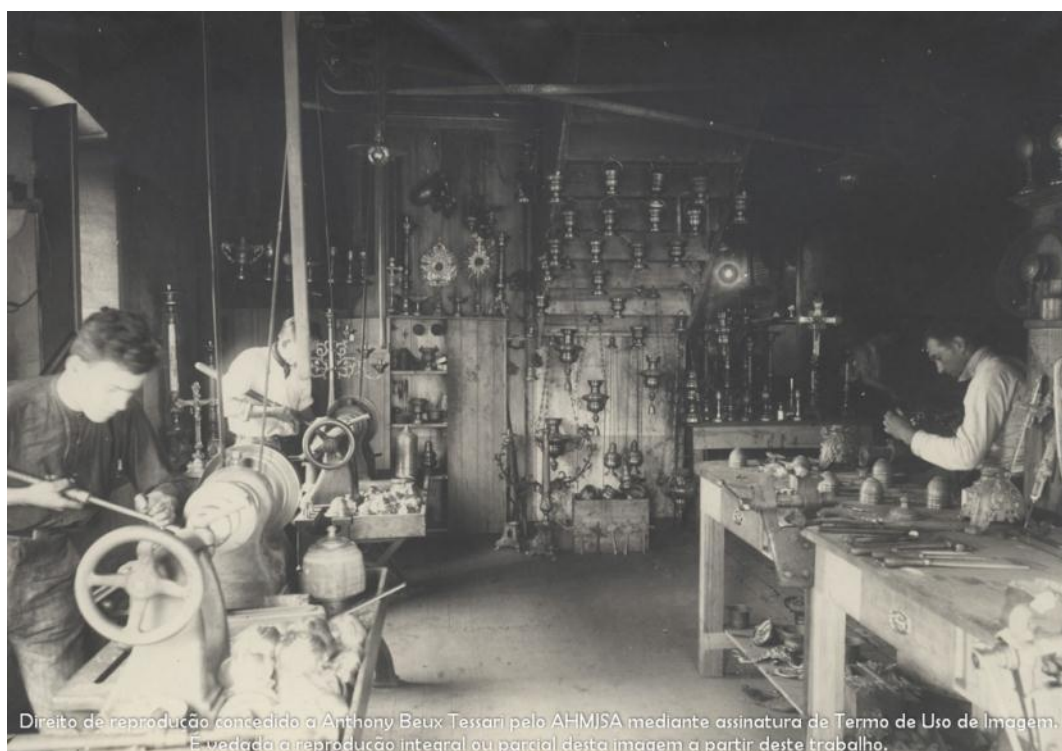
049– Ano de 1925 – Seção de controle.



050 – Ano de 1925 – Outra vista da secção de controle.



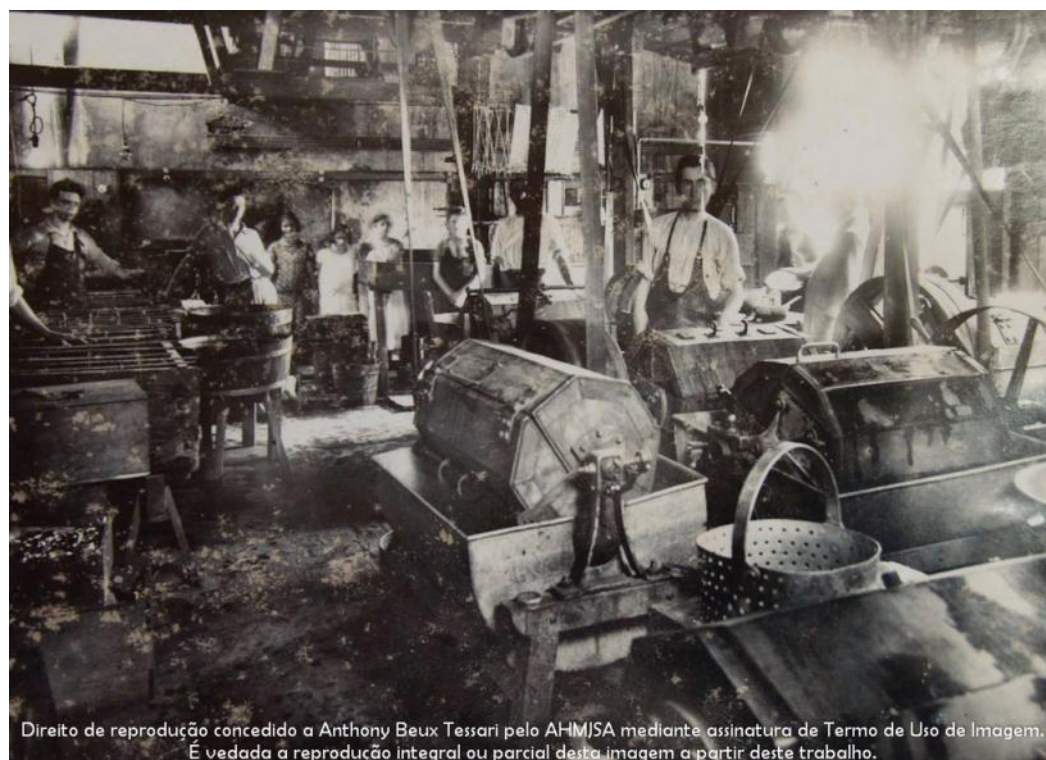
051 – Ano de 1925 – Secção de artigos sacros. Vemos também o sr. Luiz Centenaro.



052– Ano de 1925 – Outro aspecto da secção de artigos sacros.



053 – Ano de 1925 – Seção de limagem de artigos de chapas.



054 – Ano de 1925 – Aspecto dos Banhos de níquel e tambores.



055 – Ano de 1925 – Banhos de prata.



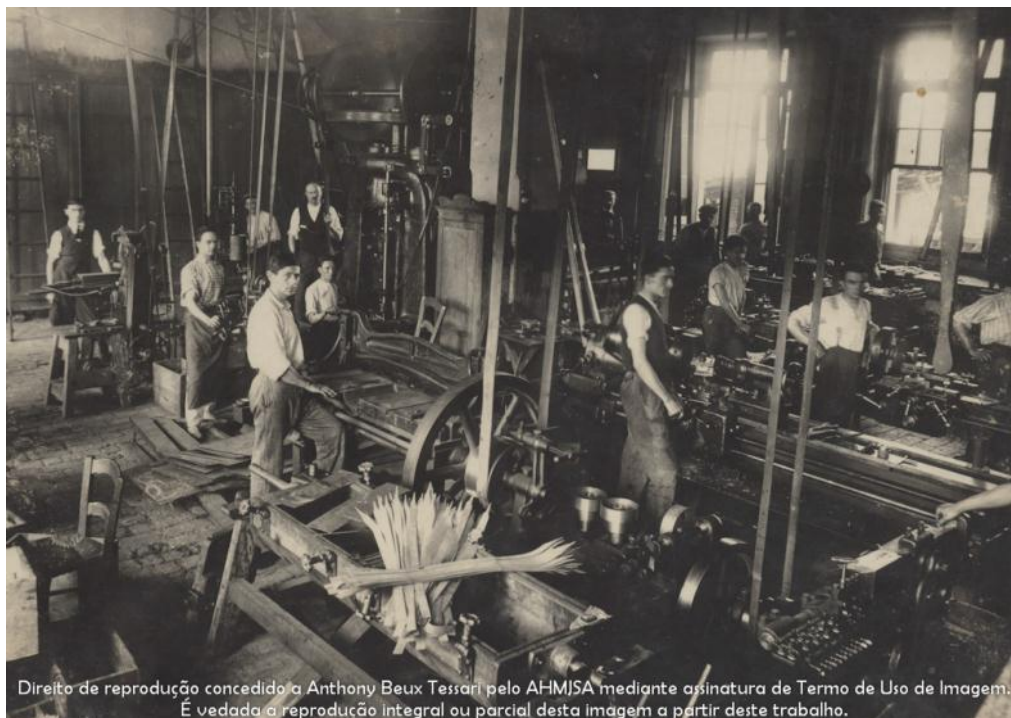
056 – Ano de 1925 – Banho de níquel e escovas.



057 – Ano de 1925 – Vista da estufa e vernização.



058 – Ano de 1925 – Escovas, esmaltação e vernização.



059– Ano de 1925 – A secção de mecânica.



060 – Ano de 1925 – Secção de limagem dos artigos fundidos e chapas para serigotes.



061 – Ano de 1925 – Outro aspecto da secção de limagem dos artigos fundidos e chapas para serigotes.



062 – Ano de 1925 – Secção de tambores e banho de níquel. Aqui aparece também o sr. Abramo Eberle.



063 – Ano de 1925 – Os banhos de níquel e escovas.



064 – Ano de 1925 – Gravação.



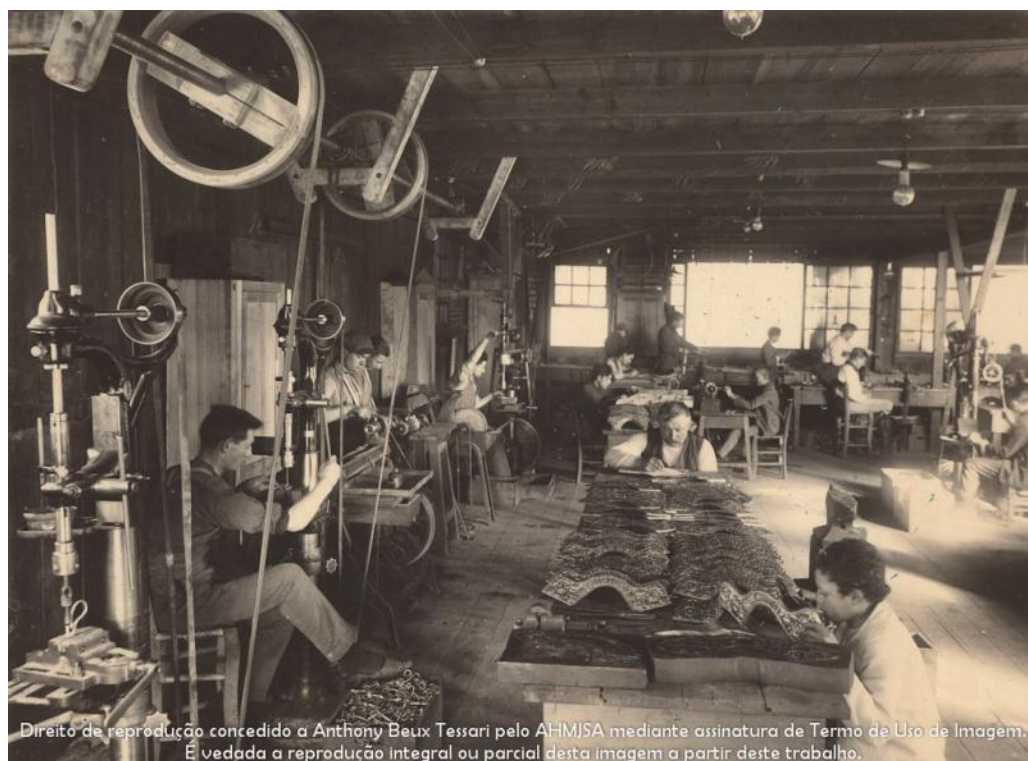
065 – Ano de 1925 – Soldação dos artigos de chapa.



066 – Ano de 1925 – Gravação.



067 – Ano de 1925 – Outro aspecto da Gravação.



068 – Ano de 1925 – Secção chapas serigotes.



069 – Ano de 1925 – Secção Cortação.



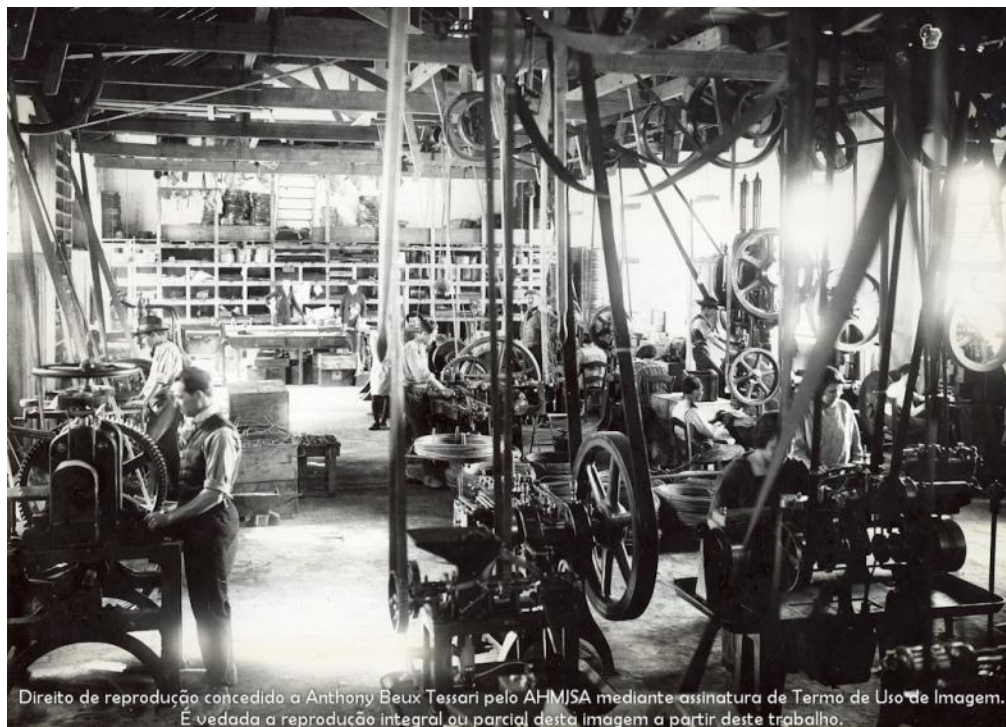
070 – Ano de 1925 – Secção limagem e montagem artigos fundidos.



071 – Ano de 1925 – Secção limagem artigos fundidos e chapas serigotes.

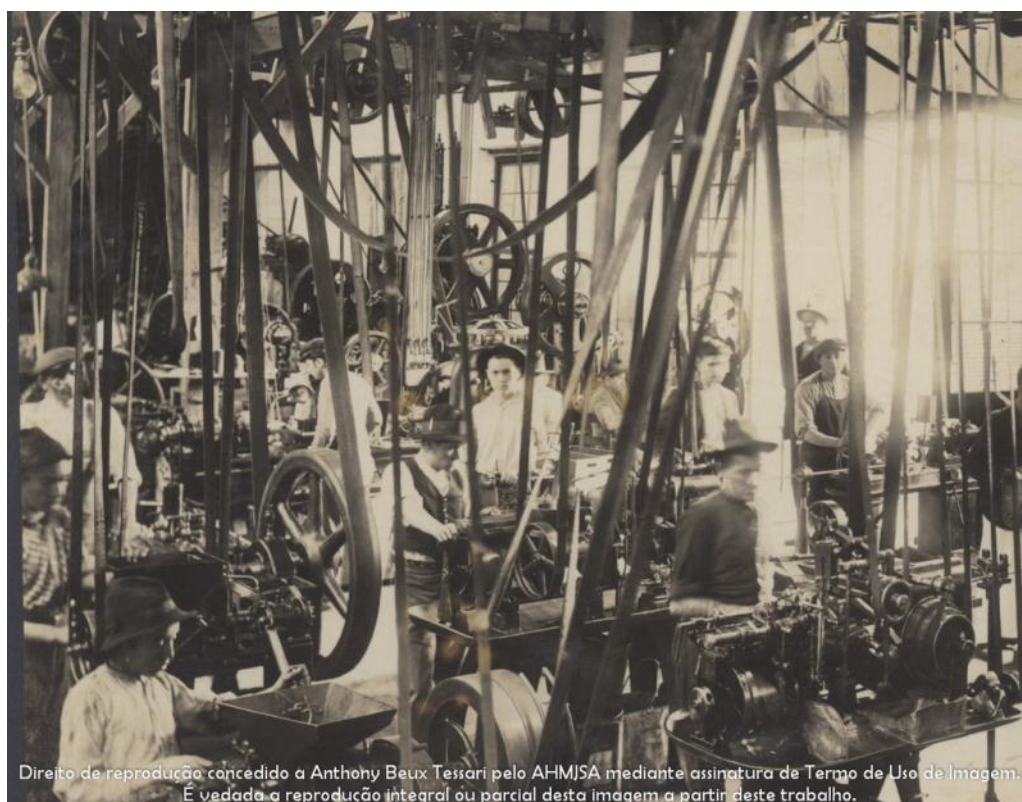


072 – Ano de 1925 – Secção Tornos e Maquinas Automáticas.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem. É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

073 – Ano de 1925 – Secção cortação e Tornos maquinas automáticas.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem. É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

074 – Ano de 1925 – Secção Cortação e Tornos maquinas automáticas.



075 – Ano de 1925 – Secção Cortação e Repuxação.



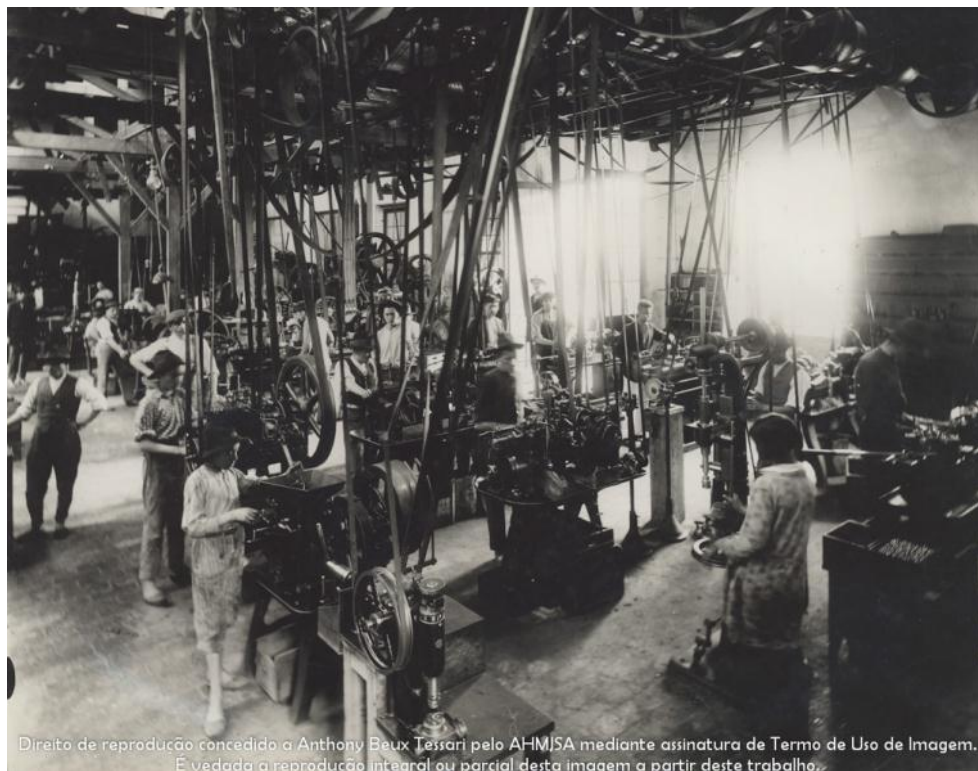
076 – Secção Cortação e Repuxação.



077 – Ano de 1925 – Secção Cortação e Tornos Maquinas Automáticas.

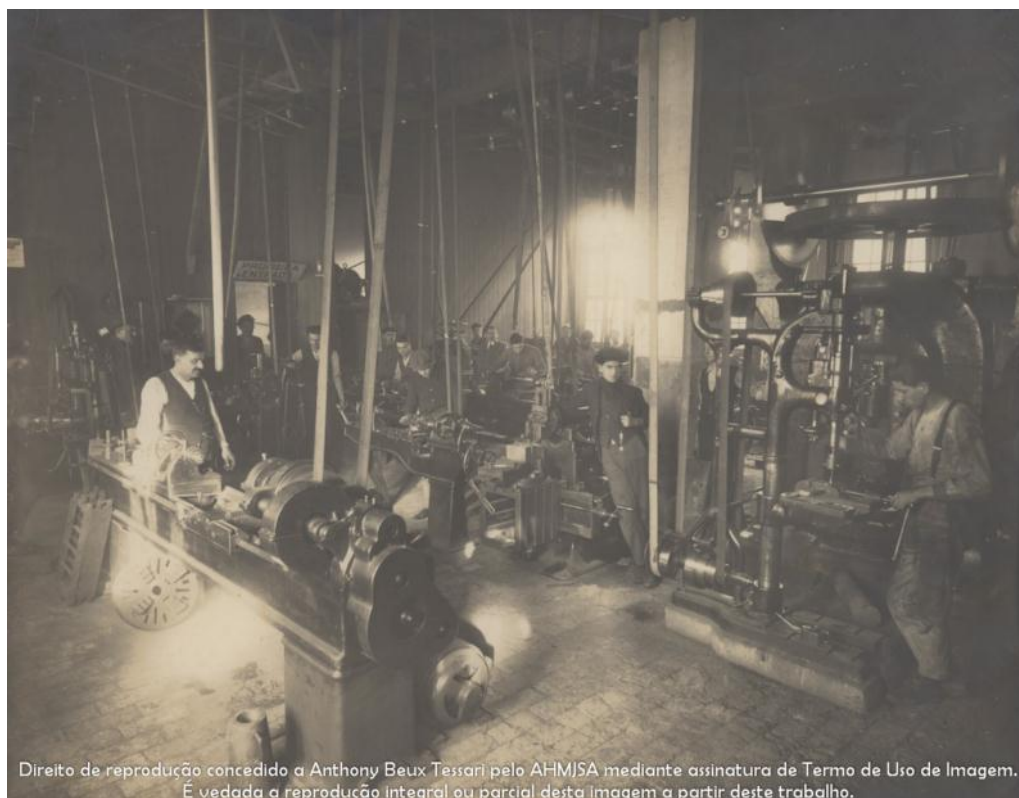


078 – Ano de 1925 – Secção Mecânica e cilindros.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem.
É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

079 – Ano de 1925 – Outra vista da Secção Cortação e Maquinas Automáticas.

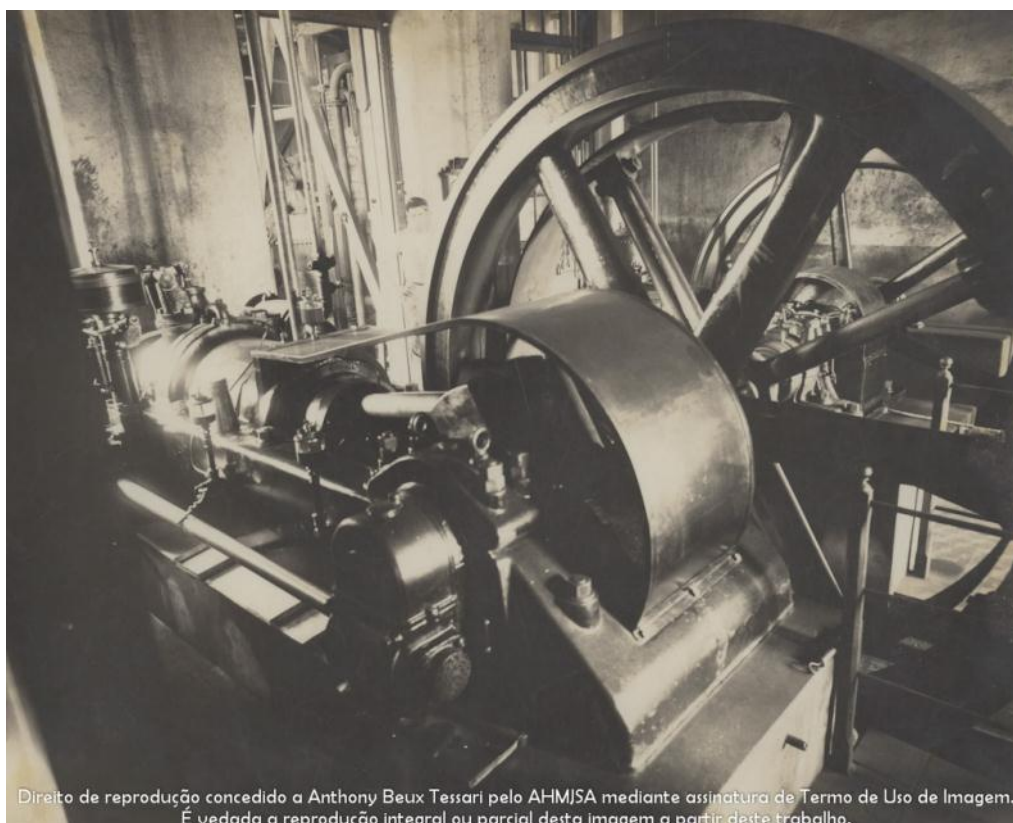


Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem.
É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

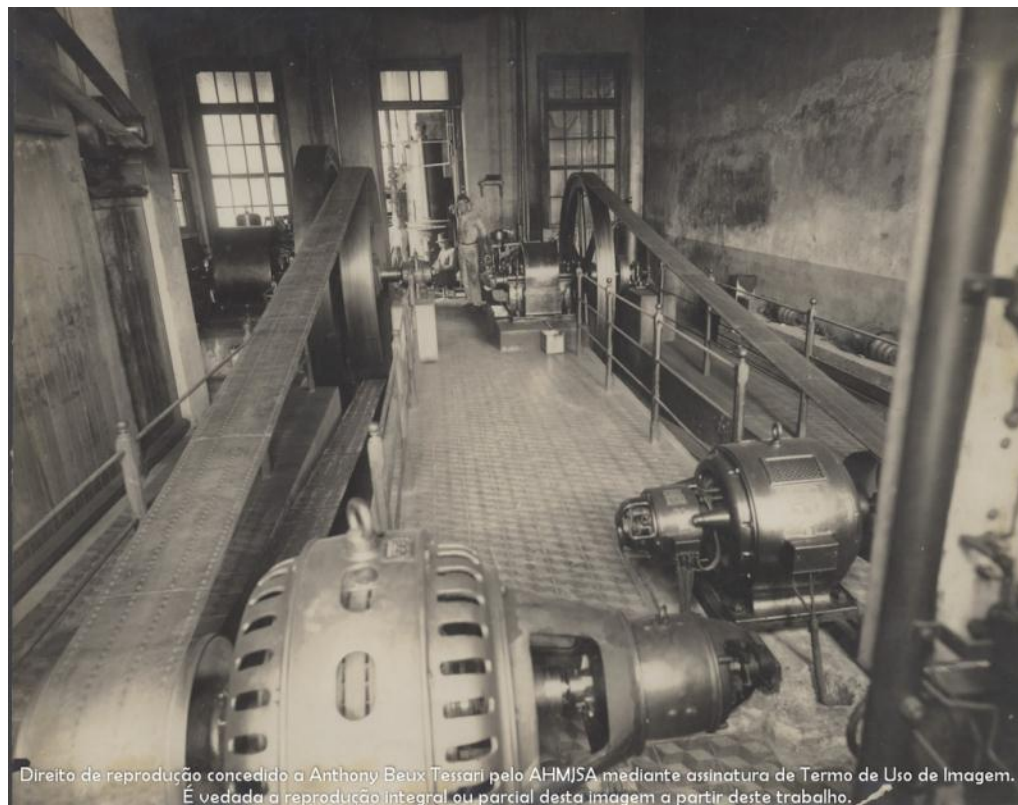
080 – Ano de 1925 – Secção Mecânica.



081 – Ano de 1925 – Secção Mecânica.



082 – Ano de 1925 – Usina Elétrica.



Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem. É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

083 – Ano de 1925 – Outro aspecto da Uzina Elétrica.

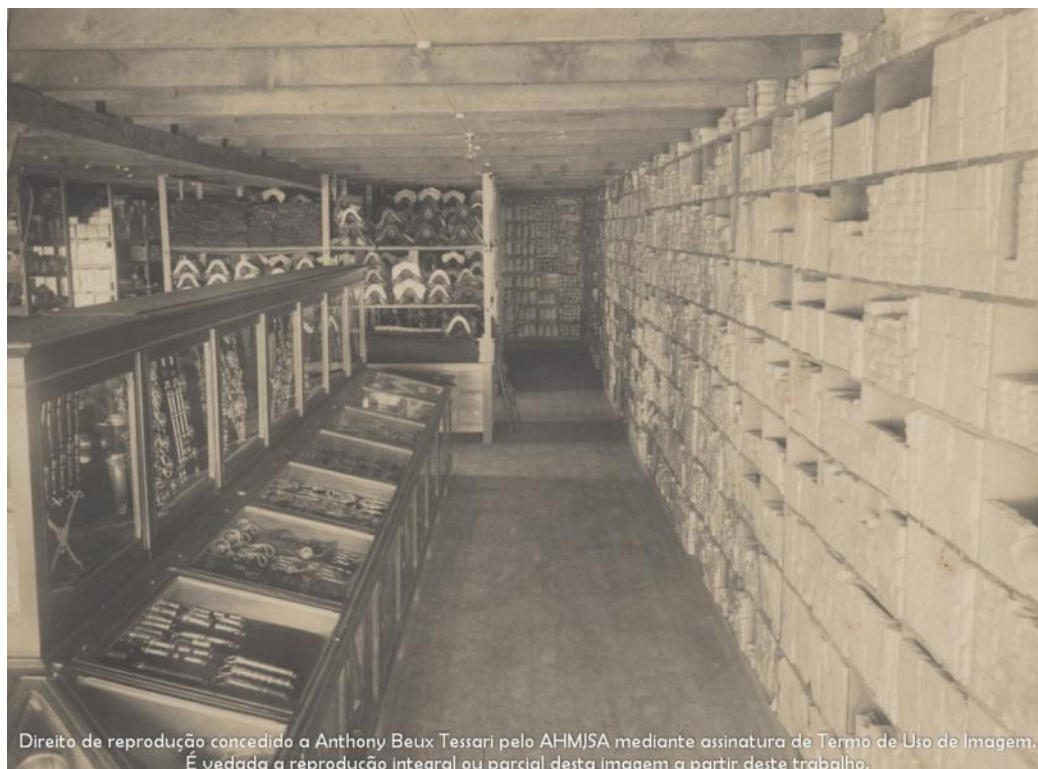


Direito de reprodução concedido a Anthony Beux Tessari pelo AHMISA mediante assinatura de Termo de Uso de Imagem. É vedada a reprodução integral ou parcial desta imagem a partir deste trabalho.

084 – Ano de 1925 – Antigo Almojarifado.



085 – Ano de 1925 – Uma parte do Depósito.



086 – Ano de 1925 – Um aspecto do Depósito e Amostruário.



Ano de 1925 – Um aspecto do Depósito e Amostruário.



088 – Ano de 1925 – Outro aspecto do Depósito.



089 – Ano de 1926 – Na hora de começar o trabalho.



090 – Ano de 1926 – Um aspecto externo da fábrica.



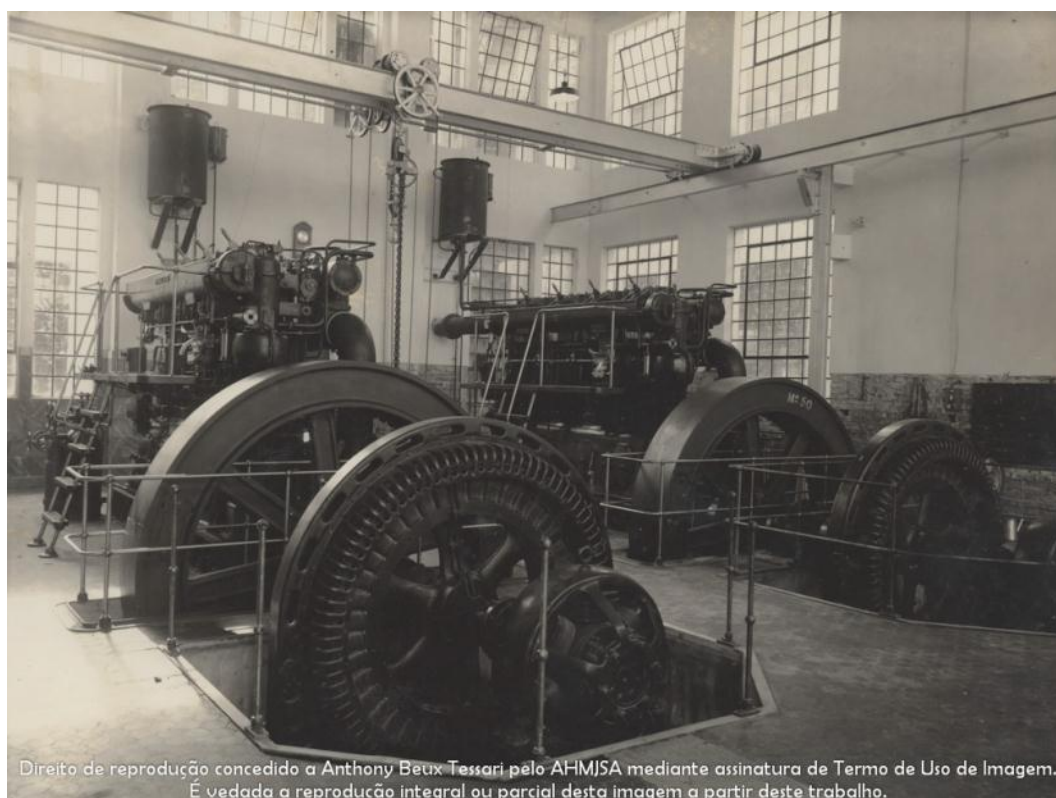
091 – Aspecto da saída dos Operarios, em 1926.



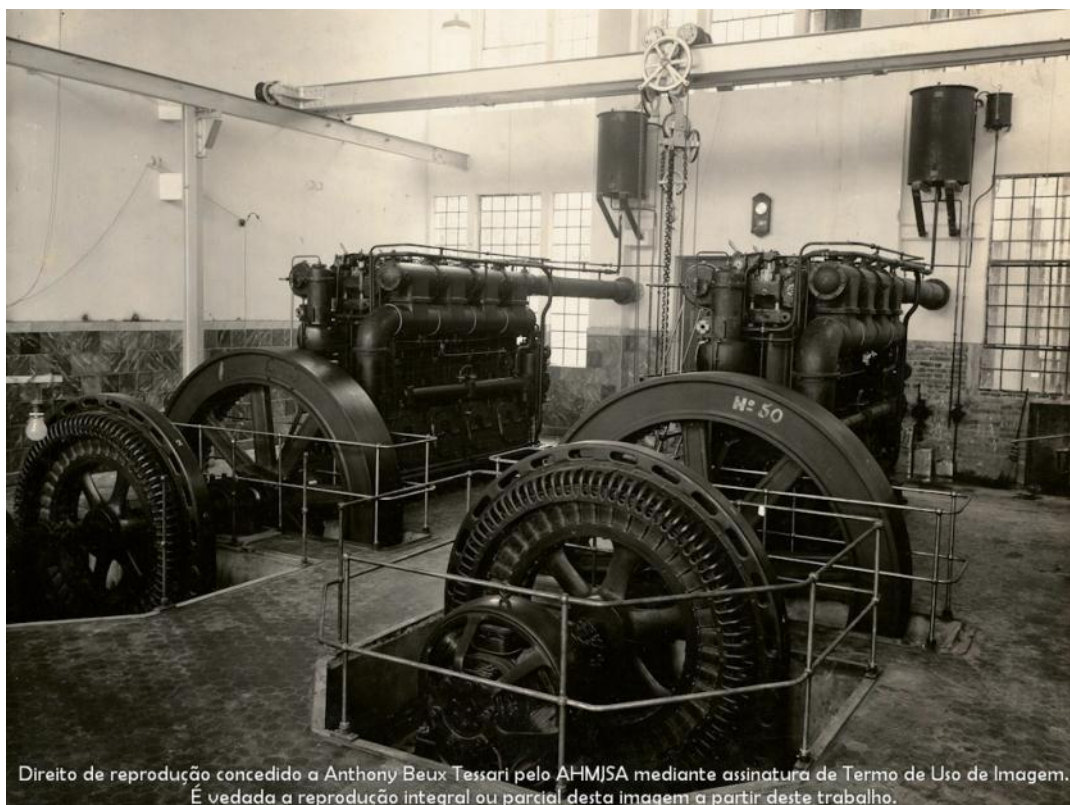
092 – Ano de 1930 – A casa onde o sr. Abramo Eberle iniciou suas atividades. Vê-se à porta, os snrs. Pedro Mocelin e Julio Eberle.



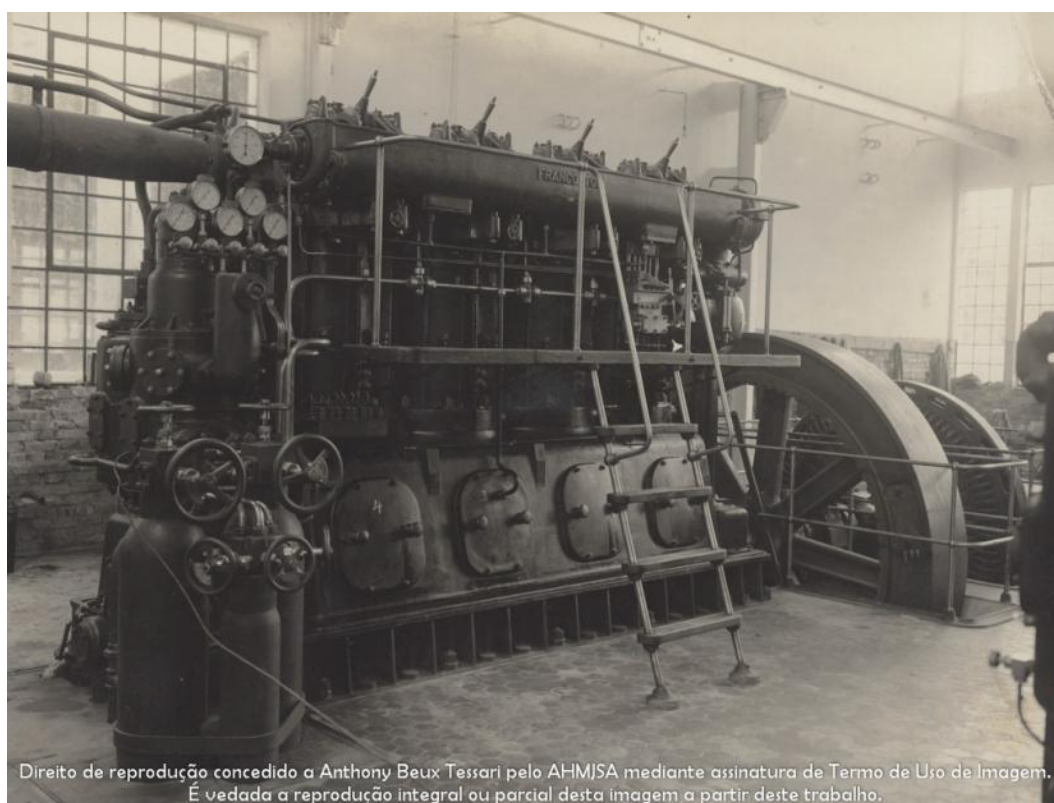
093 – Ano de 1930 – Outro aspecto da casa onde o sr. Abramo Eberle iniciou suas atividades, vendo-se na porta, o Sr. Alberto Wingartner.



094 - Os motores Diesel “Franco Tosi, em 1937.



095 – Outro aspecto dos motores Diesel “Franco Tosi”, em 1937.



096 – Um dos motores Diesel “Franco Tosi”, em 1937.



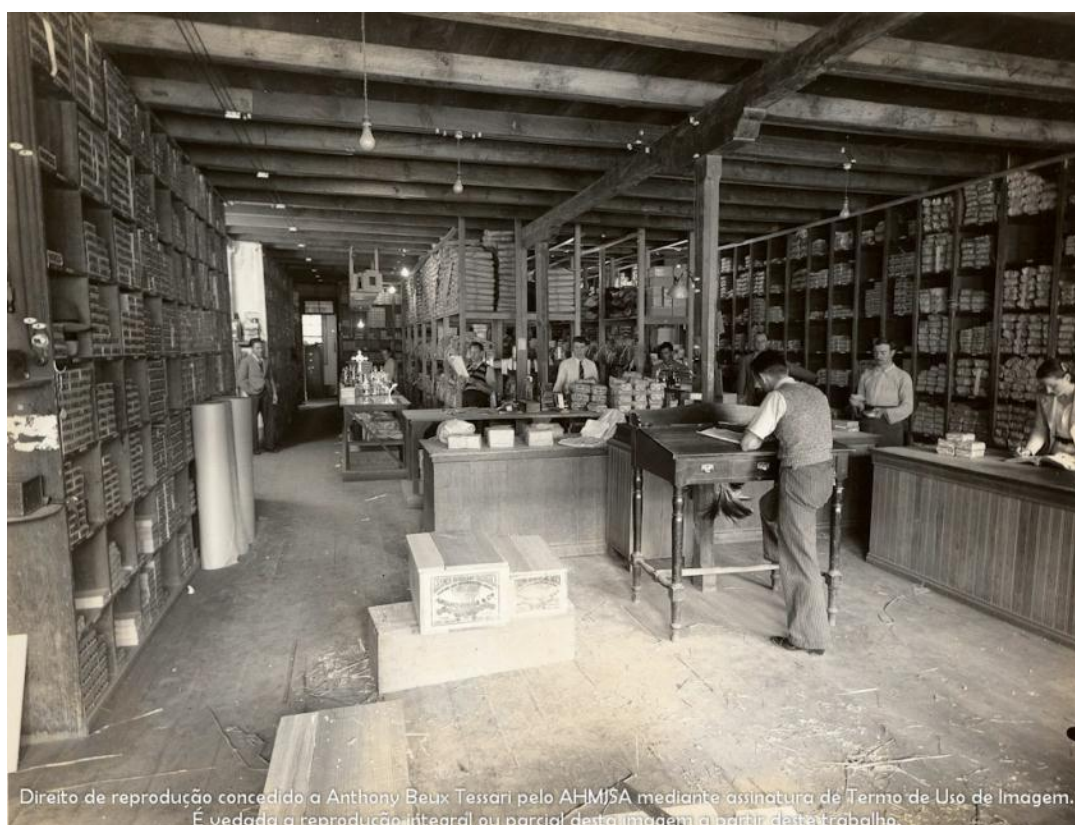
097 – Ano de 1940 – A Seção de Contabilidade.



098 – Ano de 1940 – A Seção de Correspondência.



099 – Ano de 1940 – Outra parte da Secção de Contabilidade.



100 – Ano de 1940 – O depósito, acondicionamento e Expedição.



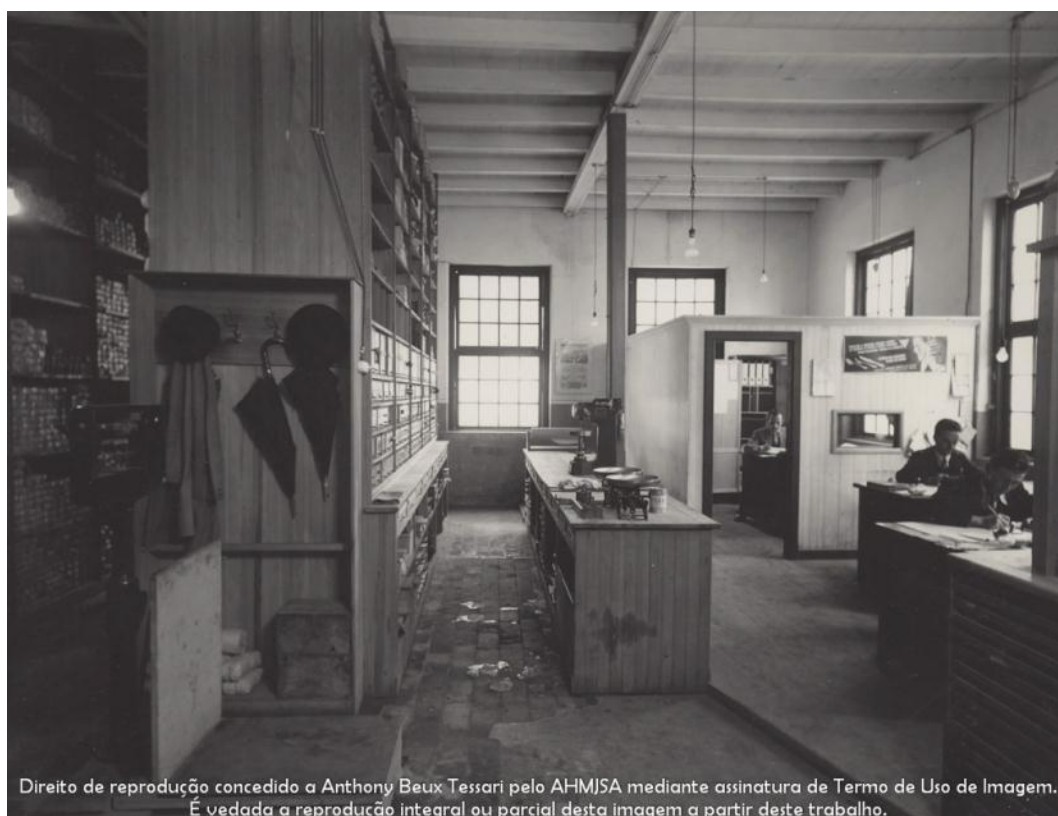
101 – Ano de 1940 – Secção de empacotamento.



102 – Ano de 1940 –A Secção de Amostruário.



103 – O amostrário permanente, em 1940.



104 – Ano de 1940 – O novo Almojarifado.



105 – Ano de 1940 – O depósito do Almojarifado.



106 – Ano de 1940 – Outro aspecto do Depósito do Almojarifado.



107 – Ano de 1940 –Fundição de metal à jacto (Spritz-guss).