

## **A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA ENTRE A FOTOGRAFIA E A PINTURA – IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÃO NAS IMAGENS DE SANTOS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX**

ANA KALASSA EL BANAT<sup>1</sup>

---

### **RESUMO**

O objetivo deste artigo é a análise da produção de fotografias e pinturas da segunda metade do século XIX, com referência à cidade de Santos, especialmente do fotógrafo Marc Ferrez e do pintor Benedito Calixto. Esses dois criadores foram responsáveis pela realização de imagens que conformaram um imaginário rico de referências sociais e que se tornaram ícones para a representação de uma urbe do século XIX em franca transformação. O entrecruzamento dessas formas de expressão – fotografia e pintura – revela novas possibilidades para a significação de marcos de territorialidade e de pertencimento, construindo um panorama ampliado para a cidade/porto que desaparece diante das prementes reformas urbanas e sociais geradas pela cultura do café e suas necessidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória; representação; fotografia; pintura; Santos; Benedito Calixto.

---

### **INTRODUÇÃO**

Nos anos 1860, os valores políticos e econômicos que tiveram a modernização da cidade de Santos como bandeira estavam sendo gestados e mantiveram-se diluídos entre a dinâmica social da cidade. No final dos anos 1870, estavam definitivamente estabelecidos e ganharam corpo por meio desse elenco de edificações símbolo e de sua representação perspectivada.

A ampliação da rede de serviços que envolveram a comercialização do café fez ampliar, de forma crescente, a presença de comerciantes itinerantes, desde o final da década de 1850. Nos anos 1870, as necessidades que envolviam a acomodação desse contingente tornaram-se ainda mais prementes e os problemas

decorrentes da falta de estrutura, maiores.

Entre esses profissionais, estavam também os fotógrafos itinerantes ou seus representantes, que passaram a recorrer a Santos de forma sistemática, alguns mantendo mesmo uma filial na cidade. Sem estarem diretamente ligados à comercialização do café, os fotógrafos também estavam entrelaçados à rede de atividades econômicas gerada por esse produto, visto que sua presença e o sucesso de sua atividade estavam diretamente ligados à existência de um público abastado e desejoso de mercadorias modernas, dentro do qual a fotografia se inseriu. Entre esses profissionais que procuraram pelo porto de Santos, estiveram, por exemplo, Fritz Brish, no ano de 1870.

A partir dos anos 80, a presença de fotógrafos alemães no Brasil intensificou-se e a casa Imperial de Albert Hensschel, do Rio de Janeiro, inaugurou em 1882 uma filial em São Paulo, tendo como representante em Santos, Maurício Lamberg. Mais ainda, o ano de 1882 foi de grande movimentação para os fotógrafos de Santos. Nesse mesmo período, Henrique Rosén enviou à cidade seu representante, mantendo em Santos uma filial do Fotografia Campineira e o fotógrafo francês Jean George Renoulean abriu um ateliê fotográfico na Rua do Rosário. nº. 85.

Em setembro do mesmo ano, esse fotógrafo seguiu para o Rio de Janeiro, onde manteve seu estabelecimento pelos anos seguintes. Em 1884, retornou a

Santos, abrindo uma filial do Photographia Moderna, em sociedade com M. H. Hoffmann, com colaboração do pintor Karl Ernest Papf e do fotógrafo Waldemar Lange. Possivelmente esse estabelecimento funcionou na Rua Martin Afonso, nº. 26, e esse fotógrafo manteve uma atividade intermitente na cidade, por quase vinte anos, anunciando pela última vez em março de 1897, usando como referência um gabinete provisório na Rua General Câmara, nº. 108. (MEDEIROS In: BARBOSA, 2004. p. 23).

A partir dos anos 1880, com a consolidação de Santos como porto do café, organizar a estrutura de exportação e importação de mercadorias tornou-se mais premente. Se a cultura cafeeira movimentou toda a economia da região e mesmo do estado, não garantiu prosperidade para todos os elos enrodilhados nas relações de trabalho envolvidas por seu processo.

A necessidade de modernização das estruturas de produção, transporte e comercialização modificaram as relações de trabalho, deslocando e impondo realocações à economia local, uma vez que a concentração de poderes e lucros gerava depauperações e diferentes formas de marginalizações. Exemplo foi como a ferrovia substituiu diligências e tropas de transporte de mercadorias entre Santos e São Paulo, excluindo da dinâmica porto/cidade antigos ofícios/trabalhos, ao passar para o controle externo lucros que antes eram distribuídos no mercado interno de tropeiros.

Na cidade/porto, o transporte das mercadorias, que chegavam pela ferrovia, era realizado por meio de carroças que levavam aos trapiches dispostos ao longo da praia, no atual centro da cidade, e que compunham o porto de Santos. O trapiche constituía-se de um armazém e uma ponte precária de madeira, permitindo o acesso de cargas e descargas às embarcações.

Os trapiches mais conhecidos foram o da Alfândega, o do Arsenal, o 11 de Junho, o da Praia, o do Consulado, o da Capela, o do Sal, da Banca e, já na segunda metade do século XX, o Trapiche da Estrada de Ferro. Em 1880, eram 10 trapiches; em 1889, contavam-se 23, sendo então 2 da Estrada de Ferro.

As mudanças na estrutura do porto acentuaram-se, por exemplo, com a construção dos molhes artificiais, que permitiram às embarcações acostarem no cais. O Decreto Imperial 1746, de 13 de outubro de 1869, autorizou o governo à construção, nos diferentes portos do império, de docas e armazéns para carga, descarga, guarda e conservação das mercadorias de importação e exportação, o que não garantiu sua construção imediata, fruto de um longo processo.

No auge dessa dinâmica de transformações, um fotógrafo de renome, Marc Ferrez<sup>1</sup>, esteve de

---

<sup>1</sup>Sua atuação foi intensa. Além de fotógrafo oficial do Império, integrou a Comissão Geológica do Império e, sob o comando de Charles Frederick Hartt, entre os anos de 1875 e 1876, quando realizou uma série de retratos sobre os índios Botucudos, na Bahia. Por sua atuação oficial recebeu também o título de Photographo da Marinha Imperial (1880) e a Comenda da

passagem pela região e dela deixou testemunho. Muito de sua produção foi perdida, mas entre as imagens que sobreviveram em bom estado, três foram destacadas para este artigo. Ferrez foi um inovador, tanto nos aspectos técnicos, quanto na estética para a imagem fotográfica e sua produção é uma referência para a análise da estética consolidada nesse período.

Na mesma época, o pintor Benedito Calixto exerceu sua atividade, sendo sua produção de grande repercussão para a formação do imaginário para a urbe do século XIX. Esse pintor é talvez o mais reconhecido dos artistas que atuaram no litoral paulista, e que dele são originários. Sua obra é composta por pinturas que apresentam cenas históricas, retratos de personalidades e figuras históricas e regionais, imagens religiosas, painéis decorativos e vistas das cidades de Santos, São Vicente, Itanhaém e outras, incluindo também as cenas que retratam São Paulo do século XIX e virada do século XX. Entretanto, o aspecto maior de sua obra, sem dúvida, se concentra nas paisagens e marinhas do litoral paulista.

O valor pictórico de suas imagens foi sempre muito questionado, sendo mais reconhecido como um documentarista do que como um pintor original. Entretanto, o tratamento concedido à luz que

---

Ordem da Rosa (1885). Entre suas principais encomendas oficiais estiveram os retratos da Princesa Isabel e o registro das obras da construção da Av. Central, atual Av. Rio Branco na cidade do Rio de Janeiro, material que acabou destruído por uma ressaca em 1913.

banha essas cenas marítimas fez dele um criador de atmosferas, ainda que só tardiamente reconhecido.

A obra desses dois criadores entrecruzou-se em mais de uma ocasião, compondo um panorama complexo de influências para a formação do que hoje acreditamos ter sido a cidade de Santos na segunda metade do século XIX e fizeram parte de um projeto social de construção de uma memória para a posteridade de uma cidade em franca transformação urbana.

### **A construção da memória entre os imaginários da fotografia e da pintura**

Quando o retrato era a principal temática para a fotografia, Ferrez dedicou-se ativamente a prática da criação de vistas. Paisagens e cenas urbanas formam parte fundamental de sua produção e, sem elas, é impossível compreender seu projeto fotográfico. Ele mesmo se apresentava como “especialista em vistas brasileiras”. Justamente nessas imagens, sua contribuição para a história da fotografia brasileira tem sido muito destacada. Isso se deve, em grande parte, à forma como inovou nos enquadramentos, na escolha dos temas, na sua preocupação técnica para conseguir nuances de tom e por explorar as relações de luz e sombra<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Um exemplo desse tipo de preocupação foi a criação de uma câmera especial para fotografia de vistas panorâmicas, encomendada em 1881 à empresa parisiense Brandon e também por ter

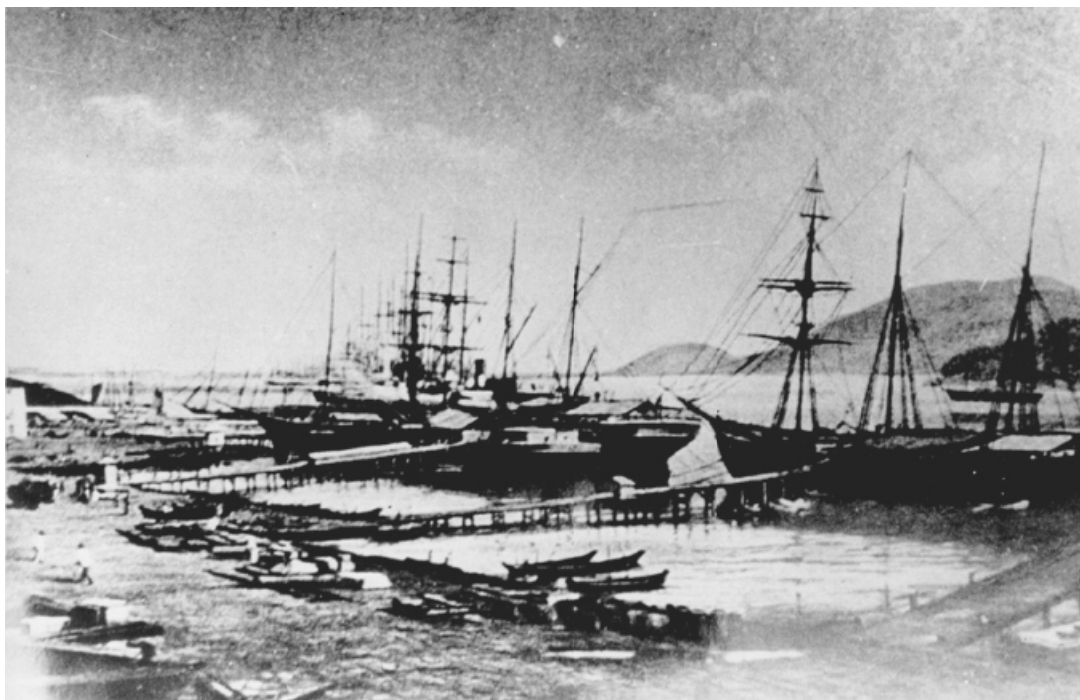
As três imagens analisadas neste artigo, retratando o porto de Santos, são, do ponto de vista tanto técnico como estético, muito representativas dos anos 1880, materializando a intensa disputa pela terra e pelo mar, ao mesmo tempo em que a revestem de tonalidades variadas e bem definidas.

Pouco se sabe sobre suas motivações para visitar a cidade. Por seu porto, Santos incluía-se entre as paradas de interesse para comerciantes, exportadores, importadores e imigrantes e, provavelmente, também foi foco de atenção para um fotógrafo com objetivo de representar e vender vistas e retratos.

As diferentes datações encontradas para essas imagens dificultam ainda mais a tentativa para saber quantas vezes ou por quanto tempo o fotógrafo permaneceu na região. O período compreendido por elas foi de 1885 a 1890, o que também coincide com o tempo em que o pintor Benedito Calixto dedicou-se ao registro dessa mesma paisagem urbana.

---

introduzido o uso das chapas secas de Lumière e dos papéis à base de brometo.



(0467) Porto de Santos. C. 1880\*.



(0806) Porto de Santos. C. 1885 / 1890<sup>3</sup>.

---

\*Os números correspondem à catalogação da Fundação Arquivo e Memória. Essa imagem fez parte do acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santos e foi reproduzida para o Arquivo da Fundação Arquivo e Memória. A data foi aproximada com base em uma imagem do mesmo local e mesmo ângulo, mas com diferenças na quantidade e no tipo das embarcações que fez parte da exposição "*São Paulo, população: 25.000 habitantes*" da Pinacoteca do Estado.



(0468) O Mercado do porto de Santos – c.1880<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>A datação dessa imagem apresenta algumas controvérsias. Gilberto Ferrez, no livro *A Fotografia no Brasil*, apresenta essa imagem datada de 1890. Já para a exposição “São Paulo, população 25.000”, a data apresentada foi 1885. A cena registraria parte da instalação da linha férrea e, à esquerda, estaria o hotel Palm, local posteriormente ocupado pelo Western. Essa área foi aterrada durante a construção do cais, correspondendo atualmente ao Largo Azevedo Jr.

<sup>4</sup>Datação a partir do livro de Gilberto Ferrez. *A Fotografia no Brasil, 1840 – 1900*.

Não sabemos se houve algum contato pessoal entre eles; se foi Calixto que teve diante de seus olhos as imagens de Ferrez ou vice-versa. Mas não é apenas no período que esses artistas apresentam semelhanças. A escolha do porto como temática principal e mesmo o ângulo de enquadramento, com ênfase na área do mercado, equilibrando quantidades aproximadas de terra e mar, com destaque aos desenhos dos mastros das embarcações, são alguns dos

pontos de contato entre a estética de cada um deles.

Particularmente uma imagem de Calixto, Praia do Consulado, parece ter sido realizada a partir de uma imagem de Ferrez e não da observação natural, no local, como costuma ser-lhe atribuído. Interessante observar como Calixto acomodou as montanhas em sua pintura, reforçando a natureza como foco e deixando à margem produtores de cultura e de materiais.



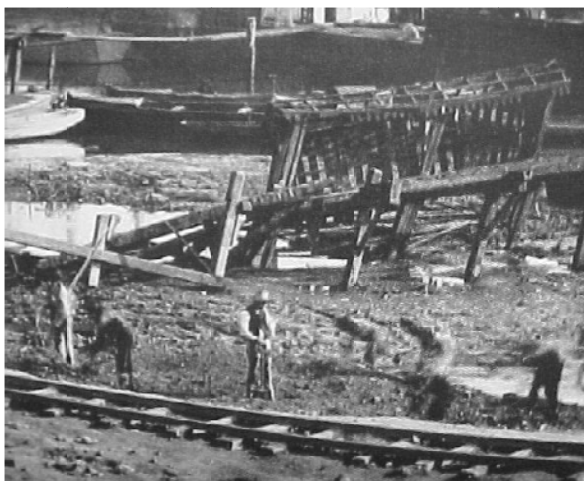
Praia do Consulado, Porto de Santos, 1882. Óleo sobre tela, s/d, 54 x 96 cm. Acervo da Fundação Benedito Calixto.



Marc Ferrez, Porto de Santos. C. 1880.

Todavia, há entre o conjunto de suas representações uma diferença marcante. Enquanto em Calixto a arquitetura, as embarcações e o próprio mar ganharam destaque pela atmosfera luminosa, pouca presença de sujeitos e de seu movimento, em

Ferrez, nos momentos escolhidos para os registros das cenas, a população estava, muitas vezes, presente, dando destaque para o movimento de populares e trabalhadores.



Detalhe A. Marc Ferrez.



Detalhe B. Marc. Ferrez.

Entre os anos 1880 e 1890, período de atividade tanto de Ferrez como de Calixto, a imigração intensificara-se e as disputas por território também. Mesmo com objetivo de suprir necessidades de mão de obra nas fazendas de café do Oeste paulista, cidades envolvidas no processo de transporte de contingentes de imigrantes até o seu destino acabaram sendo alteradas, não apenas pela construção de infraestrutura para a recepção e encaminhamento dos imigrantes, mas porque muitos decidiram estabelecer-se nessas cidades, procurando formas de viver alternativas ao trabalho do campo.

Na fotografia de M. Ferrez, os mastros, disputando pedaços de céu, os barcos e a linha férrea concorreram pela margem da maré, que antes se distendia tranquilamente, em sua representação. A praia parece pequena para abrigar a ambos, soando como sinais para os conflitos por espaços.

Por sua vez, as imagens de Calixto, dos mesmos locais e período, em nada lembram essa disputa, mantendo os amplos espaçamentos e os reflexos alongados dos elementos que compõem a cena. Essa ênfase sobre o porto teve, entre outros motivos, sua distinção como polo de atração para o crescimento e o fortalecimento da economia da cidade. O porto configurou-se como catalisador para a formação e sobrevivência do caráter moderno e urbano de uma região que pendia entre o esquecimento e as tentativas de expansão.

Benedito Calixto foi um artista que, por muito tempo, teve o valor de sua obra questionado e sua produção desvalorizada, sendo mais reconhecido como documentarista do que como pintor. Mas o tratamento concedido à luz que banha essas cenas fez dele um criador de tranquilas atmosferas marítimas, ainda que só tardiamente reconhecido. Calixto, através da

paisagem, produziu uma cartografia íntima, espelhada na relação romântica com uma natureza domesticada, como destacou o artista Evandro Carlos Jardim em seu texto para a exposição retrospectiva de Calixto na Pinacoteca de São Paulo.

A iconografia de Benedito Calixto e seu significado plástico, mensagem estudiosa e sensível, entre as representações do que existe e uma luminosidade interior raramente percebida. No relato imaginário, a tentativa de apreende-la em sua força e meio; na simplicidade erudita de seu caráter, na eventual associação de imagens, e em fragmentos dispersos que acordam os sentidos e animam a memória". (JARDIM. In: BENEDITO CALIXTO – Memória Paulista, 1990, p. 81 e 82)

Todavia, o valor de representação fiel da cidade e de seus protagonistas tem sido cada vez mais questionado. Uma oportunidade de revisão de sua obra e mesmo dos conceitos de representação de que foi revestida, da recriação e do valor dessas interpretações pode advir de estudos que articulem sua produção a sentidos procurados para a cidade. Calixto foi um pintor de alma romântica, não o romantismo histórico, mas aquele que se manifesta como propensão pessoal e forma de ligação a uma almejada cultura que, com esse espírito, retratou uma cidade convulsionada até mesmo em sua paisagem.

Na formação do movimento romântico, a natureza era acrescida da sensibilidade do artista diante dela, impregnando-a de nostalgia,

de uma forma de "*sentimento do tempo que passa*", incluindo o gosto pelas ruínas e um sentido histórico apaziguador, refletindo a escolha dos elementos por seu valor emocional. Por esses procedimentos, o artista transformava a paisagem em um território do tempo em suspensão e do que foi chamado de "*difusão da alma no vazio*"<sup>5</sup>.

Esses valores estão presentes na obra de Calixto e, particularmente, sua concepção para o mar e para as áreas de porto pode ser descrita como um "porto de luz", devido à forma como constrói suas atmosferas. Por esse processo de ênfase nas qualidades de luminosidade do ambiente, Calixto alcança uma visão diferenciada, a-histórica, da vida cotidiana e se liga a uma longa tradição de artistas que lançaram seu olhar sobre as cidades amadas e delas retiraram um testemunho evocativo de lembranças, talvez mais por afinidade de espírito que por erudição.

---

<sup>5</sup>O termo romantismo aparece, desde o século XVII e, de início, é usado para estabelecer uma ligação com o mundo medieval, ganhando em seguida uma outra conotação: "a liberdade relativamente às regras, a livre fantasia estética que, da natureza, passa à apreciação crítica". A amplitude desse termo foi sendo alargada, sendo a ele incorporados novos sentidos para designar, por exemplo, relações com o sonho, com o onírico, com o vago e com o maravilhoso. No século XVIII, romantismo foi mais e mais se ligando a uma forma de reconhecer e interpretar a natureza. CLAUDON, s.d. pp. 7, 8, 14 e 16.



Porto do Bispo. Pintado em 1886. Óleo sobre tela, 50 x 75 cm. Acervo da Pinacoteca Benedito Calixto.

A representação da paisagem brasileira, a partir da chegada da Missão artística Francesa e do estabelecimento da Academia de Belas Artes, foi praticada, em grande parte, distante da própria natureza, acentuando seu caráter de idealização, assumindo uma configuração por vezes artificial,

[...] as pinturas de Calixto são testemunhas de um momento de transição – passagem do século XIX ao XX – quando neste Estado tem início o processo de modernização ainda hoje em curso, gerador de transformações radicais nas cidades, no campo e no litoral. A

como aconteceu com Calixto. Suas imagens deram forma a um espaço urbano, incorporando aspectos da natureza romântica da pintura de paisagem inglesa e produzindo aspecto nostálgico de testemunho de passado, como destacou Maria Alice Milliet.

[...] *precisão no registro de vistas onde a arquitetura comparece, de panorâmicas das cidades e seus confins, de paisagens litorâneas, remete a um passado recente, revelando cenários hoje quase irreconhecíveis. Com estranhamento vemos estes*

*quadros como são vistos retratos de infância, como lugares revisitados após longa ausência, como relatos de avós. Tempo congelado em imagens surpreendentes na constatação de que assim foi (OLIVEIRA. In: Benedito Calixto – Memória Paulista, 1990, p.19).*

Entre seus procedimentos para a pintura de paisagem e também nas cenas históricas, a fotografia teve papel de destaque, fosse realizada por ele mesmo, um praticante dessa arte, ou tendo como base a fotografia de outros, como no caso da reconstituição iconográfica de São Paulo feita a partir de imagens de Militão de Azevedo. A fotografia foi, para Calixto, um instrumento de trabalho, usado como forma de estudo da composição de paisagens, para preparação de posturas e para a organização de personagens que povoaram sua pintura histórica. Esses registros fotográficos, trazidos para o ateliê, eram transformados em pintura.

Apesar do olhar cuidadoso para com aspectos históricos, não se prendeu a eles. Constantemente, fazia alterações no desenho, especialmente correções no aspecto da perspectiva obtida pela lente fotográfica. Também as cores tiveram de ser acrescidas a essas referências, mas para isso é provável que tenham sido tomadas anotações diante dos próprios originais, ainda que com uma distância temporal,

como ressaltou Benedito Lima de Toledo (In: *Benedito Calixto – Memória Paulista*, 1990, pp. 27-29).

As duas próximas imagens estão datadas com uma distância de quase 10 anos. Entretanto, é possível perceber a semelhança entre os pontos de vista. A fotografia, provavelmente do final dos anos 10, pela quantidade e tipologia das construções no porto, pode ter sido usada como referência para a composição da pintura. O ângulo de visão foi levemente alterado, proporcionando uma maior profundidade na vista da cidade e a Igreja Matriz foi acrescentada. Seu ponto de vista, ligeiramente diferente das construções em torno dela, reforça a ideia de que foi acrescentada posteriormente.

Os navios aportados foram mantidos, ocupando quase a mesma disposição, variando o ângulo (vista superior), em relação aos navios na baía, que foram modificados. O primeiro plano foi alterado, aproximando mais as poucas construções existentes, acentuando a vista superior. Além disso, a mesma referência fotográfica podia ser usada mais de uma vez e o pintor retomava a mesma composição ou os mesmos ângulos em diferentes momentos, datando com espaços de tempo distanciados, como mostram as três imagens seguintes.



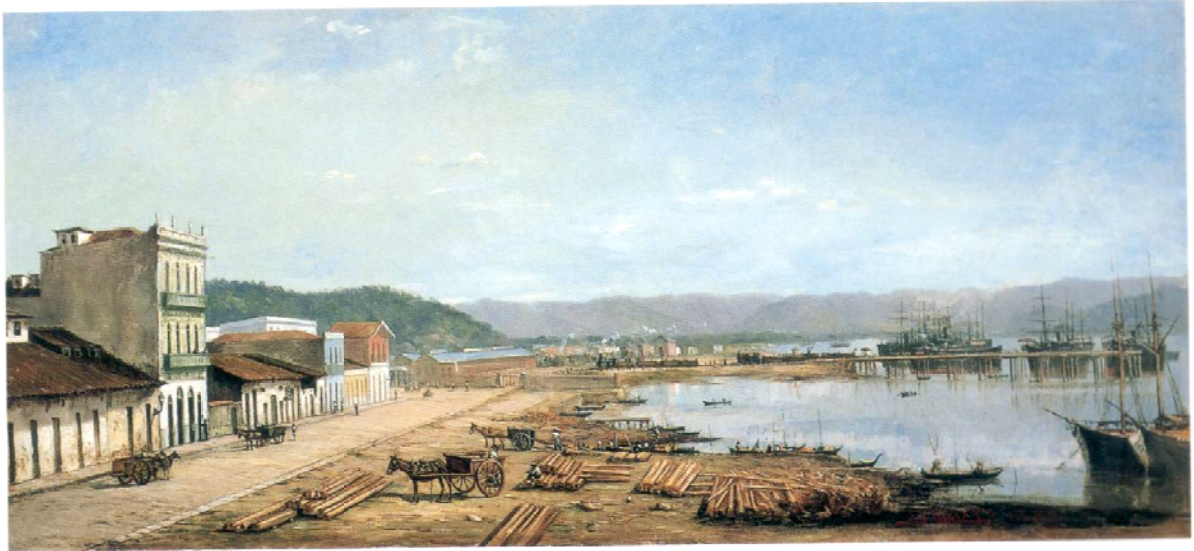
Porto de Santos na década de 1910.  
Acervo particular de Benedito  
Calixto.



Porto e cidade de Santos vista do  
Itapema – datado de 1922. Óleo sobre tela,  
37 x 64 cm. Coleção Augusto Carlos F.  
Velloso.



Porto do Bispo (Santos colonial). Pintado em 1886. Óleo sobre tela, 35 x 80 cm.  
Acervo da Pinacoteca Benedito Calixto.



Porto do Bispo. Pintado em 1887. Óleo sobre tela. 40 x 84 cm. Col. Bolsa de Valores de São Paulo.



Rampa do Porto do Bispo, em Santos. Pintado c. 1900. Óleo sobre tela, 39 x 84 cm. Masp. SP.

Em certos momentos, mesmo para compor a cidade que vê diante dos olhos, ao invés de tomá-la direto da paisagem, Calixto o faz via fotografia, como no caso já mostrado do Porto do Consulado, pintura realizada provavelmente a partir de uma fotografia de Marc Ferrez. Por sua ação, Calixto deu forma a uma mentalidade que viveu a fotografia como reprodução da natureza e a pintura como forma de glorificá-la. Suas imagens, por um lado, exaltaram a nostalgia do passado e, por outro, abriram caminho para a celebração da modernidade.

Se as questões sobre realismo ou idealização da paisagem ocuparam muitas das pautas de discussão sobre a fotografia, cabe aqui colocarmos a questão inquirindo de que maneira as próprias convenções visuais que deram forma à idéia de fidelidade ao real foram alteradas pela visão fotográfica e como a pintura de Calixto parece ter se relacionado a esses modelos e procedimentos.

Nas imagens fotográficas, as dificuldades técnicas acabaram por se tornar qualidades peculiares de uma linguagem, que contradiz o status de produto do real outorgado à fotografia. A desintegração das formas, a contração do espaço, a desarticulação de planos e a perda de profundidade culminam em imagens sintéticas, que anunciam mudanças nas convenções visuais instituídas pelo realismo, além de uma preocupação precoce em registrar aspectos dinâmicos da natureza, como o movimento. (FABRIS, 1991, pp. 215, 216).

Apesar desse processo de síntese, a fotografia gerou uma imagem cuja vivência foi, talvez, mais real que a realidade, "*um duplo da realidade*" que parece ter se tornado mais importante que ela mesma, já que, enquanto imagem materializada, permitia a fuga, a seleção, a auto-satisfação, e a montagem de um mundo na medida de cada indivíduo. (FABRIS, 1991).



Porto de Santos. Pintado em 1875. Óleo sobre tela, 75 x 300 cm. Acervo da Associação Comercial de Santos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Calixto tirou partido da experiência visual social construída ao longo do século XIX, assimilando os paradigmas fotográficos de síntese, associando-os ainda ao enquadramento da vista parcial, à focalização de um edifício ou embarcação em perspectiva “per ângulo”, à ênfase nos recursos luminosos como forma de ritmo cromático e à construção da narrativa visual como articulação espacial da cidade, tanto para compor as imagens hodiernas à sua vivência da cidade, quanto para criar as imagens do passado, fossem elas tomadas a partir da fotografia ou não. Acentuando-as como recriações livres enquanto, segundo ele, foram feitas a partir de pesquisa histórica.

O ponto de vista privilegiado por muitas de suas pinturas, reconstituindo a cidade do passado, foi o panorama que circunscreve a imagem em órbita que gira entre a representação planificada dos mapas e a perspectiva volumétrica das pinturas. Essa forma de organizar espaços apresentou uma visão distanciada da cidade, procurando abarcar grandes porções de terra e de mar. Essas encenações guardam certo fascínio porque apresentam uma visão que o próprio olho, por si só, não consegue obter, dependendo totalmente de uma estratégia de montagem.

Essa montagem dependeu, em grande parte, da construção dialética entre o que esteve próximo e o que esteve distante do olhar, compondo uma ótica que, apesar de propor uma visão distanciada pelo ponto de

vista escolhido, procurava uma aproximação a suas qualidades integrais, numa visão de todo o conjunto. Merleau-Ponty, em seu ensaio *O visível e o invisível*, formulou essa relação de distância e proximidade como movimento próprio do olhar e do conhecimento que se obtém a partir dele. Segundo ele, “o mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se, inexplicavelmente, em distancia irremediável” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 20), abrindo a possibilidade de leitura do afastamento como estratégia de conhecimento.

Essas pinturas foram realizadas conjugando tanto o olhar fotográfico, quanto sua observação da cidade que teve diante dos olhos, recriando essas impressões e vivências no espaço do ateliê. Por essa estratégia de organização das experiências de territorialidade da cidade, o olhar de Calixto deu um novo arranjo à paisagem, reconfigurando-a em ordenada espacialidade. As montagens, no caso de Calixto, acrescentaram ao território um espaço a mais, eliminando muitos dos sinais de adensamento da ocupação territorial e, por sua vez, de conflitos, como na relação com a imagem de Marc Ferrez.

Além das correções de perspectiva, há outros aspectos, especialmente detalhes arquitetônicos que revelam em Calixto bem mais o artista preocupado com a recriação da atmosfera, ou certo clima de época, do que propriamente a referida

representação objetiva de uma cena. Essa característica da sua obra fez com que Benedito Lima de Toledo escrevesse: *"Calixto preocupa-se, a cada obra, em criar um ambiente, parecendo reservar à arquitetura apenas um valor cenográfico"* (TOLEDO In: BENEDITO CALIXTO – Memória Paulista, 1990, p. 29).

Dessa forma, procurou chamar a atenção para certos elementos que compõem a paisagem urbana, realçando seu volume, como nas edificações ou embarcações, destacando-os como totens sociais, numa "ótica do monumento" (FABRIS, 2000, p. 88), e gerando símbolos para as relações sociais que emergiam numa cidade em intensa transformação.

Esse olhar distanciado, composto segundo regras convencionadas da perspectiva, conferiu à cidade uma uniformidade que a fotografia da mesma época, muitas vezes, contradiz. Dentro de seu projeto de reconstrução da evolução da cidade, montagens converteram-se em memórias, recriando uma imaginária cidade do passado, naturalizando seu desenvolvimento e interferindo na composição de valores para a cidade do presente.

Nesse contexto, arquitetura e traçado urbano foram eleitos como os marcos fundamentais para a conformação dessa tradição e, de tal forma essa concepção foi aceita, que tal procedimento não causa estranhamento. Mais ainda, não são questionados quais os critérios adotados para a seleção do que foi preservado. Pelo contrário, falar da cidade é o mesmo que falar de seus

edifícios e de suas ruas. Apesar disso, é inevitável pensar que ruas e edifícios não se dispuseram livremente, impunemente, sem que isso significasse a formação de formas de viver e de trabalhar; de ocupar espaços e de diferenciá-los.

Organizar o passado foi também uma forma de organizar o próprio presente, criando sentidos de continuidade para a criação de elos de identificação. *"Diferente do presente - instável, desordenado, incomensurável – o passado apresenta-se como uma duração... um corpo passível a ser dissecado, analisado, segmentado pelo entendimento"* (CARVALHO e LIMA In: TURAZZI (ORG), 1998, p. 112).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Wilma T. F. **Santos: urbanismo na época do café 1889 – 1930** In: PEREIRA, Maria A. Franco e outros. **Santos, café e história**. Santos: Editora Leopoldianum, Universidade Católica de Santos, 1995.

\_\_\_\_\_. **O discurso do progresso: a evolução urbana de Santos. 1870-1930**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

ARAUJO FILHO, José Ribeiro de. **Santos, o porto do café**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia, 1969.

ARILLO, Jesús Robledano e GONZALÉZ, José Antonio Moreira. **O conteúdo da imagem**. Curitiba: Editora da UFPR, 2003.

BANAT, Ana Kalassa El. **Certas imagens de uma cidade... ou certas cidades entre imagens**. In: **Revista Ceciliana**, ano 12, no. 16, ago./dez. 2001.

\_\_\_\_\_ Uma cidade entre imagens... **Artes da História e outras Linguagens**. In: **Projeto História** - Revista do Programam de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: EDUC, 1981. Número 24, junho, 2002.

BANAT, Ana Kalassa El e NUNES, Luiz Antonio de Paula. **Uma aula de 500 anos - parte I**. In: **Revista Ceciliana**, ano 10, no. 12, ago/dez. 1999.

\_\_\_\_\_ **Uma aula de 500 anos parte II**. In: **Revista Ceciliana**, ano 11, no. 13, jan./jun. 2000.

\_\_\_\_\_ **Santos, jardim da orla - referência urbana para a comunidade**. In: **Paisagem Ambiente – Ensaio**. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: FAU, 1997. Número 15, dez. 2002.

BARBOSA, Gino Caldatto (org). **Santos e seus arrabaldes – o álbum de Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Magna, 2004.

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

**Benedito Calixto – memória paulista**. São Paulo: Pinacoteca do Estado/ Projeto/ Banespa, 1990.

**Benedito Calixto – um pintor à beira mar**. Santos: Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLUME, Luiz Henrique dos Santos. **O “Porto Maldito”: modernização, epidemias e moradia da população pobre em Santos no final do século XIX**. In: **Cidades – Pesquisa em História 1**- Programa de Estudos Pós-Graduados em História PUC/SP. São Paulo: Olho d’água, 1999, pp. 129-151.

BRESCIANI, Stella (org.) **Imagens da cidade – séculos XIX e XX**. São Paulo: ANPUH / FAPESP / Marco Zero, 1993.

CALDAS, Jaime Mesquita e outros. **Photografias e Fotografias do Porto de Santos**. Santos: Ed. Páginas e Letras, 1996.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CARVALHO, Telma Campanha de. **Fotografia e cidade**. São Paulo na história. Década de 1930. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

CLARK, Kenneth **A Paisagem na Arte**. Lisboa: Editora Ulisséia, 1961.

CLAUDON, Francis. **Enciclopédia do Romantismo**. Lisboa (Portugal): Verbo, s.d.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.

FABRIS, Annateresa. (org) **Fotografia, usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos Urbanos, representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FERRARA, Lucrecia D´Alessio. **Ver a cidade. Cidade. Imagem. Leitura**. São Paulo: Nobel, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os significados urbanos**. São Paulo: Fapesp e Edusp, 2000.

FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil – 1840 - 1900**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FERNANDES JR, Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do. **O século XIX na fotografia brasileira**. Coleção Pedro Corrêa do Lago. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado e Francisco Alves, 2000.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

GERODETTI, João Emilio e CORNEJO, Carlos. **Lembranças de São Paulo – O litoral paulista nos cartões-postais e**

álbuns de lembranças. São Paulo: Solaris, 2001.

GONDAR, Jô. **Lembrar e esquecer: desejo de memória** In: COSTA, Icléia T. Magalhães e GONDAR, Jô (org). **Memória e Espaço**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp. 35-43.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As Artes de um Negócio: A febre fotográfica, São Paulo: 1862-1886**. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras; Fapesp, 2000. Coleção Fotografia: Texto e Imagem.

GRIEG, Maria Dilecta. **Café – histórico, negócios e elite**. São Paulo: Olho d´Água, 2000.

**Imagens - fotografia**. Campinas: Editora da Unicamp, número 7, maio / agosto 1996.

IVINS JR., W. M. **Imagen Impresa y conocimiento – Analisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, s.d.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.

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

\_\_\_\_\_. **Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX**. Rio de Janeiro: MEC e Funarte, 1980.

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LAGO, Pedro Corrêa do ; FERNANDES JR, Rubens. **O século XIX na fotografia brasileira.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d.

LANNA, Ana Lúcia Duarte. **Uma cidade na transição – Santos: 1870-1913.** São Paulo/Santos: Editora Hucitec e Prefeitura Municipal de Santos, 1996.

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

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

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens.** São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MAUAD, Ana Maria. **Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado** In: **HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA NO BRASIL: Império** / coordenador geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume: Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Cia das Letras, 1997, pp. 181-232.

MENESES, Upiano Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares.** Revista Brasileira de História, [on line] julho de 2003, volume 23, número 45, pp. 11-36.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

MONDENARD, Anne de. **A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918.** In: **Espaço e Cultura** – Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História PUC / SP, n. 18. São Paulo: Educ, 1999, pp. 107 – 114.

NEVES, Margarida de Souza. **A cidade e a paisagem** In: **A paisagem carioca.** Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000, pp. 20-31.

NOVAIS, Adauto (org). **O Olhar.** São Paulo: Cia das Letras, 1988.

PEREIRA, Maria Aparecida Franco e outros. **Santos, Café e História.** Santos: Editora da Unisantos/ Leopoldianum, 1995.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Santos e as praias** In: REIS FILHO, Nestor Goulart. São Paulo e outras cidades. São Paulo: Hucitec, 1994. pp, 34-43.

SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico.** São Paulo: HUCITEC, 1998.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias.** São Paulo: Edusp, 1997.

**São Paulo, população: 25.000 habitantes. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2002.**

SERRANO, Fábio. **Aspectos da arquitetura de Santos na época do café** In: Santos, café e história. Santos: Editora Leopoldianum, Universidade Católica de Santos, 1995.

SILVA, Marcos A. da. **A cidade e seus patrimônios (textos, imagens, sons)** In: **Cultura e Cidade** -Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História PUC / SP, n. 13. São Paulo: Educ, 1996, pp. 71-80.

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

TEIXEIRA, Milton. **Benedito Calixto. Imortalidade**. Santos: Uniceb, 1992.  
TURAZZI, Maria Inez. (org) **Fotografia**. Revista do Patrimônio Histórico e Cultural. No. 27. 1998.

\_\_\_\_\_. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac y Naify, 2002. Coleção Espaços da Arte Brasileira.

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

---

Campinas e Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Na área artística, destaca-se a realização de produção visual em gravura e metal, com participação em exposições no Brasil e no exterior.

Contato: [akalassa@yahoo.com.br](mailto:akalassa@yahoo.com.br)

---

<sup>1</sup>**Ana Kalassa El Banat**. Professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNISANTA. Ministra as disciplinas de Estética e História da Arte e Expressão e Representação Gráfica para o curso de Design de Interiores. Atualmente, é também orientadora de Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Artes Visuais e coordenadora do curso de pós-graduação: Patrimônio Cultural, Memória e Preservação. Artista plástica e arte-educadora, é Mestre em Artes pela Universidade Estadual de