

Zita Rosane Possamai

Cidade Fotografada:
memória e esquecimento nos álbuns fotográficos –
Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930

VOLUME 1

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora:
Prof^ª Dr^ª. Sandra Jatahy Pesavanto

Porto Alegre
2005

Zita Rosane Possamai

Cidade Fotografada:
memória e esquecimento nos álbuns fotográficos –
Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora:
Prof^ª. Dr^ª. Sandra Jatahy Pesavento

Aprovada em _____

Prof^ª. Dr^ª Solange Ferraz de Lima
(Professor)

Prof. Dr. Charles Monteiro
(Professor)

Prof. Dr. Charles Monteiro
(Professor)

Prof^ª Dr^ª. Cornelia Eckert
(Professor)

Prof. Dr. José Augusto Avancini
(Professor)

Ao meu filho, Lucca.

Agradecimentos

Foram tantas as pessoas que compartilharam comigo diferentes momentos dessa caminhada, que a gratidão aqui expressa a algumas pessoas em especial tem o significado de multiplicar o reconhecimento a muitas outras que, silenciosamente e cotidianamente, tornam a investigação histórica possível.

Gostaria de agradecer a minha orientadora, Professora Doutora Sandra Jatahy Pesavento, por ter aceito minha proposição de tese, por ter dividido comigo as dúvidas e indagações inerentes à pesquisa, por ter tranquilizado-me com sua orientação competente e, principalmente, por ter sabido compreender-me como pessoa composta de muitas outras facetas além da acadêmica.

Agradeço, especialmente, ao professor Doutor Francisco Marshall, por ter me acolhido sob sua orientação, enquanto aguardava a orientação formal da Professora Doutora Sandra Pesavento.

Agradeço às Professoras Doutoras Cornélia Eckert e Carla Rodeghero por terem participado de meu exame de qualificação e por terem analisado cuidadosamente meu projeto de tese, fazendo indagações pertinentes e dando sugestões que levaram ao redirecionamento da pesquisa.

Agradeço aos professores do Pós-Graduação em História e aos meus colegas de curso, com os quais tive a possibilidade de participar de enriquecedores debates e troca de idéias, além de ter usufruído da amizade e do convívio prazeroso.

Gostaria de agradecer aos amigos Elisabete Leal, Alice Trusz e Pedro Vargas, que leram o trabalho em diferentes etapas do mesmo, fazendo suas críticas, dando sugestões e, sobretudo, me incentivando a ir em frente.

A minha bolsista de iniciação científica, Silvia Simões, gostaria de agradecer pela disposição, interesse e envolvimento que marcaram a etapa de consulta de fontes, além do carinho e dedicação que ultrapassou o mero cumprimento de atividades imprescindíveis ao andamento da pesquisa. Aproveitando, agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul pela concessão da referida bolsa, o que possibilitou a escritura de um dos capítulos da tese.

Agradeço aos funcionários do Setor de Fotografia e Imprensa do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa; aos estagiários do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul; às funcionárias Carmem e Silvia Rita e à então diretora, Maria Osmari, do Arquivo Histórico de Porto Alegre; aos funcionários do Museu Joaquim

Epígrafe

Ao iniciar este texto imaginei estar percorrendo as ruas de uma cidade qualquer. Calçadas, edifícios, pedestres, automóveis, semáforos, vendedores de toda sorte, luminosos, cartazes, vegetação. Como apreender tal complexidade? É possível compreender esta cidade? Se o presente de uma cidade é assim complexo como pretender conhecer o seu passado? Poucas pistas no seu espaço permitiriam tal epopéia. Talvez aqui e ali um casario conservado, traçados que se mantiveram às expensas de reformas urbanas sucessivas, monumentos de outras épocas, traços que permitiriam, talvez, constituir uma linha tênue entre passado e presente.

Nesta mesma cidade, adentrando os espaços vetustos de um museu, imagino ali encontrar mais algumas pistas do passado desta urbe. Afinal de contas para que serviria um museu, senão para guardar os vestígios materiais produzidos pelo homem ao longo do tempo? Da cidade do passado, há que ter alguma coisa. Deparo-me, então, com imensas fotografias. E eis que esta cidade se descortina ao meu olhar. Vago, então, pelas suas antigas ruas, pelos seus antigos sobrados; compartilho o olhar dos passantes inertes, imagino como seria andar pelas calçadas com aqueles compridos vestidos. Um sentimento de satisfação invade-me e também de nostalgia. Graças a estas fotografias que sobreviveram à passagem do tempo e que tão cuidadosamente foram preservadas por este museu pude encontrar esta cidade do passado.

Ao deixar o recinto nostálgico do museu e de suas imagens fotográficas e voltar para o burburinho das ruas, imaginei observar a cidade com outro olhar. Agora sim, podia compreendê-la. Pensava que as fotografias haviam me possibilitado isto. No entanto, um incômodo continuava a revolver os meus pensamentos. Que cidade organizada, ordeira, esta do passado! Será que seus contemporâneos também a sentiam tão incompreensível como eu sinto esta cidade do presente? Pensei, então, na ilusão que havia vivido nos espaços do museu, cujas fotografias tinham sido meu principal cenário. Tive que conviver com aquela estranha sensação de que aquela cidade fotografada e visualizada por meu olhar no presente, poderia ter sido diferente daquela vivenciada pelos homens e mulheres daquele tempo. De alguma forma ousei acreditar que essas fotografias não apenas davam a ver uma determinada cidade, mas tentavam também impor uma certa maneira de ver aquela cidade.

SUMÁRIO

VOLUME 1

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - O CIRCUITO SOCIAL DA FOTOGRAFIA EM PORTO ALEGRE (1922-1935).....	40
1.1 Fotógrafos e estúdios fotográficos em Porto Alegre.....	41
1.2 A fotografia e a Exposição do Centenário Farroupilha.....	69
1.3 E nós fazemos o resto.....	80
1.4 A propagação das vistas urbanas.....	92
CAPÍTULO 2 - O HISTORIADOR E AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	104
2.1 - Erros e acertos na investigação de imagens fotográficas.....	104
2.2 - Uma apresentação dos álbuns de Porto Alegre das décadas de 1920 e 1930.....	116
CAPÍTULO 3 - NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS SOBRE A CIDADE.....	136
3.1 - O olhar dirigido: as imagens de um álbum de obras.....	144
3.2 - O olhar detido	154
3.3 - O olhar passageiro	189
CAPÍTULO 4 - UMA CIDADE MONUMENTAL, BELA E ORDENADA: ANÁLISE DOS PADRÕES TEMÁTICO-VISUAIS	207

4.1 - Os temas fotografados.....	209
4.2 - Como são fotografados os temas.....	215
4.3 - Os padrões temático-visuais.....	219
4.3.1 - Monumentalidade.....	221
4.3.2 - Circulação Urbana.....	231
4.3.3 - Infra-estrutura urbana.....	240
4.3.4 - Paisagem: a natureza ordenada.....	243
4.3.5 - Síntese dos padrões.....	251
CONCLUSÃO.....	255
REFERÊNCIAS	270
FONTES.....	287
VOLUME 2	
APÊNDICE A - FOTÓGRAFOS E ESTÚDIOS FOTOGRÁFICOS DE PORTO ALEGRE (1920-1930).....	296
APÊNDICE B - TABELAS ESTATÍSTICAS.....	298
ANEXO A – OBRAS PÚBLICAS (Fotografia 1 a 23).....	308
ANEXO B – PORTO ALEGRE ÁLBUM (Fotografia 24 a 128).....	333
ANEXO C – RECORDAÇÕES DE PORTO ALEGRE (Fotografia 129 a 269).....	394
ANEXO D – IMAGENS AVULSAS DE PORTO (Fotografia 270 a 277).....	458
ANEXO E - GRADE INTERPRETATIVA DAS UNIDADES FOTOGRÁFICAS.....	467

RESUMO

Esta investigação procurou problematizar a relação fotografia e cidade, a partir da análise e da interpretação das imagens fotográficas de Porto Alegre veiculadas através dos álbuns editados nas décadas de 1920 e 1930. A partir de metodologia de análise quantitativa e qualitativa, tentou-se verificar a construção de uma visualidade de cidade calcado num imaginário de modernidade urbana. Por um lado, percorreu-se as páginas dos álbuns, tal *flâneur* percorre as ruas da cidade, buscando a tessitura de uma narrativa orientada pela disposição das imagens e pela relação entre as mesmas no interior de cada conjunto. Para cada um dos três álbuns, nessa direção, foi identificada uma narrativa, denominada *olhar dirigido*, *olhar detido* e *olhar passageiro*. Por outro lado, buscou-se identificar padrões de recorrência temática e formal na totalidade da amostra estudada, partindo-se do pressuposto de que o viés quantitativo permitiria visualizar a formação de sub-conjuntos orientados pela escolha dos motivos fotografados e pela escolha dos atributos estéticos e técnicos ao fotografá-los. As imagens fotográficas, assim, foram interpretadas a partir da relação entre visibilidade e invisibilidade, na qual elementos dissonantes do imaginário em voga são excluídos da cena fotografada, ao passo que outros elementos são valorizados como forma de enaltecer a visualidade propugnada. Por meio da seleção de determinadas imagens e da reunião das mesmas em uma coleção, os álbuns fotográficos, os produtores visuais *deram a ver e fizeram ver* uma Porto Alegre de feição moderna. Dessa forma, contribuíram para a construção e a veiculação de um imaginário de modernidade urbana, ao mesmo tempo em que contribuíram para enaltecer a memória de uma cidade moderna e propagar o esquecimento de uma cidade de traços coloniais que ainda se mantinham no espaço urbano.

ABSTRACT

In this research I have tried to problematize the relationship between photography and city from the analysis and interpretation of photographic images of Porto Alegre that appeared in albums published in the 1920s and 1930s. By means of the quantitative and qualitative analysis methodology, I tried to examine the construction of a city visuality based on an urban modernity collective imagination. On the one hand, I went through the album pages as a *flâneur* goes through the city streets, seeking the weaving of a narrative orientated by the images' layout and by the relationship among them inside each set. For this purpose, a narrative was identified for each of the three albums, called *directed look*, *detained look* and *passing look*. On the other hand, I identified patterns of thematic and formal recurrence in the totality of the sample studied on the assumption that the quantitative bias would make it possible to visualize the subset formation guided by the choice of photographic motifs and of aesthetic and technical attributes related to the photographic act. Therefore the photographic images were interpreted from the relationship between visibility and invisibility, in which elements in disharmony with the imagination of the time were excluded from the photographed scene, whereas other elements were valued as a way to value the defended visuality. By selecting certain images and by gathering them in a collection - the photo albums, the visual producers enabled one to see and made one see a Porto Alegre with a modern face. In this way they contributed for the construction and presentation of an urban modernity collective imagination, spreading at the same time the praising to the memory of a modern city and the forgetting of a city of colonial features that still remained in the urban space.

Key-words: city, photography, memory, image

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve origem nas inúmeras interrogações que tenho feito sobre a cidade do presente e sobre meus limites, como historiadora, de encontrar a cidade do passado. As fotografias antigas, no entanto, sempre estiveram próximas do meu universo profissional, principalmente no seu aspecto documental, seja como coleção a ser conservada e catalogada no âmbito de um acervo ou como imagem utilizada para ilustrar períodos históricos em exposições museológicas, prática, por sinal, corriqueira entre meus colegas de ofício ou, ainda, como registro capaz de fornecer informações cruciais para a preservação do patrimônio urbano.

As imagens fotográficas que ao longo dos anos estiveram ao meu alcance ganharam, nessa tese, outro estatuto, por assim dizer, merecendo uma tentativa de investigação de maior fôlego, no domínio do conhecimento histórico. Assim, pretendo verificar a relação entre cidade e fotografia, a partir da análise das imagens de Porto Alegre presentes nos álbuns fotográficos produzidos entre 1922 e 1935. Procurei verificar em que medida as imagens fotográficas da cidade nesses álbuns construíram uma nova visualidade urbana que, em sintonia com as transformações espaciais, tentavam dar uma configuração moderna à Porto Alegre, no contexto estudado.

Dessa forma, procurei problematizar a noção de objetividade atribuída às fotografias, concebendo-as como representações visuais que contribuíram para a

construção de um imaginário de cidade moderna, ao mesmo tempo em que instauraram a memória da cidade deste período.

Os álbuns fotográficos, ao reunirem estas imagens, permitiram tecer uma narrativa da cidade, privilegiando determinados elementos a serem visualizados e excluindo aqueles que deveriam permanecer na invisibilidade. Dessa maneira, jogaram com as operações de memória e de esquecimento, que são inerentes da dinâmica urbana. Assim, um de meus objetivos é, a partir destas imagens, analisar as operações de construção de memória e de esquecimento da cidade, num contexto em que Porto Alegre passa por umas das suas mais marcantes transformações urbanas, no marco da inscrição de características da modernidade sobre o passado colonial até então vigente. A cidade é concebida como *locus* privilegiado de tessitura das tramas relativas às operações que marcam a dialética memória e esquecimento, expressa mais nitidamente nos processos de mudanças e transformações do traçado urbano, momento em que ocorre a destruição de estruturas materiais existentes ou a permanência de traços pretéritos que inscrevem o passado no presente.

A fotografia, nesse sentido, parece ter tido papel fundamental na construção de uma visualidade de acordo com o novo ideário. Ao recortar a cidade, o olhar fotográfico tenta desenhar no domínio visual o que as reformas e remodelações fazem no domínio do espaço urbano. Melhor que isso, pode-se dizer, pois constrói uma cidade imaginada, excluindo da cena fotografada aqueles elementos que não favorecem a imagem de cidade a ser elaborada, o que nem sempre pode ser feito no âmbito da cidade propriamente dita. Os álbuns, ao selecionarem estas imagens, tentam elaborar uma

síntese desta cidade¹, narrativa que apresenta uma ordenação lógica e onde os elementos estão dispostos de forma hierárquica.

Percorrer um desses álbuns fotográficos pode dar a ilusão de que a Porto Alegre em seu conjunto adentrara na modernidade naquele período, o que não é corroborado por estudos que mostram a clivagem entre uma cidade ideal – a moderna - e uma cidade real – na qual conviviam elementos modernos ao lado de características coloniais². Nesse encaminhamento fez parte de minha análise, além da imagem propriamente dita, o extra-quadro, ou seja, aquilo que transborda os limites da fotografia e o contexto de investigação, permitindo tornar visível o que é pretendido que se torne invisível na imagem fotográfica.

Apresentado o problema principal, minha próxima tarefa é delimitar meu objeto de investigação, qual seja a relação entre fotografia e cidade.

Cidade, memória e esquecimento

Passado o século de construção da nação, a cidade atravessou o século XX, adentrando o XXI como um grande referencial do homem contemporâneo. É a partir da cidade que os atores sociais são construídos, tendo como base outras referências ainda mais microscópicas, como o bairro, a rua, a vizinhança; é ela que mobiliza os indivíduos em torno dos chamados problemas urbanos; é sobre ela que se travam

¹ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado de Letras, 1997. P.19.

² DAMÁSIO, Claudia Pilla. *Porto Alegre na década de 30: uma cidade idealizada, uma cidade real*. 1996. 169 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

disputas e conflitos relacionados às diferentes visões que se tem do urbano; é, ainda no seu espaço real ou imaginário que convivem ou entram em conflito cidades materializadas, cidades de sonho, cidades imaginadas, tornando a cidade, chamada “real”, um mosaico onde se desenham desejos, sensibilidades, vontades, interesses dos atores citadinos; é, ainda na cidade, que entram em jogo os interesses econômicos, que vêem o espaço urbano como fonte exclusiva de lucro e, finalmente, é a cidade a grande *ágora* que convida seus cidadãos ao exercício do fazer político.

Concebida como obra de arte³ ou artefato⁴ a cidade apresenta tal complexidade que torna cada vez mais difícil uma tentativa de definição. É, no entanto, objeto de investigação há muito tempo, seja a partir da valorização antiquária, que voltou seus olhos para as cidades da Antigüidade⁵, seja a partir do fenômeno da modernização mais recente. Como afirma Françoise Choay⁶, até o século XIX as monografias que abordaram a cidade preocuparam-se com os seus monumentos e símbolos, interessando-se pelo urbano do ponto de vista das instituições jurídicas, políticas e religiosas, das estruturas econômicas e sociais. Esta autora situa a preocupação com a investigação da cidade material a partir da Revolução Industrial, quando o espaço urbano passou por transformações que atraíram a atenção de engenheiros e arquitetos, nascendo uma disciplina especial para estudá-la, o urbanismo.

Nesse contexto, pode-se afirmar ser a cidade um dos cenários mais importantes do mundo moderno. Industrialização, crescimento urbano, desenvolvimento científico e tecnológico, explosão demográfica e surgimento da cultura de massas são algumas das

³ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P. 72.

⁴ ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. P. 3.

⁵ POULOT, Dominique. Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui (note critique). *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 6, nov.déc. 1993, p. 1601- 1613. P. 1610.

⁶ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

características constitutivas do processo de modernização vivido pelas sociedades ocidentais. As cidades vêem surgir esta nova sensibilidade, definida como uma experiência vital da humanidade, da qual faz parte a autoconsciência de si e dos outros, num ambiente de aventura e ameaça de destruição. Viver esta modernidade⁷ consiste em ser seduzido pelo novo e, ao mesmo tempo, ser jogado no turbilhão do imprevisível.

Nesse sentido, a modernidade, por estar associada à mobilidade, ao transitório e ao efêmero, é também pensada como um ambiente de ruptura com o passado, tornando-se a própria referência da transição do tradicional para o moderno. No contexto da cidade, assim, se expressam de forma contundente as dialéticas da destruição, que substituem o velho pelo novo. Por outro lado, o *antigo* ganha espaço ao lado do moderno na configuração de quarteirões ou na permanência de centros históricos ou cidades inteiras conservadas. A Paris remodelada por Haussmann é a cidade paradigmática desse processo. Quarteirões inteiros da cidade medieval foram demolidos para dar lugar à abertura dos *boulevards*, transformados em cenário da nova ordem burguesa. Nesse novo desenho urbano, no entanto, monumentos são conservados e valorizados, recebendo lugar especial na cidade. Paradoxalmente, a cidade moderna, assim, imbrica no seu espaço urbano o velho e o novo, tornando o passado parte essencial do seu presente.

Dessa forma, nesse contexto da modernidade, no espaço da cidade podem ser visualizadas perdas, permanências, rupturas, destruições. Se a memória tem seu ponto de apoio nas continuidades urbanas, o esquecimento está presente na deterioração daquilo que já é passado. No entanto, como afirma Paul Ricoeur⁸, a memória é

⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. P. 15.

⁸ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2001.

indissociável do esquecimento e este apenas pode existir a partir da lembrança daquilo que não mais existe. Os esquecimentos da cidade somente têm lugar a partir da existência de traços asseguradores da memória do que veio a desaparecer. O esquecimento, assim, depende da memória. Sem esta, não se saberia daquilo que se perdeu no tempo. Esses traços constituem-se para o historiador vestígios, marcas, imagens que possibilitam rastrear as cidades passadas, bem como a construção de sua memória e de seu esquecimento. As imagens fotográficas, nessa perspectiva, podem ser consideradas suportes produtores de memória e também de esquecimento. Nelas são selecionados aspectos urbanos dados a ver e que se transformam em certas memórias da cidade, ao passo que outros aspectos são retirados da visibilidade, selando o esquecimento.

Cidade, imagem e imaginário.

As cidades sempre estiveram intrinsecamente ligadas às imagens visuais. Seus elementos estruturais – edificações, monumentos, traçados, praças - que compõem o espaço urbano são parte constitutiva desta visualidade. Tanto é assim que a cidade do presente já é tradicionalmente apreendida pelos urbanistas através de imagens visuais - plantas, desenhos, mapas e fotografias. Estas imagens seriam, dessa maneira, instrumentos que permitem apreender esta visualidade maior que comporta o urbano. Sobre a cidade existente, esses profissionais constroem um discurso, projetando a cidade do futuro. Da mesma forma, a cidade do passado pode ser lida através das imagens que restaram, sejam estas fotografias, obras de arte, monumentos ou

desenhos e fachadas que permaneceram no tecido urbano. A mudança, principal objeto da história, pode ser mais bem apreendida através das imagens urbanas. Mesmo que as fontes escritas possam dar conta de narrativas sobre a cidade, pode-se perguntar se é possível fazer uma história do urbano que abdique das fontes visuais. Ao contrário do texto escrito, que necessita da imaginação mental, a imagem visual é acessível ao olhar, permitindo *ver* a cidade, tal como em um passeio que se possa fazer na cidade do presente. Por outro lado, a visibilidade da cidade, seja em suas imagens do passado ou do presente, pode conter a ilusão de que tudo está à mostra ou que o que se vê corresponderia à realidade. Incluir as imagens visuais nos estudos sobre a cidade não implica buscar uma correspondência literal entre o que se observa e o que foi, mas significa considerá-las

como parte integrante do processo simbólico, que reformula e dá sentido aos elementos presentes nas relações sociais. As imagens assumem funções legitimadoras, reguladoras, compensatórias, propulsoras e pedagógicas, entendidas como indispensáveis na organização e reprodução da vida social.⁹

O estudo das imagens remete necessariamente ao estudo do imaginário, que se manifesta por imagens e discursos que tentam definir uma determinada realidade. Somente recentemente, os imaginários sociais têm sido preocupação dos historiadores, até pouco tempo tendo sido relegados a um plano secundário e fora do alcance racional¹⁰. Este domínio, no entanto, surge a partir de conceitos ainda imprecisos como “inconsciente coletivo” ou no âmbito da chamada história das mentalidades. Mais recentemente surge o vasto campo da história cultural¹¹, enquanto Paul Ricoeur prefere no lugar de história cultural ou história das mentalidades, uma “história das

⁹ LIMA; CARVALHO, 1997, p. 14.

¹⁰ PESAVENTO, Sandra . Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995. P. 10.

¹¹ HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

representações”¹². E é justamente no âmbito das representações e práticas que grande parte dos autores tem situado o campo de estudo do imaginário¹³. O imaginário, assim, se reportaria sempre a algo ausente. Através de discursos, imagens, alegorias, símbolos, ritos, crenças, evocam-se idéias, visões de mundo, definições que ordenam a realidade, dando-lhe coerência. Nessa perspectiva, não se pode dissociar “real” de “imaginário”, pois este último é parte constitutiva do primeiro, podendo expressar formulações que dão sentido àquele. O social é, dessa forma, composto por essas duas dimensões que se imbricam inexoravelmente.

Fotografia e cidade

Entre as imagens visuais, a fotografia ganha nesta pesquisa especial destaque. Se a cidade figura como objeto de investigação da historiografia e outras áreas de conhecimento há longo tempo, o mesmo não se pode afirmar em relação à fotografia.

No Brasil, felizmente é possível dispor de vários estudos históricos já realizados, principalmente a partir dos anos 1990, que tomam a fotografia como objeto de investigação. Nessas pesquisas o leque de possibilidades é relativamente amplo: estudos temáticos diversos a partir das fontes fotográficas¹⁴; estudos sobre a trajetória

¹² RICOEUR, 2001, p. 238.

¹³ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 11, v. 5, p. 173-191, 1991.; BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales, memórias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

¹⁴ LEITE, Miriam Lifschitz Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001.; MAUAD, Ana Maria. O Olho da história: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória. *Acervo-Revista do Arquivo nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 25-40, jan.-dez. 1993.

da fotografia no Brasil¹⁵; contribuição da fotografia para o conhecimento histórico¹⁶. O leque ampliar-se-ia ainda mais, se fossem considerados aqueles estudos realizados em diversas disciplinas do conhecimento, tais como, Artes Visuais¹⁷, Antropologia Visual¹⁸, Arquitetura e Urbanismo¹⁹, entre outras.

Aproximando o foco para a análise que me proponho, a intersecção entre fotografia e cidade, as pesquisas vão se tornando mais escassas²⁰, embora o campo a ser investigado seja vastíssimo, como pode ser atestado pela relação fotografia e cidade, desde o surgimento da primeira no século XIX.

Desde o Renascimento, a câmara obscura, cujos experimentos são considerados como os primórdios da fotografia²¹, foi utilizada pelos artistas como forma de possibilitar vistas panorâmicas das cidades²². Quando é oficialmente comunicada a invenção da fotografia em 1839, esta surge em compasso com o advento das metrópoles européias. A cidade, assim, foi um tema de predileção já nos primeiros

¹⁵ KOSSOY, 1989.; TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

¹⁶ MAUAD, Ana Maria; CARDOSO, Ciro F. S. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C.F.S.; VAIFAS, R. (Org.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. P. 401-418.; KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

¹⁷ TEDESCO, Elaine Athayde Alves. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. 2002. 156f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

¹⁸ ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre*. 1996. 93f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

¹⁹ CIDADE, Daniela Mendes. *A cidade revelada: a fotografia como prática da assimilação da arquitetura*. 2002. 200f. Dissertação (Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

²⁰ MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. *Projeto História*, São Paulo, n. 18, mai. 1999.; LIMA; CARVALHO, 1997; MICHELON, Francisca Ferreira. *Cidade de papel: a modernidade nas fotografias impressas de Pelotas (1913-1930)*. 2 v. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

²¹ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 91.

²² MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular: Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 31.

daguerreótipos. Uma das primeiras imagens de Daguerre é o *Boulevard du Temple* em Paris²³.

Concebida inicialmente como espelho do real²⁴, a fotografia foi, principalmente, revestida de um caráter documental, sendo, nesse sentido, chamada a dar conta das profundas e rápidas transformações pelas quais passavam as grandes cidades. Era comum as administrações municipais contratarem os fotógrafos a fim de obter o registro de bairros inteiros que sofreriam reformas urbanas. Foi neste âmbito que Charles Marville, na segunda metade do século XIX, registrou durante 15 anos as transformações dos velhos bairros parisienses, enquanto Max Missmann durante 40 anos, a partir de 1899, acompanhou as diferentes etapas de construção da cidade de Berlim²⁵.

No mesmo sentido cientificista dado à fotografia no que se refere à cidade, esta foi utilizada para documentar os monumentos urbanos com o propósito de registrar fielmente seus mais recônditos detalhes, visando a posterior restauração dos mesmos. Ainda na perspectiva de registro objetivo da realidade, a fotografia foi utilizada para a elaboração de imagens arquitetônicas, condicionando a determinados padrões as vistas urbanas produzidas²⁶.

Rapidamente a produção de vistas urbanas alcançou grande difusão entre a população em crescimento nas grandes metrópoles européias. O contato visual com cidades distantes propiciavam *viagens imaginárias*²⁷, ao passo em que se multiplicavam

²³ MONDENARD, 1999, p. 107.

²⁴ DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.

²⁵ MONDENARD, 1999, p. 107.

²⁶ CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. P. 131-172. P. 164.

²⁷ FABRIS, Annateresa. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: _____. *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991c. P. 39-57. P. 47.

as expedições de fotógrafos viajantes em busca de tomadas que atendessem o gosto de um público seletivo e ávido por imagens de terras exóticas²⁸. Contribuiu para a massificação das vistas urbanas o rápido desenvolvimento dos procedimentos técnicos fotográficos. Após o daguerreótipo, imagem única em placa de bronze, o calótipo permitiu a reprodução de várias imagens em papel. Se inicialmente a cidade e a imobilidade de suas estruturas atendia a necessidade de longa exposição para obtenção dos clichês, não demorou muito para que este tempo fosse reduzido consideravelmente, assim como as vistas - que antes necessitavam de tripé para serem realizadas - puderam contar com a máquina portátil, facilitando ainda mais o *métier* de amadores e profissionais. O formato *carte de visite*, criado em 1858 por Disdéri, contribuiu para esta larga divulgação, ao conferir à fotografia uma dimensão industrial²⁹. Seu objetivo era produzir imagens menores em uma única chapa, barateando o custo da fotografia, processo que, por outro lado, levou à vulgarização dos ícones fotográficos.

Assim, graças a sua capacidade de engendrar uma grande quantidade de unidades visuais, a fotografia fez surgir os álbuns, forma que adquirem as coleções de imagens fotográficas. De diversos formatos e modelos, alguns adquirindo extrema sofisticação³⁰, estes “grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas” que menciona Walter Benjamin³¹

²⁸ ALVARENGA, Alexandre Curtis. *O mundo todo nos detalhes do cotidiano: aspectos teóricos da gênese e da significação na fotografia documentária*. 1994. 2 v. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. P. 104.

²⁹ FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____. (org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991b. P. 11-37. P. 17.

³⁰ FABRIS, 1991c, p. 42.

³¹ BENJAMIN, 1987, p. 97.

tiveram um lugar especial reservado nas salas de visitas das residências. Reuniam retratos de famílias ou temáticas diversas, entre as quais figuravam as vistas urbanas, produzidas em terras próximas ou distantes. Estas eram dispostas em cadernos ou caixas fabricados especialmente para acondicioná-las³² ou em álbuns impressos, produção levada a cabo por gráficas ou editoras que patrocinavam também as expedições fotográficas para lugares longínquos. A fotografia, dessa forma, através dos álbuns satisfazia o desejo do homem europeu em colecionar pedaços de mundos³³ ainda inacessíveis.

Como objeto do fazer fotográfico, a temática da cidade passou por diferentes visões, marcadas não apenas pela evolução dos procedimentos técnicos colocados à disposição dos fotógrafos, mas também por modificações operadas tanto no mundo material da cidade como nas idéias e no imaginário de diversas épocas. As primeiras vistas privilegiavam tomadas padronizadas, que valorizavam os monumentos antigos e medievais. Surgiram as imagens estereoscópicas - duas imagens ligeiramente diferentes que vistas através de um instrumento unem-se, dando uma idéia de tridimensionalidade da cidade - e os panoramas - uma sucessão de imagens colocadas lado a lado cujo objetivo era reconstituir a visão que se alcançaria no percurso do olhar, tentando encontrar uma visão de conjunto da cidade.

No final do século XIX, são vários os fotógrafos que captaram aspectos inusitados das cidades, chamando atenção para os seus subterrâneos e para as

³² LIMA, 1993, p. 100

³³ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

conseqüências da Revolução Industrial. Imagens enfumaçadas e sombrias revelavam a miséria das populações dos bairros pobres de cidades como Paris e Londres³⁴.

No entanto, adentrando o século XX, a dinâmica da cidade moderna tornou-se mais complexa. As rápidas alterações do seu espaço urbano, a diversificação de suas atividades e o seu ritmo frenético, pareciam escapar às possibilidades de apreensão até então conhecidas. A penetração da tecnologia em várias esferas da vida das pessoas passava a modelar também sua percepção do mundo. A cidade apresentava-se fugidia ao transeunte apressado ou que a observava dos automóveis e trens em velocidade. A fotografia, então, foi acolhida como necessária num espaço urbano no qual as máquinas e procedimentos mecânicos ditavam o ritmo e onde velocidade e mobilidade solapavam os quadros tradicionais de referência³⁵.

Nessa perspectiva, a fotografia colocou-se como instrumento capaz de construir uma representação visual do urbano, tornando a cidade colossal redutível a uma imagem bidimensional inteligível e ao alcance das mãos. Dessa forma, a fotografia, ao lado de outros métodos de reprodução mecânica, assegurava sobre a cidade o domínio necessário para que esta pudesse ser esquadrinhada, projetada, enfim, utilizada³⁶. Recursos técnicos foram utilizados para dar forma a idéias contidas no imaginário, procurando moldar as representações do urbano e melhor expressar a complexidade visual das metrópoles³⁷. Verdadeiras façanhas foram realizadas pelos fotógrafos a fim de captar ângulos diferenciados da urbe, como o fez Félix Nadar ao produzir suas

³⁴ JUNOD, Philippe. Babylon-sur-Tamise: Londres vue par Gustave Doré. In: RÉDA, Jacques et al. *La ville inquiète*. Paris: Gallimard, 1987. P. 61-77.

³⁵ PHILLIPS, Christopher. La photographie des années vingt: l'exploration d'un nouvel espace urbain. *La Recherche Photographique*, Paris, n. 17, p. 30-37, automne, 1994. P. 33.

³⁶ BENJAMIN, 1987, p. 104.

³⁷ PHILLIPS, 1994, p. 32.

vistas aéreas de Paris, inaugurando uma forma de apreensão e de redução da extraordinária dimensão urbana através das tomadas *a vôo de pássaro*.

As vistas urbanas e sua circulação dentro dos álbuns contribuíram, ainda, para o “processo de auto-representação da sociedade burguesa fazendo com que a fotografia passasse a integrar o elenco de suportes aptos à formação e veiculação de seu imaginário social”³⁸. Através das imagens fotográficas tomava forma o ideal de cidade moderna a ser percebido, visualmente, pelo espaço urbano remodelado, pelas altas edificações e por novas práticas mundanas, tais como, a presença das pessoas nas ruas, nos cafés, nos cinemas e nas livrarias.

No Brasil, as pesquisas sobre a história da fotografia vêm também trazendo importantes informações sobre a presença da cidade nos registros fotográficos. Em 1840, o primeiro daguerreótipo brasileiro retratou o Paço Imperial no Rio de Janeiro³⁹. Também no Brasil houve a preocupação em fazer o registro das transformações urbanas, como atesta a contratação do fotógrafo Marc Ferrez para acompanhamento das obras de construção das edificações da Avenida Central no Rio de Janeiro⁴⁰. A fotografia, ao captar as imagens das transformações em curso, acabou sendo concebida como capaz de registrar e reter a memória de diferentes aspectos das cidades brasileiras. Nesta direção, foi valorizada, principalmente, pelo seu aspecto

³⁸ LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. P. 59-82. P 78-79.

³⁹ TURAZZI, Maria Inez. Imagens da cidade colonial nas imagens do século XIX: o Rio de Janeiro no *Brazil Pitoresco*. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 01 /02,1993. P. 91.

⁴⁰ FERREZ, Marc; FERREZ, Gilberto; SANTOS, Paulo F. O álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906. Rio de Janeiro: João fortes engenharia/Ex-Libris, 1982.

testemunhal, o que explica a presença de grande número deste tipo de documento em muitos de nossos arquivos e museus⁴¹.

Por outro lado, os estudos sobre o circuito de produção, de circulação e de consumo da fotografia no Brasil mostram que na segunda metade do século XIX havia a comercialização de vistas urbanas avulsas ou reunidas em álbuns fotográficos. O Rio de Janeiro, sede da Corte, sempre foi uma das cidades preferidas pelos fotógrafos, que inseriam a urbe na exuberante paisagem natural em tomadas realizadas do alto dos morros⁴². Em 1857, o fotógrafo francês Victor Frond editou o álbum monumental *Brazil Pitoresco*, composto de vistas da cidade do Rio de Janeiro, que acabaram por se tornarem imagens emblemáticas da nação⁴³. Em São Paulo, a comercialização de vistas inicia-se tardiamente em relação ao Rio de Janeiro, mas já em 1860 registra-se o início da venda de imagens urbanas sob formato de álbuns⁴⁴. Destaca-se nesta produção o projeto do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo que, como um Marville à brasileira, registrou a cidade de São Paulo, dando origem ao *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887*. As vistas de Militão tornaram-se os únicos registros fotográficos da São Paulo colonial e inauguraram a tendência de edição de álbuns comparativos, boa parte produzidos pela administração municipal, com o intuito de

⁴¹ Embora ainda estejamos longe de dar condições técnicas para documentar e conservar estes acervos, os estudos sobre a fotografia no Brasil são considerados entre as investigações sobre as imagens visuais, como os que mais têm contribuído neste aspecto, cf. MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

⁴² JOBIM, Elianne Andrea Canetti. O risco e o olhar sobre a imagem da cidade do Rio de Janeiro. *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, p. 74-79, ago. 1993.

⁴³ SEGALA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil Pitoresco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 62-85, 1998.

⁴⁴ LIMA, Solange Ferraz de. Espaços projetados: as representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 99-110, jan.-dez., 1993. P. 101.

divulgar positivamente as reformas realizadas no período em que o centro da cidade sofreu profundas transformações urbanas⁴⁵.

Porto Alegre e a fotografia

A presença da fotografia em Porto Alegre é registrada a partir da segunda metade do século XIX, com a vinda para a cidade do italiano Luiz Terragno. A partir da década de 1890, observa-se o destaque de cinco estúdios fotográficos, todos de propriedade de imigrantes europeus ou de seus descendentes⁴⁶. Estes estúdios, na sua maioria situados na área central, dedicavam-se principalmente à elaboração de retratos, geralmente fopinturas, realizadas graças à associação entre fotógrafos e artistas e cujo acesso, inicialmente, era restrito às camadas mais abastadas da sociedade⁴⁷.

Além dos retratos, esses fotógrafos também produziram inúmeras vistas urbanas. A imagem fotográfica mais antiga de Porto Alegre que se tem acesso é, provavelmente, uma fotografia estereoscópica da Praça da Harmonia realizada por Luiz Terragno e datada de aproximadamente 1865⁴⁸. Teria sido deste também a idéia de realizar coleções de vistas da cidade, comercializando-as em longas tiras. Os Irmãos Ferrari, dois dos principais fotógrafos radicados em Porto Alegre na virada do século XIX para o XX, elaboraram várias imagens de Porto Alegre, passando a comercializá-

⁴⁵ CARVALHO; LIMA, 1997.

⁴⁶ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto alegre 1890-1920)*. 1997. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. P. 35.

⁴⁷ DAMASCENO, Athos. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974. P. 9.

⁴⁸ ALVES, op. cit., p. 10.

las⁴⁹. Essas vistas acabaram por comporem álbuns, nos quais as fotografias numeradas e legendadas eram postas à venda mediante assinatura⁵⁰. Além dos Ferrari, inúmeras vistas urbanas foram deixadas pelo fotógrafo Virgílio Calegari, cujos recursos técnicos e materiais importados da Europa legaram imagens de alta qualidade. Provavelmente, esse fotógrafo teria editado um dos primeiros álbuns fotográficos impressos com vistas da cidade.

Para o início do século, as fotografias ganharam as páginas das revistas ilustradas, como *Mascara* e *Kodak*. Nas décadas de 1920 e 1930, as revistas e as publicações de livros⁵¹ e álbuns fotográficos impressos apresentam uma profusão de vistas urbanas. Ainda podem ser localizados inúmeros cartões postais nos acervos, demonstrando que a fotografia alcançara uma ampla circulação na cidade.

Embora seja extremamente rica a relação de Porto Alegre com a fotografia, são raros os estudos que tomam para análise e interpretação históricas as imagens fotográficas. Athos Damasceno Ferreira⁵² foi o primeiro estudioso que se tem notícia a fazer menção à fotografia. Deve-se a esse autor muitas informações sobre fotógrafos e estúdios fotográficos existentes na cidade no século XIX e ainda sobre a presença da fotografia nas exposições estaduais. Não posso deixar de mencionar o pesquisador Helio Alves⁵³ que muito tem contribuído com suas informações com os acervos da cidade e que, esparsamente, tem deixado alguns artigos escritos com dados inéditos.

⁴⁹ SANTOS, 1997, p. 24.

⁵⁰ Id., p. 21.

⁵¹ BLANCATO, Vicente S. *As forças econômicas do Estado do Rio Grande do Sul no 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1923; COSTA, Alfredo R. *O Rio Grande do Sul* (completo estudo sobre o Estado). I Volume. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1922.

⁵² DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense. Porto Alegre: Globo, 1971. _____. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974.

⁵³ ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson. (Org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. P. 9-21. ALVES, Helio Ricardo. A história do lambe-lambe. *Porto & Virgula*, Porto Alegre, SMC, ano III, n. 23, out./1995.

A pesquisa de Alexandre dos Santos⁵⁴ é, sem dúvida, pioneira, ao trazer para os estudos acadêmicos o universo fotográfico da Porto Alegre da *Belle Époque*. O autor analisa a presença da fotografia na cidade nas três primeiras décadas da República, priorizando um tipo de registro fotográfico bastante disseminado na época, os retratos. É sua preocupação verificar a relação do corpo fotografado com o lugar da fotografia como produto vinculado à ordem e à organização social no plano da imagem. O autor identifica nas imagens analisadas a consagração de códigos de modernidade e civilidade que veiculam noções como a família, a definição dos papéis sexuais, entre outros aspectos. Sua contribuição, nesse sentido, abarca vários ângulos. Em primeiro lugar, por fornecer informações preciosas sobre a presença dos fotógrafos e da fotografia na cidade, mostrando ser esse engenho da modernidade, prática corriqueira principalmente entre os membros das elites porto-alegrenses, que acorriam aos estúdios com a finalidade de se deixarem fotografar. Em segundo lugar, por oferecer material analítico de um vasto rol de fotografias, abrangendo mais de cem imagens, espalhadas em acervos públicos e particulares da cidade. Em terceiro lugar, por trazer aportes para o conhecimento da história do corpo e para a história da cidade no período republicano.

A obra de Santos, no entanto, detém-se somente na investigação de retratos fotográficos, não sendo seu objetivo analisar as imagens da cidade propriamente ditas. Pode-se afirmar, assim, serem praticamente inexistentes as investigações acadêmicas que tomam a cidade de Porto Alegre e suas imagens fotográficas como objeto de

⁵⁴ SANTOS, op. cit.

análise do ponto de vista histórico. E, no entanto, os acervos⁵⁵ fotográficos disponíveis são consideráveis, abrangendo momentos históricos diversos e temáticas variadas.

Ademais o período entre 1922 e 1935 é especialmente pertinente para o estudo das imagens fotográficas de Porto Alegre por dar a conhecer a dimensão visual das transformações que tentaram alçar a cidade à condição moderna, processo já satisfatoriamente radiografado pela historiografia baseada eminentemente em fontes escritas⁵⁶. Dessa forma, os álbuns e as imagens fotográficas neles inseridas são investigadas na perspectiva de busca e de identificação de uma visualidade construída para a cidade nos moldes de um imaginário preponderante no período.

História e imagens visuais

O estudo das imagens esteve presente em abordagens históricas desde os séculos XVIII e XIX, principalmente quando o período ou o tema investigado não poderia prescindir deste tipo de fonte, como a pré-história ou o Renascimento⁵⁷. No entanto, feita esta ressalva, a utilização de imagens nos estudos históricos não é corriqueira entre os historiadores, mais afeitos à tradição de trabalhar, única e exclusivamente, com os documentos escritos. Mais que predileção, a ausência das imagens nas abordagens históricas revela uma característica da formação dos

⁵⁵Caberia ressaltar os acervos públicos pertencentes à Fototeca Sioma Breitman do Museu Joaquim José Felizardo, ao Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e ao Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, e os acervos particulares, como a coleção do fotógrafo Lunara (Cf. SERRANO, Eneida. Lunara, o fotógrafo de Porto Alegre. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson. (Org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. P. 36-37.) e o acervo da Faculdade Ritter dos Reis, entre outros.

⁵⁶ BAKOS, Margaret Marchiori. *Porto Alegre e seus eternos intendentess*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.; MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

⁵⁷ BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. P. 13.

historiadores que privilegiou o texto escrito, a tal ponto que o historiador Raphael Samuel, nos anos sessenta do século XX, chegou a considerar-se ao lado dos colegas de mesma geração de “analfabetos visuais”⁵⁸.

De lá para cá, a situação não mudou muito. Conforme Meneses⁵⁹, a História como disciplina não tem apresentado o mesmo progresso que as demais ciências sociais no que se refere ao uso das fontes visuais e à problemática da visualidade. Para o historiador, lidar com fontes visuais ainda apresenta inúmeras dificuldades por este não estar equipado teórica e metodologicamente para tal. Inadvertidamente, estas continuam sendo utilizadas como complemento ou confirmação das informações fornecidas por outros documentos escritos ou, então, sendo concebidas como registros fidedignos do real, servindo para ilustrar épocas e acontecimentos, em abordagens consideradas ingênuas para os profissionais acostumados à problemática visual⁶⁰. Por outro lado, a precariedade da documentação sobre as coleções visuais existentes nos museus e arquivos é empecilho colocado diante do pesquisador, mormente mais propenso à investigação de documentos escritos.

A sociedade das imagens, que na atualidade impõe sobremaneira o imagético sobre o escrito, faz pensar, porém, se é possível para a história abdicar destes documentos. Mais que isso, a investigação das imagens, sejam estas obras de arte ou fotografias, pode abrir para o historiador um universo a ser explorado, principalmente no campo da memória e do imaginário. As imagens visuais são portadoras daqueles elementos que se aproximam mais do sonho, da imaginação e das sensibilidades. Moldadas pelas configurações históricas e sociais de sua produção, suas intenções

⁵⁸ SAMUEL, 1994, apud BURKE, 2001, p. 12.

⁵⁹ MENESES, 2003, p. 20.

⁶⁰ GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. P. 237.

ultrapassam o desejado no momento de sua elaboração pelas múltiplas possibilidades que são oferecidas pelo ato de olhar. Como representações do real, as imagens visuais constroem hierarquias, visões de mundo, crenças e utopias e, neste sentido, podem constituir-se em janelas abertas para a compreensão do passado.

Entretanto, quando surgiu no século XIX, a fotografia não foi considerada, pela história metódica predominante, documento histórico, apesar de ter sido encarada como reprodução fiel da realidade⁶¹. Concebida como documento de segunda categoria sua utilização, assim como das demais imagens visuais, não ultrapassava os objetivos de confirmação de informações fornecidas por fontes escritas. Conforme Maria Eliza Borges, a inclusão da imagem fotográfica entre as preocupações dos historiadores, deu-se a partir de uma mudança de paradigma, no qual um novo tratamento é dado ao documento e novos pontos de vista entram nas abordagens históricas. A imagem fotográfica deixaria, assim, de ser considerada mera duplicação da realidade para ser inserida na construção de sentidos e de significações sociais. Passa, dessa forma, a ser tomada como fragmento do real, criado a partir de um quadro fotográfico delimitado pelo autor, o fotógrafo, e determinado por razões de ordem técnica, estética ou cultural. Assim, conforme Kossoy⁶², a fotografia, poderia ser apreciada como uma *segunda realidade*, diferente da *primeira realidade* contida num fragmento de tempo e espaço que apenas existiu no momento em que foi apertado o botão e que somente pode ser alcançado como representação visual.

A partir dessas considerações, as fotografias podem ser analisadas como imagens que apresentam um imenso potencial de investigação pela História,

⁶¹ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. P. 24.

⁶² KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

principalmente, por permitirem o contato com uma realidade passada – a qual não deixa de fazer referência através da sua representação. Mesmo estando de forma inexorável ligada à cena registrada, a fotografia não pode ser concebida como *mimese* do real. Este equívoco muitas vezes toma de assalto o historiador desavisado. Nesse sentido, é importante pensar que *as fotografias não são nunca testemunhos da história: são elas mesmas algo histórico*⁶³.

A fotografia congela uma imagem, imortalizada como cena que será objeto de investigação para o historiador. No caso das vistas urbanas, a imagem fotográfica permite observar as transformações ocorridas num determinado espaço através do tempo. O espaço é construído pelo olhar fotográfico através do enquadramento, que seleciona os limites contidos em um espaço maior existente. Conforme Costa⁶⁴, para o historiador o quadro fotográfico interessa como possibilidade de alcançar um extraquadro, composto de elementos espaciais excluídos da imagem fotográfica. Esta contigüidade com a cena que deu origem à fotografia aponta ao historiador do urbano a perspectiva de partir de um recorte preciso e chegar a uma configuração maior que, à primeira vista, não fazia parte da imagem, mas que pode ser projetada para além dela.

A abordagem das imagens fotográficas pela História, por outro lado, requer inicialmente a delimitação de um *corpus* visual que possibilite a definição de uma série extensa e homogênea, que, por sua vez, permitirá relações entre as imagens que a compõem. Em minha investigação essas séries são constituídas por três álbuns fotográficos que vieram a totalizar 268 imagens fotográficas. O primeiro, publicado em

⁶³ BURKE, 2001, p. 28, tradução da autora do original: *las fotografías non son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico*.

⁶⁴ COSTA, Roberto Cataldo. *Visões da história: a fotografia como documento múltiplo*. 2001. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

1922, pela Diretoria de Obras Públicas do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em alusão ao Centenário da Independência, contém 51 imagens fotográficas de municípios de todo o estado, das quais 23 vistas são da Capital (fotografia 1 a 23). O segundo, *Porto Alegre Álbum*, editado em 1931 por Pedro Carvalho, contém 105 vistas urbanas (fotografia 24 a 128). O terceiro, *Recordações de Porto Alegre*, editado em 1935 pela Livraria do Globo por ocasião da comemoração do Centenário da Revolução Farroupilha, contém 140 vistas urbanas (fotografia 129 a 269).

Definidas as séries visuais, foi elaborada uma grade interpretativa (Anexo E), aplicada a cada imagem individualmente. Esta grade foi composta por dois níveis de informações, aqueles relacionados aos temas urbanos fotografados e aqueles relacionados às características formais da imagem. Essas variáveis permitiram a identificação de padrões temático-visuais de recorrência no interior das séries, que se constituíram em uma das abordagens adotadas para análise das imagens fotográficas.

Além da análise dos padrões temático-visuais, interpretei a narrativa construída em cada um dos álbuns, estabelecendo, quando possível, estudos comparativos entre eles. Neste aspecto, procurei identificar os dois níveis de narratividade ligados à imagem⁶⁵, quais sejam, aquele ligado à imagem única e aquele ligado à seqüência de imagens no interior de um dado conjunto. Assim, tiveram importância não apenas as imagens selecionadas para comporem cada um dos álbuns, mas também a disposição das mesmas no seu interior e as relações estabelecidas entre as imagens no corpo da publicação.

Considerando fundamental o conhecimento sobre a trajetória da fotografia para a própria análise das imagens fotográficas, procedi ao levantamento de dados sobre o

⁶⁵ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993. P. 245.

lugar da fotografia na cidade de Porto Alegre no período estudado, buscando elementos sobre o circuito social da fotografia⁶⁶. Para isso, além da bibliografia existente, foram consultados revistas e jornais, nos quais foram localizados principalmente notas e anúncios publicitários sobre os estúdios fotográficos, sobre os fotógrafos, sobre os álbuns editados, sobre os produtos fotográficos e os estabelecimentos que os comercializavam. O jornal *Correio do Povo* foi consultado por amostragem, abarcando os anos de 1922, 1926, 1930 e 1935.

Dessa forma, o instrumental metodológico adotado para análise das imagens fotográficas, assim como a delimitação das fontes utilizadas, pautaram-se pela elaboração dos problemas históricos colocados a seguir, quais sejam:

- Pode-se considerar as imagens fotográficas analisadas como capazes de construir uma visualidade da cidade moderna, que se articularia a partir da relação entre conteúdo e forma, em consonância com as transformações no espaço urbano e no *modus vivendi* no contexto investigado?
- Como se operou a construção desta visualidade? Que elementos são selecionados para tornarem-se visíveis? Que elementos são selecionados para tornarem-se invisíveis?
- Pode-se considerar os álbuns fotográficos como veiculadores e organizadores desta nova visualidade urbana, a partir da elaboração de uma narrativa visual que pretende construir um imaginário de cidade moderna?
- Quais os sentidos elaborados por esta nova visualidade e por esta narrativa?

⁶⁶ FABRIS, 1991c.

- Esta nova visualidade é elaborada no âmbito da trama entre memória e esquecimento, o que faz com que esteja no seu cerne a construção de uma imagem-memória da cidade moderna, através da seleção de ícones que a tornem visível, ao passo que se constrói a imagem-esquecimento da cidade colonial?

A partir dessas indagações, minha proposta foi investigar, a partir das imagens fotográficas elaboradas num contexto em que a cidade estava passando por profundas transformações no seu espaço urbano, como se operou a dialética memória e esquecimento na construção de uma visualidade que tornou *visível* a cidade moderna e, neste processo, acabou construindo o esquecimento da cidade colonial. Considerei, assim, o período estudado como momento crucial no qual a cidade colonial cedeu lugar à cidade moderna, embora estruturas da Porto Alegre colonial tenham permanecido para além deste recorte temporal. Considerei, assim, por *cidade colonial* o traçado irregular, formado a partir dos primórdios da ocupação e colonização no século XVIII, marcado por subidas e descidas, becos e ruelas estreitos, arquitetura de casarios, sobrados, pontes e portões. Anteriormente à década de 1920 a cidade já havia resolvido muitos dos seus problemas urbanos, inclusive edificando monumentos compatíveis com um novo projeto de cidade. No entanto, a Porto Alegre *moderna* somente irá se expressar de forma mais contundente através das intervenções no seu espaço e através de um novo modo de viver na cidade. Dessa forma, por *cidade moderna* entendi este novo traçado urbano - elaborado a partir da proposta de um plano que tem na abertura de amplas avenidas a sua marca principal - e a vivência por parte dos porto-alegrenses de novos hábitos e de novas sociabilidades mundanos.

Mesmo que na década de 1930 a cidade moderna *ideal* não seja aquela Porto Alegre *real*, que ainda apresenta problemas de saneamento na área central e nos arrabaldes.

Entretanto, mais do que estabelecer um diálogo entre uma cidade real e uma cidade visível nas fotografias, procurei investigar os sentidos produzidos nesta nova visualidade, atendo-me apenas na produção e veiculação destas imagens, sem, contudo, estar nos limites desta pesquisa a recepção de tais imagens no contexto pesquisado. As imagens fotográficas, nesta direção, são investigadas como representações visuais da cidade no sentido de que estabelecem uma relação entre uma presença - os referentes icônicos na imagem - e uma ausência⁶⁷, a cidade moderna, por exemplo. Ainda exemplificando, o motivo “automóvel”, presença como referente icônico na imagem, é concebido como representação de uma idéia construída visualmente ligada à modernidade, como o são as idéias de movimento, de dinâmica e de velocidade a ele associadas.

Ainda tentei identificar o âmbito de produção das imagens e dos álbuns fotográficas, onde se situam os atores sociais que se lançam no jogo de pensar a cidade, ler o urbano e expressar este urbano através da fotografia. Poderiam estes, assim, ser classificados, conforme Sandra Pesavento⁶⁸, em “produtores oficiais” e “leitores especiais” da cidade. Entre os primeiros estariam os gestores do espaço urbano, aqueles profissionais encarregados das tarefas específicas ligadas ao planejamento e à resolução dos problemas urbanos, cuja produção - especificamente no caso aqui estudado - do álbum oficial *Obras Públicas* estaria inserido neste grupo. E entre os segundos, estariam escritores, cronistas, jornalistas e artistas que deixaram

⁶⁷ CHARTIER, 1991, p. 184.

⁶⁸ PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*, Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p.317.

aflorar sua sensibilidade ao dedicar-se a escrever, pintar e divulgar suas idéias sobre a cidade. Em minha investigação, os fotógrafos e editores dos álbuns fotográficos estariam entre estes últimos e foram aqui denominados *leitores visuais* da cidade, na tentativa de um maior cercamento do conceito proposto por Sandra Pesavento, não deixando de observar serem estes também *produtores visuais* da cidade.

Por outro lado, como historiadora, estou propondo uma segunda – ou terceira, se for considerado o ato fotográfico como primeira leitura - possibilidade de leitura destas imagens a que tenho acesso e que no caminho de construção do conhecimento histórico transformo em documentos sobre o passado desta cidade. Assim, nos limites desta análise, como de qualquer investigação histórica, outras leituras destas imagens ainda podem ser suscitadas.

Assim, a tese está subdividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo abordo o circuito social da fotografia, no sentido de levantar informações sobre a trajetória da fotografia em Porto Alegre no período entre 1922 e 1935. O caráter descritivo é a marca deste capítulo, que compilou o resultado das consultas realizadas, principalmente, nas revistas e jornais. No segundo capítulo, considerei fundamental apresentar uma descrição das fontes visuais utilizadas, assim como tecer algumas considerações de ordem teórico-metodológica. A apresentação deste capítulo em separado, por outro lado, tornaria facultativa a sua leitura ou facilitaria a localização do assunto pelo leitor interessado exclusivamente nessa abordagem.

No terceiro capítulo percorro as imagens dos álbuns fotográficos tal como faria o *flâneur* pelas ruas da cidade. Nesse caminho, analiso as narrativas construídas, a partir da seleção e da disposição das imagens presentes nesses conjuntos. No quarto capítulo analiso os padrões temático-visuais encontrados a partir dos resultados da

análise estatística decorrente da aplicação da grade de interpretação individualizada para cada imagem. Para tentar fugir à armadilha de utilização das fotografias como ilustração do período estudado, foi opção não apresentar um capítulo em separado sobre a cidade, estando as informações sobre a mesma diluídas em cada um dos capítulos, de acordo com as indagações suscitadas pelas imagens fotográficas.

Assim, no capítulo seguinte, traço o quadro geral da presença da fotografia na cidade de Porto Alegre, desde o final do século XIX, detendo-me, especialmente, nas décadas de 1920 e 1930, contexto de minha investigação.

1 O CIRCUITO SOCIAL DA FOTOGRAFIA EM PORTO ALEGRE (1922-1935)

Neste capítulo pretendo apresentar as informações sobre o circuito social da fotografia na cidade de Porto Alegre, no período compreendido entre as edições limites dos álbuns fotográficos a serem objeto principal de investigação, 1922 e 1935. Por circuito social da fotografia⁶⁹ compreendo o processo de produção, circulação e consumo não apenas das imagens fotográficas enquanto imagem da cidade visível no documento fotográfico, mas também da fotografia como artefato⁷⁰. Nesta última acepção, me interessou ver a fotografia como objeto que fazia parte da realidade social, tomando assento na vida dos porto-alegrenses das primeiras décadas do século XX.

Para alcançar tal objetivo procedi ao levantamento de anúncios publicitários e notas, localizados nas revistas *Kosmos*, *Mascara*, *A Estância*, *O Echo*, *Revista do Globo*, *Revista da Semana*, *O Rio Grande do Sul em Revista*, *Porto Alegre em Revista*, *Ilustração Brasileira*; nos almanaques *Almanaque do Correio do Povo*, *Almanaque do Globo*, *Almanaque da Estrella do Sul*, *Anuário-Indicador do Rio Grande do Sul* e no jornal *Correio do Povo*. Nesse último, optei por uma pesquisa por amostragem,

⁶⁹ FABRIS, Annateresa O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: _____. *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991c. P. 39-57; LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991a. P. 59-82.

⁷⁰ MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

abarcando os anos limites da pesquisa, 1922 e 1935, além dos anos de 1926 e 1930. Nessas fontes busquei referências sobre fotógrafos, estúdios fotográficos, produtos fotográficos e estabelecimentos que os comercializavam ou prestavam serviços fotográficos, preços das fotografias e dos produtos fotográficos. Além dos periódicos, foram consultados os registros do *Imposto do Comércio por Espécie* e do *Imposto por Profissões* produzidos pela Intendência Municipal.

1.1. Fotógrafos e estúdios fotográficos em Porto Alegre

A fotografia mantinha lugar assegurado em Porto Alegre desde a segunda metade do século XIX. Segundo Alves⁷¹ a maioria dos retratistas estrangeiros que viajavam pelo interior do Rio Grande do Sul tirando fotografias, não deixavam de passar antes por Porto Alegre. Um dos primeiros a estabelecer-se como fotógrafo profissional na cidade foi o italiano Luiz Terragno⁷². Em seu estúdio, localizado na esquina da Rua da Alegria com a Rua do Rosário⁷³, produzia provavelmente daguerreótipos⁷⁴.

Assim, além do daguerreótipo, conhecido pelos porto-alegrenses desde a aurora da fotografia, graças ao pioneirismo de Luiz Terragno, eram possíveis de serem encontrados na cidade produtos, equipamentos e procedimentos fotográficos diversos, alguns dos quais recém-inventados na Europa, como a fotografia estereoscópica, a

⁷¹ ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson. (Org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. P. 23-35. P. 9.

⁷² DAMASCENO, Athos. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974. P. 5; KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002. P. 339.

⁷³ atuais ruas General Vitorino e Vigário José Inácio, respectivamente.

⁷⁴ Conforme informa Benjamin[□], nos primórdios da fotografia, os daguerreótipos constituíam-se em peças únicas, de alto valor, muitas vezes guardadas como jóias em estojos, sendo, por esses motivos, acessíveis a poucos.

máquina ampla que permitia fotografar um grupo grande de pessoas e o ambrótipo como colódio-úmido, que permitia a confecção de fotografias de forma mais rápida⁷⁵.

No final do século XIX, poderiam ser identificados na cidade os estabelecimentos de aproximadamente vinte fotógrafos, entre os quais se destacavam cinco estúdios fotográficos, cujos proprietários eram o espanhol João Antonio Iglesias, os italianos Irmãos Ferrari, o italiano Virgílio Calegari, o alemão Otto Schönwald e Innocencio Barbeitos⁷⁶.

Entre todos estes, os que gozaram de maior prestígio foram os estúdios dos Irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari. Eram italianos e radicaram-se em Porto Alegre, no final do século XIX, onde passaram a dedicar-se ao ofício da fotografia. Conforme o historiador Athos Damasceno⁷⁷, esses estúdios fotográficos acabaram competindo entre si, não apenas por terem sua localização no centro da cidade, mas também pela qualidade esmerada de seus trabalhos. No entanto, Santos aponta que a presença de Jacintho Ferrari é mais recorrente na imprensa do final do século XIX, ao passo que no início do século XX é o nome de Virgílio Calegari que se destacava⁷⁸.

O modesto estúdio dos Ferrari foi fundado em 1871 pelo pai Rafael e localizava-se na Rua da Ponte⁷⁹, levando muitos anos para firmar-se entre os porto-alegrenses. Ao aposentar-se, seus filhos, Carlos e Jacintho sucederam-no no ofício, criando o estúdio Ferrari & Irmão, localizado na Rua Duque de Caxias, 473. Tornaram-se bastante

⁷⁵ ALVES, 1998, p. 10.

⁷⁶ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto alegre 1890-1920)*. 1997. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. P. 23.

⁷⁷ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971.

⁷⁸ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson. (Org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. P. 23-35. P. 32.

⁷⁹ Atual Rua Riachuelo.

conhecidos quando em 1889 lançaram uma coleção de vistas de Porto Alegre e arredores sobre cartão em tamanho aproximado de 24 cm x 30 cm. A coleção de vistas dos Irmãos Ferrari ganhou grande aceitação entre o público, tornando o talento de seus autores de tal forma reconhecido que, em 1892, o Governo Federal lhes encomendou fotografias urbanas para a Exposição Colombiana. Os Ferrari eram também retratistas, vindo a associar-se com os pintores Boscagli e Carlos Fontana, num primeiro momento, e Frederico Trebbi, posteriormente, a fim de contentar a freguesia apreciadora das imagens fotográficas retocadas. No entanto, muito da ascensão dos irmãos deveu-se à realização e à ampla comercialização de suas vistas urbanas, que não apenas difundiram sua arte, mas também a Porto Alegre *fin de siècle*⁸⁰. Os Ferrari conseguiram prosperar de tal forma que montaram um dos mais luxuosos ateliers fotográficos da virada do século, chegando mesmo a ter que fechar seu estabelecimento por excesso de trabalho⁸¹. Nessa época provavelmente já teriam se estabelecido na principal via comercial do centro da cidade, no número 254 da Rua dos Andradas⁸².

O patricio dos Ferrari, Virgílio Calegari, aprendera seu *métier* no final do século XIX com outro fotógrafo radicado na cidade, o espanhol João Antonio Iglesias. Quando os Ferrari eram já bastante conhecidos por suas vistas urbanas, Calegari montava seu primeiro atelier, em 1893, localizado na Rua do Arroio⁸³, de onde transferiu-se, após três anos, para a Rua dos Andradas. Realizou várias exposições nas vitrines dos estabelecimentos comerciais, prática usual no período, assim como foi agraciado por vários prêmios nacionais e internacionais no desenrolar de sua trajetória profissional. Calegari destacou-se como o fotógrafo das autoridades locais, realizando o retrato de

⁸⁰ SANTOS, 1997, p. 25.

⁸¹ Id., 1997, p. 24 e 26.

⁸² Id., 1997, p. 24.

⁸³ Atual Rua Bento Martins.

figuras políticas proeminentes da sociedade porto-alegrense, como Borges de Medeiros e Julio de Castilhos. A sala de espera de seu estúdio reunia muitos destes retratos de figuras destacadas da República, numa época em que os artistas utilizavam seu local de trabalho como espécie de galeria de exposições das imagens fotográficas por eles elaboradas⁸⁴. Conforme afirma Santos, *o estúdio de Calegari funcionava, desta forma, como um preâmbulo da transformação dos reles mortais em imortais que buscavam tornar-se tão parecidos quanto possível com os notáveis da cidade*⁸⁵. Apesar de ter sido reconhecido sobretudo como exímio retratista, Virgílio Calegari também realizou muitas vistas de Porto Alegre, vindo, inclusive, a reunir algumas delas em um álbum fotográfico, publicado no início do século XX.

Como pode ser visto, a fotografia teve uma presença na Porto Alegre do final do século XIX e início do século XX. Essa presença, por um lado, atestava a atualização da Capital mais meridional do Brasil em relação às inovações técnicas provenientes da Europa, graças principalmente à chegada destes fotógrafos estrangeiros. Por outro lado, demonstrava a assimilação desse novo engenho, pelo menos entre as camadas mais abastadas da sociedade porto-alegrense que faziam das imagens fotográficas objeto de consumo.

A recepção da fotografia em Porto Alegre não se deu apenas pela aquisição dos retratos realizados em estúdio, forma através da qual os indivíduos alcançavam uma representação visual de si em consonância com os padrões comportamentais vigentes na Belle Époque⁸⁶, mas também pelo consumo das imagens de vistas urbanas da cidade. Neste caso, significava transpor para a representação visual aspectos urbanos

⁸⁴ FORTINI, Archimedes. *O passado através da fotografia*. Porto Alegre: Editora Gráfica e Papelaria Andradas/Grafipel, 1959. P. 78.

⁸⁵ SANTOS, 1998, p. 26.

⁸⁶ SANTOS, 1998, p. 26.

que também obedecessem um ideal de progresso almejado pelas elites e pelos republicanos no poder.

Certamente, a Porto Alegre da virada do século XIX para o XX ainda não apresentava no seu espaço urbano os traços da modernidade pretendida. Mesmo que as vistas dos Irmãos Ferrari e de Calegari, à luz das transformações ocorridas na cidade nas décadas seguintes e à luz das imagens fotográficas produzidas nas décadas de 1920 e 1930, sejam representações visuais de uma cidade que ficara no passado, não deixam de ser lampejos da representação de uma cidade que ensaiava os primeiros passos em direção ao progresso almejado.

De fato, a Porto Alegre colonial da virada do século XIX para o XX fazia se notar, principalmente, pelos seus problemas urbanos. Aumento demográfico, carência de água potável, inexistência de redes de esgotos, ruas mal pavimentadas e mal iluminadas eram algumas das questões a serem equacionadas pelas cidades brasileiras no advento da República⁸⁷. Com Porto Alegre não era diferente. Somente na primeira década do século XX a cidade vira o número de seus habitantes praticamente dobrar de tamanho⁸⁸. Este contingente populacional ocupando a exígua área do centro histórico, às margens do Guaíba, tornava mais prementes os problemas relativos à moradia, ao saneamento, aos transportes e à circulação.

⁸⁷ SOUZA, Célia F.; DAMASIO, C. P. Os primórdios do urbanismo moderno: Porto Alegre na administração de Otávio Rocha. In: ROVATTI, J.; PANIZZI, W., *Estudos urbanos: Porto Alegre e seu planejamento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993. P. 133-145. P. 136.

⁸⁸ Dados populacionais de Porto Alegre: 1890, 52.186 hab.; 1900, 73.674; 1910, 130.227; 1920, 179.263, retirados de SINGER, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana: análise da evolução econômica de São Paulo, Blumenau, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife*. São Paulo: Editora Nacional, 1974. P. 180.

Para enfrentar a situação, vários serviços públicos haviam sido implantados na segunda metade do século XIX: encanamento de água (1861), linha de bondes (1864), Mercado Público (1870), iluminação a gás (1874), serviços telefônicos (1884). Naquele contexto, a cidade ganhara grande impulso econômico por ser o escoadouro da produção agrícola das colônias imigrantes, destinada ao mercado interno do centro do Brasil. Via, ademais, a complexificação das relações sociais na transição do trabalho escravo para o trabalho livre. Não tardaria muito para que o capital acumulado nas atividades comerciais rumasse para a atividade industrial. Com as fábricas, veio o operariado, classe social com demandas próprias e até então desconhecidas na pacata Porto Alegre colonial.

A cidade, assim, continuava a crescer e já em 1891 registrava-se a elaboração de um plano para a cidade, que almejava atacar o problema de saneamento, cuidando do embelezamento da urbe. Segundo Sandra Pesavento⁸⁹, este plano não fora aceito pela Intendência, porém, já continha preceitos modernos que serão encontrados futuramente na urbanização da cidade. Dessa forma, no início do século XX, Porto Alegre ainda não havia resolvido vários de seus problemas urbanos, como atesta essa passagem de Vivaldo Coaracy, que aqui chegara em 1905:

Das ruas, muitas delas íngremes ladeiras a galgar a encosta abrupta para atingir o espigão estreito, poucas calçadas a paralelepípedos. Na maioria, o pavimento era de pedras irregulares. Os passeios marginais, lajes de um arenito friável que o trânsito desgastava. Mesmo a rua principal oficialmente chamada dos Andradas, mas sempre designada pela denominação antiga –“da Praia” [...] contavam-se numerosos ainda os prédios térreos, telhados em beiral a despejar, nos dias de chuva, a água em cortinas sobre as calçadas. [...] Só uma zona restrita da cidade era dotada de água encanada [...]. A maioria dos habitantes comprava água em barris, dos carros-pipas que a vendia percorrendo as ruas pela manhã. [...] A parte central da cidade dispunha de luz elétrica, fornecida por uma companhia, a Fiat Lux. Mas o serviço cessava às 10

⁸⁹ PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*, Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. P. 264.

hs da noite. Cinco minutos antes, as lâmpadas piscavam. Era o sinal para que se corresse a acender velas ou lampiões de querosene quem não quisesse ficar no escuro [...]. Noutras zonas da cidade havia iluminação a gás. Bondes elétricos, evidentemente, não havia. Os bondes que serviam os vários bairros eram de tração animal. Automóveis eram também desconhecidos [...]. Não havia esgotos. Águas servidas, de banheiros, cozinha, lavagem, corriam através da casa por uma canaleta sob o soalho, para despejar-se na sarjeta da rua, à margem do passeio. [...] Não existindo rede de esgotos, estes eram substituídos pelo primitivo sistema, que no antigo Rio de Janeiro, o povo dava o nome de "tigre".⁹⁰

A resolução dessas questões passou a receber tratamento mais sistemático no governo de José Montauray de Aguiar Leitão (1897-1924), quando foram implementadas várias benfeitorias⁹¹. Um sistema de esgotos veio a resolver a antiga e precária coleta de dejetos. A iluminação a gás e querosene foi substituída pela iluminação elétrica, fornecida pela Cia. Fiat Lux, e ampliada com a criação da Usina Municipal, em 1908. Os bondes puxados a burro foram substituídos pelos bondes elétricos, naquele mesmo ano. As ruas receberam calçamento. Os largos, como da Força e do Paraíso, foram transformados na Praça da Harmonia e Praça XV de Novembro. O Campo da Redenção recebeu tratamento paisagístico para receber a Exposição de 1901.

Além de todos esses melhoramentos, ocorria, neste período, a modificação do cenário arquitetônico porto-alegrense, que privilegiava construções mais imponentes. Como afirma Doberstein⁹²,

Nas duas primeiras décadas do século XX, e em especial no quadriênio 1910-1914, produziu-se em Porto Alegre um verdadeiro boom imobiliário que modificou, quantitativa e qualitativamente, a fisionomia arquitetônica da cidade. Ao lado, e às vezes em lugar da arquitetura oitocentista, começou a aparecer uma arquitetura mais majestosa e ornamental. As longas filas de casarões acanhados, superfícies largas e desprovidas de ornamentação, foram dando lugar a prédios suntuosos e magníficos, com fachadas e platibandas ricas em elementos decorativos. Em alguns edifícios esta decoração era mais discreta; noutros, profusa, e, às vezes, até mesmo extravagante.

⁹⁰ COARACY, 1962, apud PESAVENTO, 1999, p. 270-271.

⁹¹ PESAVENTO, 1999, p. 270-271.

⁹² DOBERSTEIN, Arnaldo W. *Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. P. 5.

Estavam entre essas novas construções, os prédios da Intendência, inaugurado em 1901; dos Correios e Telégrafos, concluído em 1913; da Delegacia Fiscal, concluída em 1914; da Biblioteca Pública, cuja construção iniciara em 1912; do Palácio Piratini, em obra na década de 1910. Essas edificações constituíam-se, pela mistura de estilos, em exemplares do Ecletismo, que “foi a linguagem utilizada nos edifícios formadores do cenário que representou a concretização de uma vida urbana considerada moderna, segundo o imaginário social da época.”⁹³ Além disso, essas edificações foram elementos importantes na composição de uma nova visualidade urbana e da qual os fotógrafos tiraram proveito na elaboração de imagens fotográficas em consonância com o ideal de modernidade almejado.

Até que ponto as vistas urbanas dos Irmãos Ferrari e de Virgílio Calegari constituíram-se como representações da transição da cidade colonial para a moderna é certamente tema que merece uma futura investigação. No entanto, posso afirmar que a presença da fotografia na cidade desde o século XIX deixava claro, por parte daqueles poucos que a consumiam, o desejo de estar em sintonia com o que era então concebido como moderno, com as inovações tecnológicas, com o *dernier cri* escutado na Europa. A cidade, assim, se preparava para alçar vôos mais altos, seja resolvendo problemas infra-estruturais, seja cuidando de sua imagem urbana. As lentes atentas dos fotógrafos acompanhavam *par e passu* esses movimentos, ao mesmo tempo em que inseriam a fotografia como um elemento fundamental na criação dessa nova imagem visual, alimentando o imaginário urbano moderno.

⁹³ BELLO, Helton Estivalet. *O ecletismo e a imagem da cidade*. 160f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. P. 103.

Na década de 1920 pude observar a presença de aproximadamente duas dezenas de fotógrafos exercendo suas atividades em Porto Alegre (Apêndice A). Os mais importantes estúdios fotográficos da cidade, na virada do século, continuavam suas atividades que perduraram até meados da década de trinta, quando vieram a falecer seus criadores, Virgílio Calegari e Jacintho Ferrari.

Na década de 1920 encontrei registro da Photographia Ferrari, localizada na Rua dos Andradas 254, provavelmente pertencente a apenas um dos dois irmãos. Assim, nas décadas pesquisadas, os dois ateliers mais consagrados da cidade no início do século XX mantiveram sua localização na principal artéria comercial do centro da cidade, a Rua dos Andradas, onde continuavam disputando a sua clientela entre si e também com novos estabelecimentos fotográficos. Entre esses, estava a Photographia Popular, de propriedade de Carlos Gatti, localizada inicialmente na Rua Marechal Floriano, mas que, em seguida, abrirá uma filial também na Rua dos Andradas. Na década de 1920 Virgílio Calegari e Jacintho Ferrari continuavam a merecer a consideração dos porto-alegrenses como os dois mais importantes fotógrafos da cidade, ao que indica a deferência feita a ambos na edição comemorativa do Centenário da Independência da Revista *Mascara*⁹⁴. Dessa maneira, foi com pesar que a cidade assistiu o desaparecimento, na década de trinta, desses dois expoentes da arte fotográfica na cidade. Jacintho Ferrari⁹⁵ morreu em 1935 e Virgílio Calegari, em 1937.

A localização no centro da cidade dos estúdios pertencentes aos fotógrafos de maior prestígio demonstra a importância que esta área tinha na configuração urbana de Porto

⁹⁴ CAV. VIRGÍLIO Calegari. *Mascara*, Porto Alegre, p. 159, 1922. Número comemorativo da Independência do Brasil.; SR. JACINTHO Ferrari. *Mascara*, Porto Alegre, p. 219, 1922. Número comemorativo da Independência do Brasil.

⁹⁵ Da família Ferrari, Carlos, irmão de Jacintho e Raphael, já havia morrido em 1932.

Alegre. Para o centro da cidade convergiam as iniciativas de projetos e propostas de remodelações do espaço urbano que foram elaboradas e debatidas nas primeiras décadas do século XX, como o Plano Moreira Maciel, surgido em 1914 e executado a partir da década de 1920. O Plano Geral de Melhoramentos coadunava-se, então, com uma tendência da época de buscar uma visão de conjunto da cidade e não apenas propor ações para determinados setores urbanos.⁹⁶ No projeto de Maciel estavam presentes as preocupações básicas relacionadas à circulação, à higiene e ao embelezamento da cidade e, para atendê-las, o engenheiro-arquiteto propôs o alargamento de várias ruas, a abertura de amplas avenidas, a arborização das vias e a remodelação de praças, parques e jardins⁹⁷. Grande parte das propostas do Plano de Moreira Maciel privilegiava a área central de Porto Alegre, concentração de atividades e pessoas, que necessitava ter resolvido, principalmente, o problema de acesso dos bairros fabris, São João e Navegantes até o Cais do Porto, em construção. Por outro lado, o crescimento da cidade em direção aos arrabaldes impunha o enfrentamento da dificuldade e morosidade de circulação entre as zonas Norte/Sul e a área central.

O Plano Maciel, dessa forma, aglutinou no momento de sua elaboração os preceitos de um novo ideário urbano que passava a predominar no imaginário social das elites republicanas e que transportava vários destes traços ao espaço da cidade.

A cidade colonial com suas ruas estreitas e suas construções modestas não atendia este novo ideal urbano. A cidade oitocentista enquanto estrutura a ser valorizada constitui-se em objeto de preservação muito recente. Ao contrário, embora desenhasse

⁹⁶ SOUZA, 1993, p. 139.

⁹⁷ PORTO ALEGRE. Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital. *Relatório do Projeto de Melhoramentos e Orçamentos Apresentados ao Intendente Municipal Dr. José Montaury de Aguiar Leitão pelo Engenheiro Arquiteto João Moreira Maciel da Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital*. Porto Alegre: A Federação, 1927. P. 13.

sobre o traçado intra-muros, a preocupação do Plano, ao abrir avenidas e alargar várias ruas, ia no sentido de sanear e de higienizar a cidade, retirando becos e ruelas estreitos, característicos do traçado espontâneo da Porto Alegre colonial.

O Plano Maciel ao instaurar esse novo ideário da cidade moderna no papel, deu os primeiros passos decisivos na construção do esquecimento da cidade mais antiga. E esse esquecimento foi construído concomitantemente com a edificação da memória da cidade moderna. Ao lado de imagens que permaneceram deste período, como imagens fotográficas, edificações e traçados urbanos preservados, o plano constituiu-se em traço que possibilita ao historiador aproximar-se das idéias e representações que nortearam os homens daquela época. O plano, nesse sentido, pode ser considerado sonho e desejo daqueles que pensaram e projetaram a cidade. No entanto, mais que sonho, passou a fazer parte da vida da cidade, no momento em que muitas das suas propostas deixaram o papel e foram transpostas ao espaço urbano. Porém, antes que tal intento tomasse as ruas e transformasse o espaço em verdadeira cirurgia urbana, tomou forma nas mentes dos republicanos da época.

Já desde fins do século XIX, o grupo republicano no poder começara a colocar a capital do estado como “cartão de visitas”⁹⁸ que apresentava o Rio Grande do Sul ao restante do país. Ancorados nos preceitos positivistas de alcançar o desenvolvimento harmonioso da sociedade, não descuidando da agricultura, da pecuária, do comércio e da indústria, o espaço urbano foi utilizado como papel em branco, onde muitas destas idéias tomaram forma, inclusive simbólica. Exemplo deste aspecto pode facilmente ser percebido em monumentos edificados em praças e espaços verdes, nas linhas de

⁹⁸ BAKOS, Margaret Marchiori. *Porto Alegre e seus eternos intendentes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. P. 15.

imponentes prédios e em conjuntos escultóricos cuidadosamente colocados nas fachadas⁹⁹.

Dessa forma, a cidade, no contexto da república positivista gaúcha, foi um *locus* privilegiado para a disseminação do imaginário ancorado no ideário de modernidade urbana. O Plano Maciel, ao lado de intervenções já processadas na cidade, como os melhoramentos urbanos e a edificação de imponentes monumentos, vinha a ter importância fundamental ao propor um novo desenho para a urbe, de acordo com este novo ideário. Condensou, neste sentido, o sonho e o desejo das elites republicanas, naquele momento. Como projeto no papel, no entanto, não levará muito tempo para tomar o espaço concreto da cidade.

Foi a administração Otávio Rocha (1924-1928) que iniciou algumas das mais importantes intervenções no espaço urbano propostas pelo Plano de 1914. A atuação do intendente envolveu a melhoria dos serviços públicos e uma total remodelação do centro da cidade, acompanhada de uma legislação que envolveu desde normas para as novas construções até o comportamento citadino dos indivíduos. Não à toa, Otávio Rocha recebeu cognomes de “o Grande remodelador” ou o “Passos Porto-Alegrense”¹⁰⁰ em alusão ao realizador da reforma urbana no Rio de Janeiro no início do século.

A remodelação do centro da cidade compreendia, principalmente a abertura da Avenida Julio de Castilhos, o alargamento e prolongamento da Rua General Paranhos, denominada, a partir de então, Borges de Medeiros, e o prolongamento e alargamento da rua São Rafael e conexão desta com a Rua 24 de Maio, que deveria também ser

⁹⁹ Sobre a relação entre a estatuária presente em várias edificações públicas construídas na primeira década do século XX em Porto Alegre e a difusão da doutrina positivista ver DOBERSTEIN, 1992.

¹⁰⁰ A REMODELAÇÃO da cidade, *A Federação*, Porto Alegre, p. 1, 29 dez. 1927.

alargada. As obras escolhidas, dessa forma, obedeceram uma necessidade básica, o problema viário, já presente no plano de 1914, ao qual agregou-se a preocupação com a higiene e o embelezamento da cidade.

Outras medidas foram ainda tomadas para dar à cidade maior beleza. Os passeios de lajedo foram substituídos por outros de mosaico, cimento ou granito; a rede de iluminação do centro da cidade foi totalmente remodelada; obras de arte foram adquiridas para embelezar a urbe; uma legislação especial foi aprovada regulamentando as novas construções.

Amplas avenidas abertas, ruas alargadas, praças e espaços verdes remodelados. As transformações, no entanto, ultrapassavam o novo desenho dado ao espaço urbano. Paulatinamente, instaurava-se uma nova maneira de viver na cidade, que passava por hábitos, comportamentos e sociabilidades diferenciadas daquelas práticas tradicionais vivenciadas no âmbito da cidade colonial.

Como afirma Monteiro¹⁰¹, as festas populares tradicionais, como os festejos de São João e a Festa do Divino, são deslocadas das praças do centro para os arrabaldes. A área central é destinada para as práticas que se coadunavam com o novo ideário de modernidade. Cafés, confeitarias, restaurantes, teatro e cinema, são o palco onde encenam-se os gestos, as caras e as bocas da burguesia urbana. Assistir aos concertos do Auditório Araújo Viana na Praça da Matriz, freqüentar o Clube do Comércio, desfilarmos de automóvel no Carnaval ou fazer o *footing* na Rua da Praia faziam parte dos novos hábitos modernos urbanos que passavam a tomar parte na vida porto-alegrense das camadas sociais mais favorecidas.

¹⁰¹ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

Assim como a fotografia tirou proveito das novas edificações monumentais na virada do século, os fotógrafos não deixaram passar despercebidas as mudanças operadas no espaço urbano nas décadas de 1920 e 1930, colaborando na criação e difusão de um imaginário moderno através das imagens fotográficas. Não apenas os novos traçados viários compuseram essa nova visualidade, mas também as sociabilidades que tinham na presença das pessoas nas ruas uma marca digna de nota. Mas não bastava apenas estar na rua vivenciando os espaços transformados, era mister *ser visto e deixar se fotografar*. A visualidade moderna, dessa forma, de acordo com esse imaginário, era criada não apenas por meio das reformas urbanas e dos novos hábitos, mas também através de uma forma especial de representar visualmente esse instante condensado num espaço e num tempo precisos. A fotografia, assim, ao lado do cinema, constituiu-se no meio tecnológico capaz de representar visualmente esse momento fugaz de experiência da modernidade.

Por todas essas razões, os anos vinte e trinta do século XX, em Porto Alegre, se constituíram em marco no que se refere à disseminação de um novo projeto de cidade, calcado no imaginário moderno. Idealizado pelos republicanos positivistas, toma sua primeira forma no Plano de Maciel na década de 1910, nas décadas seguintes deixa o sonho de papel, passando a conformar importantes áreas urbanas, através de várias medidas implementadas que tem na abertura de amplas avenidas e na remodelação de espaços verdes a sua maior visibilidade.

Não é à toa, dessa maneira, que os principais estúdios fotográficos procurassem localizar-se na área central de Porto Alegre, preferencialmente na sua principal artéria comercial, a Rua dos Andradas (Apêndice A). Ora, a fotografia como engenho moderno, invenção tecnológica relativamente recente era signo que marchava de

braços dados com o advento das metrópoles. Nesta Porto Alegre com seu centro remodelado e com parte de sua população ensaiando novos hábitos mundanos, os estúdios fotográficos eram portas de entrada ao mundo da representação visual, ao mesmo tempo em que compunham a visualidade urbana, ao lado dos cafés, dos cinemas, das vitrines e das confeitarias. Tal como o retrato fotográfico que possibilitava dar a ver o indivíduo, o estúdio valorizava a visibilidade do seu espaço como forma de tornar também visível a entrada no mesmo daqueles que tivessem acesso ao retrato fotográfico. O estúdio localizado no espaço urbano mais movimentado da cidade, tal como a fotografia, entrava na trama do ver e ser visto, compondo um modo de vida, no qual a visualidade era componente essencial.

Compreendendo este aspecto dos novos tempos, alguns fotógrafos, mesmo localizando-se nos bairros mais longínquos de Porto Alegre, não descuidavam de mostrar suas imagens entre os transeuntes das ruas do centro. Assim, por exemplo, o fotógrafo alemão Otto Schönwald, cujo estúdio funcionava na Rua Ramiro Barcellos, no Bairro Moinhos de Vento, quando realizava um trabalho de destaque procurava expô-lo nas vitrinas da loja Preço fixo, localizada na rua dos Andradas¹⁰².

Assim, é de se supor que fugindo da localização do centro da cidade, com raríssimas exceções, estavam aqueles estúdios de menor porte, vários deles identificados por Santos¹⁰³ no período da Belle Époque e que continuavam abertos nas décadas investigadas. Os Irmãos Barbeitos dispunham de estúdios em separado, localizados nas imediações do Bairro Cidade Baixa, sendo que aquele de Augusto Barbeitos, nos primeiros anos desta década, aparece localizado na Avenida 13 de

¹⁰² DAMASCENO, 1974, p. 34.

¹⁰³ SANTOS, 1997.

Maio, no Bairro Menino Deus, e na Avenida Redempção, no Bairro Bom Fim. Ainda neste último bairro, registrou-se a presença do fotógrafo Pedro Campani e, nos últimos anos da década de 1920 e primeiros anos da década seguinte, da Photographia Aurora, de propriedade do imigrante ucraniano Natan Breitman. Esse imigrante de origem judaica era auxiliado por seu filho, Sioma¹⁰⁴, que, em 1927, instalava seu atelier próprio na Avenida Marechal Floriano, no centro de Porto Alegre.

A localização da Photographia Aurora no Bairro Bom Fim, no decorrer da década de 1920, apontava a expansão da malha urbana em direção aos arrabaldes, que reuniam, além de residências, estabelecimentos comerciais e de serviços crescentemente utilizados pela população. A família Breitman direcionava, então, seu trabalho a uma clientela de origem judaica, moradores predominantes nos arredores do bairro onde estava localizado o estúdio, da mesma forma que procedera seu colega de profissão, o alemão Otto Schönwald em relação aos imigrantes de alemães e seus descendentes, moradores do Bairro Moinhos de Vento e imediações¹⁰⁵.

Na Avenida Cristóvão Colombo registrou-se a presença da Photographia Victoria de R. Freudenfeld. Ainda pode ser encontrado os fotógrafos Inocêncio Rollis, cujo estúdio na Avenida Eduardo¹⁰⁶, Zona Norte de Porto Alegre, configurava-se como o estabelecimento fotográfico localizado no arrabalde mais afastado do centro da cidade.

Na década de 1930 a quantidade de estúdios fotográficos presentes na cidade mantiveram a mesma proporção observada na década anterior. Outros fotógrafos e estúdios localizados nesse período foram Sartini, Kurt Geissler, O. Hampe, Ademar

¹⁰⁴ Podem ser conhecidos alguns dados biográficos do fotógrafo Sioma Breitman, considerado um dos mais importantes retratistas de Porto Alegre nas décadas subseqüentes ao período dessa pesquisa, em POSSAMAI, Zita Rosane. *Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Est Edições, 2001.

¹⁰⁵ SANTOS, 1997.

¹⁰⁶ Atual Avenida Presidente Franklin Roosevelt, localizada nos Bairros Navegantes e São Geraldo.

Barcelos, Kovack, Plinio Tamagnoni, Lino Hopfe, Studio Fotografia, Fotografia Paris, Albino Wulff. Alguns deles pela ausência de registros fotográficos nos acervos existentes são praticamente desconhecidos.

Na segunda metade dos anos vinte encontrei o registro da Photo Pacheco e Dutra, localizada na Travessa Itapirú¹⁰⁷, cujos proprietários associados eram Pacheco¹⁰⁸ e Olavo Dutra. Para o final daquela década, o segundo fotógrafo estava presente nas assinaturas das imagens fotográficas apenas como Studio Pacheco, enquanto o primeiro veio a constituir sociedade com o artista Augusto Azevedo, passando a assinar as imagens fotográficas como Fotografia Azevedo Dutra¹⁰⁹, cujo estabelecimento tinha dois endereços, na mesma Travessa Itapirú e na Rua dos Andradas. As fotografias publicadas na Revista do Globo contêm na sua quase totalidade a assinatura desse estúdio, cujos anúncios pude encontrar pelo menos até 1937. No entanto, ainda foram localizados, em 1935, anúncios de *Azevedo Foto*¹¹⁰, levando a crer que mesmo mantendo-se a sociedade entre ambos, Augusto Azevedo também trabalhava em estúdio independente. A grande recorrência de imagens fotográficas de Olavo Dutra e seus estúdios associados nas fontes que pesquisei tornou merecida uma menção mais detida ao mesmo.

Olavo Dutra nasceu em 1898, em Caxias do Sul, cidade localizada na serra gaúcha. Residiu no município de Gravataí, região metropolitana de Porto Alegre, até os 11 anos. Chegou em Porto Alegre com 12 anos e foi trabalhar na Livraria do Globo.

¹⁰⁷ Atual Travessa Engenheiro Acilino de Carvalho, também conhecida por Rua 24 Horas, localizada no centro da cidade.

¹⁰⁸ Por mais que se buscasse durante a investigação informações sobre esse sócio do fotógrafo Olavo Dutra não foi encontrada referência sobre o mesmo.

¹⁰⁹ PHOTOGRAFIA Azevedo F. Dutra. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 2, p. 42, 1929. Anúncio publicitário.

¹¹⁰ AZEVEDO foto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 8 ago. 1935. Anúncio publicitário.

Interessando-se desde cedo pela fotografia, adquiriu uma máquina fotográfica e costumava realizar muitas imagens nos finais de semana. Quando a Livraria abriu o departamento fotográfico, em 1927, Olavo Dutra tornou-se fotógrafo profissional¹¹¹.

Segundo matéria jornalística¹¹² realizada quando o fotógrafo ainda estava vivo, Olavo Dutra foi o precursor da reportagem fotográfica em Porto Alegre, trabalhando com uma equipe de repórteres fotográficos, cuja produção era, então, enviada aos veículos da imprensa. A cobertura da Revolução de 1930 projetou nacionalmente o fotógrafo, que registrara a partida de Getúlio Vargas para o Rio de Janeiro. Nesta época seu *atelier*, na Rua dos Andradas, transformara-se em agência de distribuição, enviando as imagens fotográficas solicitadas pelos jornais de todo o país. Olavo Dutra foi o fotógrafo de personalidades políticas, de misses e de debutantes, além de ter sido o fotógrafo oficial de órgãos públicos, como Tribunal de Justiça, Palácio Piratini, Comando do Exército e Câmara dos Deputados.

Olavo Dutra foi autor de muitas vistas urbanas, inseridas nas suas reportagens fotográficas e publicadas em revistas de circulação local e nacional, como *Revista do Globo*, *Mascara*, *Careta*, *Malho* e *Fon-Fon*. Teria sido, ainda Olavo Dutra, o realizador da primeira vista noturna de Porto Alegre, quando eram raros os registros fotográficos feitos com pouca luminosidade. Segundo suas próprias palavras, tal intento foi alcançado graças à utilização do magnésio, produto importado da Alemanha, na época. A utilização da explosão de magnésio era utilizada desde 1887, permitindo o registro fotográfico em interiores com pouca ou nenhuma luz¹¹³. A façanha, considerada não

¹¹¹ PINTO, Leila. Olavo Dutra: Histórias e aventuras de um pioneiro da fotografia. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 out. 1984. Revista ZH, p. 24.

¹¹² Id., 1984, s.p.

¹¹³ Foi o fotógrafo Jacob August Riis e seus companheiros, Henry G. Piffard e Richard Hoe Lawrence, os primeiros a utilizarem este procedimento nos Estados Unidos. Piffard fez modificações na fórmula, que era extremamente perigosa, conseguindo uma mistura que queimava mais rapidamente que a fórmula

difícil, mas perigosa pelo fotógrafo, lhe valeu uma grande queimadura na mão¹¹⁴. Apesar do incidente da estréia, ao que indica anúncio da Photo Pacheco e Dutra de 1926¹¹⁵, o fotógrafo logo passou a dominar o uso do magnésio para a realização de imagens fotográficas, principalmente aquelas de casamentos.

Pela recorrência de imagens fotográficas de Olavo Dutra nas fontes que consultei, se poderia considerar seu estúdio como um dos mais importantes da cidade após a morte de Virgílio Calegari e de Jacintho Ferrari. Tal afirmativa poderia ser corroborada não apenas pela grande quantidade de vistas urbanas, mas também pela presença de retratos de estúdio publicados principalmente na Revista do Globo, o que demonstra ter tido seu estabelecimento a preferência da clientela das camadas mais abastadas da sociedade, a partir da segunda metade da década de trinta. Olavo Dutra foi considerado, ao lado do fotógrafo Sioma Breitman, um dos melhores retratistas de Porto Alegre por dar “um misterioso sopro de vida”¹¹⁶ ao semblante dos seus fotografados.

A presença de um único fotógrafo em arrabalde mais distante do centro da cidade demonstra que a fotografia produzida nos estúdios chegava muito lentamente aos porto-alegrenses pertencentes aos estratos sociais inferiores. Muito provavelmente porque os estúdios ainda apresentavam-se como pouco acessíveis à maioria da população.

anterior. Com tal procedimento, os três fotógrafos fotografaram os subúrbios de Nova Iorque à noite. O pó de magnésio foi utilizado para realizar fotografias noturnas até a década de 1920, quando entre 1925 e 1929 foram inventadas e comercializadas as primeiras lâmpadas de *flash*. NEWHAL, Beaumont. *Historia de la Fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983. P. 132, 229.

¹¹⁴ PINTO, Leila. Olavo Dutra: Histórias e aventuras de um pioneiro da fotografia. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 out. 1984. s.p.

¹¹⁵ PHOTO Pacheco e Dutra. *Porto Alegre em Revista*, Porto Alegre, p. 171, 1926. Anúncio publicitário.

¹¹⁶ GOIDANICH, 1979, apud POSSAMAI, 2001, p. 81.

Para um seleto grupo, entretanto, o fotógrafo de estúdio, nas décadas de 1920 e 1930, ainda colocava-se como mediador relevante entre as pessoas e as imagens, mais precisamente entre os indivíduos e sua representação fotográfica. O fotógrafo de estúdio não desapareceu no período pesquisado, embora tenha sofrido abalos com o processo de massificação da fotografia, acarretado principalmente pela disseminação das máquinas portáteis, a partir do final do século XIX, assunto que retomarei adiante.

Ao contrário, esses tiveram seu papel redimensionado, continuando a serem solicitados pela sociedade porto-alegrense na elaboração de imagens de maior apuro artístico. No período pesquisado, esse dado é corroborado pela valorizada presença na cidade não apenas dos dois maiores fotógrafos, oriundos da virada do século, Calegari e Ferrari, como da presença, posteriormente, dos retratistas Azevedo e Dutra. A deferência aos dois retratistas mais importantes de Porto Alegre na década de 1920 é atestada por textos publicados no número comemorativo ao Centenário da Independência da Revista *Mascara*:

No brilhante elenco artístico, com que o Rio Grande do Sul, cintila no cenário intelectual do Brasil, destaca-se inconfundivelmente a figura do fino esteta Cav. Virgílio Calegari.

Muitíssimo conhecido em nosso meio social onde goza de belíssimo conceito, Virgílio Calegari é um espírito de elite, adornado por uma alma profundamente artística, guiada com grande inteligência e com superior inspiração de arte.

(...)

Animado de grande amor por seu metier, aplicara desde cedo todo seu brilhante talento ao culto da arte das luzes, onde seu espírito delicado fulgura entre emoções sadias, derivadas de supremas inspirações, que a alma do artista plasma admiravelmente, entre cores e nuances, num requinte torturante de linhas e contornos, até surgir a imagem precisa do modelo focado.¹¹⁷

O mesmo tom do texto é mantido para fazer referência a Jacintho Ferrari, que, segundo a revista, *muito jovem, ainda, penetrou no mundo iluminado da arte em que*

¹¹⁷ CAV. VIRGÍLIO Calegari. *Mascara*, Porto Alegre, p. 159, 1922. Número comemorativo da Independência do Brasil.

vive aureolado, e trabalhando tenazmente, conseguiu tornar-se um dos mais apreciados *photographos de nossa terra*¹¹⁸. O fotógrafo passa, assim, a figurar entre os seres de inspiração subjetiva, numa aproximação da fotografia com a arte. *Talhado para sentir as emanações emocionantes da vida artística*¹¹⁹, o fotógrafo de estúdio, requisitado quase exclusivamente para a produção dos retratos, é alçado ao estatuto do artista, marcando a diferença estética entre as imagens fotográficas oriundas de seus pendores estéticos daquelas produzidas por qualquer indivíduo, como faz menção o texto sobre Calegari:

Afastando-se dos processos batidos pela arte barata, Calegari possui estilo seu, próprio, que o denuncia logo, ao primeiro lance de vista, sobre suas belíssimas produções, onde ele deixa sempre colocado entre as iluminurias da chapa fotográfica, a excelsa maestria e elevado bom gosto com que pratica sua distinta atividade profissional.¹²⁰

Se o fotógrafo de estúdio teve sua função e lugar social redimensionados no início do século XX, é possível perceber que esses profissionais procuraram alternativas para continuar viabilizando economicamente o seu negócio. Assim, além da produção de imagens de sua própria autoria, muitos desses profissionais incluíram nos seus estabelecimentos a prestação de serviços fotográficos, tais como a realização de reproduções e ampliações, dirigindo seu alvo especificamente aos amadores. Por outro lado, tentavam diversificar os produtos fotográficos oferecidos a sua clientela. Alguns fotógrafos, por exemplo, confeccionavam retratos fotográficos sobre porcelana, destinados à ornamentação de túmulos e jazigos¹²¹. Outros ofereciam pequenos

¹¹⁸ SR. JACINTHO Ferrari. *Mascara*, Porto Alegre, p. 219, 1922. Número comemorativo da Independência do Brasil.

¹¹⁹ Id.

¹²⁰ CAV. VIRGÍLIO Calegari. *Mascara*, Porto Alegre, p. 159, 1922. Número comemorativo da Independência do Brasil.

¹²¹ PHOTOGRAPHIAS e inscrições sobre porcelana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 22, 3 mar. 1935. Anúncio publicitário; PHOTOGRAPHIAS sobre porcelana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 5, 23 jan. 1930. Anúncio publicitário.

presentes por ocasião da encomenda de imagens fotográficas, como o fotógrafo Carlos Gatti, proprietário da Photographia Popular que anunciava como brinde pela realização de uma dúzia de fotografias o direito a um retrato colocado em pregador Simil-Esmalte Systema Americano¹²². Novidade substituída nos anos posteriores por um retrato colocado em *elegante alfinete para gravata ou broche de metal simil-oro*, pois o antigo pregador mostrara-se *ordinário e facilmente estragável*¹²³.

Ainda para vencer a concorrência, os estabelecimentos fotográficos ampliavam seu horário de abertura. A Photo Rembrant, de propriedade da senhora Alemã Käthie Scepka, anunciava que aos domingos sua casa estaria aberta¹²⁴, enquanto Carlos Gatti, comunicava sua clientela que aos domingos seu estúdio fecharia ao meio-dia, porém, manter-se-ia aberto nos três dias de Carnaval e Domingo da Pinhata¹²⁵ até a meia-noite.

Observa-se ainda que os fotógrafos passaram a realizar seu trabalho a domicílio, atendendo a expectativa dos consumidores de terem retratos artísticos produzidos em eventos esportivos, casamentos, bailes, banquetes e toda sorte de acontecimentos sociais. Olavo Dutra e Sioma Breitman deixaram inúmeros exemplos destes retratos, principalmente de noivas pertencentes às famílias porto-alegrenses, em uma época na qual o registro fotográfico tomava a dimensão de um ritual que se tornava parte do próprio casamento, vindo a tomar lugar ativamente na construção da memória sobre o episódio. Leite¹²⁶ mostra que invariavelmente é o retrato da noiva a principal lembrança

¹²² FOTO-FILMS. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 5 ago. 1922. Anúncio publicitário.

¹²³ PHOTO Popular. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 1, 31 jan. 1926. Anúncio publicitário.

¹²⁴ SENHORA alemã, tendo se associado e assumido a gerência da Photo Rembrandt oferece trabalhos artísticos a preços razoáveis. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 11 fev. 1926. Anúncio publicitário.

¹²⁵ O *Domingo da Pinhata* correspondia ao encerramento do Carnaval conhecido atualmente por *Enterro dos Ossos* e que costuma acontecer no sábado imediatamente posterior aos quatro dias de festejos.

¹²⁶ LEITE, Miriam Lifschitz Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001. P. 111.

do casamento, vindo até mesmo a se confundir com as próprias reminiscências daquele ato, daí o predomínio desse tipo de retrato elaborado pelos dois fotógrafos. No âmbito dessa pesquisa não foi objetivo verificar a importância social do retrato de casamento, no entanto, muito provavelmente esse tornou-se mais difundido no momento em que as condições técnicas permitiram a realização do registro fora das dependências dos estúdios fotográficos e sem causar maiores danos físicos ao fotógrafo, como se viu anteriormente. A ausência do *flash* até 1917 determinou que as fotografias de casamento realizadas anteriormente a essa data fossem todas externas ou que fossem feitas em estúdio adequadamente iluminado para tal finalidade¹²⁷. Assim, no final da década de 1920 já é possível encontrar “photographias a magnésio de casamentos”¹²⁸, figurando como mais um produto oferecido pelos estúdios fotográficos, no momento em que os fotógrafos deixaram os cenários ali arquitetados, indo tirar fotografias nos mais diferentes locais de realização de tal evento social.

Por outro lado, as fotografias de casamento e outros eventos sociais e a necessidade sentida pelas pessoas de obterem tais registros como parte do próprio acontecimento - como se a memória deste dependesse exclusivamente da imagem fotográfica - pode ser atribuída à disseminação da fotografia, intensificada nas primeiras décadas do século XX. Se as câmeras portáteis incluíam a imagem fotográfica na vida dos indivíduos, o registro tornava-se uma necessidade premente da vida moderna. Nada mais natural que nas ocasiões especiais o fotógrafo profissional fosse chamado, então, para realizar tais imagens com qualidade e apuro artístico. Dessa forma, se, por um lado, o processo de massificação das imagens fotográficas acabou afetando

¹²⁷ Id., 2001, p. 39.

¹²⁸ PHOTOGRAPHIA Azevedo F. Dutra. *Revista do Globo, Porto Alegre, n. 2, p.42, 1929. Anúncio publicitário.*

diretamente seu *métier*, retirando-lhe consumidores, por outro, abriu-lhe novas frentes de trabalho, impingidas pelo novo hábito de incluir a própria representação visual na vida das pessoas.

Assim, a continuidade da maciça presença dos retratos, sejam esses elaborados ou não nos estúdios fotográficos, mostra que a imagem fotográfica individualizada continuou sendo um objeto de valor para a sociedade porto-alegrense da época, tal como foi constatado por Santos¹²⁹ no período da Belle Époque. Muito provavelmente o acesso à fotografia feita em qualquer ocasião não tenha eclipsado a relevância do retrato fotográfico elaborado pelo artista-fotógrafo, nem tampouco o papel social deste, como agente legitimador dos papéis sociais dos indivíduos, através da produção de suas imagens.

Ao contrário, encontra-se nas décadas investigadas a referência ao estúdio fotográfico tão elogiada quanto ao seu respectivo fotógrafo. O atelier fotográfico ainda é um espaço freqüentado pelas famílias porto-alegrenses e ao qual creditava-se confiança e respeitabilidade, como pode ser visto nesta passagem sobre a Photographia Ferrari:

Quanto ao lado moral, o atelier do Sr. Ferrari sempre se diferenciou, e se tornou digno da confiança das exmas. Famílias. Longe de ser um lupanar e uma rede ou uma cilada para as mulheres incautas, inspirou a mais absoluta confiança, sendo o Sr. Ferrari, cidadão probo, honesto, respeitoso e ottimo chefe de família.¹³⁰

Porém, mais que o lugar onde se fazia apenas a produção de retratos, o estúdio fotográfico apresentava-se como espécie de centro cultural da cidade. No Salão da

¹²⁹ SANTOS, 1997.

¹³⁰ BLANCATO, Vicente S. *As forças económicas do Estado do Rio Grande do Sul no 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1923. P. 50.

Photographia Dutra¹³¹, um dos principais estabelecimentos da época, eram realizadas exposições, não apenas fotográficas, mas de pinturas e outras obras artísticas. Esse tipo de atividade acabava por ampliar, sobremaneira, o público do atelier, que além dos fotografados incluía os freqüentadores dessas galerias de arte.

Dessa maneira, é importante ter em mente que o processo de banalização da fotografia não necessariamente levou à extinção dos estúdios fotográficos ou mesmo dos fotógrafos tradicionais. Como se viu, estes tiveram sim seu trabalho redimensionado a partir de novas necessidades colocadas pela massificação das imagens fotográficas.

No caso dos retratos produzidos em estúdio esses não apenas não perderam importância social como passaram a fazer parte de uma nova forma de circulação da imagem fotográfica, inexistente na virada do século, as revistas ilustradas. É assim que Olavo Dutra e mesmo Virgílio Calegari estão presentes com suas criações na *Galeria Social*¹³² da *Revista do Globo*, que expunha aos olhos de seus leitores os corpos de *mademoiselles* sorridentes, ultrapassando os limites do recôndito retrato produzido em décadas anteriores e que não ultrapassava o recato dos lares da aristocracia.

Conforme Trusz¹³³, as revistas constituíram-se em verdadeiros laboratórios no sentido da utilização de recursos técnicos que possibilitassem a impressão de fotografias, tomando assento na montagem de um ideário de modernidade, no qual as imagens e, em especial as imagens fotográficas, tinham um papel de especial destaque. Merece menção o editorial da primeira edição da Kodak,

¹³¹ PINTURA. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 172, p. 26, 1935.

¹³² GALERIA Social. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 169, p. 57, 28 set. 1935.

¹³³ TRUSZ, Alice Dubina. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano a modernidade*. Porto Alegre - Anos 20. 2002. 266 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. P. 61.

(...). O nome com que a batizamos lhe define previamente a feitura e a destinação: ela será a fotografia semanal do Estado e, particularmente, da cidade.

Vida intelectual e mundana, vida industrial e artística, vida comercial e esportiva, todas as manifestações de nossa existência moderna, tudo ela registrará com sua objetiva pluriforme e adequada.

KODAK será revista de poucas palavras e de muitas ilustrações; de poucas palavras porque nos elétricos tempos que decorrem, de cinematografia e de vertigem, tudo deve ser breve, instantâneo, sintético, de muitas ilustrações, por que, como instrumento de luta e propaganda, nada há de mais eficaz e eloqüente que a figura geométrica de uma caricatura ou de um cliché. (...).¹³⁴

Os flagrantes e instantâneos das ruas da cidade, as transformações urbanas, os retratos de estúdio, os eventos sociais, políticos ou esportivos passaram, dessa forma, a ser presença constante nas revistas ilustradas, contribuindo para a ampla divulgação da fotografia e das imagens fotográficas entre a população.

Nesse sentido, pode-se observar que o ato fotográfico era alvo de abordagens curiosas relacionadas ao acesso ilimitado ao novo engenho portátil. Assim, por exemplo, a *Revista do Globo* preocupava-se em ensinar aos seus leitores “truques” fotográficos com a pequena máquina¹³⁵. Também o *Almanaque da Revista do Globo* incluía nas suas páginas reportagens sobre as múltiplas possibilidades do registro fotográfico utilizado na área científica, como atesta sua matéria sobre as pesquisas fotomicrográficas, que permitiam o registro no reino invisível¹³⁶.

¹³⁴ EDITORIAL. *Kodak*, Porto Alegre, n. 1, 28 set. 1912 apud TRUSZ, 2002, p. 64-65.

¹³⁵ FANTASIAS fotográficas: como consegui-las. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 8, 1933. Não paginado.

¹³⁶ PESQUISAS fotomicrográficas no reino invisível: novos inventos que tornam possível a exploração do mundo sub-visível. *Almanaque da Revista do Globo*, Porto Alegre, p. 73, 1934.

As revistas ilustradas ainda fizeram surgir, em Porto Alegre, a figura do repórter fotográfico¹³⁷, especialmente contratado pelo veículo editorial para fazer a cobertura jornalística de eventos relevantes. A imprensa porto-alegrense sempre esteve alinhada com os grandes centros brasileiros na vanguarda das inovações tecnológicas utilizadas em outras partes do mundo.¹³⁸ No caso da impressão de fotografias, as revistas ilustradas anteciparam-se aos jornais em Porto Alegre, substituindo as antigas ilustrações por imagens fotográficas. Assim sendo, algumas revistas já dispunham de profissionais fotógrafos, especialmente trabalhando para a publicação de suas edições, como a *Mascara* faz a referência a seu fotógrafo José Salem, e a Revista do Globo, na década de 1930, conta com os serviços do estúdio *Azevedo e Dutra*. As revistas ilustradas ainda podiam publicar fotografias provenientes dos mais diferentes fotógrafos da cidade, assim como estimulavam os amadores a lhes enviarem imagens fotográficas para serem publicadas. Algumas revistas, como *O Echo*¹³⁹, por exemplo, chegaram a realizar concurso de fotógrafos, com a finalidade de obterem imagens fotográficas para suas edições.

As revistas ilustradas, dessa forma, eram mais um elemento a compor a visualidade nos padrões de um imaginário urbano calcado nos preceitos modernos. A própria

¹³⁷ A realização de reportagens fotográficas foi possibilitada a partir da invenção do processo de colódio úmido, na segunda metade do século XIX, quando os fotógrafos Roger Fenton e Mathew Brady elaboraram a cobertura da Guerra da Criméia e da Guerra da Secessão norte-americana, respectivamente, dando origem ao fotojornalismo. A utilização das imagens fotográficas na imprensa, no entanto, tornou-se possível apenas em 1880, quando foi inventado o processo de meio-tom, o que veio a permitir a reprodução similar da variedade de cinzas presente na fotografia, até então não reproduzida pelas máquinas de impressão. Sobre o fotojornalismo ver COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. *Acervo-Revista do Arquivo nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 75-86, jan./dez. 1993 e MAUAD, Ana Maria. O Olho da história: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória. *Acervo-Revista do Arquivo nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 25-40, jan./dez. 1993. No Brasil, a primeira reportagem fotográfica que se tem registro é do fotógrafo Flavio de Barros sobre o Conflito de Canudos, cf. MAUAD, op. cit.

¹³⁸ TRUSZ, 2002, p. 55-56.

¹³⁹ CONCURSO de Photographos! *O Echo*, Porto Alegre, n. 9, p. 301; 9 set.1929. Anúncio publicitário.; SENHORES Photographos! *O Echo*, Porto Alegre, n. 12, p. 410, 6 nov. 1929. Anúncio publicitário.

presença da fotografia nas revistas constituía-se como sinal distintivo desse novo padrão visual, produzido através da tecnologia em voga. Além disso, a publicação abundante dessas imagens visuais completava a visualidade que girava em torno do *ver* e *ser visto*, no caso dos retratos ou dos flagrantes nas ruas. No primeiro caso, *ser visto* significava construir uma imagem em concordância com o desejo do fotografado e em sintonia com os comportamentos esperados na época. No segundo caso, *ser visto na rua da cidade* significava estar envolto na própria visualidade moderna do espaço urbano, que, por sua vez suscitava sociabilidades diferenciadas. Ser fotografado na rua, assim, encerrava uma síntese perfeita entre espaço visto e comportamento encenado num cenário especialmente projetado para ser apreendido numa fração de tempo apenas alcançada graças a esse meio moderno na sua própria gênese, a fotografia.

1.2 A fotografia e a Exposição do Centenário Farroupilha

Além dos estúdios fotográficos e das revistas ilustradas, a sociedade porto-alegrense tinha contato com as imagens fotográficas através das grandes exposições. A fotografia já se tornara presente nesses certames, tomando parte nas seções de Artes Plásticas, na Exposição Comercial e Industrial de 1875, na Exposição Brasileiro-Alemã de 1881, na Exposição Comercial e Industrial de 1901 e, ainda, na Exposição de 1903, promovida pelo jornal *Gazeta do Comércio*¹⁴⁰.

As grandes exposições constituíam-se em momentos especiais nos quais o progresso material do estado do Rio Grande do Sul tomava a forma de uma grande

¹⁴⁰ DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*: contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense. Porto Alegre: Globo, 1971. P. 131-132, 190, 436, 442, 453.

mostra, na qual participavam os produtores industriais e comerciais. Nesse sentido, a presença da fotografia nesses eventos era uma maneira de aferir a sintonia do Estado e da Capital com as inovações técnicas conhecidas em outros países. Assim os participantes do *clã de Daguerre*¹⁴¹ aproveitavam esses grandes eventos para exibirem ao público visitante suas últimas novidades em termos de procedimentos e materiais fotográficos. Além disso, era o momento em que os artistas-fotógrafos mais prestigiados disputavam a primazia entre os seus admiradores, como aconteceu com a participação na Exposição de 1901 de Jacintho Ferrari, mostrando um belíssimo conjunto de vistas da cidade fora do concurso, e Virgílio Calegari, que vencera a disputa com a coleção *Tipos Populares*¹⁴². A escolha do motivo fotografado por Calegari nessa ocasião, por outro lado, era mais um indício a mostrar que os fabricantes de imagens fotográficas da capital do estado mais setentrional do Brasil inspiravam-se nas exposições universais, cuja referência ao típico, ao exótico e ao estrangeiro era uma presença constante nas mostras fotográficas¹⁴³.

Além do concurso de fotografias propriamente dito, a fotografia estava presente nas exposições através do culto ao outro, da mostra de imagens de outros lugares e dos registros fotográficos do próprio evento, levados pelos visitantes como *souvenirs*¹⁴⁴.

Nas décadas investigadas, duas grandes exposições atraíram de forma bastante diferenciada entre si a atenção da sociedade porto-alegrense. A primeira foi realizada em 1922, fora do Rio Grande do Sul, tendo o Distrito Federal como palco da montagem da Exposição Internacional do Centenário da Independência, da qual participaram

¹⁴¹ Expressão feliz cunhada por DAMASCENO, 1971, p. 191.

¹⁴² DAMASCENO, 1971, p. 443.

¹⁴³ STEREOTYPES: a book of postcards. Ethnic photographs of the nineteenth century. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1991.

¹⁴⁴ SANTOS, 1997.

representações de vários países estrangeiros e estados nacionais. Especialmente para a mostra foram construídos pavilhões no estilo neo-colonial, então considerado o símbolo da emancipação artística do país¹⁴⁵.

O jornal *Correio do Povo* publicou, ao longo do ano de 1922, várias matérias sobre a comemoração do Centenário da Independência em várias cidades brasileiras, bem como a repercussão da mesma na imprensa estrangeira¹⁴⁶. Por outro lado, publicou carta de um leitor inconformado com a apatia da Capital rio-grandense na organização dos festejos dessa efeméride. A mesma matéria informava que uma comissão fora encarregada de organizar os folguedos e que foram remetidos ao Rio de Janeiro volumes contendo mostruário dos produtos gaúchos para a Exposição Internacional¹⁴⁷.

Mas, a despeito das lamúrias desse leitor do *Correio do Povo* e como não poderia deixar de ser, essa data também não passou em branco em Porto Alegre. Através da edição comemorativa ao Centenário da Independência da Revista *Máscara*, pude observar várias imagens fotográficas de eventos e solenidades organizados na cidade para a comemoração do centenário 7 de Setembro, tais como sarau cívico no Theatro São Pedro; paradas militares e regatas no Guaíba, essas assistidas por uma centena de pessoas que se acotovelavam no recém- inaugurado Cais do Porto para assistirem à festa náutica¹⁴⁸.

No entanto, não foi possível verificar a presença dos fotógrafos radicados em Porto Alegre na Exposição do Centenário da Independência, o que, dada a importância da

¹⁴⁵ MACHADO, Nara Helena Naumann. *A exposição do centenário farroupilha: ideologia e arquitetura*. 330f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990. P. 87.

¹⁴⁶ AS COMEMORAÇÕES do centenário: os preparativos aqui e no interior do Estado. *Correio do Povo*, p. 1, 1 set. 1922.

¹⁴⁷ Id. p. 7.

¹⁴⁸ A NOSSA Independência. *Máscara*, Porto Alegre, p. 77-81, 1922. Número comemorativo do centenário da independência do Brasil.

fotografia na cidade, certamente ocorreu. Nas fontes consultadas, localizou-se apenas o anúncio do fotógrafo Carlos Gatti:

FOTO-FILMS

Tendo que seguir para o Rio de Janeiro, a fim de trabalhar no recinto da Exposição, o proprietário desta casa avisa a sua distinta freguesia que a partir de 1º de agosto em diante, o retratos FOTOGRAFIA-FILMS, voltarão a ser tirados na casa Praça Marechal Deodoro ou seja na Photographia Popular, à rua de Bragança, 130, (sobrado), por hábil profissional e em secção separada. O preço será elevado a 1\$500 a dúzia, porém com direito a um retrato colocado em pregador Simil-Esmalte sistema americano, o que em lugar de aumento resulta numa diminuição de preço.

O proprietário,
Carlos Gatti.¹⁴⁹

Como se observa pelo anúncio, o fotógrafo não informa se participaria da mostra expondo suas imagens na representação oficial do Rio Grande do Sul ou fazendo a cobertura fotográfica daquele grandioso evento.

Ao contrário do Centenário da Independência, o Centenário da Epopéia Farroupilha foi reverenciado com pompa e circunstância no estado do Rio Grande do Sul. Paradas cívicas, missa em celebração pelas almas dos heróis de 35, realizada na Catedral Metropolitana, sessão solene na Assembléia Legislativa foram alguns dos eventos organizados para lembrar aquela data. Entre todos esses, no entanto, destacou-se pela grandiosidade a Exposição do Centenário Farroupilha, montada no Campo da Redenção, antiga Várzea da cidade, local alagadiço especialmente preparado para receber a mostra. A área recebeu aterros, foram realizadas escavações, procedeu-se ao escoamento das águas pluviais, instalado sistema de esgotos, abertas e calçadas avenidas¹⁵⁰. O plano de embelezamento elaborado por Alfredo Agache para aquela área foi usado como referência para a elaboração do plano diretor da exposição, que se

¹⁴⁹ FOTO-FILMS, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 5 ago. 1922. Anúncio publicitário.

¹⁵⁰ BINS, Alberto. Major. *A Exposição do Centenário Farroupilha*. Relatório apresentado pelo Comissário Geral Major Alberto Bins ao Exmo. Sr. Governador do Estado Gal. J. A. Flôres da Cunha. Porto Alegre: Globo, 1936. P. 11.

constituiu na primeira tentativa de urbanização daquela área da cidade até então desocupada¹⁵¹.

Aberta em 20 de setembro de 1935, a entrada na exposição era realizada por meio de um Pórtico Monumental, estrutura de 84 metros encimada por duas alterosas torres, que dava acesso a uma ampla avenida, ladeada pelos pavilhões especialmente construídos para a mostra. Um lago artificial, um auditório ao ar livre e uma fonte luminosa completavam o cenário especialmente construído para apresentar uma *síntese completa do progresso rio-grandense*¹⁵². Para alcançar esse objetivo foram montados os pavilhões consagrados à mostra dos setores econômicos do estado gaúcho nos Pavilhões da Agricultura, da Pecuária e da Indústria. Especial destaque foi dado a esse último, no sentido da transmissão de uma imagem de estado atualizado com o desenvolvimento industrial preconizado no processo de modernização do país no período¹⁵³. Além do Rio Grande do Sul, estavam representados vários estados brasileiros, convidados a participarem da mostra. Todos esses pavilhões foram construídos em conformidade com um repertório de traços modernizantes, apresentando-se como uma versão local da arquitetura *art-déco*, então em voga em várias capitais do mundo¹⁵⁴.

Além dos pavilhões econômicos foi montado o Pavilhão Cultural, localizado na Escola Normal General Flores da Cunha, sob direção de Walter Spalding. Esse era composto por várias seções, entre as quais as salas de Pedagogia, organizada por

¹⁵¹ ARQUITETURA comemorativa. Exposição do Centenário Farroupilha 1935. Porto Alegre: Assembléia Legislativa/UFRGS, 1999.

¹⁵² EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha promovida pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, com o concurso da Federação das Associações Rurais do Centro da indústria Fabril. Inauguração a 20 de setembro de 1935. Regulamento aprovado pelo Governo do Estado. Porto Alegre: Typografia do Centro, 1935.

¹⁵³ MACHADO, 1990, p. 171.

¹⁵⁴ ARQUITETURA, 1999.

Tupy Caldas; as salas de Pintura, organizadas por Angelo Guido entre outras de Arquitetura, Escultura, Música, Literatura e Imprensa. Neste Pavilhão se fez representar a fotografia, incluída *na Seção de Ciências, Letras e Artes* quando do lançamento do *Programa do Pavilhão Cultural*¹⁵⁵, conclamando os rio-grandenses a inscreverem-se no mesmo, conforme abordado adiante.

Outro pavilhão de destaque era o Cassino, projetado sob a forma de um navio, evocava a imagem do transatlântico e no seu interior dispunha de restaurantes, salas para jogos e festas. O Cassino divertia o público durante todo o período da exposição, finalizada somente em janeiro de 1936, e suas “noitadas” podiam ainda contar com a intensa iluminação, recurso utilizado cuidadosamente para valorizar a monumentalidade e a imponência do acontecimento. Esta foi usada nos pavilhões, nos passeios, nos jardins, no lago e em uma fonte luminosa, que constituía-se em espetáculo noturno de cores e luzes. A grandiosidade da iluminação contribuía ainda mais para a imagem de modernidade da exposição e sua potência era de tal monta que ultrapassava em quatro vezes aquela utilizada na iluminação pública da cidade¹⁵⁶.

Nessa atmosfera de fantasia, a sociedade rio-grandense celebrava através do cenário da Exposição do Centenário Farroupilha a satisfação de ter incursionado, ao lado de outras grandes metrópoles do Brasil e do mundo, na era moderna. Dessa forma, a mostra pode ser inserida na voga de realização de grandes exposições que se tornaram comuns na Europa a partir da segunda metade do século XIX. A primeira exposição universal a ser organizada foi a de Londres de 1851, que teve no seu Palácio de Cristal uma demonstração da capacidade técnica construtiva propiciada pelo ferro.

¹⁵⁵ EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha. Comissariado Geral. Pavilhão Cultural. Porto Alegre: Typographia do Centro, 1935.

¹⁵⁶ MACHADO, 1990, p. 227-229.

Paris seguiu a capital inglesa, organizando várias outras grandiosas exposições, entre as quais destacou-se a de 1889, cuja Torre Eiffel foi considerada um monumento da nova era tecnológica.

As exposições universais constituíram-se em grandes cenários montados pela burguesia onde eram colocadas à mostra as façanhas tecnológicas alcançadas pelo desenvolvimento capitalista. Como afirma Sandra Pesavento, progresso, técnica e razão eram, por assim dizer, as *idéias-mestras* difundidas por essas exposições, que podem ser consideradas como *espetáculos da modernidade, vitrinas do progresso, templos de ritualização da performance burguesa, representações alegóricas de um mundo em transformação na rota do capitalismo*¹⁵⁷. Essas grandiosas mostras festivas transformaram-se em atrativos de diversão das massas, tendo também um caráter pedagógico, condicionando-as para a propaganda comercial e política¹⁵⁸. Conforme Maria Inez Turazzi, a fotografia contribuiu muito para o sucesso das exposições universais, ao se colocar como novidade tecnológica da era industrial moderna e, ao mesmo tempo, divulgar registros de pontos emblemáticos das mostras, como o Palácio de Cristal ou a Torre Eiffel.¹⁵⁹

O Brasil marcou sua presença nas exposições internacionais, atestando o progresso alcançado pelo Império e recebendo, inclusive, vários prêmios por seus produtos¹⁶⁰. No desenrolar do século XIX e primeiras décadas do século XX o país abrigou em seu território a organização das exposições nacionais, realizadas na Corte em 1861, 1866 e

¹⁵⁷ PESAVENTO, Sandra Jatayh. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.P. 230.

¹⁵⁸ ROUANET, Paulo S.; PEIXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista da USP*, n. 15, para 50-75, set. out. nov. 1992. (Dossiê Walter Benjamin). P. 58.

¹⁵⁹ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 48.

¹⁶⁰ Sobre a participação do Brasil nas exposições Universais ver PESAVENTO, 1997 e TURAZZI, op. cit.

1875. Estas tinham como principal objetivo a afirmação da imagem de um país civilizado perante o restante dos países. Exposições comemorativas foram realizadas em 1908, Centenário da Abertura dos Portos, e em 1922, a Exposição Internacional do Centenário da Independência.

O Rio Grande do Sul participou com seus produtos em várias exposições universais¹⁶¹ e nacionais, assim como sediou exposições provinciais ou estaduais em 1861; em 1875, Exposição Comercial e Industrial; em 1881, Exposição Brasileira-Alemã; em 1901, a Grande Mostra. A partir da década de 1930 foram comuns as exposições agrícolas, rurais, avícolas, pecuárias e industriais em diversas cidades do Rio Grande do Sul. Em 1931 ocorrera a Exposição Estadual Rural¹⁶².

A Exposição do Centenário Farroupilha inseria-se, assim, nessa onda de realização de grandes mostras, cujo período de apogeu foi o século XIX, mas que adentrou as primeiras décadas do século XX. Como não poderia deixar de ser, tentou construir uma imagem de modernidade para o estado do Rio Grande do Sul perante o restante do país, ao mesmo tempo em que tentou reforçar os laços com um passado glorioso, valorizando a identidade regional através do fortalecimento da tradição¹⁶³. Além de apresentar um estado modernizado que cultuava seu passado, a mostra almejou congregar a todos em prol da realização dessa grande festividade. Neste sentido, desde os preparativos, observou-se a atenção dispensada aos mínimos detalhes. A publicidade em torno da mesma tentou envolver o máximo possível os rio-grandenses. A Intendência apelara à população para fazer reparos nas suas casas a fim de deixá-

¹⁶¹ PESAVENTO, 1997, p. 108-109, informa sobre o envio de produtos rio-grandenses à Exposição de Londres, em 1862; TURAZZI, op. cit., p. 222, fornece dados sobre a participação do Rio Grande do Sul através do fotógrafo Luiz Terragno na Exposição Universal da Filadélfia, em 1876.

¹⁶² MACHADO, 1990, p. 88.

¹⁶³ Id., p. 230.

las apresentáveis para os visitantes que por certo viriam, assim como solicitava que hasteassem as bandeiras brasileiras e enfeitassem as fachadas das residências com as cores das mesmas. Ao passo que conclamava os cidadãos a arrumarem suas casas, o poder público municipal não deixou de reparar também a cidade, dando especial atenção à conclusão das obras do Viaduto da Avenida Borges de Medeiros que deveriam estar finalizadas até setembro¹⁶⁴.

Conforme Machado¹⁶⁵, o sucesso dessa mostra pode ser aferido através do expressivo número de expositores e pela abrangência dos mesmos, oriundos de diferentes segmentos: agrícola, pecuário, industrial, comercial e cultural. Também expressivo é o número de visitantes, que atingiu a marca de um milhão de pessoas, número significativo, se for considerado que ultrapassava mais de três vezes a população de Porto Alegre, que chegava então a 300 mil habitantes¹⁶⁶.

A fotografia estava presente na Exposição, fazendo parte do Pavilhão Cultural¹⁶⁷ e da *Seção de Ciências, Letras e Artes*. Estava incluída, desde o momento das inscrições para a mostra, nas categorias de “Ciências”, onde puderam participar “fotografias ou reproduções plásticas de resultados obtidos em laboratório” e ainda na categoria “Escultura e Arquitetura”, sob a forma de imagens fotográficas de obras de edificações executadas.

Incluída em outras categorias no período de inscrições, após o início do evento, a fotografia passou a constar com exclusividade na Seção Fotografia, localizada no edifício do Jardim de Infância da Escola Normal, provavelmente devido ao grande

¹⁶⁴ Id., p. 112 e 115.

¹⁶⁵ Id.

¹⁶⁶ MACHADO, 1990, p. 112, 114, 121.

¹⁶⁷ EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha. Comissariado Geral. Pavilhão Cultural. Porto Alegre: Typographia do Centro, 1935.

número de participantes. Entre os inscritos figuravam os fotógrafos Lino Hopf; Adhemar Barcellos; Adelina D’Agnoluzzo, que apresentara fotos impressas pelo método de resinotypia, então conhecido apenas na Europa; E. Kóvacs; Benjamin D’Agnoluzzo; Frida Freudenfeld; Arthur Koehn; Otto Schöenwald. Ainda concorreram os fotógrafos amadores do Photo Club Helios, cujos sócios eram Edmundo Becker, Germano Ruhl, Ludolfo Voight, Guilherme A. Henning, Fritz Fehlauser, Wilhelm Stranz, Hans Salm, Alfred Alrutz, Dorothea Alrutz. Todos esses participantes teriam apresentado “fotografias artísticas”.

Além da mostra propriamente dita, a fotografia tinha um lugar de destaque na Exposição do Centenário Farroupilha no pavilhão especialmente montado para a *Photo Dutra*, estabelecimento de propriedade do fotógrafo Olavo Dutra, localizado logo após a entrada no Pórtico Monumental. O pavilhão da *Photo Dutra* e *Star Limitada*, agência de publicidade editora do catálogo oficial da Exposição, constituía-se em um pavilhão que comercializava prospectos, fotografias e outros veículos de propaganda. Coube, assim, ao fotógrafo Olavo Dutra, um dos mais importantes fotógrafos daquele período em Porto Alegre, a exclusividade¹⁶⁸ da cobertura fotográfica daquele grandioso evento.

A construção e montagem de um pavilhão exclusivo para a fotografia e sua colocação em local de destaque no cenário da mostra me fez pensar sobre o grau de importância que adquirira a fotografia em uma cidade como Porto Alegre na metade da década de 1930. Demonstra, dessa maneira, a preocupação dos organizadores da

¹⁶⁸ Essa afirmação consta em PINTO, Leila. Olavo Dutra: Histórias e aventuras de um pioneiro da fotografia. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 out. 1984. Revista ZH, p. 24. No entanto, foram identificadas imagens fotográficas da mesma exposição de autoria de Foto Becker, conforme ARQUITETURA comemorativa. Exposição do Centenário Farroupilha 1935. Porto Alegre: Assembléia Legislativa/UFRGS, 1999.

mostra em conceber o registro fotográfico como peça imprescindível na edificação de uma imagem de modernidade àqueles que visitassem a exposição. Assim,

O papel da imagem fotográfica e dos seus produtores durante os eventos de espetacularização do mundo – que as exposições industriais e comerciais significavam – era análogo ao papel desempenhado pelos fotógrafos e pela fotografia durante a normalidade dos dias comuns. Os profissionais da fotografia (...) estavam estreitamente vinculados às idéias de novidade, presentes no desejo de emulação da sociedade porto-alegrense em relação às sociedades européias ou as sociedades americanas que ofereciam uma aproximação maior com a modernidade européia.¹⁶⁹

Dessa forma, a fotografia e a Exposição do Centenário Farroupilha reunidas potencializavam a capacidade de oferecer aos porto-alegrenses e aos organizadores da mostra um espelho de modernidade no qual a sociedade pudesse *ver e ser vista*, numa moldura especialmente construída para valorizar os elementos que certificassem a incursão da cidade na modernidade almejada. O texto do catálogo geral da mostra não pretende deixar dúvidas a esse respeito:

E, francamente, Porto Alegre não tem do que envergonhar-se no cotejo com outras capitais de igual porte na América do Sul. Centro industrial de primeira ordem, servida por um porto moderno acessível à navegação transatlântica de calado médio; ponto de partida de mais de 3000 km de vias férreas das melhores do país; cidade em que já se encontra conforto sob os mais variados aspectos, primeira a ser dotada de telefones automáticos e viação acelerada na América Latina, primeiro aeroporto comercial do Brasil, a capital riograndense adquiriu por conquista o título de grande cidade americana.¹⁷⁰

Não por acaso várias imagens fotográficas (fotografia 130 a 137) da própria mostra foram selecionadas para virem a compor o álbum fotográfico publicado em 1935 para servir de *souvenir* aos *forasteiros* que visitassem a cidade. Ao lado das vistas urbanas,

¹⁶⁹ SANTOS, 1997, p. 41.

¹⁷⁰ EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha 1835-1935. *Catálogo Geral (oficial) e Guia do touriste*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935. P. 30.

essas imagens tiravam proveito da visualidade especialmente arquitetada dos diversos pavilhões e de sua iluminação noturna para criar uma atmosfera concretizada em imagens que reforçavam o imaginário de modernidade vinculado a Porto Alegre.

Assim, a Exposição do Centenário Farroupilha, os estúdios fotográficos localizados ao longo da Rua dos Andradas e as revistas ilustradas constituíam-se nos meios através dos quais a sociedade operava a sua relação com a fotografia e com as imagens fotográficas no período estudado. A presença de todos esses elementos na cidade contribuía, de forma especial, para a disseminação de um imaginário específico, no qual a fotografia, como engenho tecnológico, ocupava um lugar também especial.

1.3 E nós fazemos o resto...

Para dar conta ainda da presença da fotografia em Porto Alegre nas décadas de 1920 e 1930 analisei a repercussão social na cidade da denominada *massificação*¹⁷¹ da fotografia, em curso, a partir do final do século XIX, decorrente do advento das máquinas fotográficas portáteis. De fato, nas duas décadas investigadas, pude observar uma considerável penetração da fotografia na cidade, aferida por uma avalanche de anúncios publicitários, publicados nos jornais e revistas ilustradas, divulgando a comercialização dos aparelhos fotográficos portáteis.

Desde a criação das pequenas câmeras Kodak, em 1888, ampliou-se consideravelmente o acesso à produção de imagens que passou a ser franqueada a

¹⁷¹ FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991a. P. 17, identifica três etapas da relação entre fotografia e sociedade ao longo do século XIX: a primeira, entre 1839-1850, quando o interesse pelo novo invento restringia-se a um grupo seletivo de indivíduos; a segunda, quando houve a descoberta do cartão de visita e a fotografia tornou-se acessível a muitos; a terceira, a partir de 1880, quando a fotografia tornou-se um fenômeno comercial, sem perder sua pretensão à arte.

qualquer indivíduo. *Você aperta o botão, nós fazemos o resto*, era o slogan que a *Eastman Kodak Company* difundia em todo o mundo como forma de divulgar as inovações técnicas de sua mais recente invenção. Tal facilidade parecia tornar-se possível graças à criação de uma câmera que era comercializada contendo no seu interior um rolo de filme de 100 negativos, cuja revelação e cópias já estavam incluídas no custo do aparelho¹⁷². Da mesma maneira, a publicidade da *Kodak & Cia*, sede brasileira localizada no Rio de Janeiro da empresa norte-americana, tinha como objetivo difundir esta idéia de que o ato fotográfico era acessível a todos, graças às facilidades técnicas de manejo oferecidas pelos variados e inovadores modelos de sua câmera portátil, como pode ser visto em um dos tantos anúncios veiculados nos jornais:

Kodak Autographica N° 3ª

Este modelo teve grande aceitação entre os aficionados da fotografia e é particularmente esturado (sic) pelos automobilistas e viajantes em geral.

Com ele obteem se fotografias de 8x14 cms [...], não obstante o seu peso leve e pequeno tamanho.

Em casa, a Kodak Autographica N° 3 A, provou ser uma grande favorita e as crianças encontram nela um instrumento admirável de educação recreio e são distração.

O seu manejo é extremamente simples e podem-se obter boas fotografias a primeira prova.

Uma excursão sem uma Kodak perde uma grande parte do seu valor atrativo.

[...]

KODAK BRASILEIRA LTD.

[...]

Se não é Eastman, não é Kodak. ¹⁷³

A câmera portátil, desse modo, não apenas multiplicou o número de fotógrafos amadores, como possibilitou a penetração da possibilidade de criação de imagens fotográficas em todas as esferas do cotidiano dos indivíduos. Assim, em seus anúncios, a mesma *Kodak & Cia* reforçava as características de sua diminuta câmera, entre as quais destacava a facilidade de manuseio e de transporte. Podendo ser levada no bolso

¹⁷² NEWHAL, Beaumont. *Historia de la Fotografia: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983. P. 128-129.

¹⁷³ KODAK autographica n° 3ª, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 27 set. 1922. Anúncio publicitário.

do paletó e ser operada mesmo por uma criança, as portáteis tornavam a produção de imagens fotográficas ato corriqueiro e realizável em qualquer ocasião e momento. Nas viagens por mar ou por terra ou nos passeios diários, a Kodak deixava ao alcance de todos, as lembranças dos acontecimentos triviais ou especiais da vida, que assumiam a forma de imagens fotográficas.

É importante não perder de vista que o advento da câmera fotográfica portátil, bem como o da fotografia nos seus primórdios, esteve inserido em um processo mais amplo de modernização¹⁷⁴ que estendeu seu alcance à vida cotidiana dos indivíduos. Dessa forma, a aceleração da vida psíquica e mental e a rápida penetração da tecnologia em todas as esferas humanas poderiam ser consideradas características da vida moderna, que incluiu também o domínio da percepção visual¹⁷⁵. Assim, se no século XIX Daguerre, ao criar o Diorama¹⁷⁶ e também suas imagens mágicas, estava buscando uma forma de melhor representar visualmente a realidade, o século XX acelerou esse processo de busca com a substituição rápida de novos engenhos por outros cada vez mais aperfeiçoados tecnologicamente. A fotografia ganhou, dessa maneira, espaço na vida cotidiana por possibilitar apreender o mundo moderno, cada vez mais complexo e distante do indivíduo. A câmera portátil facilitou ainda mais esse processo de construção de representações visuais do mundo e das coisas, permitindo que qualquer pessoa fosse um fabricante de imagens fotográficas.

¹⁷⁴ BERMAN, 1988, p. 16, conceitua modernização como sendo um processo que englobaria, entre outros aspectos, a industrialização, o desenvolvimento tecnológico, o crescimento urbano, a explosão demográfica, o desenvolvimento dos sistemas de comunicação de massa.

¹⁷⁵ PHILLIPS, Christopher. La photographie des années vingt: l'exploration d'un nouvel espace urbain. *La Recherche Photographique*, Paris, n. 17, p. 30-37, automne, 1994. P. 33.

¹⁷⁶ FABRIS, 1991c, p. 47. O Diorama de Daguerre era uma vista geral, cuja iluminação do quadro era móvel, criando uma ilusão óptica de tridimensionalidade.

No entanto, no caso de Porto Alegre, considerei muito complicado aferir com precisão a penetração da fotografia entre sua população, a partir unicamente dos registros dos anúncios publicitários da principal empresa fabricante de um produto, como é o caso da câmera portátil Kodak. Melhor seria pensar esses textos ufanistas em relação ao produto a ser vendido como idéias a serem também difundidas, contribuindo para introduzir um novo produto tecnológico na vida e nos hábitos dos indivíduos. Se, por um lado, tratava-se de adquirir o aparelho fotográfico e passar a produzir imagens, antes elaboradas apenas por um artista profissional ou pelos adeptos do fotoamadorismo¹⁷⁷, presente em Porto Alegre desde o final do século XIX; por outro, tratava-se de uma nova dimensão dada à própria imagem fotográfica, agora não necessariamente envolta no *glamour* dos estúdios fotográficos, lugar que fazia do fotografar-se ato simbólico revestido de especial valor, principalmente para as camadas superiores da sociedade, como mostrei anteriormente.

Mas quem e quantas pessoas realmente adquiriam os tais aparelhos fotográficos? A julgar pelo número de anúncios publicados nos jornais e revistas, pode-se pensar que a mensagem publicitária tenha sido recebida pelos consumidores e, conseqüentemente, esse produto tenha adentrado os lares porto-alegrenses. Ou se poderia imaginar uma publicidade maciça do fabricante afim justamente de introduzir a mais recente invenção. Assim, as informações disponíveis nas fontes pesquisadas fornecem apenas pistas relativas ao alcance do consumo da fotografia em Porto Alegre, através dos dados relacionados à presença nas residências porto-alegrenses do aparelho que possibilita sua produção.

¹⁷⁷ Sobre o *fotoamadorismo* em Porto Alegre ver SANTOS, 1997. O autor identifica anteriormente à massificação da fotografia, duas fases do fotoamadorismo: a primeira tem interesses científicos no ato fotográfico, enquanto a segunda, capitaneada por uma minoria privilegiada, busca características artísticas para suas imagens fotográficas. Esta última modalidade também foi denominada *fotoclubismo*.

Nessa direção, os anúncios de leilões¹⁷⁸ de imóveis, mobiliário, veículos, equipamentos e aparelhos realizados em várias casas da cidade mostram a presença do aparelho fotográfico nas residências dos porto-alegrenses nas décadas pesquisadas. Esses leilões eram realizados por proprietários que, por algum motivo, estivessem mudando seu endereço residencial ou comercial dentro da própria Capital ou para outra cidade. Assim, era objeto do leilão além do imóvel, todo o mobiliário da residência ou casa comercial, juntamente com equipamentos, aparelhos eletrodomésticos e veículos. O leiloeiro anunciava a referida comercialização, informando, na maioria dos casos, que o leilão seria realizado na própria residência do proprietário. Geralmente estas estavam localizadas no centro da cidade ou nos bairros nobres próximos a este. Além disso, o aparelho fotográfico vinha descrito entre o mobiliário e aparelhos pertencentes à sala de jantar. Dessa última informação pode-se conjecturar ser este considerado pela família um signo de diferenciação social. Estando presente na sala de jantar, o aparelho poderia ser mostrado aos visitantes mais íntimos da família, para a qual era assegurada uma imagem não apenas de poder econômico, pelo fato desta ter podido adquiri-lo, mas também de modernidade, por esta possuir um engenho inovador desse porte. O anúncio abaixo é um dos tantos exemplos entre os que podem ser citados:

LEILÃO

FINOS MOVEIS – ELEGANTES CONJUNTOS PARA GABINETES E DORMITORIOS – EXCELLENTE “CHAISE LONGUE” – FINISSIMA VITRINE PARA SALA DE VISITAS – LUXUOSOS TAPETES, LINDO JOGO PARAVENT, EM LAQUET – SUPERIOR CARRO PARA CREAÇA – MAGNIFICA MACHINA PARA BORDAR E COSTURAR “SINGER” – PERFEITA MACHINA PHOTOGRAPHICA KODACK AUTOGRAPHICA, 8 X

¹⁷⁸ AMANHÃ desejando vender seus moveis procure o leiloeiro Baptista Pereira, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 16, 3 out. 1935. Anúncio publicitário.; DESEJANDO vender seus moveis procure o leiloeiro Baptista Pereira, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 15, 12 set. 1935. Anúncio publicitário.

**14 – QUADROS – ADORNOS – OBJECTOS DE MESA – FOGÃO EM FERRO
NºO – UTENSILIOS DE COSINHA**

Hoje, as 3^h horas

3 Rua Jeronymo Coelho, n.37 (entre Bragança e Avenida Borges de Medeiros)- Bond De

Autorisado pelo Illmº. Sr. IVAN ASTOR, que segue para a Europa

O Leiloeiro

VICTORINO PINTO

succ. de Vicente Pinto

vendera todos os finos moveis que figuram no

4 CATALOGO

ENTRADA – Moderno porta-chapéos trabalhado em couro, guarnecido com espelhos de crystal facetado; cabides de metal; superior trilho para corredor (16,30); capacho de arame; modernas columnas sustentando lindos “cachepôts”.

SALA DE VISITAS – GABINETE – Excelente terno estofado em brocatel, com molas de aço e obedecendo ao estylo arte-nova; rica guarnição para gabinete, composta de sofá e elegante peça com espelho de crystal facetado, de grande tamanho ao centro, tendo aos lados armarios para livros; modernissima e fina vitrine com prateleira de crystal; superior e moderno “bureau-ministre”, com tampo forrado de couro em côr verde; moderna mesa de centro, guarnecida de metaes; columnas do mesmo feitio, cadeiras estofadas em seda vermelho-ouro; elegante columna “abat-jour”; luxuosos tapetes de velludo; rica banquetta, adornos de sala, quadros, cachepôts dourados a fogo e lindo jogo para fumantes, de original estylo.

QUARTO – Superior guarnição de moveis para dormitorio, trabalhada em couro, e constituida pelas seguintes peças, todas de acabamento irreprehensivel, a saber: leito com téla de arame, para casal; toucador guarnecido de chrystaes, marmores e majolicas; mesa de cabeceira com marmore claro; guarda-roupa desarmavel; porta-toalhas e armação para mosquitoeiro; magnifica “chaise-longue” estofada em couro marron claro, sôbre molas de cobre; objectos de “toilet”; pequeno armario para calçados; tapete de velludo azul para frente de cama; quadro sacro em fina moldura e relógio para mesa de luz.

SALETA – Original jogo “Paravent”, em “laquet”, conjunto de muito gosto, composto de quatro peças: Paravent com pinturas a oleo e tres cadeiras estofadas em cretone floreado; mesa de centro com metaes; tapete de velludo; quadros e adornos.

QUARTO – Finos moveis para dormitorio de caróba, com estudidos, a saber: toucador com marmores claros, espelhos de crystal e majolicas; mesas de luz com tamos porta-toalhas e armação para cortinado, tudo em estylo moderno; tapete para frente de cama; objectos de “toilet” e serviço de agatha para agua.

SALA DE JANTAR – Moderno buffet de couro, peça muito bem trabalhada, com marmores e crystaes; gracioso trinchante de modernissimo feitio, com crystaes facetados; excellente terno estofado em brocatel; cadeiras, fabricação

“Gerdau”; superior mesa elástica, de louro, para sala de jantar; magnificas e finas columnas de louro, com metaes; luxuoso panno de mesa; perfeita e boa machina photographica “Kodack” autographica, tamanho 8 x 14; “Ceia de Christo” em custosa moldura; finissimo tapete de velludo, de grande tamanho; mesa auxiliar de louro, desarmavel; infinidade de objectos de mesa, dentre os quaes se destacam os seguintes: porta-copos com guarnição de metal; chicaras de porcellana japoneza para café; galheteiros, licoreiros, saladeiras, bons talheres, pratos, terrinas, sopeiras, centro de mesa com metaes; fruteiras, pratos para gelados, vidros para balas, copos para agua e vinho; calices para licor, etc.

SALA DE COSTURAS – Magnifica machina para bordar e costurar marca SINGER, com 7 gavetas; manequim, mesa com gaveta, cadeiras com assento de palha e outros lotes.

COSINHA – Optimo fogão de ferro n°O; armario para generos, jogos de pertences para cosinha, mesas, cadeiras coloniaes, utensilios de cosinha, etc.

QUARTO DE BANHO –Banheiro de zinco; em bom estado, armario para medicamentos, cabide e espelho de parede.

O leiloeiro annunciante previne aos interessados que o presente leilão é constituido, na sua quasi totalidade, por moveis com insignificante uso e em optimo estado de conservação, notadamente os que guarnecem a sala de visitas, gabinete e dormitorios e a maioria dos que se encontram na sala de jantar. Todos elles obedecem ao mais moderno estylo, são muito bem trabalhados, e serão vendidos sem reserva de preços.

SIGNAL: 20%

O LEILÃO COMEÇARA A'S 3 HORAS EM PONTO

Armazem e escriptorio: SETE DE SETEMBRO, 119

TELEPHONE 4557¹⁷⁹

A partir dessas características dos anúncios localizados, pode-se perceber claramente serem estas propriedades, na sua larga maioria, pertencentes às famílias mais ricas da sociedade porto-alegrense. Assim, em vários deles foi encontrada entre os aparelhos colocados à venda a presença da “máquina fotográfica” ou do “aparelho fotográfico”, em alguns casos com a devida identificação da marca do fabricante. Pode-se, desta forma, afirmar que a máquina fotográfica estava presente nos lares porto-

¹⁷⁹ LEILÃO, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 9, 18 mar. 1926. Anúncio publicitário.

alegrenses, pelo menos entre aqueles pertencentes às camadas mais abastadas e aos setores médios. É importante notar que o aparelho fotográfico figurava ao lado de outros aparelhos, como rádio de válvulas da marca *RCA Victor*, máquina de coser e bordar da marca *Singer*, máquina de escrever, eletrola, aspirador de pó e enceradeira. Todos esses produtos bastante recorrentes na publicidade do início do século XX e apresentados como ícones distintivos da modernidade urbana, indispensáveis ao conforto da vida doméstica.

O acesso restrito aos aparelhos fotográficos pode ser aferido ainda pelo valor de comercialização dos mesmos. Tratando-se de um produto importado, pode-se imaginar ser seu valor ainda bastante elevado para a maioria da população brasileira. Em 1920 a revista *Mascara* ofereceu aos seus assinantes que saldassem suas dívidas, vários brindes, entre os quais se encontrava um aparelho fotográfico, cujo valor era aferido em 200\$000, um fino quadro com direito a uma fotografia colorida no valor de 300\$000, uma elegante fatiota de casimira no valor de 250\$000 e um aparelho de cristal *Bacarat* com 15 peças no valor de 500\$000¹⁸⁰. Ainda foi localizado na mesma década anúncio oferecendo um aparelho fotográfico já usado pelo valor de 150\$000 e informando que um aparelho novo estaria custando aproximadamente 1:250\$000¹⁸¹.

Esses valores demonstram que o aparelho fotográfico era objeto de elevado valor, assim como o era a fotografia colorida, recém-conhecida, e cujo valor poderia ser superior, inclusive, ao próprio aparelho. Esse preço cobrado por uma fotografia colorida justificava-se, pois essa novidade descortinava para os leitores visuais um mundo que,

¹⁸⁰ BRINDES de Mascara. *Mascara*, Porto Alegre, n. 1, [1920]. Não paginado.

¹⁸¹ MACHINA photographica com lente Zeiss, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 15 dez. 1926. Anúncio publicitário. Considerei que o preço de um aparelho novo foi supervalorizado pelo anunciante como forma de atrair compradores para a sua máquina usada.

até então, era passível de apreciação apenas em imagens fotográficas em preto e branco¹⁸².

Pistas sobre o consumo da fotografia em Porto Alegre, no período investigado, pode ainda ser deduzida da presença das casas que comercializavam produtos fotográficos. Nas décadas pesquisadas, encontrei a referência aos estabelecimentos comerciais localizados na Rua dos Andradas, principal via comercial de Porto Alegre, na época, e onde também localizavam-se os maiores *ateliers* fotográficos, conforme mostrei anteriormente. As lojas, assim, vieram a localizar-se também no centro da cidade, bairro não apenas de maior incidência de estúdios fotográficos, mas ponto de maior afluência dos consumidores na cidade.

As casas comerciais, em sua grande maioria, não se dedicavam exclusivamente à comercialização de produtos fotográficos, como *Casa Senior*, *Casa de Armas João Bergman*, *A Brockman & Cia.*, *Bazar Abelheira*, *Casa Masson*, *Livraria do Globo*. É freqüente os anúncios publicitários de algumas dessas lojas trazerem ao lado dos materiais e aparelhos destinados à arte fotográfica, artigos dentários ou cirúrgicos e instalações para laboratórios químicos e bacteriológicos, muito provavelmente por ser a casa especializada na importação de todos esses tipos de produtos. Assim como é comum a loja ter uma denominação pouco relacionada ao *métier*, porém, mantendo uma seção fotográfica responsável pela venda desse tipo de artigo.

¹⁸² A fotografia colorida surgiu a partir da invenção do filme colorido *kodachrome*, em 1937. Antes disso, eram feitas pinturas e retoques sobre a fotografia em preto e branco a fim de se obter coloração na imagem. As primeiras tentativas de produzir cor automaticamente nas imagens fotográficas datam de 1850, sendo que, em 1860, alcançou-se o mecanismo para obtenção da fotografia colorida através da projeção de três lâminas transparentes e de cores diferentes sobre um negativo. Cf. NEWHAL, Beaumont. *Historia de la Fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

A *Casa Senior* de propriedade de Alfred Dennin foi o estabelecimento comercial de maior recorrência nos anúncios localizados nos jornais e revistas consultados. Desde o início dos anos vinte, a casa apresentava uma ampla variedade de artigos destinados ao ofício fotográfico, tanto de profissionais quanto de amadores. Entre os produtos por esta oferecidos encontravam-se: aparelhos fotográficos das marcas Zeiss, Goerz, Ica, Glunz, Ernemann, Goltz e Breutmann, Kodak, Ansco; os papéis Mimosa Velotyp, Mimosa aurotyp, Mimosa Celloidin, Satrap, Lumiere, Kodak, Ansco; chapas e produtos químicos Agfa, Perutz, Hauff, Kodak, Lumiere, Wratten, Ilford; lentes Zeiss, Goerz, Rodenstock, Busch, Voigtländer, Kodak. Além desta gama de marcas de produtos fotográficos oferecidos, ainda podiam ser ali adquiridos álbuns e cartões para fotografia, bacias de vidro, louça ou ferro esmaltado, mesas para retoque e para colorir, prensas para copiar e tripés de madeira ou latão¹⁸³. Nos anúncios da *Casa Senior* era comum a chamada principal estar direcionada para o consumo do aparelho fotográfico, considerado *muito útil e ótimo presente*, estimulando, dessa forma, novos consumidores da fotografia e da produção de imagens¹⁸⁴.

Um dado que atesta o destaque comercial no ramo fotográfico da *Casa Senior* na cidade, no período pesquisado, foi a escolha da loja para expor as fotografias classificadas no *Concurso Internacional Kodak*, organizado pela companhia de mesma denominação, em 1931, que ofertou aos vencedores o valor de mil contos de réis e teve como terceiro lugar, entre os concorrentes do mundo todo, a patricinha Senhorinha Yolanda Trebbi, conforme anúncio de página inteira da *Revista do Globo*¹⁸⁵.

¹⁸³ CASA Senior. *Mascara*, Porto Alegre, n. 30, [s.p], 1920.

¹⁸⁴ UM PRESENTE muito útil é um aparelho photographico. *A Estância*, Porto Alegre, n. 10, p. 305, dez. 1925/jan. 1926. Anúncio publicitário. O MELHOR presente para a festa de natal é um aparelho photographico. *Revista do Globo*, n. 23, 1930. Anúncio publicitário não paginado.; APPARELHOS photographicos. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 16, 1931. Anúncio publicitário não paginado.

¹⁸⁵ CONCURSO internacional Kodak. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 28, 1931. Não paginado.

Além da venda de artigos fotográficos, estas casas ofereciam oficina de consertos de aparelhos fotográficos, revelação de filmes e chapas, realização de cópias e ampliações em papéis ou cartões postais, além de oferecer o ensino fotográfico gratuito.

Entre os produtos de maior destaque observados nos anúncios publicitários figurava, sem sombra de dúvida, o aparelho fotográfico. A *Kodak Brasileira Ltd*, como foi já observado acima, inundava os jornais e revistas brasileiros, e provavelmente do mundo todo, com a publicidade sistemática dos variados modelos das máquinas portáteis colocadas à disposição dos consumidores. Em concorrência com esta, também foi encontrada referência à máquina *Super Ikonta* da marca *Zeiss*. Ao lado dos aparelhos, também apresentava uma publicidade recorrente os filmes fotográficos, principalmente dos fabricantes *Agfa*, *Zeiss* e *Kodak*. Além dos equipamentos e materiais destinados à produção fotográfica, eram comercializadas as próprias imagens fotográficas, através, principalmente de cartões postais, de retratos photo-films, de retratos no tamanho *mignon*, de retratos no sistema simil esmalte e, finalmente, de álbuns fotográficos.

Conforme mostrei acima, o aparelho fotográfico ainda apresentava elevado valor de comercialização na década de 1920, restringindo sua aquisição às camadas mais favorecidas da sociedade. Convém esclarecer que esta afirmação está baseada num único valor localizado, sem, no entanto, serem levadas em consideração as características da máquina fotográfica, cujas opções de modelos deveria determinar, com certeza, o valor da mesma. Na década de 1930, no entanto, foi localizado anúncio

oferecendo aparelhos fotográficos desde o valor de 22\$000¹⁸⁶, cerca de dez por cento do valor de comercialização localizado na década anterior, o que indica ter esse se tornado substancialmente mais acessível com o passar dos anos. No mesmo período, a *Casa Masson* facilitava o pagamento do aparelho, através do parcelamento em prestações entre 7\$500 e 22\$000 mensais¹⁸⁷, dado que certamente tornava ainda mais facilitada a compra do mesmo.

Assim, os valores de comercialização dos aparelhos fotográficos localizados nas fontes consultadas foram os seguintes:

Década 1920 ¹⁸⁸	Década 1930 ¹⁸⁹
200\$000	22\$000
150\$000	46\$000

A partir dessas informações, pude verificar que foi ampliado o acesso, por parte dos setores médios porto-alegrenses, aos aparelhos fotográficos no decorrer das duas décadas investigadas. A presença dos estabelecimentos que faziam a comercialização de outros produtos destinados, principalmente, aos amadores também corrobora essa hipótese. Entretanto, há que ser relativizada a massificação da fotografia, no sentido de que, certamente, serão ainda necessárias várias décadas para que a mesma atinja amplas parcelas da população.

¹⁸⁶ A CASA de armas João Bergman oferece para natal e ano bom. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 24, p. 90, 1934. Anúncio publicitário.

¹⁸⁷ Valores retirados, respectivamente, de MASSON, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 8, 12 dez. 1935; PRESENTES da Casa Masson, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 28 nov. 1935. Anúncio publicitário.

¹⁸⁸ Valores retirados, respectivamente, de CASA Sênior. *Mascara*, n. 30, 1920, Não paginado.; MACHINA photographica com lente Zeiss, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 15 dez. 1926. Anúncio publicitário.

¹⁸⁹ Valores retirados, respectivamente, de A CASA de armas João Bergman oferece para natal e ano bom. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 24, p. 90, 1934. Anúncio publicitário; PRESENTES da Casa Masson, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 28 nov. 1935. Anúncio publicitário.

Por outro lado e mesmo sendo ainda acessível a grupos restritos, a presença da fotografia em Porto Alegre, aferida a partir dos elementos que levantei, indica a sintonia da cidade com as inovações tecnológicas que eram consideradas como marcas distintivas de um determinado imaginário. Assim, para as elites burguesas e republicanas compartilhar o novo hábito de *fotografar-se, ser fotografado* e – talvez mais importante – *ser visto ao fotografar e ser visto ao ser fotografado* em ocasiões mundanas das mais diversas, portando uma kodak portátil, certamente era mais um sinal distintivo a acrescentar no rol de elementos de uma visualidade que definia o que era *ser moderno*, o que era uma cidade também moderna e como era viver nela, consoante o imaginário da época.

1.4 A propagação das vistas urbanas

Tentei realizar a mesma análise dos aparelhos fotográficos para as imagens fotográficas, verificando, através das informações sobre seus valores, o acesso às mesmas por parte da população porto-alegrense. Desta forma, as imagens fotográficas comercializadas em Porto Alegre no período da década de 1920 apresentavam os seguintes valores¹⁹⁰:

Uma dúzia de retratos foto-films.....1\$500

Uma dúzia de postais¹⁹¹.....8\$000

¹⁹⁰ Estes valores foram retirados, respectivamente, de FOTO-FILMS. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 5 agrupamento. 1922; SENHORA alemã, tendo se associado e assumido a gerência da Photo Rembrandt oferece trabalhos artísticos a preços razoáveis. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 11 fev. 1926. Anúncio publicitário; Id. ; PHOTO Electrica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 6, 26 ago. 1926. Anúncio publicitário; Id.

¹⁹¹ Considera-se que postais refira-se às vistas urbanas.

Uma dúzia de photo mignon.....	3\$000
Uma dúzia de postais desde	10\$000
Uma dúzia de photo-films com semil-esmalte.....	15\$000

Certamente estes valores eram bem mais alvissareiros do que os retratos realizados em estúdio no decorrer do século XIX e que, conforme Damasceno, eram um dos poucos artigos artísticos adquiridos pelos *endinheirados da época*¹⁹².

Em relação aos álbuns fotográficos comercializados nos anos trinta foram localizados os seguintes valores:

4\$000	5\$000	10\$000
--------	--------	---------

O primeiro valor refere-se a um *esplêndido* álbum composto por 74 imagens fotográficas da Exposição do Centenário Farroupilha, editado pela Casa do Amador¹⁹³. Sobre o álbum a que se refere o segundo valor não constava, no anúncio publicitário, informações sobre o seu formato e o número de imagens fotográficas que abarcava. O terceiro valor refere-se ao álbum *Recordações de Porto Alegre*, anunciado pela sua editora, a Livraria do Globo, como sendo o mais completo álbum sobre a cidade, além de ser impresso em papel de qualidade¹⁹⁴.

Comparando-se as cifras referentes às vistas urbanas comercializadas na década de 1920 e os álbuns comercializados na década seguinte, nota-se uma

¹⁹² DAMASCENO, 1974, p. 36.

¹⁹³ 74 DIFERENTES aspectos da Exposição Farroupilha. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 9, 5 nov. 1935. Anúncio publicitário.

¹⁹⁴ RECORDAÇÕES de Porto Alegre. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 166, p.32, 1935. Anúncio publicitário.

substancial diminuição dos valores cobrados pelas imagens fotográficas, como mostro abaixo:

Década de 1920

Uma dúzia de postais.....8\$000

Uma dúzia de postais desde7\$000

Década de 1930

Álbun5\$000

Álbun Recordações de Porto Alegre10\$000

Essa subtração é ainda mais notória se for levado em conta que os postais da primeira década eram vendidos de forma avulsa, enquanto o álbum *Recordações de Porto Alegre*, além de reunir mais de uma centena de vistas da cidade, recebia o formato de uma publicação de qualidade, conforme o próprio anúncio prometia. Assim, é possível afirmar que as imagens fotográficas comercializadas foram tornando-se, ao longo do período pesquisado, mais acessíveis para os seus consumidores visuais, principalmente as imagens de vistas urbanas¹⁹⁵.

195

□ No entanto, não dispus de maiores informações que pudessem dar conta da relação entre estes valores das vistas urbanas e dos álbuns fotográficos e o poder aquisitivo da população. Como o salário mínimo brasileiro foi instituído apenas a partir de 1938, não foi possível obter através das fontes consultadas informações sobre o valor dos salários pagos no período investigado que permitissem arriscar qualquer afirmação sobre o assunto.

De fato, conforme observa Solange Ferraz de Lima¹⁹⁶, a partir da segunda metade do século XIX houve um barateamento das vistas urbanas, devido ao processo de produção industrial em série e em larga escala, assim como pela introdução das atividades editorial e gráfica. Ocorreu, assim, uma acelerada disseminação das vistas urbanas, que passaram a atingir maiores parcelas da sociedade, sendo utilizadas em correspondências pessoais e na divulgação exterior das imagens do Brasil.

As vistas urbanas, assim, foram responsáveis pela difusão de novos padrões visuais urbanos de acordo com o ideário da burguesia. Não apenas divulgaram as transformações pelas quais passavam as cidades brasileiras, como foram responsáveis pela construção de um imaginário visual urbano ligado à modernidade.

Em Porto Alegre, desde o final do século XIX, as vistas urbanas tomaram parte ativa na construção de representações visuais da cidade. A propagação das imagens fotográficas reunidas nos álbuns dos Irmãos Ferrari e, posteriormente, de Virgílio Calegari contribuíram para a divulgação de um imaginário urbano calcado na visualidade fotográfica, abrindo as portas para imagens apologéticas do ideário urbano moderno, amplamente disseminado no momento em que Porto Alegre passava a viver transformações mais profundas do seu desenho urbano, a partir da década de 1920.

Para essa divulgação contribuíram as revistas ilustradas publicadas em Porto Alegre, nas primeiras décadas do século XX, como *Kodak*, *Kosmos*, *Mascara*, e, posteriormente, *Revista do Globo*. As vistas urbanas ocupavam parte substancial das páginas desses semanários, podendo estar reunidas em matérias especiais sobre os melhoramentos urbanos em curso¹⁹⁷. As revistas dedicavam considerável espaço às

¹⁹⁶ LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. P. 59-82. P. 78-79.

¹⁹⁷ A CIDADE. *Kosmos*, Porto Alegre, n. 3, 20.02.1926. Não paginado.

transformações urbanas, fornecendo informações detalhadas sobre as obras em andamento, bem como sobre aquelas ainda por vir, ilustrando fartamente o seu texto de tom elogioso com imagens fotográficas¹⁹⁸. Dessa forma, as vistas da cidade ganharam um espaço de circulação nas revistas que potencializou o poder de difusão das representações ligadas à modernidade urbana, através das imagens das reformas levadas a efeito e das novas sociabilidades cidadinas.

Para a elaboração desse imaginário disseminado pelas revistas ilustradas através das vistas urbanas, entravam na cena fotografada não apenas os referentes considerados fielmente registrados pela câmera fotográfica, traços indiscutíveis da modernidade de Porto Alegre. Mas também poderiam ser utilizados artifícios para melhor representar as idéias a serem difundidas. A imagem de uma *mélange fantástica* (fotografia 277) publicada nas páginas centrais da Revista do Globo¹⁹⁹, composta através da colagem de fotos dos edifícios de altura mais elevada de Porto Alegre, é exemplar da representação visual de cidade divulgada pela revista e por suas imagens fotográficas. Nesta fotomontagem, Porto Alegre adquire feições semelhantes à cidade de São Paulo ou mesmo de Nova Iorque, ao reunir em um único espaço diversas edificações de altura elevada que se encontravam distribuídas pela cidade. Esta eloqüente imagem merece algumas considerações.

Primeiramente, a utilização de um recurso estético como a fotomontagem, bastante divulgada na década de 1920, demonstra a atualização da fotografia e das revistas ilustradas em Porto Alegre com os recursos técnicos presentes em outras

¹⁹⁸ EXAMINEMOS, com isenção, as realizações do primeiro ano de governo do Sr. Octavio Rocha. *Kosmos*, Porto Alegre, n. 11, 1.05.1926, p. 164. Não paginado.

¹⁹⁹ A NOSSA capital. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 12, 1932., p. 24 e 25.

partes do mundo²⁰⁰. Como mostrou Phillips²⁰¹, esse artifício foi amplamente utilizado pelos fotógrafos como forma de representar as cidades, a partir de uma nova percepção visual suscitada pelos novos meios tecnológicos recém-inventados. A cidade de feições colossais e múltiplas e o ritmo imposto à vida das pessoas pelas inúmeras máquinas e procedimentos mecânicos, como o automóvel, os trens, o telefone, e mesmo a câmera fotográfica, tornaram a imagem fotográfica um modo de apreender e de representar visualmente esta nova e complexa realidade. Assim, as fotomontagens dos anos 20 pretendiam associar a cidade moderna a uma ampla montagem, na qual espaços e ritmos descontínuos eram justapostos sem encontrar referente na cidade concreta, privilegiando uma representação visual que percebia o urbano como uma rede de fragmentos dispersos²⁰².

Muito provavelmente essa imagem encontrada na Revista do Globo seja uma exceção no panorama fotográfico de Porto Alegre daquele contexto no sentido da utilização do artifício da fotomontagem para representar a cidade. Helouise Costa²⁰³ ao debruçar-se sobre a fotografia moderna brasileira em São Paulo, pode perceber que no advento da nossa modernidade nas artes plásticas não foi dado lugar à fotografia. Se o embate entre tecnologia e racionalização estava presente nas obras de modernistas como Tarsila do Amaral²⁰⁴, por exemplo, a fotografia ainda se via emaranhada no debate que tentava situá-la entre arte sensível e cópia fiel da realidade, presente desde

²⁰⁰ SANTOS, 1997, ao pesquisar sobre o fotógrafo Virgílio Calegari, encontrou entre seus pertences um álbum de fotografias da cidade de Nova Iorque, demonstrando que esta metrópole fazia parte do imaginário visual daquele artista.

²⁰¹ PHILLIPS, 1994, p. 33.

²⁰² PHILLIPS, 1994, p. 35.

²⁰³ COSTA, Helouise. Fragmentos urbanos: a imagem da cidade na fotografia moderna brasileira dos anos 50. In: *Anais do V Congresso Brasileiro de História da Arte*, São Paulo, Comitê Brasileiro de História da Arte- ECA/USP, 1995, p. 241-244.

²⁰⁴ A este respeito ver AVELINO, Y. et all. Arte urbana e reminiscências rurais na obra de Tarsila do Amaral. *Projeto História*, São Paulo, n. 19, nov. 1999, p. 97-119. P. 113.

o século XIX. É apenas após a Segunda Grande Guerra que um “novo olhar” será proposto pelos fotógrafos da Escola Paulista. Nestas imagens, São Paulo é representada a partir de automóveis, estações de trens, placas de trânsito, túneis, em composições assimétricas e fotomontagens que privilegiavam aspectos como a fragmentação, a velocidade, o anonimato e a não identificação de lugares daquela cidade²⁰⁵. Em Porto Alegre as fotomontagens estarão presentes, de forma mais marcante, após a década de 1940 no trabalho de João Alberto Fonseca da Silva, que atuava ao lado de arquitetos sobrepondo ao tecido urbano novos projetos em criação²⁰⁶.

Feita esta ressalva, no entanto, essa colagem fotográfica tentava difundir a idéia de que Porto Alegre reunia no seu espaço urbano, principalmente no centro da cidade, edificações de mesmo gabarito daquelas presentes em outras metrópoles. E, finalmente, criava uma imagem urbana sugerida como ideal para a cidade. Ao reunir todas as edificações num único espaço, a montagem reforçava a idéia de que estes ícones arquitetônicos eram referências do moderno no espaço urbano e que Porto Alegre, desejada moderna por sua sociedade, já os possuía. Mas que, por outro lado, ainda necessitava multiplicá-los para chegar a assemelhar-se a outras metrópoles do país ou do mundo.

Assim, as vistas urbanas ao adquirirem grande disseminação entre os porto-alegrenses através das revistas ilustradas contribuíram para a construção de representações da cidade moderna. Fizeram isso através da valorização de aspectos e lugares da cidade que reforçavam as características consideradas referenciais de modernidade, como a arquitetura dos altos edifícios, os novos espaços de

²⁰⁵ COSTA, 1995, p. 242.

²⁰⁶ O acervo desse fotógrafo está sob guarda do Laboratório de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura do Centro Universitário Ritter dos Reis.

sociabilidade, as novas vias de circulação, os melhoramentos urbanos, os novos serviços.

Estas imagens potencializaram a sua capacidade de difundir representações sobre a cidade, tornando-se veiculadoras e propagadoras do imaginário de modernidade urbana. Dessa forma, ao lado das transformações pelas quais passava Porto Alegre, a fotografia e as vistas foram parte da dinâmica de estruturação de uma cidade moderna, na qual a visualidade tinha um papel fundamental. Não era necessário apenas redesenhar o espaço segundo os novos parâmetros, mas também criar uma imagem que tornasse presente, ainda que no plano visual, a cidade moderna.

Nesse sentido, a fotografia será parceira inestimável, pois a ela será dado o poder de construir uma imagem da cidade, considerada como o seu registro fidedigno. Essa atribuição dada ao registro fotográfico de ser profundamente semelhante ao referente fotografado tornou as vistas urbanas extremamente capazes de criar imagens visuais que corresponderam às expectativas, desejos e interesses dos sujeitos modernos, sejam estes os fotógrafos, os editores dos álbuns fotográficos ou mesmo os leitores visuais da cidade.

Desde o seu surgimento a fotografia foi considerada como espelho da realidade, devido às características mecânicas e físico-químicas de produção do registro fotográfico, feito a partir do reflexo da luz que incide sobre determinado objeto e penetra no dispositivo ótico, conferindo extraordinária verossimilhança à imagem fotográfica em relação ao seu referente. Como ressalta Arlindo Machado²⁰⁷, no entanto, a fotografia foi considerada como capaz de reproduzir o real, porque, ao se tratar do seu dispositivo

²⁰⁷ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. P. 10

tecnológico, opera-se com concepções de *mimese* e objetividade criadas a partir das características do ato fotográfico.

Por esse aspecto, desde os seus primórdios, foi conferida à fotografia a capacidade de registro fiel da realidade e privilegiado, neste sentido, seu aspecto documental. Dessa forma, esteve a fotografia vinculada à capacidade de retenção e registro da memória, pois se constituía no meio mais apropriado de guardar os elementos visuais das sociedades ao longo dos anos. À fotografia, assim, foi dada a responsabilidade e a tarefa de registrar o mundo e as coisas, fixando na imutabilidade de um instante, fragmentos da realidade perdidos para sempre, não fosse essa possibilidade mágica de conter o decurso inexorável do tempo.

Entretanto, exame minucioso do processo fotográfico leva a questionar a possibilidade de registro fidedigno do referente, tendo em vista outras características do ato fotográfico, que vão do domínio estético e técnico até a clivagem ideológica de quem opera a máquina. Nesse caso, se abandona a concepção da fotografia como duplicação do real, passando esta a ser considerada como transformação do real, produzida pelo ato fotográfico²⁰⁸. Entra em cena o olhar do autor, o fotógrafo, e suas múltiplas escolhas ao efetuar um recorte na realidade para ser perenizado num determinado instante. Nessa concepção, a fotografia constitui-se em fragmentos que recortam o real de acordo com o quadro delimitado na imagem fotográfica, excluindo do mesmo um sem número de elementos que fizeram parte da realidade apenas naquele momento em que se apertou o botão. As escolhas do fotógrafo podem ser de ordem

²⁰⁸ O debate em torno da crítica à objetividade da fotografia e às concepções desta como transformação da realidade podem ser encontrados em DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992; KOSSOY, Bóris; *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002 e MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

estética, técnica, temática e podem estar intimamente vinculadas às suas concepções culturais, às suas condições sociais ou às suas idéias políticas.

Assim, embora possam ser localizadas fotomontagens circulando nas revistas ilustradas, na Porto Alegre das décadas estudadas, a fotografia será considerada primordialmente como engenho mecânico mágico capaz de reproduzir em imagem visual fiel não apenas o semblante dos indivíduos, mas também as novas configurações urbanas.

Nesse sentido, posso afirmar que a fotografia teve uma presença de destaque em Porto Alegre nas décadas de 1920 e 1930 do século XX. Essa presença é comprovada pelos vários estúdios fotográficos e estabelecimentos localizados, na sua franca maioria no centro da cidade; pela recorrência nos jornais e revistas publicados de anúncios publicitários de aparelhos, de filmes e de materiais fotográficos; pelo consumo do aparelho fotográfico por parte das camadas mais abastadas e setores médios; pela circulação de imagens fotográficas, seja através da comercialização de vistas, da elaboração dos retratos de estúdio ou da publicação maciça de imagens fotográficas nas revistas ilustradas; pela participação destacada da fotografia nas exposições realizadas.

Neste período a cidade passava por profundas transformações no seu espaço urbano, que adquiria feições em consonância com o ideal e o projeto de uma cidade moderna, propostos a partir do Plano Maciel. A fotografia, nesse sentido, foi encarada como engenho da modernidade, signo da inovação tecnológica em curso em várias partes do mundo. Sua presença no espaço urbano de Porto Alegre através da localização dos estúdios fotográficos e casas comerciais era mais um elemento a

contribuir para a divulgação de um imaginário de cidade atualizada com seu tempo e com as inovações tecnológicas por ele criadas.

Se a necessidade de representação visual foi intensificada a partir do advento da fotografia, o seu processo de massificação transformou esta necessidade em um imperativo da vida moderna, meio através do qual pode ser assegurada a apreensão de si e do mundo. Assim sendo, as imagens fotográficas, agora produzidas por qualquer indivíduo que detivesse uma portátil, eram os veículos não apenas da possibilidade de representar as coisas, mas de apreender fragmentos do turbilhão urbano moderno.

Assim, a fotografia em Porto Alegre está intimamente ligada à construção e à veiculação do imaginário de modernidade. Ser moderno para os porto-alegrenses das décadas de 1920 e 1930, entre outros aspectos, é freqüentar o estúdio fotográfico de renomado artista e ter seu retrato assinado por este. Ser moderno é figurar entre os “retratados” das revistas ilustradas. Ser moderno é possuir entre seus pertences domésticos um aparelho fotográfico de marca estrangeira, ao lado de outros eletrodomésticos e aparelhos apontados pela publicidade como imprescindíveis para a vida moderna. Ser moderno é utilizar este mesmo aparelho em ocasiões das mais diversas, podendo registrar os acontecimentos cotidianos ou especiais. Ser moderno é, pois, morar em uma cidade moderna. Cidade esta que pode ser visualizada através de suas imagens fotográficas, vistas urbanas avulsas ou reunidas nos álbuns fotográficos adquiridos para presentear um amigo ou para ser estrategicamente colocado na sala de jantar para ser apreciado em reuniões familiares ou em visitas importantes.

Nesse sentido, as imagens fotográficas, foram consideradas como meios através dos quais o mundo pode ser representado de acordo com o desejo da sociedade que o criou. As vistas urbanas, especialmente, representaram uma cidade de acordo com o

desejo de seus habitantes, ou pelo menos de uma parcela deles. Ao tornar possível que esta cidade transforme-se em imagem, ou seja passível de ser visualizada com extrema aproximação com a realidade, as imagens fotográficas acabaram por veicular um imaginário de cidade em consonância com o ideal de modernidade. Como era a imagem desta cidade das vistas de Porto Alegre das décadas pesquisadas é assunto que abordarei nos capítulos subseqüentes.

Dessa maneira, situei historicamente a fotografia artefato na cidade de Porto Alegre, dando especial atenção ao período investigado, décadas de 1920 e 1930, como forma de montagem de um contexto de produção e circulação das imagens que analisarei adiante. Delimitadas as molduras desse quadro, no capítulo que segue preocupei-me em fazer as considerações teórico-metodológicas necessárias ao entendimento da análise e da interpretação dos álbuns e as imagens neles inseridas. Embora possa parecer que a localização deste capítulo devesse estar imediatamente após a introdução do trabalho, preferi deixá-lo próximo dos capítulos que apresentam os resultados da investigação orientada pelo tratamento metodológico aqui esboçado.

2 O HISTORIADOR E AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Neste capítulo privilegio, primeiramente, o caminho teórico e metodológico que percorri nesta investigação. Por ter sido este percurso repleto de voltas, idas e vindas, desejo relatar como forma de contribuir aos futuros historiadores que se deixarem encantar por esta doce “ilusão especular”²⁰⁹. Num segundo momento descrevo as fontes visuais utilizadas.

2.1 Erros e acertos na investigação de imagens fotográficas

Ao dar início a este projeto de pesquisa, meu ponto de partida incorria no equívoco de buscar delimitar meu objeto de investigação, a cidade e sua relação com as operações de memória e esquecimento, de forma autônoma em relação às fontes que eu desejava utilizar: as fotografias. Assim, ao invés de partir do levantamento do *corpus* fotográfico disponível eu construía meu objeto de investigação a partir do conhecimento sobre a cidade que me era acessível através das fontes escritas. Nesse sentido, o período selecionado era a década de 1920, momento em que Porto Alegre passara por profundas transformações, que marcaram a inscrição da modernidade no

²⁰⁹ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

seu espaço urbano e nas suas sociabilidades em detrimento da cidade colonial, cujos traços estavam desaparecendo na série de demolições ocorridas nesse período. Esse processo, no entanto, não havia sido trabalhado a partir das fontes visuais. Pareceu-me interessante, então, incorporar a dimensão visual que fazia parte de todas essas transformações de ordem material e simbólica.

Parti, então, para o levantamento de imagens fotográficas que na década de 1920 buscaram registrar a cidade. Arrolei dezenas de fotografias avulsas, pertencentes ao acervo municipal da Fototeca Sioma Breitman, e outras dezenas de fotografias inseridas nos relatórios do Intendente e da Diretoria de Obras do poder público municipal. Ainda levantei as fotografias inseridas nos relatórios da Diretoria de Obras Públicas do Governo do Estado.

Neste percurso mergulhei na leitura de bibliografia de ordem teórica e metodológica, a fim de buscar subsídios para a definição da abordagem do material visual disponível. Felizmente o campo de investigação das imagens fotográficas pela historiografia já se encontra bastante desenvolvido. Como ressalta Meneses, no Brasil e no exterior, a fotografia

É o campo que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu intensamente, por conta própria. É também o campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, estandardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social, etc., etc.²¹⁰

²¹⁰ MENESES, op.cit, p. 21.

À medida que avançava em minhas leituras, o processo inverso daquele vivido no início da pesquisa tomava vulto. Ou seja, a fotografia adquiria estatuto autônomo e suas problemáticas específicas ditavam os caminhos a serem seguidos. Embora não trabalhassem especificamente meu tema de pesquisa, estudos apontavam possibilidades metodológicas de leitura das imagens fotográficas que se constituíam preciosas num momento de definição em que me encontrava. Foram, nesse sentido, fundamentais as análises que indicaram a necessidade do diálogo entre as abordagens qualitativa e quantitativa das imagens fotográficas²¹¹. A composição em séries formais e temáticas é apontada como estando presente em grande parte dos estudos acadêmicos sobre fotografia no Brasil produzidos nos anos 1990, principalmente nos estudos sobre as representações sociais, uma vez que a delimitação de categorias permite operar com a massa documental disponível²¹². Como afirma Mauad,

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 do conjunto de imagens que se escolheu analisar.²¹³

Estas séries, ressalta a autora, devem obedecer a um critério único de seleção, evitando-se misturar fotografias de diferentes procedências. Desta forma, fotografias de revistas ilustradas, de álbuns, de relatórios ou cartões postais não deveriam ser misturadas entre si, devendo ser analisadas dentro de seus conjuntos próprios, embora relações entre as mesmas possam vir a ser estabelecidas.

²¹¹ LIMA; CARVALHO, 1997; MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996;. MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A fotografia como documento. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 121-132, 1993.

²¹² CARVALHO, Vânia Carneiro de et al. Fotografia e história: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Ser., v. 2, p. 253-300, jan./dez., 1994.

²¹³ MAUAD, 1996, p. 89.

A delimitação das séries, então, seria o primeiro procedimento a ser adotado. A operacionalização destas séries extensas, no entanto, torna necessário o tratamento individualizado de cada imagem fotográfica²¹⁴. Esta segunda etapa metodológica previa a definição de uma grade de interpretação, na qual seriam identificados e arrolados os diferentes atributos constitutivos da imagem fotográfica, estabelecidos a partir do primeiro levantamento realizado e em sintonia com os problemas históricos a serem investigados.

A análise das imagens fotográficas, como de outras fontes visuais, deveria levar em conta a diferenciação entre forma e conteúdo, ou seja, as escolhas técnicas e estéticas realizadas pelo fotógrafo – enquadramento, iluminação, posicionamento da câmara, entre outros, e os motivos fotografados - paisagens, pessoas, ruas e avenidas, festas, acontecimentos. Nesse trabalho, adotei a denominação de descritores icônicos, para o primeiro caso, e descritores formais para o segundo caso²¹⁵. A análise dos atributos icônicos para o historiador tem como pré-requisito o conhecimento do objeto de investigação, seja este a cidade, as personalidades, os acontecimentos, enquanto a análise dos atributos formais necessita das informações sobre a própria história da fotografia, no que se refere à evolução dos procedimentos técnicos do ato fotográfico e das possibilidades tecnológicas disponíveis ao fotógrafo no momento em que ele está captando as imagens. O desconhecimento dessas informações pode levar a interpretações equivocadas, como exemplifica Maria Lucia Miguel, ao referir-se à inexistência de fotografias de interiores associada à reclusão, quando o motivo de sua ausência devia-se única e exclusivamente à não invenção do *flash*²¹⁶.

²¹⁴ LIMA; CARVALHO, 1997, p. 30; MAUAD, 1996, p. 95.

²¹⁵ LIMA; CARVALHO, 1997, p. 32.

²¹⁶ MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A fotografia como documento. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 121-132, 1993.

Delimitadas as séries e a grade interpretativa, composta a partir do diálogo entre o *corpus visual* e os problemas históricos a serem investigados e na qual serão identificados os atributos icônicos e formais, a terceira etapa metodológica consiste na definição de categorias de análise, capazes de agrupar as imagens fotográficas segundo determinadas variáveis selecionadas. O estabelecimento de padrões permite organizar o *corpus visual* segundo seus elementos recorrentes, formando diferentes conjuntos de imagens com características próprias.

Meu primeiro passo, então, era delimitar as séries a serem utilizadas. O cumprimento desta etapa, no entanto, importava em resolver outro problema. Para se lidar com este *corpus visual*, há a necessidade de se levar em conta o circuito social da fotografia, ou seja, suas esferas de produção, circulação e consumo. Há que se levar em conta as condições de emissão e recepção da mensagem fotográfica. Neste sentido, nas imagens fotográficas estão presentes três componentes: o autor, o texto e o leitor. A fotografia tem na sua produção a marca indelével de seu autor, o fotógrafo, aquele que controla os atributos técnicos e estéticos da imagem a ser composta, manipulando códigos convencionados socialmente. A percepção, na outra ponta deste fio, se estabelece a partir de regras aceitas coletivamente e envolve a leitura e interpretação da imagem fotográfica.

Para a pesquisa histórica é importante o mapeamento das situações de percepção, das condições de circulação das imagens fotográficas, bem como o controle sobre os condicionantes de produção das mesmas. Assim, para delimitar suas fontes e compor as séries acima mencionadas, é necessário para o historiador delimitar com clareza as formas de veiculação das fotografias, que podem assumir o formato de cartões postais, álbuns fotográficos, relatórios, revistas ilustradas, publicidade, entre

outros, tendo assim sob seu controle os objetivos para os quais as imagens fotográficas foram produzidas ou veiculadas.

A necessidade deste procedimento me impôs excluir da análise uma quantidade de fotografias avulsas levantadas no acervo da Fototeca Sioma Breitman, por estas não permitirem o mapeamento de sua produção ou circulação. Ou seja, as características de um acervo²¹⁷ que foi sendo formado ao longo de várias décadas com fotografias de múltiplas proveniências, muitas das quais sem documentação informativa, tornou inviável a utilização destas imagens para fins de análise nos moldes metodológicos a que me propunha. É importante ressaltar, no entanto, que o levantamento do qual parti, qual seja, de fotografias da cidade referentes à década de 1920, levou-me a um certo número de fotografias avulsas que não me permitiram controlar a produção e circulação. Isto não quer dizer, no entanto, que um acervo como este não propicie outras formas de investigação, que dependerá única e exclusivamente do recorte proposto pelo pesquisador, podendo abranger coleções de doadores determinados (famílias, instituições, por exemplo) ou fotógrafos determinados, entre tantas possibilidades. Entre essas fotografias avulsas, algumas eram cartões postais; no entanto, sua quantidade diminuta não possibilitava inseri-los em uma série extensa.

Até então, continuava com meu recorte temporal inicial abarcando a década de 1920, pelas justificativas colocadas acima. Atendo-me a esta temporalidade, o levantamento dos relatórios editados pelo Governo do Estado e pela Intendência Municipal permitiu-me chegar a mais uma centena de fotografias.

²¹⁷ Maiores informações sobre a formação desse acervo podem ser buscadas em POSSAMAI, Zita Rosane. *Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Est Edições, 2001.

Ainda localizei dois álbuns fotográficos de procedências distintas. Um deles editado pelo Governo do Estado em comemoração ao *Primeiro Centenário da Independência*²¹⁸, e possuindo no seu interior 24 imagens fotográficas referentes a Porto Alegre, e o outro intitulado *Porto Alegre Álbum*, que foi publicado fora do âmbito governamental, tendo como editor Pedro Carvalho²¹⁹.

O álbum fotográfico editado por Pedro Carvalho foi publicado em 1931, sendo que as imagens da cidade que apresenta foram produzidas no apagar das luzes da década de 1920, quando a cidade já finalizara grande parte das obras de sua remodelação, iniciada na segunda metade daquela década. Nesse sentido, ao desejar *focalizar em ampla divulgação os melhoramentos por que tem passado a linda capital gaúcha*²²⁰, o álbum e as imagens fotográficas nele contidas constituíam-se em documentos preciosos das representações propugnadas através das imagens fotográficas durante aquele período.

A produção fotográfica disponível sobre a cidade naquela época ainda abarcava uma profusão de imagens encontradas em publicações e em revistas ilustradas, demonstrando serem as imagens fotográficas de ampla utilização na década de 1920 em Porto Alegre. Com um rol tão grande à disposição, necessitava delimitar as séries a serem investigadas: revistas ilustradas, relatórios, álbuns fotográficos?

Nesse momento da pesquisa foram importantes os estudos que faziam a interseção entre fotografia e cidade, sendo fundamental a contribuição de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carvalho²²¹. Essas autoras debruçaram-se sobre os álbuns

²¹⁸ RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Obras Públicas. *Obras Públicas: primeiro centenário da Independência* – 7 de setembro de 1922. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1922.

²¹⁹ CARVALHO, Pedro. (Ed.). *Porto Alegre álbum*. Porto Alegre: A Noite, 1931.

²²⁰ CARVALHO, Pedro. (Ed.). *Porto Alegre álbum*. Porto Alegre: A Noite, 1931. Não paginado.

²²¹ LIMA; CARVALHO, 1997.

fotográficos da cidade de São Paulo, em extenso período que vai do final do século XIX até a década de 1950. Muito longe do objetivo proposto pelas autoras, cujas dissertações levantaram aproximadamente 800 fotografias cada uma, pude ver que os álbuns fotográficos apresentam uma riqueza de informações a serem analisadas e, mais que isso, permitem a leitura de uma determinada narrativa, tecida a partir da lógica de ordenação das imagens fotográficas no seu interior. Como explicam as autoras, por desejarem apresentar uma “síntese” da cidade, os álbuns fotográficos tentam apresentar “um conjunto articulado daquilo que foi selecionado como representativo dos grupos e lugares urbanos”²²², ao contrário de álbuns temáticos ou outras fontes, como os relatórios.

De fato, as fotografias contidas nos relatórios oficiais, em sua grande maioria, referem-se às obras e serviços realizados pelos poderes estadual e municipal no período a que se reportam os mesmos. Poderiam, neste sentido, ser consideradas séries homogêneas, possíveis de serem analisadas dentro da metodologia proposta. Mas a recorrência, nos relatórios, às obras e aos serviços públicos não propiciava uma abordagem mais abrangente da cidade no sentido de analisar a constituição de uma nova visualidade proposta nestas imagens fotográficas. Por esse motivo, não incluí na investigação os relatórios oficiais. Única exceção, nesse caso, foi o álbum do *Primeiro Centenário da Independência*, publicado pela Secretaria de Obras, considerado na pesquisa por apresentar um formato exclusivo de álbum fotográfico, contendo apenas imagens e legendas, característica que não compartilham os demais relatórios, nos quais preponderam os textos escritos.

²²² LIMA; CARVALHO, 1997, p. 19.

Os álbuns fotográficos, assim, apresentavam-se como a melhor opção. Além disso, a análise dos álbuns fotográficos poderia passar por duas abordagens diferenciadas. Uma relacionada à identificação de padrões temático-visuais, seguindo o tratamento individualizado de cada imagem, e outra que analisaria a construção de uma narrativa, cuja temática envolveria a cidade e os seus espaços. Esta segunda alternativa somente torna-se possível, porque os álbuns apresentam uma seqüência ordenada e praticamente exclusiva de imagens, ao contrário dos relatórios, que têm a preocupação de ilustrar obras e serviços, inserindo as fotografias isoladas ou agrupadas no corpo do texto escrito.

Decidi, então, romper minhas amarras em relação à delimitação temporal anteriormente definida, a década de 1920, e levantei em alguns acervos os álbuns fotográficos existentes, buscando uma forma específica de veiculação das imagens. Foram localizados, assim, os álbuns produzidos no final do século XIX pelos fotógrafos Irmãos Ferrari e o álbum produzido por Virgílio Calegari, em 1911, ambos marcadamente compostos por vistas urbanas de Porto Alegre; álbuns editados por empresas como, por exemplo, *Bromberg & Cia. 1863-1913*; álbuns de famílias, contendo retratos, mas também vistas urbanas; álbuns comemorativos referentes ao Centenário Farroupilha e ao Bicentenário de Porto Alegre.

Dentre esses, os álbuns de Ferrari e Calegari, produzidos entre o final do século XIX e início do século XX, não foram incluídos na investigação, assim como aqueles referentes ao bicentenário da cidade, publicados em 1940, por alargarem sobremaneira o recorte temporal proposto, fugindo da problemática a ser analisada relacionada ao ideário de cidade moderna. Álbuns patrocinados por empresas com vistas à sua

divulgação também não foram considerados, assim como os álbuns de família, geralmente contendo fotografias avulsas coladas.

Assim, entre os álbuns fotográficos localizados, chamou-me a atenção a existência de um segundo álbum publicado por editor privado, em 1935, por ocasião dos festejos do Centenário da Revolução Farroupilha, que guardava semelhanças indiscutíveis em termos de construção narrativa e seleção de imagens com aquele editado por Pedro Carvalho.

Assim é de supor que mesmo não tendo sido localizados álbuns particulares publicados na década de 1920, quando a cidade passava por várias obras urbanas, estes dois álbuns publicados na década seguinte terão o papel de construir uma nova visualidade urbana a partir de suas imagens fotográficas. O motivo a ser mostrado nessa nova imagem seria justamente a cidade remodelada.

Nessa pesquisa, assim, utilizei três álbuns fotográficos, totalizando 268 imagens fotográficas: *Porto Alegre Álbum* contém 105 vistas urbanas; *Recordações de Porto Alegre* contém 140 e *Obras Públicas* contém 51 imagens fotográficas, das quais 23 vistas são da Capital. Os dois primeiros guardam semelhanças evidentes entre si, principalmente na construção narrativa que exalta positivamente as características espaciais da cidade. Os dois últimos podem ser inseridos no âmbito da publicação de álbuns comemorativos bastante comum em diferentes episódios e cidades brasileiras²²³.

O álbum comemorativo do Centenário da Revolução Farroupilha ainda guarda uma peculiaridade em relação aos demais por ter sido editado para mostrar a cidade

²²³ MICHELON, 2001. Alusivo ao Centenário da Independência foi ainda editado o *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro. Comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922*. Edição da Prefeitura do Distrito Federal. Chama a atenção a existência neste álbum de legendas em português e em francês, o que demonstra estar o potencial receptor localizado no exterior, mais especificamente na França.

aos visitantes que por ela passassem para participar dos festejos ligados àquela efeméride, cujo maior evento foi a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha.

Estes dois álbuns comemorativos, assim, apresentam uma relação especial com as problemáticas ligadas à memória e ao esquecimento, no sentido de que sua produção revela a intenção clara de construir uma narrativa visual tendo a cidade como foco, a fim de deixar aos visitantes e aos pósteros um registro desta cidade. Estas narrativas operavam com determinados códigos de visualidade ao mesmo tempo em que propugnavam determinadas representações sobre a cidade, principalmente aquelas vinculadas ao ideal de modernidade urbana.

Definidas as séries fotográficas, meu segundo passo foi definir a grade interpretativa que permitiu identificar os atributos formais e icônicos de cada imagem individualmente. Considerei como ponto de partida a grade proposta por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro²²⁴ (Anexo E), fazendo pequenas modificações à medida em que a aplicava às imagens fotográficas. Foram, principalmente, incluídos aqueles elementos figurativos presentes nas imagens fotográficas, por se tratarem de aspectos urbanos e geográficos específicos da cidade de Porto Alegre – tais como lago, praia, morros – e excluídos aqueles atributos formais que não foram identificados. Dessa maneira, ao invés de percorrer um caminho solitário em busca da construção de metodologia própria, considerei mais produtivo aplicar a grade interpretativa elaborada pelas autoras, como forma, inclusive, de perceber sua pertinência e seus limites para a compreensão e a análise das imagens fotográficas urbanas e estabelecer um diálogo futuro sobre a relação fotografia e cidade. Dessa forma, no que se refere aos atributos

²²⁴ LIMA; CARVALHO, 1997.

formais por elas definidos, considere aceitos os resultados da investigação realizada pelas autoras no campo das artes visuais²²⁵.

A grade interpretativa, assim, além de conter informações que possibilitam a identificação da imagem, ficou sub-dividida entre descritores icônicos e formais. Os primeiros referem-se aos motivos fotografados, enquanto os últimos referem-se à maneira como foi feita a imagem fotográfica. A partir da análise individual de cada imagem chegou-se à definição dos padrões temático-visuais, que permitiram assim reunir determinados conjuntos de imagens, no conjunto total de fontes utilizadas, que guardam entre si relações entre os assuntos fotografados e os recursos formais utilizados pelo fotógrafo para realizar a imagem.

No que se refere à abordagem do álbum fotográfico enquanto uma narrativa visual ainda utilizei a distinção entre imagens agrupadas e isoladas, de acordo com a investigação de Francisca Michelon²²⁶ sobre as imagens fotográficas da cidade de Pelotas. Em minha pesquisa, os agrupamentos de imagens de mesma temática identificados pela autora, ganhou um viés diferenciado, correspondendo às imagens agrupadas em mesma página e não necessariamente versando sobre o mesmo tema em foco.

Ainda considere na pesquisa da autora o cotejo realizado entre informações fornecidas pelas fontes escritas e as imagens fotográficas analisadas. Embora não seja objetivo deste trabalho estabelecer relações entre imagem fotográfica e discurso presente nestas fontes, como foi o caso de Michelon, informações provenientes de

²²⁵ LIMA; CARVALHO, 1997, p. 50.

²²⁶ MICHELON, 2001.

bibliografia e de fontes escritas foram utilizadas a fim de possibilitar a problematização das imagens, principalmente no âmbito da análise do invisível nas imagens fotográficas.

2.2 Uma apresentação dos álbuns de Porto Alegre das décadas de 1920 e 1930

No levantamento ao qual procedi foram localizados os álbuns produzidos no final do século XIX pelos fotógrafos Irmãos Ferrari e o álbum produzido por Virgílio Calegari, no início do século XX. Todos estes compostos por vistas urbanas de Porto Alegre; álbuns editados por empresas como, por exemplo, *Bromberg & Cia. 1863-1913*; álbuns de famílias, contendo retratos, mas também vistas urbanas; álbuns comemorativos referentes ao Centenário Farroupilha e ao Bicentenário de Porto Alegre. Como foi afirmado anteriormente, detive-me apenas sobre os álbuns produzidos nas décadas de 1920 - *Obras Públicas* - e 1930 - *Porto Alegre Álbum e Recordações de Porto Alegre* - que continham preponderantemente imagens urbanas de Porto Alegre. Para aproximar o leitor de minhas fontes visuais, passo a descrever esses três álbuns. Considerei relevante para essa descrição estabelecer uma relação comparativa entre os álbuns contendo cópias realizadas por meio de processo fotográfico e aqueles impressos, entre os quais se situam as publicações investigadas.

Os primeiros álbuns fotográficos de vistas urbanas produzidos pelos estúdios fotográficos em Porto Alegre, no final do século XIX, são substituídos nas décadas seguintes por aqueles de impressão tipográfica. Ao que tudo indica o fotógrafo Virgílio Calegari teria sido o pioneiro em produzir um álbum com vistas urbanas através de impressão e não de reprodução fotográfica, como era tradicionalmente feito pelos

fotógrafos. Para realizar tal intento, o autor necessitou recorrer a um grande centro gráfico europeu, Milão, provavelmente para garantir a qualidade que o artista requeria para a sua arte.

As primeiras vistas e álbuns eram elaborados pelos próprios profissionais fotógrafos, ao passo que os álbuns das décadas de 1920 e 1930 são impressos tipograficamente e editados ou por um órgão oficial do governo ou por um editor privado. Embora o álbum de Virgílio Calegari seja também impresso, ainda diferencia-se consideravelmente em relação aos álbuns que serão publicados nas décadas seguintes. Enquanto os álbuns comercializados pelos estúdios apresentavam fotografia de autoria única e eram vendidos como peças artísticas - apresentando formato mais requintado, com encadernação em couro, com as imagens dispostas individualmente em tamanho grande e copiadas em papel acartonado - os álbuns impressos apresentavam imagens de diferentes autorias. Não localizei informação que me permitisse afirmar terem sido essas imagens produzidas especialmente para a edição desses álbuns. Isto significar dizer que podem ter sido produzidas com finalidades anteriores e distintas daquele propósito para o qual foram utilizadas posteriormente, ou seja, serem editadas reunidas em um volume elaborado para ser comercializado ou distribuído.

Ao contrário dos álbuns de estúdios que privilegiavam, única e exclusivamente, as vistas urbanas, em alguns casos associadas apenas às legendas, os álbuns impressos contêm textos, geralmente dispostos no início e no final da edição, que fornecem informações sobre a cidade em seus variados aspectos. As imagens fotográficas são impressas em frente e verso da folha, sendo algumas diagramadas em única página, perdendo, neste sentido, em dimensão. A qualidade do papel também é

inferior, diminuindo, conseqüentemente, ainda mais o seu custo, o que leva a pensar que estes tenham tido uma maior circulação em relação aos primeiros álbuns de vistas urbanas, acessíveis a poucos.

Os álbuns produzidos nas primeiras décadas do século XX também têm sua edição vinculada a efemérides, como é o caso dos álbuns da cidade editados no Centenário da Independência do Brasil, por ocasião do Centenário da Revolução Farroupilha ou, ainda, por ocasião do Bicentenário da Cidade, quando a edição de álbuns insere-se no âmbito de uma série de outras realizações com o intuito comemorativo a esta data²²⁷.

Os três álbuns abarcados por minha pesquisa apresentam características semelhantes e diversas entre si. O álbum *Obras Públicas* editado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul em 1922 é o que se distancia de forma mais contundente dos outros dois álbuns, de edição privada. Este primeiro é um relatório de obras que assume o formato de um álbum fotográfico, por apresentar imagens das obras realizadas pela Secretaria de Obras Públicas em todo o território do estado gaúcho. Do total de aproximadamente 51 imagens fotográficas, 23 situam os motivos fotografados na capital, tais como as obras de construção do Cais do Porto e de edificações públicas, como escolas, Casa de Correção, hospitais, quartéis. Os três volumes desta mesma edição, localizados no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, não contêm rigorosamente as mesmas imagens de Porto Alegre. Como a edição não está paginada,

²²⁷ Por ocasião das comemorações do Bicentenário, em 1940, foram publicados dois álbuns, uma edição da Prefeitura da cidade e outra privada, a saber: PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. *Porto Alegre: retrato de uma cidade: cem fotografias* por W. Hoffmann Harnisch Filho. Porto Alegre, 1940. Uma publicação por ocasião do bicentenário da colonização da cidade, em novembro de 1940; FRANCO, Álvaro; SILVA, Morency de Couto E; SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo. (Org.). *Porto Alegre: biografia duma cidade: monumento do passado, documento do presente, guia do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, [1940]. Livro comemorativo do Bicentenário da Fundação de Porto Alegre..

houve uma certa dificuldade em verificar quais as imagens que efetivamente compunham na íntegra o álbum, bem como qual a disposição das mesmas no seu interior. Através de um estudo comparativo entre estes três volumes, cheguei ao número de 23 imagens fotográficas de Porto Alegre, cuja disposição também pude inferir.

Diferentemente dos demais, não pode ser percebida no álbum *Obras Públicas* uma narrativa sobre a cidade. No entanto, está explícita uma narrativa vinculada às idéias de mudança, a partir da valorização de imagens que privilegiam o aspecto das construções em curso no espaço urbano da cidade, de afirmação do poder político institucionalizado no executivo estadual e de ordem social, a partir das imagens de construções de edificações que representam esferas importantes no âmbito da formação do “bom cidadão” – fotografias de edifícios escolares - e no âmbito do controle social, seja no caso do controle sobre os corpos não sadios – fotografias do Hospício São Pedro e do Hospital Militar - ou no caso do controle sobre os indivíduos avessos ao cumprimento da lei – fotografia da Casa de Correção e dos presos em suas oficinas, assuntos que serão objeto no capítulo seguinte.

Já os álbuns *Porto Alegre Álbum*, editado em 1931, e *Recordações de Porto Alegre*, editado em 1935, privilegiam as vistas urbanas, tomando a cidade nos seus mais diversos aspectos: ruas, avenidas e esquinas; largos, praças e jardins; edificações públicas e privadas; obras viárias; serviços urbanos; monumentos; arrabaldes e suas residências; acontecimentos religiosos ou culturais; orla do Guaíba.

Quanto às imagens fotográficas presentes nos álbuns, verificou-se que apenas os da década de 1930 apresentam retratos de indivíduos. No entanto, o mesmo personagem aparece representado em retrato de formato oval nas duas publicações, o

então Intendente da cidade Alberto Bins. Já *Porto Alegre Álbum* publica, além deste, o retrato do seu antecessor Otávio Rocha. Além de imagens fotográficas, estes dois álbuns apresentam ainda alguns desenhos de edificações, como o projeto da nova Catedral e os prédios de indústrias localizadas nos bairros fabris São João e Navegantes, bem como fotografias retocadas.

Destacam-se, como características de enquadramento em grande parte das imagens analisadas, as tomadas realizadas a partir do ponto de vista central e tomadas com câmara alta, ideal para captar um maior número de elementos do espaço urbano, como no caso de ruas, praças, largos ou confluência de avenidas. Neste caso, o fotógrafo posiciona-se em torres de igrejas ou nas sacadas e janelas de edifícios situados nas proximidades do motivo a ser registrado. Algumas vistas aéreas permitem visualizar panoramas da cidade, privilegiando especialmente a área central e a orla do Guaíba. Destacam-se algumas fotografias noturnas, que procuram ressaltar com atenção os aspectos modernizantes trazidos ao espaço urbano pela iluminação elétrica.

No álbum editado pelo Governo do Estado e *Porto Alegre Álbum* a tônica gira em torno de imagens em formato horizontal, com destaque, neste último, para as edificações apresentadas verticalmente, principalmente aquelas de altura mais elevada. Já em *Recordações de Porto Alegre* a presença de edificações de vários pavimentos é uma marca da publicação, multiplicando-se, desta forma, o formato vertical das mesmas, por este permitir tecnicamente a visualização integral da construção. Os altos edifícios, considerados pelos idealizadores da publicação como “magníficos arranha-céus e prédios suntuosos”, são fotografados em tomadas diagonais - feitas em geral nas esquinas, quando a localização do mesmo o permite - que valorizam a volumetria arquitetônica dos mesmos.

Nos três álbuns, elementos móveis, como transeuntes e automóveis, são incluídos na cena fotografada de modo a conferir maior dinamismo à imagem, contribuindo para a construção de sentidos ligados ao objetivo de apresentar uma cidade de feições modernizantes. Assim, as tomadas são orientadas de acordo com o propósito não apenas de atestar a presença desses elementos concebidos como paradigmáticos da urbe moderna - como os altos edifícios, a iluminação elétrica, o serviço de bondes - mas também de maximizar sua valorização na perspectiva de construção de um ideário do moderno.

Esse imaginário, além de nortear a concepção e elaboração das imagens por seus criadores, está explícito na reunião dessas imagens em um álbum. Assim, o objetivo de divulgar a cidade de Porto Alegre está presente no texto de apresentação dos editores das duas publicações de caráter privado analisadas, aspecto que as diferencia em relação à publicação oficial. Este último não contém textos, apenas títulos dispostos na parte superior das imagens e legendas colocadas na parte inferior, mostrando ser um formato mais próximo aos álbuns editados pelos estúdios fotográficos no século XIX. Os álbuns da década de 1930, além de conterem o texto de apresentação, apresentam legendas na parte inferior das imagens e um deles apresenta, ainda, um texto explicativo no final da edição, denominado *Informações Técnicas*, onde são prestados esclarecimentos sobre os serviços urbanos da capital.

Em ambos os textos são enfatizados os melhoramentos pelos quais está passando a cidade nos últimos dez anos, enumerando as benfeitorias realizadas, aspectos que poderiam ser visualizados nas imagens fotográficas que valorizam as características concernentes ao ideário de uma cidade moderna, higiênica e bela.

As duas edições, de acordo ainda com os seus textos, têm como alvos preferenciais o público brasileiro e estrangeiro, vindo a se constituir, inclusive, em um convite à visita, no caso de *Porto Alegre Álbum*, ou em uma lembrança de viagem, no caso de *Recordações de Porto Alegre*. Neste último, a edição visa especialmente os *forasteiros* que por ventura visitassem a cidade por ocasião dos festejos relacionados à Comemoração do Centenário da Epopéia Farroupilha, em 1935. Várias imagens da Grande Exposição organizada no Parque da Redenção contidas no álbum mostram que a publicação do mesmo ocorreu durante o próprio evento, provavelmente vindo a ser comercializado no mesmo local.

Outras informações retiradas destes dois álbuns fornecem algumas pistas sobre o seu consumo. O público de ambos está localizado, pelo que observei, fora de Porto Alegre e mesmo do Brasil. Busca-se, por um lado, divulgar as belezas da cidade, tornado-a digna de ser conhecida e, por outro, coloca-se como lembrança de viagem para aqueles que na cidade já aportaram. Nesse sentido, visa-se um público viajante, o que é demonstrado na escolha do formato e tamanho da edição, 16x23cm, considerado *portátil* por seus idealizadores, o que facilitaria o seu manuseio e, quiçá, o transporte no caso dos visitantes.

Uma dedicatória manuscrita localizada no exemplar de *Porto Alegre Álbum*, pertencente à Biblioteca Walter Spalding do Museu Joaquim José Felizardo, dá pistas ainda do uso do mesmo para presentear amigos ou pessoas da família. Infelizmente, parte do texto não se encontra legível, não sendo possível, dessa forma, saber se a amiga presenteada morava na cidade ou fora desta. Muito provavelmente o segundo caso, por tratar-se de um presente cujo objetivo principal, pelo que consta, seria

constituir-se em uma *recordação de Porto Alegre*. O fato do mesmo poder ser adquirido e apresentado mostra um tipo de circulação mais abrangente do que os álbuns oficiais.

O álbum *Obras Públicas*, editado pelo Governo do Estado, tem dimensão maior, 28x35cm, e ainda vem acrescido de outras características que o tornam mais requintado. O tamanho das fotografias acompanha aquele do álbum, estando todas aproximadamente com 18x23 cm, com exceção de uma única fotografia que excede a dimensão deste, totalizando aproximadamente 18x56cm e estando impressa em folha dobrada ao meio. As imagens estão circunscritas com uma pequena margem, estando dispostas isoladas em cada folha. Dessa forma, o verso da folha não é utilizado, ao contrário dos álbuns da década de 1930, impressos em frente e verso.

Nos álbuns particulares também muda o tamanho das fotografias, que sofrem uma variação relativa entre uma edição e outra. *Porto Alegre Álbum* apresenta a maioria das imagens organizadas unitariamente em cada página em tamanho aproximado de 13x20cm, estando várias dispostas duas a duas na página ou mesmo algumas páginas contendo de 3 a 5 imagens fotográficas de tamanhos menores. Uma grande vista aérea ultrapassa a dimensão do álbum, estando impressa em folha dobrada em quatro partes. Diferentemente deste último que privilegia as imagens isoladas, no álbum *Recordações de Porto Alegre* raras são as imagens dispostas unitariamente em cada página. Quando estas estão presentes, apresentam a dimensão de 14x20cm. Neste álbum, são preponderantes as fotografias agrupadas em número de 2 a 5 por página, sendo que suas dimensões, da mesma forma, variam consideravelmente, chegando-se ao formato diminuto de 3x3cm.

A forma de diagramação do álbum *Recordações de Porto Alegre* também pode ser considerada menos formal do que aquela encontrada em *Porto Alegre Álbum*.

Várias imagens são dispostas obliquamente, sendo comum algumas sobreposições parciais das imagens, à semelhança da disposição encontrada nas revistas ilustradas. A presença de uma margem em tom mais escuro nas fotografias também marca a forma de diagramação das mesmas, não fugindo ao padrão do formato em retângulo ou quadrado, característico do clichê fotográfico, mas permitindo fazer cortes oblíquos nos cantos das mesmas.

Comparando *Recordações de Porto Alegre* com *Porto Alegre Álbum*, observei um maior apuro na primeira edição, provavelmente resultante do aprimoramento editorial possibilitado pelas edições da Livraria do Globo, casa especializada na edição de livros. A Livraria do Globo assina a edição de dois dos álbuns pesquisados: *Obras Públicas* contém a inscrição *Officinas Graphics da Livraria do Globo*, enquanto *Recordações de Porto Alegre* contém a marca *Edição da Livraria do Globo Porto Alegre*, acrescida da logomarca *Edições Globo*.

A Livraria do Globo, conforme Miceli²²⁸, constituiu-se na editora de maior importância fora do eixo Rio-São Paulo nos anos 1930 e 1940. Sua história na trajetória de edição de livros no Brasil, no entanto, iniciou muito antes disso, conforme afirma Elisabete Torresini, quando, em 1916, a Globo lançou seu primeiro empreendimento editorial, o *Almanaque Globo*²²⁹. Nas primeiras décadas do século XX, a Livraria, situada na Rua da Praia, configurava-se como ponto de encontro de intelectuais e escritores, ao passo que sua editora transformava-se na quase exclusiva casa editorial das publicações do estado, além de contar com os equipamentos tecnológicos necessários à impressão de imagens. A edição comemorativa ao Centenário da

²²⁸ MICELI, 1979, apud TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: Edusp/Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. P. 68.

²²⁹ TORRESINI, 1999, p. 56.

Independência da Revista *Mascara* assim se refere a esta seção da Livraria, situada nos andares superiores da edificação da rua da Praia nº 272:

Ao fundo, no mesmo pavimento, encontra-se a secção de photogravura, montada com todo o rigor dessa arte, em vasto e bem iluminado salão.

Nesta dependência da LIVRARIA DO GLOBO, manipulam-se todas as diversas modalidades de photogravura, com esmerada perfeição.²³⁰

Nesse sentido, compreende-se a edição pelas *Officinas Graphicas da Livraria do Globo* do *Álbum do Centenário da Independência*, publicação de cunho oficial da Secretaria de Obras Públicas, mas que necessitaria do aporte técnico na impressão de imagens. Ao que tudo indica, a edição deste álbum dispôs dos serviços gráficos da Livraria do Globo, porém a realização e distribuição do mesmo muito provavelmente foi feita pelo órgão estatal. Além disso, não obtive informações que indicassem a comercialização do álbum. Permito-me, no entanto, conjecturar que, em sendo uma publicação oficial, foi provavelmente distribuído gratuitamente.

O segundo álbum, *Recordações de Porto Alegre*, editado em 1935, é uma edição realizada e comercializada pela Livraria do Globo, como pode ser visto pelo anúncio do mesmo publicado na Revista do Globo:

Recordações de Porto Alegre
O mais completo álbum até hoje aparecido,
constando de todos os aspectos de Porto Alegre moderno.
Impresso em finíssimo papel couché.
Preço 10\$000
Edição da Livraria do Globo.²³¹

A edição do álbum atesta o grau de desenvolvimento que alcançara aquela casa editorial naquele momento. Na metade da década de 1930 a Seção Editora já estava

²³⁰ LIVRARIA do Globo. *Máscara*, Porto Alegre, p. 216, 1922. Número comemorativo ao Centenário da Independência.

²³¹ RECORDAÇÕES de Porto Alegre. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 166, p.32, 1935. Anúncio publicitário.

consolidada, pois havia se tornado departamento especializado da firma *Barcellos, Bertaso & Cia* ainda no início dos anos 30. Nesta época, a Livraria contava ainda com um importante veículo editorial, a *Revista do Globo*, dirigida pelo então jovem escritor Érico Veríssimo e que apresentava, nas palavras daquele periódico, *copiosa matéria, editorial de atualidade, farta e escolhida colaboração, admiráveis páginas de desenho e um abundante serviço fotográfico urbano, social e do exterior*²³². A qualidade editorial das edições da Livraria do Globo era motivo de elogios nos jornais que circulavam na cidade na década de 1930, assim como a editora multiplicava os autores nacionais e estrangeiros publicados. A expansão da Livraria do Globo deu-se num contexto em que poderia ser identificado um mercado de consumo garantido para a publicação de livros. Além de expandir a edição de autores nacionais e continuar valorizando os regionais, a Livraria investiu na tradução de vários autores estrangeiros, principalmente aqueles de língua anglo-saxã, italiana e germânica, até então desconhecidos do público brasileiro, não descuidando da literatura francesa preponderante no gosto nacional²³³.

Pelas suas características, a edição do álbum *Recordações de Porto Alegre* inseria-se na linha editorial da Livraria do Globo, que procurava prestigiar autores e temáticas locais. O acesso às imagens fotográficas utilizadas na *Revista do Globo*, por outro lado, provavelmente facilitou a reunião e seleção das mesmas visando a composição em um álbum fotográfico. No decorrer da pesquisa localizei uma imagem publicada na Revista e que posteriormente foi utilizada na edição dos álbuns de 1931 e 1935²³⁴. No sentido inverso, foi encontrada uma página completa, incluindo

²³² REVISTA do Globo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jan. 1929, p. 4.

²³³ BERTASO, José Otávio. *A Globo da Rua da Praia*. Porto Alegre: Globo, 1993. P. 21.

²³⁴ Trata-se de uma vista noturna da Avenida João Pessoa publicada na edição da *Revista do Globo* n. 20, de 1930. No *Porto Alegre Álbum* esta fotografia apresenta a assinatura de *Azevedo e Dutra*, ao passo que em *Recordações de Porto Alegre* e na edição da *Revista do Globo* a assinatura foi suprimida.

composição, numeração e legenda das imagens, de *Recordações de Porto Alegre* publicada em uma das edições da *Revista do Globo*²³⁵.

Além dessas, duas outras imagens fotográficas presentes nos álbuns foram localizadas em outras publicações. Uma imagem do álbum do Centenário da Independência foi publicada na edição comemorativa da mesma efeméride da *Revista Máscara*, não tendo sido possível, porém, verificar em qual publicação figurou pela primeira vez. E outra imagem presente em *Porto Alegre Álbum* foi encontrada na publicação *Porto Alegre em Revista*, editada em 1926. Estes dois exemplos demonstram a circulação existente entre as imagens incluídas nos álbuns e aquelas presentes nas revistas ilustradas e outras publicações do período, aspecto que apresentaria maior facilidade no caso de periódicos e livros pertencentes à mesma casa editora.

A preocupação com o formato portátil ressaltado pelos editores do álbum é outro ponto a ser considerado numa edição como esta, tendo em vista que se encontrava entre as preocupações da Livraria a edição de livros de bolso. Estes compunham, então, a *Coleção Globo*, uma série de volumes com capa acartonada e ilustrações coloridas, composta, entre outros, por livros de aventura bem ao gosto popular da época. Não é impossível imaginar, nesse sentido, que o formato portátil, ressaltado pelos idealizadores de *Recordações de Porto Alegre*, já tivesse sido foco de preocupação na edição de livros de uma forma mais ampla. E, por outro lado, tenha sido escolhido com o objetivo de ampliar o seu consumo, principalmente entre os *forasteiros*.

²³⁵ REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre: Globo, ano 7, n.169, 28 set. 1935. p. 212.

Já *Porto Alegre Álbum* foi editado pelo escritor Pedro Carvalho²³⁶ nas *Officinas Graphics* do jornal *A Noite*, em sistema de rotogravura. Identifiquei em minha pesquisa dois jornais com a mesma denominação *A Noite*, um publicado em Porto Alegre e outro no Rio de Janeiro. O jornal carioca foi criado em 1911, por Irineu Marinho, no calor dos acontecimentos relacionados à sucessão do então presidente Hermes da Fonseca. Era, segundo Nelson Weneck Sodré²³⁷, um jornal moderno e que contava com oficina de gravura bem aparelhada. Nas primeiras décadas do século foi um veículo da imprensa escrita atuante nas campanhas jornalísticas que envolveram as eleições presidenciais. No episódio de 1930²³⁸, este se posicionou ao lado da situação, tendo sido, por isso, alvo de depredações.

Em Porto Alegre também circulou o jornal *A Noite* entre os anos de 1914 e 1926²³⁹, de propriedade da Empresa Gráfica da Kodak, mesma que publicava a revista ilustrada de idêntica denominação, e sob a direção do jurista Maurício Cardoso, diretor não apenas deste, mas também do jornal do Rio de Janeiro²⁴⁰. O vespertino *A Noite* foi o primeiro jornal da imprensa gaúcha a manter um serviço fotográfico regular, assim como levou para o noticiário diário as crônicas de variedades, tônica das revistas

²³⁶ Foram encontradas referências sobre o juiz e escritor denominado Pedro Carvalho. O provável editor do álbum nasceu em Montenegro, interior do Rio Grande do Sul em 1869 e faleceu naquele mesmo município em 1936. Foi juiz distrital na sua cidade natal e publicou *Campanha do Coronel Santos Filho*, em 1897, livro sobre a Revolução Federalista de 1893. Cf. MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Instituto Estadual do Livro, 1978. P.135.

²³⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. P. 379.

²³⁸ O jornal *A Noite* circulou pelo menos até o início da década de 1960. No acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa podem ser consultados exemplares entre os anos de 1916 e 1934.

²³⁹ Cf. STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. No acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa localizei apenas os exemplares do jornal que circularam nos meses de janeiro e fevereiro do ano de 1914. Em *A NOITE, Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 1, 11 nov. 1926. Anúncio publicitário, os editores de *A Noite* informam que o jornal terá suspensa sua edição temporariamente devido à falta de papel para impressão.

²⁴⁰ MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/IEL, 1978. P. 125.

ilustradas²⁴¹. Ao que indicam as fontes que pesquisei, o jornal *A Noite*, publicado em Porto Alegre, não circulou até o ano de edição de *Porto Alegre Álbum*, levando a crer que esse álbum fora elaborado nas oficinas gráficas do jornal homônimo no Rio de Janeiro. Se assim foi, causa um pouco de surpresa, pois não havia necessidade de se recorrer ao centro do país para a publicação das fotografias, como é facilmente constatado pela circulação na cidade das revistas ilustradas desde o início do século XX.

Os dois sistemas mecânicos acima mencionados, rotogravura e fotogravura, foram utilizados para impressão de ilustrações e imagens nas primeiras décadas do século XX em álbuns, jornais e revistas ilustradas. A fotogravura²⁴² surgiu com a invenção da fotografia, a partir das pesquisas que tinham como base a gravura em metal e a xilografia já existente. Constitui-se em processo de gravação fotoquímica em relevo realizada sobre metal, geralmente zinco ou cobre, para impressão tipográfica. Já a rotogravura²⁴³, também denominada heliogravura, constitui-se na gravação da imagem em um cilindro de cobre para a impressão rotativa. Foram utilizadas indistintamente no Brasil as duas designações, heliogravura e fotogravura, para indicar qualquer procedimento de gravura química através da luz para impressão tipográfica ou calcográfica. No entanto, é mais usual atribuir-se o termo *fotogravura* ao processo em relevo (tipográfico) e à heliogravura. Para denominar o procedimento em oco usa-se o termo *calcográfico*.

Não é gratuita a menção que fazem os editores dos álbuns fotográficos à técnica utilizada para impressão das imagens fotográficas. A informação contida na publicação

²⁴¹ RUDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

²⁴² PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Globo, 1958. P. 168.

²⁴³ Id., p. 367-368.

não apenas atestava a qualidade dada à impressão das fotografias em papel, procedimento relativamente recente na época, como comprovava a atualização do parque gráfico utilizado com os procedimentos tecnológicos mais modernos existentes até então. Assim, ao lado das fotografia e textos, o próprio sistema de confecção do veículo de circulação destas imagens era utilizado como forma de exaltar idéias ligadas ao moderno.

Além da dimensão e da forma de disposição das imagens no seu interior, os dois álbuns de edição privada diferenciam-se daquele de edição oficial em relação ao tipo de material utilizado na sua confecção. O álbum da Secretaria de Obras Públicas é impresso em papel *couché*, com papel de seda intercalando as imagens fotográficas e capa em papel acartonado ou couro. Neste último caso - apenas um entre os três exemplares localizados no acervo do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul - o título da publicação, bem como sua moldura, foram impressos em dourado sobre a capa em couro na cor marrom, tornando ainda mais luxuosa a publicação, provavelmente destinada a um seletor público consumidor, ao contrário das edições com capa em papel. Já os álbuns da década de 1930 são todos em papel, incluindo a capa, acartonada.

A autoria das imagens fotográficas não pode ser identificada no caso do álbum oficial. Muito provavelmente estas foram realizadas por um único fotógrafo, especialmente com a finalidade de documentar as obras realizadas e, talvez, fazer a publicação das mesmas no álbum. Em *Porto Alegre Álbum* não é informada a autoria da maioria das imagens fotográficas, sendo possível identificar aquelas realizadas por Azevedo e Dutra e Kurt Geissler por trazerem a assinatura dos mesmos. O álbum

Recordações de Porto Alegre apresenta no texto de apresentação o nome dos fotógrafos Eduardo Becker Filho, Lino Hopf, Olavo Dutra, Leopoldo Gaelzer (Bazar Abelheira), Ulpiano Etchart (Casa do Amador). No interior do álbum, no entanto, raras são as imagens que constam com assinatura dos seus autores, não sendo possível, neste sentido, relacionar autor e fotografia.

Dessa forma, não foi possível verificar nos três casos analisados a contratação de fotógrafos especialmente para a realização de imagens fotográficas visando a publicação dos álbuns. No caso do álbum editado pelo Governo do Estado, acredito que as fotografias possam ter sido realizadas com esse objetivo, mediante contratação de fotógrafo reconhecido na cidade, como era comum na época²⁴⁴, ou então foram realizadas por fotógrafo pertencente aos quadros do funcionalismo estadual. Em ambos os casos, porém não localizei registro que atestasse a autoria das mesmas. No caso das imagens fotográficas presentes nos álbuns de edição privada, acredito que algumas tenham sido adquiridas dos acervos dos fotógrafos da cidade na época ou retiradas de publicações anteriores, como podem ser exemplos a fotografia mencionada anteriormente e publicada em *Porto Alegre em Revista*, a fotografia noturna realizada pelo estúdio Azevedo e Dutra presente nos dois álbuns. Outras imagens podem ter sido produzidas especialmente para a edição, como as imagens da *Exposição do Centenário da Epopéia Farroupilha*, presente em *Recordações de Porto Alegre*. Ainda podem ser vistas algumas imagens contendo uma legenda impressa, identificando o

²⁴⁴ Virgílio Calegari e Jacintho Ferrari, por exemplo, foram contratados, entre 1911 e 1913, pela Secretaria de Obras Públicas do Governo do Estado para fotografarem a obra de execução do monumento a Julio de Castilhos, cf. LEAL, Elisabete da Costa. *Filósofos em tintas e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo Sá*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. (em elaboração).

assunto, seguida do nome da cidade e do estado, ou seja, são cartões postais que circulavam na cidade e foram reeditados no álbum. Uma das legendas destas imagens, inclusive, sofreu a tentativa de supressão, por motivos desconhecidos nesta pesquisa.

Assim como não consta autoria em grande parte das imagens, não está presente a data de realização do ato fotográfico. Deduz-se, no entanto, que todas as fotografias analisadas tenham sido produzidas no período de edição do álbum ou poucos anos antes, pois o objetivo principal do mesmo é “mostrar” as obras e os melhoramentos realizados na cidade, dando ao leitor a possibilidade de ter contato visual com a beleza urbana na qual se configurava Porto Alegre naquele exato momento. Única exceção é uma imagem cuja legenda a identifica como *Rua dos Andradas em 1870* impressa na página ao lado de uma imagem com a legenda *Rua dos Andradas em 1931*, data de edição do álbum. A identificação das datas das tomadas não é aleatória e tem por intenção criar um sentido preciso ao estabelecer uma relação comparativa entre a cidade do final do século XIX e a cidade contemporânea do leitor, tema ao qual retornarei no capítulo terceiro.

Um último aspecto a ser mencionado no que se refere à descrição do álbum editado pelo Governo do Estado e o álbum *Recordações de Porto Alegre* relaciona-se às efemérides a que fazem alusão. O primeiro insere-se, como foi dito anteriormente, no âmbito das edições alusivas ao *Centenário da Independência* que pulularam em diversas cidades brasileiras em 1922. Conforme afirmei no capítulo primeiro, o Centenário da Independência figurou nas comemorações da Capital, através da realização de várias festividades. A publicação do álbum pela Secretaria de Obras

Públicas inseriu-se na comemoração alusiva a esta data e marcada por inúmeras publicações em todos os estados brasileiros.

O segundo álbum foi publicado por ocasião dos festejos realizados em comemoração ao *Centenário da Revolução Farroupilha*, 20 de setembro de 1935. Conforme visto anteriormente, o sucesso desta mostra foi de tal forma expressivo - inclusive pelo número significativo de visitantes - que é plausível supor que os idealizadores da edição do álbum *Recordações de Porto Alegre* estivessem visando como provável consumidor este público formidável que ocorreu àquele certame. Dessa forma, editado com a finalidade especial de divulgar a cidade aos visitantes daquela grande mostra, o álbum inseriu-se, tal como a própria exposição, como veículo a contribuir na construção de uma visualidade da modernidade urbana através das imagens fotográficas.

Da mesma maneira que a Exposição do Centenário Farroupilha, o álbum lançou mão de elementos icônicos e formais considerados no período como paradigmáticos do moderno. No entanto, a grande mostra, por suas características particulares, constituiu-se em algo efêmero que teve lugar no período de tempo de alguns meses, o que não significa que esta não possa ter deitado raízes no espaço urbano, seja pela manutenção de traços do plano adotado no evento no projeto de urbanização do futuro Parque Farroupilha, seja pela influência do estilo *art déco* presente nos pavilhões da mostra em projetos de novas construções na cidade²⁴⁵.

O álbum fotográfico, ao contrário, colocou-se como artefato perene a ser levado pelos visitantes da mostra e da cidade, como objeto de recordação, conforme seu

²⁴⁵ Machado, p.249.

próprio título sugere. Finda a mostra e finda a visita, permaneceria a imagem de uma cidade bela, higienizada e moderna. Tanto a mostra, quanto o álbum, neste aspecto, constituíram-se como balizadores de um momento definido a ser eternizado como memória, colocando-se como peças comemorativas não apenas do episódio histórico ao qual se refere o título da grande exposição, mas também do progresso alcançado pelo estado do Rio Grande do Sul no último século e da modernidade urbana alcançada nas últimas duas décadas, conforme enunciado na apresentação do mesmo.

Feita a descrição do corpus visual de minha investigação, passo nos dois capítulos subseqüentes a realizar a análise das imagens fotográficas contidas nos álbuns descritos, orientada pela metodologia aqui apresentada. A seguir, então, faço a incursão em uma primeira possibilidade de interpretação, buscando a narrativa subjacente às imagens e à disposição das mesmas nos álbuns fotográficos.

3 NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS SOBRE A CIDADE

O álbum fotográfico ao selecionar e reunir determinadas imagens fotográficas remete à coleção e à narrativa, ambas ligadas à memória.

De todo o repertório de imagens criado pelo homem moderno, sem dúvida, a fotografia é a que mais propicia a prática do colecionismo. A imagem fotográfica pode ser copiada em suporte relativamente de baixo custo e que torna acessível de forma imediata o objeto de coleção, a imagem, diferentemente de um vídeo ou mesmo da televisão, que necessitam de aparelhagem para se obter acesso. Além disso, o próprio exercício fotográfico, ao fazer surgir uma quantidade inesgotável de imagens acaba por criar coleções²⁴⁶. Por essas características, desde o seu surgimento, a fotografia engendrou coleções, sejam aquelas sobre acontecimentos restritos a um pequeno grupo de pessoas, como são os retratos de família, sejam aquelas sobre mundos distantes, como são as fotografias de viagens e as vistas urbanas.

As imagens fotográficas, assim, vieram a compor uma prática mais remota no tempo e que se refere à atividade humana de colecionar e, conseqüentemente, classificar e catalogar, como forma de conhecer o mundo. Através dos gabinetes de curiosidades ou das câmaras das maravilhas dos séculos XV e XVI fragmentos do novo mundo eram colocados à disposição de estudiosos como forma de apreensão não

²⁴⁶ LE ROUX, Philippe. Les vies parallèles des photographes. *La Recherche Photographique*, Paris, n. 10, p. 27-34, juin 1991. P. 27.

apenas de territórios desconhecidos, mas também do outro²⁴⁷. Era assim que nas coleções científicas estavam lado a lado pedras e gemas preciosas, exemplares da fauna e da flora, fragmentos de corpos dos membros de tribos nunca antes vistas. Colecionar, catalogar e classificar eram práticas concebidas como forma de aproximar o mundo e as coisas até então desconhecidas pelo homem europeu. As coleções eram, dessa forma, o meio através do qual adquiria visibilidade um mundo invisível situado em terras exóticas e longínquas. Nessa perspectiva, quando de sua invenção, a fotografia ao ser percebida como registro fidedigno da realidade, cumpriu muito adequadamente uma das funções mais importantes da coleção, ou seja, tornar visível aquilo que era, até então invisível²⁴⁸. No entanto, no caso das fotografias perdeu-se essa noção de que as mesmas atuavam, tal como outros objetos, enquanto semióferos²⁴⁹, ou seja, objetos que possuíam determinado significado, o de representar mundos distantes. As fotografias foram tidas como pedaços da realidade. Colecioná-las, nesse sentido, significava colecionar também esses pedaços de mundo²⁵⁰.

Desde então, a prática do colecionismo de fotografias tornou-se crescente, acompanhando o próprio fazer fotográfico e atingindo, na era contemporânea, uma dimensão espantosa. Preocupada com isso é que Susan Sontag pergunta-se até que ponto pode-se atingir o conhecimento se as imagens, notadamente as fotográficas, interpõem-se entre o homem e o mundo, determinando, sobremaneira, a forma desse conceber os processos e os fenômenos que o cercam²⁵¹. Se não se pode alcançar o

²⁴⁷ SCHAER, Roland. *L'Invention des musées*. Paris: Gallimard/Reunion des Musées Nationaux, 1993.

²⁴⁸ POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. V. 1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. P. 77

²⁴⁹ Id., 1984, p. 71.

²⁵⁰ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. P. 13.

²⁵¹ Id.

conhecimento do mundo, a fotografia permite a coleção do objeto fotografado e, nesse sentido, colecionar fotografias significa poder colecionar o mundo, as coisas e as pessoas.

O álbum é, sem dúvida, 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 olhar²⁵². Esse viés não é ingênuo ou aleatório, pois segue critérios, idéias 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. Há de se ressaltar que o autor, nesse caso e diferentemente do ato fotográfico que é executado única e exclusivamente apenas por um indivíduo, pode ser uma ou várias pessoas, uma instituição, um grupo, uma família.

Assim, o imaginário social interfere tanto na criação das imagens fotográficas, como na concepção da coleção que resultou no álbum fotográfico. No outro extremo, o da recepção, o álbum e as imagens nele contidas contribuem para a construção e veiculação de um determinado imaginário, neste caso, lançando mão da visualidade como elemento central.

Ademais, a fotografia opera de forma fragmentária e descontínua. A coleção e, em especial, o álbum fotográfico pretende restituir a continuidade perdida na imagem

²⁵² LE ROUX, Philippe. Les vies parallèles des photographes. *La Recherche Photographique*, Paris, n. 10, p. 27-34, juin 1991. P. 28.

fotográfica isolada. No caso do álbum de vistas urbanas esta intencionalidade é ainda mais flagrante pela impossibilidade de ser alcançada em uma única representação fotográfica a dimensão colossal do espaço urbano. Assim, conforme mostrei anteriormente, as imagens fotográficas ao elaborarem uma representação reduzida do gigantismo urbano e ao estarem dispostas em um álbum, realçam essa idéia de continuidade, jogando com a ilusão de dar a ver a cidade em sua totalidade e em sua unidade espacial, inexoravelmente rompida pelo ato fotográfico.

Dessa maneira, elaborado a partir de fragmentos, tentando construir um mosaico da cidade consoante um imaginário específico, o álbum de vistas urbanas tenta alcançar uma continuidade fictícia. Essa continuidade, por seu turno, ganha sentido ao recorrer-se à construção narrativa e ao ter como *locus* privilegiado de tessitura o espaço urbano, elemento visual preponderante na imagem fotográfica. Assim, conforme Jacques Aumont, tem-se a partir da imagem dois níveis de narratividade: aquele que se inscreve na imagem única, processo codificado em uma cena, e aquele que se situa na ordenação seqüencial das imagens fotográficas no interior do álbum fotográfico²⁵³.

Conforme Walter Benjamin²⁵⁴ o declínio da narrativa é componente distintivo da experiência da modernidade. Na cidade moderna, com seu ritmo e velocidades vertiginosos, a troca de experiências inter-pessoais que propiciava a construção narrativa entra em declínio, dando lugar a outras formas de transmissão de informações. Na metrópole desaparecem também os grandes narradores depositários das vivências do grupo. Esses ancoravam seus relatos nas reminiscências, tornando o transcurso do tempo parte constitutiva do presente. Os guardiões da memória e da

²⁵³ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993. P. 245.

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. P. 197-221. Obras escolhidas., v. 1. P. 201.

tradição, assim, os *homens-memória*²⁵⁵ não apenas multiplicavam o conhecimento, transmitindo-o de geração em geração, como eram responsáveis pelo fortalecimento dos laços com um passado comum ligado a lugares e práticas tradicionais que contribuíam para a manutenção da coesão social do grupo.

A modernidade assistiu ao desaparecimento desses antigos laços com lugares e com práticas cuja significação era dada através das narrativas. Nesse contexto, continuando no raciocínio de Benjamin²⁵⁶, o declínio da narrativa ensejou novas formas de comunicação, como a imprensa, que passou a substituir o antigo papel dos homens-memória. As imagens visuais, em especial as fotografias, também se revelaram como forma de dar a ver o mundo e as coisas, na perspectiva da plausibilidade exigida pela informação²⁵⁷. A imagem fotográfica, nesse sentido, passou a ser considerada, na modernidade, um suporte por excelência da informação confiável a ser transmitida ao receptor, transformando-o de ouvinte/interlocutor em *leitor visual*. A imagem fotográfica, pelas características técnicas do fazer fotográfico, supostamente viria a fornecer um registro fiel dos acontecimentos, enquanto a narrativa abriria espaço para a interpretação pretensamente banida das novas formas tecnológicas de representação da realidade. No entanto, conforme Flusser,

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam [...].²⁵⁸

²⁵⁵ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994. P. 429.

²⁵⁶ BENJAMIN, 1987b, p. 2 03.

²⁵⁷ Id.

²⁵⁸ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. P. 14.

Dessa forma, as imagens fotográficas que, no contexto moderno, paulatinamente passam a substituir a narrativa tradicional, pouco ou nada dizem sem o recurso à narrativa. Como qualquer imagem, a fotografia transforma processos em cenas²⁵⁹. Um fragmento congelado no tempo que pretende tornar a realidade inteligível ao observador, mas que por sua forma de representação acaba por dificultar a compreensão desta. Assim, para decifrar as imagens fotográficas é necessário recorrer-se ao texto, caminho a percorrer a fim de ler o texto visual. É como se no contexto da cidade moderna e com o declínio da narrativa a imagem, em especial a fotográfica, reunida no álbum tentasse suprir o leitor de informações sobre a cidade. Porém, dessa forma, essa cidade é ininteligível, nada mais sendo que fragmentos visuais sem significação. A objetividade intencionada pela apresentação exclusiva das imagens fotográficas se esvai quando o leitor visual necessita não apenas recorrer ao texto que a acompanha, no caso das legendas, como necessita tecer uma narrativa que faça falar os elementos visuais e materiais do urbano representados como códigos configuradores da imagem fotográfica.

Ademais, o homem moderno ao passo que pensa distanciar-se das formas tradicionais de construção narrativa que tinham na memória ponto fundamental de apoio e de transmissão de vivências, atribui às imagens fotográficas, por sua peculiar pretensão à objetividade, a faculdade de reter o transcurso do tempo, congelando em imagens cenas urbanas a serem concebidas como pedaços da realidade presente ou passada. Embora não seja intenção explícita do fotógrafo ao clicar sua máquina elaborar um registro do seu tempo, inevitavelmente ao serem preservadas, suas imagens tomarão lugar na elaboração da memória dos temas fotografados. Ao lado de

²⁵⁹ Id., p. 8.

outras formas de recuperação do passado, seja este próximo ou distante, as imagens fotográficas condicionam com grande intensidade a memória dos fenômenos pretéritos, por se constituírem em registro visual dos mesmos. A fotografia, assim concebida e utilizada, opera na construção de memórias na modernidade, substituindo formas convencionais que se ancoravam nas trocas de experiências inter-pessoais. Sendo seletiva, tal como a memória, opera com a trama do lembrar e do esquecer. Ao jogar o enquadramento sobre um pedaço do real, o que fica no interior deste é tido como memória, confundindo-se com o próprio passado, enquanto o que ficou de fora poderia ser concebido como o esquecimento e, por isso, não mais levado em conta.

Da mesma maneira ocorre com as vistas urbanas, largamente concebidas como a memória urbana resgatada através da fotografia. Memória em fragmentos, reminiscências dispersas, lembranças em frangalhos que obedecem tão somente ao olhar daquele que esteve por trás da objetiva. Permanecem apenas como restos que, por algum descuido, não sumiram na poeira do tempo. O álbum de vistas urbanas, ao reunir esses fragmentos segundo uma ordenação lógica concebida pelo seu autor, funciona, assim, como coleção desses restos da cidade, elaborada para permanecer como memória de um tempo preciso que lançou sua marca no espaço ali presente em imagem.

Se o álbum, no entanto, permanecer fechado, sendo corroído pelo tempo implacável, nada dirá e, provavelmente, não atuará na memória do urbano presente nas suas imagens fotográficas. Ao ser folheado, no entanto, inevitavelmente uma narrativa será construída por seu leitor visual, surgirá uma trama que, por sua vez, se imbricará na narrativa elaborada por seu autor/coleccionador de imagens fotográficas. A partir daí

estará construindo a memória e o esquecimento desse urbano, jogando com a visibilidade e invisibilidade dos traços da cidade.

Assim sendo, para proceder à análise das imagens fotográficas e dos álbuns - editados em determinado tempo e espaço e marcados por sua autoria enquanto coleção e enquanto construção narrativa que se faz memória e se faz esquecimento – considerarei imprescindível assinalar o lugar do leitor visual. Não sendo meu objetivo analisar a recepção das imagens no contexto estudado, o lugar de leitor visual é assumido, nesse capítulo e em toda tese, pela pesquisadora que tenta decifrar a narrativa construída pelo leitor visual/colecionador/editor do álbum, considerado também produtor visual.

A figura do *flâneur*²⁶⁰ contribuiu, nessa direção, para uma aproximação dos álbuns fotográficos e a cidade ali representada. O *flâneur*, segundo Benjamin²⁶¹, é aquele que perambula pela cidade, detendo-se nos seus mais recônditos detalhes. Ele vagueia ociosamente pelo espaço da cidade moderna, não abdicando de sua subjetividade e, muitas vezes, colocando-se na contra-mão da aceleração do movimento urbano. O *flâneur*, assim, incorpora no seu caminhar através das ruas e calçadas a tessitura de uma narrativa, na qual incorpora suas interpretações pessoais desse vagar.

Dessa forma, proponho-me a percorrer os álbuns fotográficos de Porto Alegre tal qual *flâneur* o faria pelo espaço urbano. Certamente de todos os sentidos, a visão será aquele preponderante, ao passo que na cidade cheiros e ruídos estariam à disposição

²⁶⁰ Foi inspiradora para essa abordagem do *flâneur* a leitura de GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003. P. 175-189.

²⁶¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas. V. 3. P. 122.

da subjetividade do caminhante. Esse foco metodológico, por outro lado, aponta para a análise da imagem visual que não prescinde da subjetividade do leitor visual na sua interpretação, estando esta condicionada aos mecanismos estéticos, culturais ou ideológicos da recepção das imagens.

Como o *flâneur* vagueia pelas ruas da cidade, o leitor visual necessita vagar seu olhar pelas páginas visuais dos álbuns fotográficos na busca de uma narrativa que torne plena de significação a imagem urbana ali construída. Para ser dado sentido a esse conjunto de imagens faz-se necessário, assim, tentar reconstituir o seu texto subjacente, o qual obedece a uma ordenação precisa pautada pela reunião e disposição das fotografias nos álbuns. Nesse sentido, a partir do álbum fotográfico, seus editores constroem uma narrativa sobre a cidade. Através do álbum procedem à escritura de um texto a partir de textos que tomaram a forma de imagens. A partir dessas considerações, passo a seguir a interpretar os álbuns investigados.

3.1 O olhar dirigido: as imagens de um álbum de obras

Metamorfoseada de *flâneur*, inicio minha caminhada pelo álbum *Obras Públicas* editado em 1922. Trata-se de uma publicação de caráter oficial do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, conforme descrição que fiz no capítulo anterior. A abertura do álbum com uma imagem das obras de construção do Cais do Porto (fotografia 1) dá a tônica da narrativa a ser enunciada, qual seja o processo de transformações operadas no estado mais meridional do Brasil e vislumbrado por meio de uma grande obra

pública que tem como palco o espaço urbano da capital, Porto Alegre. Esta fotografia de uma obra urbana, colocada como primeira imagem do álbum direciona o olhar para as mudanças em curso, ou seja, é o aspecto de transformação que está sendo enfatizado. Não se optou por imagens do Porto já em funcionamento - tais como as fotografias do Cais e seus armazéns já construídos (fotografia 13 e 14), também presentes no interior da edição - mas precisamente pela imagem de um canteiro de obras, o estaleiro de fabricação de blocos, situado na Praça da Harmonia, cujo espaço foi completamente alterado para servir de apoio logístico à obra daquela envergadura.

Não é à toa que a imagem da obra de construção do Cais do Porto abra a edição de *Obras Públicas*. Pode-se afirmar que ao lado dos melhoramentos urbanos realizados pelo Intendente José Montaury, a construção do Cais do Porto pelo Governo do Estado foi a obra que maior impacto urbano trouxe à cidade no início do século XX. O projeto do novo porto foi elaborado pela Secretaria de Obras Públicas e, em 1911, o Engenheiro R. Ahrons iniciou a construção de um trecho de 149 metros de cais na Praça da Alfândega a ser feito sobre um aterramento de 180 metros naquela área. O projeto inicial do porto previa a construção de um cais de 1.787 metros de extensão; aterros; construção de 9 armazéns, instalação de um porto marítimo aparelhado e dragagem para atingir a profundidade de 5,50 metros na linha de navegação. A continuidade das obras de construção do porto foi entregue à empresa francesa *Société Française d'Entreprises de Dragages et de Travaux Publics*²⁶².

A proposta encontrava sintonia com a importância que adquirira o porto de Porto Alegre como entreposto comercial entre a navegação marítima e aquela de pequena

²⁶² FRANCO, Sergio da Costa. *Porto Alegre e seu comércio*. Porto Alegre: Associação Comercial de Porto Alegre, 1983. P. 132-134.

tonelagem, inadequada para navegar pela Lagoa dos Patos. O diminuto cais de alvenaria da Alfândega, construído na metade do século XIX, já não suportava o movimento intenso da navegação, assim como ainda predominavam na extensão da orla do Guaíba em direção à Zona Norte os precários trapiches de madeira. Em 1921, quando foi inaugurado o primeiro trecho do porto moderno - localizado entre Praça da Alfândega e Mercado Público e composto por muralha de 491 metros, pórtico central, armazéns, guindastes e prédio para administração -, já havia projeto aprovado pelo Governo do Estado para a continuidade de sua construção, em decorrência do crescente movimento comercial da cidade.

Além disso, o desenho de um porto moderno veio a orientar o projeto de um conjunto de modificações que alteraria a fisionomia da área central da cidade e que tomou forma no Plano Geral de Melhoramentos, elaborado pelo Engenheiro-Arquiteto Moreira Maciel em 1914, conforme mostrei no capítulo primeiro. É já de amplo conhecimento da historiografia sobre Porto Alegre que a modernização urbana implementada na cidade com base no Plano Maciel foi realizada, na década de 1920, pelos intendentess positivistas ligados ao PRR, Partido Republicano Rio-Grandense, que realizaram grande parte das reformas urbanas²⁶³ graças a empréstimos avalizados pelo Governo do Estado com o qual estavam afinados politicamente. O Plano adequou o traçado urbano ao porto em construção pelo Governo do Estado, oferecendo vias de acesso aos armazéns do cais. Nesse sentido, propôs a abertura da Avenida do Porto e Avenida Julio de Castilhos, assim justificadas por Moreira Maciel²⁶⁴:

²⁶³ Sobre as reformas urbanas realizadas em Porto Alegre durante a administração dos positivistas ver BAKOS, Margaret Marchiori. *Porto Alegre e seus eternos intendentess*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996; MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

²⁶⁴ MACIEL, João Moreira. *Relatório do Projeto de Melhoramentos e Orçamentos Apresentados ao Intendente Municipal Dr. José Montauray de Aguiar Leitão pelo Engenheiro Arquiteto João Moreira Maciel*

A Avenida do Porto e Julio de Castilhos, concentrarão quase todo o movimento comercial da futura cidade, e por isso julgamos de conveniência prática o traçado de avenidas bastante largas, e retas que evitarão o trânsito atual pela rua Voluntários da Pátria, já estreita e bastante irregular [...] .

A Avenida Julio de Castilhos seria aberta a partir dos fundos do Mercado Público, entre este e o Guaíba, terminando na Estação da Viação Férrea. Quando finalizou a obra da avenida, na década de 1920, assim justificou o intendente Otavio Rocha a abertura da mesma:

O principal objetivo (...) é desafogar o trânsito da rua Vol. Da Pátria, dando acesso fácil e rápido aos veículos que procuram a Viação Férrea do Rio Grande do Sul, assim como a zona propriamente industrial de Porto Alegre, o arrabalde dos Navegantes.

Partindo desse princípio foi projetada em linha reta, paralela ao alinhamento da muralha do cais do Porto²⁶⁵.

A nova avenida, desafogando o tráfego do antigo Caminho Novo permitia que esta via fosse calçada, atendendo ao pedido dos comerciantes locais. Ligando o porto à futura estação ferroviária, facilitava a circulação de mercadorias que chegavam à cidade com destino à exportação. A própria construção do porto e o projeto de implantação da Estação da Viação Férrea realizados pelo governo estadual atestavam a importância comercial da capital do estado. A área portuária moderna compreendia cais destinado a navios de longo curso, cais de cabotagem, cais para navegação fluvial e armazéns²⁶⁶. A partir de sua inauguração em 1921 ultrapassou em movimento Rio Grande, principal cidade portuária do estado até então.

Obra deste tipo atendia de uma só vez tanto o setor comercial exportador, quanto os produtores agrícolas de origem imigrante, que escoavam seus produtos

da Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital. Porto Alegre: A Federação, 1927. P. 13.

²⁶⁵ ROCHA, Otávio Francisco da. *Relatório Apresentado Ao Conselho Municipal Pelo Intendente Engº Otávio Francisco da Rocha em 15 de Outubro de 1927*. Porto Alegre: Oficinas Grafficas d'A Federação, 1927. P. 95.

²⁶⁶ SINGER, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana: análise da evolução econômica de São Paulo, Blumenau, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife*. São Paulo: Editora Nacional, 1974. P. 181.

através do porto de Porto Alegre. Não descuidava, ainda, do setor industrial, uma vez que permitia o melhor acesso aos bairros fabris. Dessa forma, tanto a construção do Cais do Porto quanto a abertura da Avenida Julio de Castilhos possibilitava aos positivistas²⁶⁷ rio-grandenses atender de forma satisfatória a máxima comteana de promover o desenvolvimento harmônico da sociedade, propiciando a modernização da infra-estrutura, reivindicação de todos os setores econômicos.

A Avenida Julio de Castilhos ainda inaugurava um novo desenho para as principais artérias da cidade. A avenida projetada teria trinta metros de largura, dos quais vinte seriam destinados à circulação de veículos. Os passeios teriam quatro metros de largura, seriam arborizados e teriam calçamento seguindo o modelo das cidades européias de Hamburgo e do Porto²⁶⁸. Para assegurar padrão estético condizente com a nova obra, uma legislação especial foi implementada, assegurando que os novos prédios a serem construídos tivessem a altura mínima de três pavimentos²⁶⁹. Após sua inauguração, a avenida tornou-se, nos dias de Carnaval, itinerário preferido para a passagem do *corso*²⁷⁰, desfile de carros que percorria as ruas de Porto Alegre e do qual participavam as famílias mais abastadas. Nas palavras de Sergio da Costa Franco, pode-se observar o impacto que teve para a área central da cidade tanto a construção do porto quanto a abertura da avenida Julio de Castilhos:

A construção do porto de Porto Alegre, acompanhada pela abertura das avenidas Mauá e Julio de Castilhos e remodelação da antiga rua das Flores, hoje Siqueira Campos, determinou a localização de numerosas empresas do alto comércio nessas artérias, com a construção de alterosos prédios. Mudou radicalmente a fisionomia do centro urbano e melhorou, em muito, a aparência e

²⁶⁷ Sobre o positivismo ver PINTO, Céli R. J. *Positivismo: um projeto político alternativo* (RS: 1889-1930). Porto Alegre: L&PM, 1986; TRINDADE, Hélio. (Org.). *O positivismo: teoria e prática*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

²⁶⁸ ROCHA, 1927, p. 97.

²⁶⁹ BINS, Alberto. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Vice-Intendente em Exercício Alberto Bins em 15 de Outubro de 1928*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1928. P. 146.

²⁷⁰ Id. p. 146-147.

a própria higiene do setor mercantil da cidade, antes marcado negativamente pelos imundos trapiches de madeira, que eram viveiros de ratazanas.²⁷¹

Assim, vê-se a importância que teve para Porto Alegre e para sua configuração urbana a construção de seu porto moderno. Nada mais natural que um álbum comemorativo do Governo do Estado abrisse, então, com uma imagem desta obra de vultosa relevância para a economia do Rio Grande do Sul e cujo projeto fora elaborado pela Secretaria de Obras Públicas. Dessa forma, com uma tomada em câmera alta - provavelmente realizada a partir de uma das edificações circunvizinhas -, oferece-se uma ampla vista cujo foco central são armações em madeira formando dezenas de blocos alinhados ordenadamente, cujos conjuntos são divididos por trilhos, certamente utilizados para o transporte dos mesmos. Observei a partir dos elementos icônicos dessa imagem, três etapas constitutivas do processo de trabalho de fabricação dos blocos de concreto. A primeira, na qual as vigas de madeira, ainda empilhadas, formam as armações ainda vazias; a segunda quando esta envolve o concreto que aguarda a secagem; a terceira quando o bloco já está pronto. Alguns armazéns, galpões, veículos e andaimes completam a cena fotografada tendo ao fundo as águas do Guaíba.

A segunda imagem (fotografia 2) também faz referência às obras do Cais do Porto, mostrando um dos aparelhos utilizados para abertura do canal de navegação, assim como no interior do álbum ainda podem ser vistas mais quatro imagens relacionadas ao Cais do Porto, duas referem-se às suas obras de construção (fotografia 11 e 12) e duas mostram vistas gerais dos armazéns e cais já construídos (fotografia 13 e 14). Essa última imagem apresenta várias pessoas aguardando no cais para o embarque em um navio ancorado.

²⁷¹ FRANCO, 1983, p. 135.

Retornando à seqüência inicial do álbum, seguem as imagens das obras do Cais do Porto, quatro imagens do Palácio do Governo do Estado (fotografia 3 a 6). A primeira das imagens do Palácio do Governo é uma tomada que coloca a edificação em plano secundário, privilegiando em primeiro plano a Praça Marechal Deodoro e o Monumento a Julio de Castilhos. As demais são vistas das fachadas da edificação e do Salão de Honra.

Se a primeira imagem das obras do Cais do Porto tinha o propósito de direcionar o leitor visual para o processo de transformação urbana pelo qual estava passando a capital do Rio Grande do Sul, este segundo conjunto de imagens fotográficas indica a autoria das realizações, qual seja o Governo do Estado, representado pelas imagens do Palácio do Governo. Além de dar a ver o motor das mudanças em curso, a imagem do Monumento a Julio de Castilhos faz deferência à filiação partidária que conduzia politicamente o estado na época, representado pelo conjunto escultórico que homenageia o líder máximo do Partido Republicano Rio-Grandense.

Observo, então, que este pequeno número de 23 imagens fotográficas tece uma narrativa sobre as obras realizadas pelo Governo do Estado no espaço urbano da capital gaúcha, impingindo uma marca política acentuada por meio das imagens de edificações e estatuárias presentes na cidade e que fazem alusão não só ao poder político, mas também à doutrina positivista que o orienta.

Continuando a observar o álbum *Obras Públicas* é notório o encadeamento das fotografias a partir do agrupamento das mesmas em grandes temáticas: Poder Político, Educação e Ensino, Segurança, Saúde, Transportes. Assim, conforme mostrei, as duas primeiras imagens fazem referência à temática *Transportes*, seguidas por quatro imagens da temática *Poder Político*; sucedem-se quatro imagens da temática *Educação*

e *Ensino* (fotografia 7 a 10); seguem quatro imagens da temática *Transportes*, já mencionadas anteriormente (fotografia 11 a 14); sucedem cinco imagens da temática *Segurança* (fotografia 15 a 19) e, finalmente, quatro imagens da temática *Saúde* (fotografia 20 a 23).

Notei que há um certo equilíbrio entre essas grandes temáticas no interior do álbum no que se refere à distribuição das imagens. Por outro lado, fica patente que diferentemente dos próximos álbuns a serem interpretados, não houve no álbum *Obras Públicas* a intencionalidade de construção de uma narrativa tendo exclusivamente a cidade de Porto Alegre como objeto. Ao contrário, o objeto fotografado são as realizações do Governo do Estado e de sua Secretaria de Obras Públicas. As imagens fotográficas de Porto Alegre estão presentes, desse modo, por ter sido seu espaço urbano o cenário das obras então realizadas. Assim privilegia-se o relato sobre essas obras, mostradas em diferentes tomadas, em detrimento de imagens que compreendem extensões do espaço urbano da capital. Com exceção da obra de construção do Cais do Porto, as demais são exclusivamente obras de edificações, todas projetadas pela Secretaria de Obras Públicas.

Por outro lado, da seqüência de imagens referentes às temáticas observadas pude inferir uma preocupação em apresentar os aspectos de formação do indivíduo e de controle do Estado sobre o mesmo. Assim foram concebidas as imagens de escolas, da Casa de Correção, de hospitais e quartel. Nesta direção, a narrativa tecida especialmente por essas imagens traz no seu cerne a idéia de Ordem, um dos princípios propugnados pelos positivistas rio-grandenses. Essa interpretação pode ser corroborada através da inexpressividade e da rigidez com que foram apresentados os corpos dos apenados da Casa de Correção ou dos pacientes acamados do Hospital da

Brigada Militar. Embora a necessidade de manterem-se imóveis possa ter sido um imperativo técnico impingido ao fotógrafo e aos fotografados na época, o que me despertou a atenção nas imagens onde aparecem pessoas foi justamente a austeridade corporal dos corpos fotografados. Neste sentido, através da imagem fotográfica, o Estado, por assim dizer, dá a ver o controle que exerce sobre esses indivíduos, fato que pode ser facilmente atestado pelo silenciamento dos grupos políticos opositores ao PRR no Rio Grande do Sul, no contexto estudado.

Se essas imagens mencionadas falam de ordem, porque não dizer que as imagens do Cais do Porto narram sobre o desenvolvimento econômico auferido pelo estado na época, o que demandou o aprimoramento de sua infra-estrutura destinada ao transporte e à circulação, entre as quais se encontrava a edificação de um porto moderno e adequado às novas necessidades de navegação.

Observei, assim, que na narrativa visual dessas 23 imagens encadeadas constrói-se um imaginário ligado aos ensinamentos em voga na República Velha Gaúcha e no qual se acreditava que o progresso econômico do estado era obtido por meio da ordem que imperava na sociedade, ambos princípios mantidos sob condução política exercida pelo Partido Republicano Rio-grandense.

O caráter oficial da publicação do álbum *Obras Públicas*, sem dúvida fez acentuar a marca do discurso positivista nas suas imagens fotográficas, principalmente pelo fato de que os investimentos nas obras realizadas também tinham esse distintivo. Essa característica o diferenciou, sobremaneira, dos álbuns de edição privada que analisarei posteriormente. Embora estes também se preocupem em fornecer a autoria das realizações na cidade, concedendo-a aos líderes à frente da Intendência, não

considerarei na narrativa de cada um desses álbuns uma marca preponderante do discurso político institucionalizado.

Os editores de *Obras Públicas*, ao contrário, não pretenderam dissimular seu viés político e ideológico, mas sim buscaram nas imagens fotográficas uma forma de expressar as idéias do positivismo que prevalecia em solo gaúcho. Nesse aspecto é digno de nota a preocupação desses em dar a ver através de imagens e símbolos várias das suas idéias e princípios doutrinários, políticos ou filosóficos. Nesta direção Arnoldo Doberstein procurou mostrar que no auge da consolidação política e econômica do Partido Republicano Rio-Grandense, quando várias edificações e vários monumentos foram erguidos no espaço urbano de Porto Alegre sob encomenda do poder público, nas formas escultóricas presentes nas fachadas ou nos monumentos prevaleceram as idéias positivistas²⁷². Dessa forma, figuras presentes em fachadas como das edificações da Intendência, dos Correios e Telégrafos e da Delegacia Fiscal não são ali colocadas de forma aleatória, mas com a intenção de fazer referência às idéias e aos princípios contidos na filosofia de Augusto Comte.

Para os positivistas, assim, a visualidade sempre obteve especial consideração e o espaço urbano da capital recebeu inúmeros elementos plásticos que atestam essa afirmação. Não seria, talvez, diferente com as imagens fotográficas. Nesse sentido, a narrativa sobre a cidade que pode ser nele encontrada é tecida a partir do ideário do positivismo e apenas nele encontra sentido. O álbum *Obras Públicas* apresenta, dessa forma, não um enredo sobre a cidade, mas fragmentos do seu espaço urbano, utilizado como cenário, que apenas ganham significado a partir da narrativa positivista.

²⁷² DOBERSTEIN, Arnoldo W. *Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. P. 2.

3.2 O olhar detido

A seguir continuo minha caminhada, passando para *Porto Alegre Álbum*, editado em 1931. Meu olhar ultrapassa a capa e encontra o texto do editor, ele também um leitor visual da Porto Alegre de sua época. Nas suas palavras,

Folheando esta larga reportagem fotográfica, o leitor se convencera de que Porto Alegre é uma cidade moderna, higiênica e de encantadora apresentação panorâmica...²⁷³

Como *flâneur* deixo-me inebriar por essa expectativa, pois sei que só assim conhecerei o olhar do produtor visual do álbum, muito embora eu tenha uma maneira muito pessoal de apreciar as imagens fotográficas de uma cidade. Logo de saída, o editor deixa clara a sua pretensão de apresentar a cidade através de uma *reportagem fotográfica*, ou seja, objetivamente documentada nas imagens. A fotografia, dessa maneira, é apresentada em sua função de registro objetivo a partir da qual é inegável a feição higiênica, moderna e bela de Porto Alegre.

A primeira página visual do álbum traz, à direita, a imagem de uma edificação imponente, a Prefeitura Municipal (fotografia 24) e, à esquerda, o retrato em formato oval e em perfil do Prefeito Alberto Bins. Na página ao lado, uma imagem da Praça Marechal Deodoro e do Palácio do Governo, tendo ao seu lado a Igreja Matriz (fotografia 25). Eu poderia apenas mencionar as estruturas materiais presentes nestas imagens, porém em frente ao Palácio do Governo há um acontecimento reunindo várias

²⁷³ CARVALHO, Pedro. (Ed.). *Porto Alegre álbum*. Porto Alegre: A Noite, 1931. Não paginado.

pessoas que não posso deixar de fazer alusão. Trata-se de uma parada militar, na qual soldados enfileirados marcham, enquanto são observados por um aglomerado de pedestres contidos por dezenas de soldados que formam uma barreira, deixando uma grande área vazia à disposição do desfile.

Mesmo tratando-se de um álbum de edição privada chamou-me a atenção a reverência às autoridades políticas municipais e estaduais. O retrato do Prefeito Alberto Bins assinala a autoria da obra realizada na cidade a ser vista no álbum, não deixando de fazer referência a sua íntima relação com o executivo estadual. A parada militar, ademais, coloca em cena um baluarte doutrinário dos positivistas, a ordem, considerada por eles como único meio através do qual seria possível alcançar o progresso material da sociedade.

Assim, as primeiras imagens contidas em *Porto Alegre Álbum* falam de poder político, autoridade, afinidade partidária e ordem, tendo como elementos visuais estruturas arquitetônicas que representam essas idéias na configuração do espaço urbano da cidade. Ao serem dispostas em primeiro lugar no álbum não deixam dúvidas quanto à convicção de seu produtor visual/coleccionador de vistas de que o poder político vem em primeiro lugar, sendo seus representantes na cidade, no Estado e no Partido as autoridades máximas.

Continuo minha caminhada pelas páginas de *Porto Alegre Álbum*. Observo que as primeiras 19 imagens fotográficas do volume são dispostas unitariamente em cada página (fotografia 24 a 42), seguidas por páginas que reúnem agrupamentos entre duas e cinco imagens (fotografia 43 a 127), intercaladas com imagens isoladas. Os quadros abaixo mostram a quantidade de imagens isoladas e agrupadas no corpo da

publicação, assim como a forma de distribuição desses arranjos na seqüência da mesma:

Quantidade de Imagens isoladas e agrupadas em *Porto Alegre Álbum*

Imagens isoladas	19
Agrupamentos de 2 imagens	30
Agrupamentos de 3 imagens	3
Agrupamentos de 4 imagens	2
Agrupamentos de 5 imagens	1

Seqüência dos arranjos imagens isoladas e agrupadas em *Porto Alegre Álbum*

Imagens isoladas	19
Agrupamentos de 2 imagens	10
Imagens isoladas	2
Agrupamentos de 2 imagens	2
Agrupamentos de 3 imagens	1
Imagens isoladas	1
Agrupamentos de 2 imagens	4
Agrupamentos de 3 imagens	1
Agrupamentos de 2 imagens	13
Agrupamentos de 4 imagens	1
Agrupamentos de 5 imagens	1
Agrupamentos de 4 imagens	1
Agrupamentos de 2 imagens	3

Essa disposição que privilegia as imagens isoladas na primeira parte da publicação dá um certo ritmo ao meu vagar e caracteriza o meu olhar sobre essas

imagens e a cidade ali representada. Detenho-me em cada imagem um tempo relativamente longo, contemplo a paisagem, percorro círculos, retorno ao ponto de partida, visito e revisito lugares, procuro o tridimensional na superfície plana. Caracterizo meu percurso visual em *Porto Alegre Álbum* como um *olhar detido*, propiciado pelo ritmo proposto pelo editor/coleccionador, sem acelerar o passo. Tal como a cidade que primeiramente se afirma para caminhar no itinerário em busca do moderno, ainda não desejando se arriscar a correr na velocidade mecânica impingida pelas novas máquinas.

Vou folheando sem me deter em qualquer imagem. Logo percebo que algumas delas rompem com meu olhar horizontal, precisando que eu manuseie o álbum na vertical ou proceda a um gesto contorcionista perigoso àqueles de mais idade, da mesma forma como faço nas ruas, quando observo os altos edifícios. E, se não foi essa a intenção do seu editor, o leitor visual poderá aqui já se deter e observar a mudança de olhar e atitude corporal necessária no leitor do álbum e no leitor da cidade que flana por suas ruas. As edificações de maior altura exigem que o olhar sofra uma ruptura na monótona linha horizontal de fachadas de um ou no máximo dois pavimentos dos sobrados. Assim como rompem com as fachadas horizontais no espaço urbano, para serem contidas no álbum as imagens das edificações mais altas da cidade separam-se da seqüência de imagens urbanas horizontais.

Eis, então, uma característica digna de nota. As imagens em formato horizontal abarcam continuidades maiores do espaço urbano da cidade. Possibilitam tomadas de grandes extensões, nas quais predomina a arquitetura remanescente do período colonial, composta por construções singelas e de poucos pavimentos. Em contraste com estas edificações, destaca-se nas imagens uma arquitetura suntuosa que

predomina em edificações públicas, como o Paço Municipal, o Palácio do Governo, a Delegacia Fiscal e o Superior Tribunal. É impossível não observar que estas grandiosas estruturas monumentalizam o espaço urbano, dando um aspecto senhorial à Porto Alegre. Apesar dessa feição imponente, esta arquitetura é apresentada em continuidade àquela de aspecto menos rebuscado. Ambas são vistas em imagens de tomadas horizontais, onde o contexto urbano é sempre valorizado. Assim estão, por exemplo, o Palácio do Governo e o Superior Tribunal na Praça Marechal Deodoro (fotografia 25 e 30).

Diferentemente dessas imagens de edificações públicas, as edificações de maior número de pavimentos são mostradas em imagens verticais que isolam o edifício do seu contexto, valorizando-o em sua unidade morfológica. Essas gigantescas construções têm predominância de utilização privada, seja em atividades comerciais, hoteleiras ou bancárias. Uma rara imagem da Praça 15 de Novembro apresenta uma edificação de uma dezena de pavimentos ao fundo (fotografia 28). Esse alto edifício apreciado em seu contexto torna visível talvez o que se desejou ocultar nas demais tomadas verticais de edifícios isolados. Edificações de altura elevada em algumas áreas da cidade, mesmo em se tratando da área central, eram exceções no contexto urbano ainda marcado pelos baixos casarios coloniais, muitos erigidos ainda no século XVIII.

Esqueço momentaneamente a narrativa seqüencial do álbum fotográfico, indo à procura de outras imagens no mesmo padrão de uma que me chamara especialmente a atenção, a imagem do Grande Hotel, localizado na esquina da Rua da Praia com a Rua Paisandú (fotografia 29). Encontro apenas uma segunda imagem, apresentada em primeiro lugar a esta do Grande Hotel. Trata-se do Banco da Província (fotografia 26),

edificação suntuosa nos mesmos moldes do ecletismo das edificações públicas anteriormente mencionadas. Esta, porém, busca a monumentalidade, preocupando-se em marcar urbanisticamente a esquina por meio do seu corpo arredondado e de sua cúpula. Grandes colunas verticalizam a edificação de poucos pavimentos que, através de referências clássicas, tende para o tradicional.

Assinalo, então, que há apenas duas imagens de edificações na edição, privilegiando o formato vertical e isolando o prédio do seu contexto urbano. Diferentemente, o álbum *Recordações de Porto Alegre*, cujas imagens fotográficas analisarei a seguir, terá como marca visual a verticalidade e suntuosidade das edificações arquitetônicas da cidade. Assim a imagem do Grande Hotel valoriza o desenho que tende para uma linguagem modernizante, no qual as referências clássicas são discretas. A edificação conforma o quarteirão, embora tenha outros prédios no seu lado esquerdo. A fotografia, ao isolá-la da paisagem urbana do seu entorno, transfere a mesma imagem ao restante da cidade, apesar de não ser esta a configuração estrutural das edificações lindas. Essa percepção é corroborada em imagem na seqüência em que a mesma edificação do Grande Hotel é vista a partir da Praça da Alfândega e onde é deixado à mostra o prédio limítrofe, localizado na mesma quadra e ao seu lado na outra esquina da Rua da Praia e da Rua Paissandú, a edificação da sede do jornal *A Federação*. Tendo apenas poucos pavimentos esta contrasta estruturalmente com o alto edifício (fotografia 35).

A partir dessas observações, posso considerar que as imagens das edificações de altura mais elevada, em especial a imagem do Grande Hotel, tiveram o objetivo no conjunto selecionado de representar visualmente uma tendência em direção à modernidade urbana de Porto Alegre, por se constituírem os altos edifícios, um signo

distintivo do imaginário moderno. Além disso, o fotógrafo captou a imagem da edificação no exato instante em que estrategicamente estava estacionado em frente a sua fachada principal um automóvel, também signo indiscutível da modernidade, por representar não apenas a tecnologia, capaz de transportar o homem através do espaço, mas também a velocidade, baluarte dos novos tempos.

Observei, entretanto, se constituírem em minoria essas imagens no interior do álbum, levando a pensar que a modernidade urbana por elas conformada apenas se insinua em estruturas recentemente erigidas, não vindo ainda a marcar o desenho arquitetônico de Porto Alegre. Dessa forma, se por um lado aqui se quis representar visualmente um imaginário de modernidade urbana, através de um edifício isolado, o Banco da Província, a cidade ainda com traços coloniais predominantes trai o fotógrafo e, quem sabe o colecionador. Na rua, em frente à edificação, à esquerda, no ângulo inferior do quadro um quadrúpede deixa às caras o aspecto colonial da Porto Alegre que ainda dispunha de veículos e transporte à tração animal circulando na sua área central. Contraste maior com a imagem do Grande Hotel não há e imagino o sorriso irônico do *flâneur* ao constatar este detalhe. O que terá havido? Não quis o fotógrafo aguardar o momento exato em que tal cena melhor seria arquitetada com vistas a uma imagem de cidade moderna? Quis ele justamente deixar explícita a dicotomia vivida entre o colonial e o moderno no espaço urbano? Difícil encontrar respostas seguras.

Essas indagações me fazem retornar o pensamento à cadência do meu andar visual. Esse ritmo compassado coaduna-se com a feição da cidade naquele momento, ainda com traços de sua pacata e bucólica vida colonial. Mas com os olhos voltados para uma modernidade que se avizinhava e que já passava a modificar a paisagem urbana. Num diálogo com a cidade, o álbum de suas imagens urbanas me conduz.

Vendo as imagens e procurando ler a narrativa que estas contêm, adentro também no texto complexo da cidade.

Talvez, mesmo sendo desejo das elites porto-alegrenses moldar o espaço urbano e a vida dos habitantes de Porto Alegre de acordo com um imaginário exclusivamente moderno, as estruturas materiais da cidade e o comportamento dos que viviam nela mudavam consoante um ritmo mais lento e propenso à longa duração. Nessa direção, Sandra Pesavento mostra como na *fin de siècle*, as imagens literárias de Porto Alegre oscilavam entre a aldeia e a metrópole²⁷⁴. A efervescência dos cafés, dos teatros e o rebuliço nas ruas na hora do *footing* contrastavam com arrabaldes de características ainda rurais e com uma população de costumes ainda provincianos, entre os quais se ocupar da vida alheia era hábito ainda comum.

Mas, talvez, isso importasse pouco no âmbito do imaginário visual cuidadosamente criado por essas imagens fotográficas e pelo álbum que as reúne num todo orgânico. Importasse, talvez, que a imagem preponderante é a de Porto Alegre como uma cidade moderna. Mais ainda. Nas imagens fotográficas reunidas pelo álbum, ensaiava-se também um novo olhar sobre a cidade, que, por sua vez, criava uma nova visualidade e, no caso da imagem do Banco da Província é a edificação que impera majestosa, às expensas do burrico que perturba a vista de sua fachada. Tanto o fotógrafo quanto o colecionador do álbum privilegiaram os elementos icônicos que, mal ou bem, atestavam a modernidade urbana, tentando inaugurar uma visualidade da cidade, em conformidade com esses referentes, da mesma maneira que operaram os escritores e cronistas ao deixarem o registro de suas sensibilidades sobre a cidade.

²⁷⁴ PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*, Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. P. 350.

Dessa forma, as imagens mentais do imaginário moderno tomam forma visual através das fotografias produzidas e reunidas, confundindo-se com a realidade. São textos que se transformam em imagens técnicas, concebidas como registros fidedignos do real. Estas, por sua vez, ao serem interpretadas, são novamente decodificadas em textos, nos quais emergem aspectos que escaparam ao controle do fotógrafo ou que revelam seus artifícios. A imagem fotográfica, assim, por estar envolvida no processo de criação de realidades²⁷⁵, desde a sua produção até a sua utilização segundo determinadas interpretações, como é o caso dos álbuns fotográficos, expressa um conflito latente entre o visível e o invisível. A imagem do Banco da província é um bom exemplo dessa tensão, pois ao ser elaborada ou inserida em *Porto Alegre Álbum* com a finalidade de representar visualmente a modernidade urbana, apresenta elementos que contradizem a interpretação ou leitura proposta pelo produtor visual da imagem. Se a intenção era elaborar através da fotografia uma imagem da cidade moderna, observa-se que na visualidade fotográfica construída da cidade o moderno está presente como desejo, moldando um imaginário que pulula nas mentes cidadinas e que se concretiza não tanto na totalidade de uma cidade que ainda carrega na sua espacialidade estruturas coloniais, mas na visualidade configurada pelas imagens fotográficas e pelos álbuns fotográficos.

As vistas aéreas presentes em *Porto Alegre Álbum* reforçam essa interpretação. Nesse álbum estão presentes três vistas aéreas: a primeira está disposta na página ao lado da imagem vertical da edificação do Banco da Província e tem como objeto a ponta do promontório e a orla que contorna a área central em direção à Zona Norte,

²⁷⁵ Kossoy, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. P. 47.

onde se localizavam os bairros industriais (fotografia 27); a segunda é uma tomada da Praça Marechal Deodoro (fotografia 33) que está associada à imagem do mesmo espaço disposta à página à esquerda (fotografia 32). Nessa última vista aérea o lago descortina-se ao fundo da praça, dando uma feição bucólica à cidade. A terceira está disposta várias páginas após as outras duas e impressa em papel de qualidade e dimensão diferenciadas daquele do restante do álbum. A página dobra-se em quatro partes para ser contida no tamanho do álbum. A vista é um panorama da área central da cidade, tendo em destaque o Cais do Porto, as embarcações atracadas no Guaíba e no qual pode se observar o delineamento da ponta da península (fotografia 63).

Se algumas imagens isolam o objeto fotografado, subtraindo-o do contexto urbano, em oposição a elas a vista aérea pretende abarcar considerável contigüidade espacial em uma única tomada. Nesse aspecto, a vista aérea revela uma das maiores peculiaridades das vistas urbanas, qual seja a sua capacidade de redução da escala colossal da cidade, tornando perceptíveis aspectos do desenho urbano. A primeira imagem é elucidativa nesse aspecto, pois o traçado da ponta da península exige distanciamento e redução de escala para ser abarcado pelo olhar e a vista a *voil d'oiseau* é, nesse sentido, eficaz em tornar visível este contorno geográfico. A vista aérea, nesse sentido, é exemplar de uma mudança de relação entre o olhar e o espaço²⁷⁶, tornando este passível de ser alcançado por aquele. A vista aérea ao privilegiar uma macro-visão do urbano em detrimento de estruturas que possam ser valorizadas, como as edificações mencionadas anteriormente, contribui para a percepção da idéia de cidade na perspectiva da nascente disciplina do urbanismo que

²⁷⁶ CIDADE, Daniela Mendes. *A cidade revelada: a fotografia como prática da assimilação da arquitetura*. 2002. 200 f. Dissertação (Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. P. 26.

passava a pensá-la em sua totalidade, buscando resolver os seus problemas urbanos através da elaboração de planos a serem concretizados ao longo de várias décadas e não através de ações pontuais e isoladas.

Além disso, a vista aérea incorporou na própria elaboração de uma nova visualidade da cidade e de seu espaço urbano um elemento móvel, o avião, a partir do qual as tomadas eram realizadas. O avião pode ser considerado mais um elemento icônico distintivo da modernidade, por condensar numa única máquina as possibilidades tecnológicas da modernização. Através dele não apenas se ganhou os ares, sobrevoando o espaço da terra, como se alcançou uma velocidade extraordinária não conseguida em terra firme até então. A realização de vistas fotográficas, a partir do avião, possibilitou alterações significativas na visualidade fotográfica, em especial na visualidade da cidade. Assim, a mobilidade do ponto de observação do olhar fotográfico, bem como a sua suspensão sobre o objeto são características diferenciadoras dessa nova visualidade, que tem nos meios tecnológicos recém-inventados, novas possibilidades de percepção visual e de criação de imagens.

A instabilidade do objeto a ser observado é uma das rupturas trazida pelos experimentos fotográficos realizados nessa época, sendo o leitor visual convidado a explorar vários pontos de vista sobre o mesmo²⁷⁷. Daí as vistas aéreas condensarem várias modificações na visualidade da cidade. É o ponto de observação que adquire mobilidade e, conseqüentemente, o objeto a ser fotografado também se move, possibilitando a apreciação de muitos ângulos de visão em um único sobrevôo. As vistas aéreas urbanas, nesse sentido, são imagens síntese da modernidade por

²⁷⁷ PHILLIPS, Christopher. La photographie des années vingt: l'exploration d'un nouvel espace urbain. *La Recherche Photographique*, Paris, n. 17, p. 30-37, automne, 1994. P. 35.

representarem o dinamismo e o movimento, fruto das alterações urbanas e por possibilitarem incorporar diferentes pontos de vista sobre a cidade a partir de um ponto de observação também móvel.

Dessa maneira, as vistas aéreas de Porto Alegre presentes no álbum atestam para o leitor visual o compasso em que se encontrava a capital do Rio Grande do Sul em relação às inovações tecnológicas em curso em outros cantos do planeta, ao mesmo tempo em que inauguravam uma nova visualidade dessa cidade, na qual as possibilidades técnicas e estéticas propiciadas pelas tomadas a partir de um instrumento aéreo móvel produzia uma imagem diferenciada e até então não conhecida da cidade. Isto significa afirmar que não apenas o avião fazia parte do cotidiano da vida porto-alegrense na década de 1930²⁷⁸, como os artistas-fotógrafos estavam em sintonia com as inovações estéticas criadas por seus colegas de *metier* em outras partes do mundo, não deixando, nesse sentido, de aqui também elaborarem imagens em consonância com estes novos padrões. Há que ressaltar, porém, que essa sintonia se adequava apenas aos parâmetros formais, pois a Porto Alegre daquela época era ainda uma cidade com traços coloniais e ainda ensaiando seus passos em direção a uma modernidade pretendida. Isso quer dizer que estes artistas fotógrafos ainda não dispunham de elementos estruturais urbanos que possibilitassem vôos mais arrojados, como aqueles praticados por artistas-fotógrafos como Moholy-Nagy e Mendelsohn²⁷⁹ que tiveram na cidade verticalizada dos arranha-céus suas maiores inspirações .

²⁷⁸ Há a considerar que Porto Alegre foi o berço da aviação comercial brasileira com a fundação da primeira companhia brasileira de transportes aéreos: Empresa de Viação Aérea Rio Grandense, “VARIG”, cf. SPALDING, Walter. (Comp.). *Porto Alegre: monografia editada sob os auspícios da Prefeitura Municipal*. São Paulo: Limitada, 1953. P. 88-89 e TEIXEIRA, Luiz Torilli. *Por que Porto Alegre é alegre, tché?* Porto Alegre: FEPLAM, 1988. P. 136.

²⁷⁹Phillips, 1994, mostra como esses e outros artistas interpretaram conceitos de velocidade, objetividade e montagem para representar a metrópole nos anos 20.

Ainda merece menção a incorporação de parte da asa do avião em uma das imagens aéreas presente no álbum (fotografia 27). Poder-se-ia atribuir esse detalhe a um descuido do fotógrafo. No entanto, interpreto esse aparente “descuido” como sendo intenção do fotógrafo em deixar visível na fotografia o seu ponto de observação. Talvez desnecessário seria esse registro assim de forma tão redundante, no entanto, assinala o fotógrafo como sujeito dinâmico por buscar um ponto de vista considerado inovador e inusitado para aquela época. Reforça essa idéia a legenda da última vista aérea presente no álbum (fotografia 63), *Panorama aéreo de uma parte de Porto Alegre , vista tomada de avião, por Kurt Geissler*, quando situa com exagerado detalhe, como se necessário fosse mencionar, a posição adotada pelo fotógrafo.

Além de novos posicionamentos do olhar fotográfico, a incorporação do dinamismo é uma das marcas da nova visualidade fotográfica que é inaugurada ao lado de um conjunto de alterações pelas quais passaram as cidades no processo de modernização. A arquitetura das cidades constituiu-se em objeto privilegiado para a elaboração das primeiras imagens fotográficas que necessitavam de objetos estáticos devido às limitações técnicas então predominantes²⁸⁰. As pessoas em movimento que por ventura cruzassem o quadro selecionado pelo fotógrafo nada mais seriam que fantasmas na imagem posteriormente revelada. Na cidade moderna, ao contrário, multiplicaram-se as confluências e intersecções de vias de circulação no traçado urbano, assim como aumentaram os fluxos de veículos e pessoas. Captar essa dinâmica dos deslocamentos, representando a mobilidade urbana na imagem, foi uma das tarefas da fotografia. Esse objetivo foi alcançado pela incorporação de elementos

²⁸⁰ Sobre a relação fotografia e arquitetura ver CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. P. 131-172.

em movimento no espaço urbano, como transeuntes e veículos, assim como pelo deslocamento do ponto de observação em relação ao objeto a ser fotografado, como era o caso das vistas aéreas²⁸¹.

Retorno, então, à narrativa de *Porto Alegre Álbum*. Após a primeira vista aérea da cidade, a imagem da Praça 15 de Novembro (fotografia 28), seguida das imagens das edificações da esquina da Rua Paissandú e Rua dos Andradas (fotografia 29) e do Superior Tribunal (fotografia 30), ambas já mencionadas. Após esta última imagem, o álbum apresenta uma imagem da Praça Senador Florêncio (fotografia 31), seguida por duas imagens da Praça Marechal Deodoro, dispostas lado a lado, sendo a última uma vista aérea também já mencionada anteriormente (fotografia 32 e 33). Continuando o percurso, segue uma imagem da edificação do Mercado Público (fotografia 34), disposta ao lado de mais uma imagem da Praça Senador Florêncio (fotografia 35). Após duas imagens comparativas da cidade, às quais retornarei adiante, seguem mais duas imagens de praças, da Praça Senador Florêncio (fotografia 38) disposta ao lado de outra imagem da Praça Marechal Deodoro, tendo em destaque o Auditório Araújo Viana (fotografia 39).

Nessa seqüência de imagens o editor intercalou com imagens de edificações ou de vistas aéreas imagens de praças do centro da cidade. Ou ainda dispôs lado a lado esse mesmo elemento icônico, fazendo notar pela recorrência ao tema, uma área do espaço urbano a ser valorizada pelo leitor visual no conjunto de imagens selecionadas, as praças. De fato, as praças localizadas na área central de Porto Alegre receberam especial consideração nas reformas urbanas implementadas a partir dos anos vinte. A

²⁸¹ CIDADE, 2002, p. 57.

higienização e o embelezamento da cidade são os motivos essenciais para o investimento nessas áreas, assunto que retomarei no capítulo quatro.

Ademais, as praças foram realçadas, no álbum, por se constituírem em cenário das novas sociabilidades urbanas a serem também salientadas. Nessa perspectiva, há que se ressaltar a presença de transeuntes na maioria dessas imagens fotográficas, principalmente aquelas da Praça 15 de Novembro e da Praça Senador Florêncio. Na imagem da Praça 15 um grupo de pessoas aparece ao fundo da imagem à espera do transporte coletivo, enquanto em primeiro plano o bonde elétrico é valorizado como forma de atestar a modernização dos transportes na cidade. Nas três imagens da Praça Senador Florêncio a presença das pessoas pode ser observada em diferentes situações, tais como circulando por seus passeios, caminhando acompanhadas ou estando sentadas em seus bancos. Dessa forma, as imagens fotográficas, ao colocarem pessoas no espaço público fotografado, conferem grande dinamicidade à imagem visual da cidade. O espaço, porém, não é qualquer área aleatória, mas sim um determinado largo especialmente preparado, remodelado, embelezado e modernizado para recebê-las. Esses pedestres que circulam pelo espaço urbano nessas imagens são, em sua maioria, usuários do transporte coletivo, homens, sozinhos ou acompanhados, conversando, representando situações de descanso ou de lazer. Nas imagens visuais dá-se, assim, visibilidade ao grupo social que freqüentaria esses lugares, notadamente as classes mais abastadas que disporiam de tempo livre para realizar o *footing* pelos novos espaços planejados. Não observo nessas imagens homens trabalhando ou mulheres, ainda restritas ao espaço privado de suas residências. As imagens fotográficas, assim, dão visibilidade a sujeitos e

comportamentos socialmente desejados, retirando da cena urbana aqueles sujeitos e situações que se desejava invisíveis.

A imagem da Praça Marechal Deodoro, tendo em destaque o Auditório Araújo Viana (fotografia 39) é elucidativa a esse respeito, apresentando vários aspectos a considerar. Não são algumas pessoas dispersas pelo espaço urbano que são mostradas, mas dezenas de espectadores reunidos por ocasião de uma apresentação da Banda Municipal. Essa imagem, assim, torna evidente um personagem que surge com o advento das metrópoles e da própria modernidade, a multidão, tão bem descrita por Edgar Allan Poe em seu célebre conto *O homem da multidão*²⁸². Assim, em termos visuais essa imagem fotográfica oferece à vista uma presença já constatada em outras grandes cidades e já captada pelas lentes dos fotógrafos de Porto Alegre.

Por outro lado, deixa explícita a função planejada para a Praça Marechal Deodoro - Cidade Alta, que congregava desde sua origem no século XVIII as funções governamentais e eclesiásticas - como lugar de realização de espetáculos ao ar livre, cujo auditório ali construído concretizou tal intento. Deixa, assim, também explícito o recorte social e o tipo de atividade pretendidos na utilização do espaço público das praças. Atividades de lazer e entretenimento dirigidas como espetáculos ao gosto da época. Esta imagem fotográfica, assim, dá visibilidade ao ideal almejado de configurar um cenário pelo qual circula e freqüenta a burguesia porto-alegrense. Fotografando a multidão, por outro lado, o autor confere alta dinamicidade à imagem urbana, aproximando a imagem visual de Porto Alegre de uma cidade moderna, cujo espaço público embelezado pode ser ocupado para práticas sociais da vida mundana.

²⁸² POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: _____. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Cultrix, 1968. P. 235-243.

O *flâneur* observa que as imagens de *Porto Alegre Álbum* privilegiam o espaço urbano, as estruturas, as ruas, as edificações, os largos, as praças, enfim, tudo aquilo que dá feição material à cidade. A área central é o espaço privilegiado das tomadas, em sintonia com a idéia de que esta é a área mais importante da cidade a ser visualizada, principalmente pelo fato de estar concentrando nos últimos anos os investimentos para as obras de sua remodelação.

Ainda na cidade de pedra de *Porto Alegre Álbum* noto a presença dos porto-alegrenses transitando pelas ruas e calçadas. A rua adquire visualmente um novo significado na cidade moderna²⁸³, vindo a constituir-se, ao lado de outros espaços como os cafés, em ponto de encontro da população. É o espaço da rua, dessa forma, o articulador da circulação, dos acessos a lojas, aos cafés e às livrarias. É a rua, por outro lado, que melhor caracteriza a experiência mundana da modernidade, por jogar no âmbito público a presença do indivíduo, tornando-o passível dos olhares que o rodeiam. A rua, mais que qualquer outro lugar do espaço urbano, adquire especial significado na elaboração de uma visualidade em consonância com o ideal de uma cidade moderna e de um novo imaginário social. Nessa perspectiva, as imagens fotográficas de ruas presentes em *Porto Alegre Álbum* desejam expressar sentidos precisos, como é o caso de duas imagens da Rua dos Andradas, em distintas épocas, dispostas lado a lado e que pretendem sintetizar visualmente as transformações pelas quais passou Porto Alegre. A imagem mais antiga remonta a 1870, segundo legenda explicativa do álbum (fotografia 36), constituindo-se em trecho da Rua dos Andradas e a segunda imagem é contemporânea à edição da publicação, constituindo-se na

²⁸³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal, 1992.

esquina da Rua dos Andradas e Rua General Câmara (fotografia 37), conhecida por Largo dos Medeiros²⁸⁴.

A intenção comparativa na disposição das duas imagens é evidente e coaduna-se com uma prática bastante disseminada nas edições de álbuns de vistas urbanas, principalmente aqueles de edição oficial. Se fossem visualizadas separadamente certamente ambas as imagens não comportariam tantos signos e não viriam a criar, de maneira tão contundente, uma representação da cidade moderna e da cidade colonial. Ao serem ressaltados os atributos icônicos de uma determinada imagem, enfatiza-se o que se dá a ver da outra e vice-versa.

A imagem *Rua dos Andradas em 1870* é uma tomada do alto em diagonal que recorta um quarteirão de edificações de um único pavimento ou até três pavimentos. Nessa arquitetura de janelas em arco e de portas nas calçadas, destacam-se alguns sobrados com balcões ornamentados com gradis em ferro. Predominam os beirais, sobrepostos por telhados de barro. Em algumas edificações podem ser observadas as inscrições com as denominações dos estabelecimentos comerciais ali instalados. A rua configura-se por meio de um suave declive e uma linha tortuosa que a tomada diagonal faz o olhar acentuar ainda mais. O calçamento de pedras irregulares, calçadas estreitas e meio fio composto por um amontoado de pedras disformes são outras características que a imagem apresenta. A iluminação da cidade está presente através de um poste sustentando um lampião a gás.

²⁸⁴ A partir dos anos vinte, ficou conhecido como Largo dos Medeiros a área situada na esquina da Rua General Câmara e Rua dos Andradas devido ao nome dos proprietários da Confeitaria Central, um dos principais estabelecimentos ali localizados. O Largo dos Medeiros, nas primeiras décadas do século XX, constituiu-se em importante ponto de sociabilidade das camadas altas e médias da sociedade porto-alegrense, reunindo confeitaria, livraria e café.

Pequenos detalhes das edificações, do outro lado da rua, torna visível o limite do leito da Rua dos Andradas, de modo que este tenha acentuado na imagem a sua dimensão reduzida. Esses detalhes ainda evidenciam o posicionamento do fotógrafo no lado contrário da rua ao alinhamento de casarios e ao alto, provavelmente ocupando uma janela ou sacada. A tomada com câmera alta, neste caso, provoca um distanciamento do leitor visual da imagem, fazendo com que este assumira um olhar contemplativo em relação à paisagem urbana que se descortina à sua frente.

A imagem *Rua dos Andradas em 1931* é uma tomada central e horizontal da posição de um pedestre situado na mesma, o que dá o sentido para o leitor visual de estar situado na própria rua, apreciando a paisagem. Nesta escolha, já se têm duas intenções discursivas visuais, a primeira desejando afastar o leitor do objeto fotografado, a cidade colonial, a segunda aspirando imergí-lo na rua da cidade moderna. A escolha de uma esquina explicita o desenho arquitetônico das edificações de vários pavimentos e de traços ecléticos, que seguem o alinhamento da rua em direção ao infinito. Ao posicionar-se no centro da rua o fotógrafo potencializou a característica de largo da área, ampliando, sobremaneira, o leito da rua. Ao serem vistas juntas, as duas imagens dão a ilusão de que a rua dos Andradas sofrera um alargamento considerável, o que não ocorreu.

A tomada a partir da esquina ainda permite que se coloque na cena um determinado ponto do traçado urbano de confluência de pessoas e veículos, dando grande dinamismo à imagem. São pedestres, grupos de pessoas, em sua maioria do sexo masculino, paradas a conversar, um guarda, um jornaleiro, um automóvel dobrando a esquina. A imagem, assim, busca representar fotograficamente um dos principais atributos do urbano moderno vistos anteriormente, o movimento. Todos esses

elementos móveis permitem, dessa forma, representar a cidade em sua dinâmica, não deixando de contemplar, mais uma vez, a multidão, através do aglomerado de pessoas num único espaço e sem deixar de fazer menção às novas sociabilidades mundanas ensaiadas pela burguesia ao gosto francês da época, representadas na imagem fotográfica pelas inscrições do *Café Nacional* e do *Salão Colombo*,

Esse talvez seja o aspecto no qual as duas imagens apresentam maior contraste. Na imagem da cidade colonial a rua se apresenta vazia, sem a presença de nenhum transeunte ou veículo. Desprovida de qualquer elemento móvel, são ressaltadas, assim, suas características de repouso e imobilidade, traços que dão à Porto Alegre colonial uma imagem de cidade pacata, singela, estática. A Porto Alegre moderna, ao contrário, descortina-se dinâmica, efervescente, múltipla em suas atividades urbanas, representadas pelo guarda de trânsito, pelo jornaleiro, pelos cafés e pelo automóvel.

Dessa maneira, os traços da cidade colonial apresentados procuram salientar, através da imagem fotográfica, o distanciamento entre estas duas cidades, acentuando as modificações ocorridas no intervalo entre os dois registros, na sua principal artéria. A Rua dos Andradas do final do século XIX, assim, é dada a ver nesta imagem como uma rua estreita, tortuosa e singela, configurando uma feição pacata à Porto Alegre de então. No entanto, outras informações que busquei sobre essa rua, denominada por várias décadas por Rua da Praia, não condizem com esta imagem fotográfica, como pode ser analisado, por exemplo, nessa passagem deixada pelo naturalista francês Auguste Saint-Hilaire quando visitou a cidade entre os anos de 1820 e 1822:

A Rua da Praia, a única comercial, é extremamente movimentada. Nela se encontram numerosas pessoas a pé e a cavalo, marinheiros e muitos negros,

carregando fardos. É provida de lojas muito bem instaladas, de vendas bem sortidas e de oficinas de várias profissões.²⁸⁵

Se em 1820 a Rua da Praia apresentava-se aos olhos de um estrangeiro como sendo de tal movimento, é de se supor que cinqüenta anos após esta efervescência só tenha aumentado, tendo em vista o crescimento da cidade, principalmente a partir do momento em que se tornara, na segunda metade dos oitocentos, o principal porto de escoamento dos produtos oriundos das colônias imigrantes do estado.

Examinando outras imagens fotográficas de ruas da cidade e cuja produção é atribuída ao final do século XIX, pude observar a presença de vários elementos móveis, como animais, transeuntes e veículos à tração animal (fotografia 269 a 273). O que observo nestas imagens é uma cidade com traços materiais coloniais, principalmente representados pela arquitetura dos casarios e dos sobrados, mas que deixam à mostra a dinâmica e o movimento das vias urbanas, próprios do *fin de siècle* porto-alegrense. Mulheres indo às compras ou mesmo vendendo algum produto, pedestres nas calçadas, veículos em movimento ou parados, animais domésticos. Mesmo os “fantasmas” presentes nessas imagens oferecem à vista o movimento, não captado satisfatoriamente pelos recursos técnicos da época.

Por tais considerações, a disposição lado a lado das duas imagens da Rua dos Andradas em *Porto Alegre Álbum*, logo após o vislumbre de algumas imagens da cidade na década de 1930, permite pensar no desejo do produtor da edição em explicitar visualmente os aspectos mencionados. A escolha desta imagem de 1870 não é, portanto, aleatória. Ao contrário, foi selecionada por conter elementos icônicos e formais que permitissem melhor visibilidade dos aspectos a serem valorizados na

²⁸⁵ SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. Porto Alegre: ERUS, 1987. P. 43.

imagem de 1931. Nessa perspectiva, as duas imagens em conjunto constroem uma trama visual não perceptível se ambas estivessem apresentadas em separado e isoladas no álbum. Assim, o diálogo travado entre as duas imagens permite criar e veicular uma narrativa que fala da cidade colonial, da cidade moderna e das transformações urbanas que tornaram possível o desaparecimento de uma e o surgimento de outra.

Além disso, ambas sintetizam de alguma maneira a própria narrativa construída por *Porto Alegre Álbum*, deixada às claras no texto introdutório da edição. Sendo intenção dos editores dar a ver uma cidade moderna, higiênica e bela no ano de 1931, a única imagem anacrônica de todo o conjunto está ali presente com um objetivo bastante claro: dar visibilidade aos aspectos modernizadores de Porto Alegre presentes na outra imagem e no conjunto da publicação como um todo. Estes ao serem colocados em contraposição àqueles presentes em outro tempo tornam mais eloqüentes as mudanças ocorridas, valorizando a cidade do presente. Assim, as duas imagens operam com a contraposição de elementos icônicos e formais, tais como:

rua estreita/ rua larga, largo

rua tortuosa/ rua reta

rua vazia/ rua cheia;

edificações baixas/ edificações altas;

iluminação à gás/ iluminação elétrica

ausência de sociabilidade pública/ cafés e encontros na rua

ausência de funções/ multifuncional (mesmo que atividade/repouso)

arquitetura colonial/ arquitetura eclética

tomada do alto (câmera alta)/ tomada da vista do pedestre

ponto de vista central/ ponto de vista diagonal

repouso/ atividade

direção diagonal/ direção centrípeta

Através do contraste entre esses elementos é possível verificar em que medida a imagem de 1870 foi selecionada para auxiliar a construir visualmente a imagem do moderno na cidade, acentuada através de determinados aspectos temáticos distinguidos por meio dos procedimentos formais adotados. Assim, quanto mais distante a Porto Alegre dos anos trinta estivesse visualmente daquela do final do século, de forma mais eficaz se fixaria e se propagaria como imagem da cidade moderna nas cabeças dos leitores visuais da publicação. Dessa forma, *Porto Alegre Álbum* não apenas constrói uma nova visualidade para a cidade do presente, como também fixa em imagem uma determinada memória visual da cidade do passado, encerrando sua existência apenas no quadro fotográfico, em imagem. Isto significa dizer que modela o imaginário em duas direções: por um lado, desenhando e matizando a cidade moderna; por outro, apagando os traços urbanos coloniais, através da transposição do moderno imaginado para a cidade e por meio da encapsulamento da cidade colonial à imagem fotográfica.

O leitor visual ao deparar-se com estas duas imagens do álbum, a despeito de ter outras leituras, tece com os fios visíveis e invisíveis a sua disposição uma urdidura na qual os traços da Porto Alegre colonial desapareceram completamente do espaço urbano, dando lugar a uma cidade de feição moderna. A imagem fotográfica da cidade colonial, assim, fixa na memória seus traços de acordo com os contornos exigidos pelo álbum, sugerindo seu apagamento e seu esquecimento do espaço e da dinâmica do

presente. A cidade do presente, ao contrário, mostra-se povoada pela variedade de aspectos apresentados pelas demais imagens fotográficas da publicação. É esta a visualidade fixada como memória da cidade.

As duas imagens ainda evidenciam a noção de objetividade atribuída à fotografia. Ao serem contrapostas no interior do álbum, é intenção do editor que ambas operem enquanto testemunhos da realidade do presente e do passado da cidade. Os códigos visuais trabalham no sentido de apontar informações, supostamente objetivas da cidade, em tempo e local precisos, transformando processos em cenas²⁸⁶. As imagens fotográficas comparativas presentes em *Porto Alegre Álbum*, assim, transformam um longo processo de modificações do espaço urbano em cenas, provocando um efeito de ilusão. Nessa direção, a fotografia tem especial eficácia, pois, conforme Kossoy,

As imagens técnicas tornam as imagens mentais reais. As fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas através do testemunho fotográfico.²⁸⁷

Ao serem contrapostas no álbum fotográfico essas imagens técnicas potencializaram sua capacidade ilusória, tecendo uma trama onde realidade e ficção auxiliam na composição visual. Assim sendo, paradoxalmente, a fotografia, considerada registro fidedigno do real por sua natureza, é utilizada no seu efeito visual de ilusão para ser construída enquanto testemunho, registro comprobatório do processo que tenta mostrar.

²⁸⁶ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. P. 31.

²⁸⁷ Kossoy, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. P. 140.

Continuei lendo as imagens de *Porto Alegre Álbum*, fazendo um retorno ao início da publicação até chegar as duas imagens da Rua dos Andradas recém analisadas e seguindo adiante. O *olhar contido* instigado pelo enredo do álbum parece ter um ponto de clivagem quando se chega àquelas imagens comparativas da cidade. Pulando o olhar de uma para outra, sugere-me movimento, mudança, transformação. De algum modo a dinâmica a ser projetada para a cidade, conforme mencionei anteriormente, induz ao mesmo procedimento na observação das imagens seguintes. O meu passo parece acelerar-se quando segue adiante meu olhar, como se a própria cidade estivesse em movimento mais acelerado que aquele experimentado no início das páginas de *Porto Alegre Álbum*.

Uma hipótese, então, me vêm à mente. Não teria o produtor do álbum percebido que as imagens que compõem o conjunto deixavam à mostra esse andar contido que percebeu meu olhar de leitora visual? Não viu o colecionador que a Porto Alegre moderna a ser mostrada descortinava-se ainda timidamente em apenas alguns traços quando o espaço urbano era visto no seu contexto maior? Daí o imperativo de lançar mão de dispositivos formais e visuais a fim de dar a ver o que se desejava. Se o contraste visual entre a cidade colonial e a cidade moderna é visível na alteração de sua feição arquitetônica em pontos como a Rua dos Andradas (fotografia 37), em outros, no entanto, as edificações de altura elevada são exceções em quarteirões nos quais predominavam prédios de poucos pavimentos (fotografia 28 e 33). Assim, a fim de salientar em todas suas nuances essas modificações materiais, o olhar seletivo do editor buscou aquela imagem que exacerbasse o contraste entre esses dois tempos. A escolha de imagem em repouso, ou seja, desprovida de qualquer elemento móvel para a cena do final do século XIX corrobora ainda mais esta idéia, por utilizar meios formais

que garantiriam a oposição com a imagem de dinamismo atribuído às cidades modernas. Posso, assim, mais uma vez notar que, sob o ponto de vista formal, nas imagens fotográficas de *Porto Alegre Álbum* foram utilizados vários procedimentos técnicos e estéticos em consonância com uma visualidade moderna, embora na cidade material à disposição dos fotógrafos convivessem elementos modernizantes ao lado de elementos remanescentes coloniais.

Experimento, novamente, a rapidez do olhar que havia mencionado. Não sem demora duas imagens me fazem desacelerar o passo. O motivo fotografado é o mesmo, a Avenida João Pessoa, porém uma vista é diurna e a outra é noturna (fotografia 40 e 41). Ambas estão aí com o objetivo de dar a ver as benesses da modernidade, aqui representada pela iluminação elétrica. De forma analítica, assim, o álbum dispõe duas imagens sobre o mesmo tema, como já o havia feito anteriormente com as imagens da Praça Marechal Deodoro. Neste, como naquele caso, quando mostra uma imagem inovadora em termos técnicos ou estéticos, oferece uma segunda vista do mesmo local utilizando procedimentos convencionais. Nas imagens da Praça Marechal Deodoro a imagem inovadora era uma vista aérea. Nessas imagens da Avenida João Pessoa, a imagem inovadora é uma vista noturna.

Porto Alegre Álbum apresenta duas vistas noturnas dispostas isoladamente, ambas de autoria do estúdio *Azevedo e Dutra*. A imagem da Avenida João Pessoa é seguida por uma imagem também noturna da Rua dos Andradas (fotografia 42) Nas duas imagens as vias fotografadas apresentam características que dão uma feição misteriosa à cidade. Ambas apresentam alto contraste com a penumbra tomando grande proporção do quadro. Na escuridão das ruas se pode observar apenas os traços das edificações e postes de iluminação, calçadas, automóveis ou equipamentos

urbanos. Praticamente toda a superfície da imagem se encontra na penumbra, na qual ganha grande destaque as lâmpadas dos postes de iluminação urbana como focos irradiadores de luz. Esses clarões assemelham-se a bolhas incandescentes suspensas sobre as avenidas, dando à cidade uma atmosfera mágica e encantadora. Os trilhos metálicos dos bondes elétricos refletem essa luz proveniente dos postes, o que configura o desenho de suas linhas curvas que acompanham o traçado das vias. Esses contornos aproximam-se daqueles presentes em imagens, nas quais se utilizavam os faróis dos automóveis para desenhar e construir composições quase abstratas, numa representação cênica afinada com os padrões de visualidade fotográfica das grandes metrópoles. Ainda seriam necessárias algumas décadas para que os fotógrafos da Escola Paulista²⁸⁸, realizassem imagens através desses artifícios.

No entanto, as vistas noturnas presentes no álbum analisado são de grande relevância na construção de uma nova visualidade de Porto Alegre. Apenas alguns anos antes os porto-alegrenses haviam conhecido as primeiras imagens fotográficas noturnas feitas na cidade, sobretudo os magnésios de casamento. O autor da façanha de experimentar a perigosa explosão de pó de magnésio para obtenção de imagens em ambientes com pouca ou nenhuma luminosidade fora o fotógrafo Olavo Dutra, como mostrei no primeiro capítulo. É por essa época, assim, que pela primeira vez é possibilitado visualizar em imagem a cidade à noite, não sendo também por acaso que o estúdio de Olavo Dutra assine justamente as fotografias noturnas de *Porto Alegre Álbum*. Ao que tudo indica este profissional deveria ser o mais habilitado na nova

²⁸⁸ Sobre a fotografia modernista brasileira ver COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

invenção ou quem sabe até mesmo o único na cidade a realizar vistas noturnas, pelo menos enquanto o engenho era novidade.

Aquele estúdio, dessa forma, parecia ter como objeto de suas experimentações a elaboração de vistas urbanas noturnas. Essas duas imagens foram realizadas sem o recurso do flash, através de uma longa exposição, conseguida com a utilização do tripé. O fotógrafo procedendo dessa maneira obteve sucesso em dar maior profundidade à cena urbana fotografada. As bolhas incandescentes que surgem na imagem são justamente criadas pela longa exposição, quando o diafragma permanecera aberto por alguns minutos. Na realização dessas vistas noturnas o tempo de exposição variava. Em imagens com menor tempo de exposição, poderiam, inclusive ser captadas imagens de pessoas em movimento, como pode ser visto em outra vista noturna presente no mesmo álbum (fotografia 48).

O efeito de suspensão de bolhas de luz sobre a cidade enegrecida dá às imagens da Avenida João pessoa e da Rua dos Andradas uma grande beleza plástica que ultrapassa a habilidade necessária para realizar vistas da cidade à noite. Mais que dar a ver mais um elemento que colocava Porto Alegre no rol das cidades modernas, a iluminação elétrica, as imagens noturnas de Olavo Dutra deram *glamour* ao espaço urbano, envolvendo a cidade de pedra em uma aura de sonho e fantasia. Melhor não faria uma imagem fotográfica no sentido de propiciar ao leitor visual o veículo que o transportasse para uma atmosfera de encantamento e irrealidade. As imagens de Olavo Dutra são, assim, porta-vozes do devaneio da burguesia porto-alegrense ao imaginar-se vivenciando a modernidade, por oferecer os elementos visuais que tornaram esse sonho bastante próximo do seu cotidiano.

Rua dos Andradas, vista tomada pela madrugada (fotografia 42) foi escolhida para encerrar a seqüência de imagens apresentadas de forma isolada desde o início da publicação. Esta vista noturna dá uma idéia de repouso à cidade, que adormece após a labuta diurna de grandes obras.

As imagens seguintes são apresentadas em conjuntos de duas, de três e de quatro vistas, seguimento interrompido apenas em três momentos por imagens isoladas. Os agrupamentos de duas imagens são em maior número, conforme mostrei anteriormente, característica também encontrada em *Recordações de Porto Alegre*. A diagramação destas páginas com agrupamentos pode apresentar as imagens fotográficas na diagonal ou em composições de formatos horizontais e verticais, de acordo com o motivo fotografado.

Vários desses conjuntos de imagens permitem estabelecer uma relação entre os temas fotografados, como é o caso das imagens *Usina de Força e Luz* e *Edifício da Força e Luz iluminado* (fotografia 47 e 48); *Edifício Previdência* e *Edifício Bastian* (fotografia 53 e 54), motivos que representam as edificações de escritórios e de apartamentos; *Jardins da Redenção* e *Lagos* (fotografia 57 e 58), dois recantos das áreas verdes; *Porto Alegre pitoresco* e *Arrabalde de Tristeza-Pedra Redonda* (fotografia 72 e 73), mostrando os balneários; *Ginásio Julio de Castilhos* e *Faculdade de Medicina* (fotografia 75 e 76), representando instituições educacionais; *Colégio Militar, na Avenida José Bonifácio* e *Faculdade de Direito* (fotografia 78 e 79); *Quartel do 3º Batalhão Inf. Da Brigada Militar* e *Quartel do Regimento Presidencial* (fotografia 93 e 94); *Praça Octavio Rocha* e *Igreja Protestante* e *Pedestal do Monumento a Julio de Castilhos* (fotografia 88 e 89).

No mesmo sentido de agrupar motivos relacionados que estão em foco, são apresentados em conjuntos variando de duas a cinco imagens, sete *Grupos de residências particulares* (fotografia 102 a 125). Uma imagem de residências particulares destoa das demais de mesmo assunto por não estar agrupada a outra residência e sim a uma edificação de vários pavimentos, situada no centro da cidade (fotografia 109).

Outros conjuntos compõem-se de imagens de idêntica temática, porém, apresentada sob pontos de vista diferenciados, encerrando uma perspectiva analítica do assunto ali em foco. Há as vistas externas e internas do motivo fotografado, como é o caso das imagens de bondes (fotografia 45 e 46) e da Galeria chaves (fotografia 98 e 99). Há uma vista mais ampla associada a outra de detalhe do mesmo tema: duas imagens da Rua Independência (fotografia 49 e 50); duas imagens das obras de construção da Avenida Borges de Medeiros (fotografia 51 e 52); uma vista aérea e outra em detalhe da Praça Parobé (fotografia 86 e 87); vistas das estradas de concreto (fotografia 84 e 85); duas imagens agrupadas do Guaíba que encerram o álbum (fotografia 126 e 127).

Dentre esses últimos conjuntos merece menção o destaque conferido à temática *Hidráulica*, motivo com maior número de imagens apresentadas em conjunto na totalidade da publicação. São sete imagens ao todo, sendo seis correspondentes a vistas externas das edificações, tanques e jardins (fotografia 65, 67 a 70) e uma vista interna (fotografia 66). A temática *Cais do Porto* também é representada através de quatro imagens, sendo que diferentemente dos conjuntos anteriormente mencionados, neste caso, uma imagem isolada (fotografia 80) está associada a outras três imagens agrupadas em página ao lado, mostrando pontos de vista diferenciados do motivo focado (fotografia 81 a 83).

Ainda são vistos conjuntos, compostos cada um por duas imagens não apresentando relação entre si no que se refere ao motivo fotografado. Entre estas estão Avenida Julio de Castilhos e vista noturna da Exposição Agro-Pecuária (fotografia 43 e 44); instituição Chaves Barcelos e Praça XV (fotografia 55 e 56); edificação do Tesouro do Estado e Praça XV (fotografia 59 e 60); Igreja das Dores e Rua Primeiro de Março (fotografia 61 e 62); Praça Rio Branco e Observatório da Escola de Engenharia (fotografia 76 e 77); Colégio Fernando Gomes e Hospital Alemão (fotografia 90 e 91); Casa de Correção e Hospital São Francisco (fotografia 95 e 96); Teatro São Pedro e Panorama lado leste (fotografia 96 e 97); viveiros da Redenção e Vila Christoffel (fotografia 100 e 101);

A seqüência de conjuntos de imagens agrupadas é interrompida, como mencionei acima, apenas em três momentos por imagens fotográficas isoladas que rompem com a visualidade monótona de imagens de dimensão reduzida dispostas, em sua grande maioria, na transversal. A primeira imagem isolada que rompe, assim, com essa diagramação já foi analisada anteriormente e compreende uma vista aérea da ponta da península (fotografia 63) impressa em papel de dimensão e qualidade superiores ao restante do álbum. Logo após essa imagem, é feita uma homenagem ao ex-intendente Otavio Rocha, através da associação do seu retrato emoldurado em formato oval com uma vista do entardecer sobre o Guaíba (fotografia 64). Esta reverência póstuma ao ex-intendente é justificada, conforme informa a legenda, por ter sido este o “benemérito iniciador das obras de remodelação de Porto Alegre. – Falecido em 27 de Fevereiro de 1928.”²⁸⁹

²⁸⁹ CARVALHO, Pedro. (Ed.). *Porto Alegre álbum*. Porto Alegre: A Noite, 1931.

Segue-se a esta deferência, a seqüência de conjuntos de imagens agrupadas da temática *Hidráulica*, mencionada acima, novamente rompida com uma imagem isolada da obra em desenvolvimento da Avenida Osvaldo Aranha (fotografia 71). Retoma-se a seqüência perdida que, mais uma vez - desta, a última - é rompida por uma imagem isolada do Cais do Porto.

O agrupamento de imagens não dá a ver com o mesmo impacto os motivos fotografados se comparado com a disposição de imagens isoladas. Na primeira seqüência de imagens isoladas o *olhar detido*, conforme caracterizei acima, detém-se vagorosamente sobre cada imagem fotográfica, examinando seus detalhes, visitando e revisitando diminutos lugares. Nesse sentido, são essas as imagens que marcam a visualidade do álbum e, por conseguinte, da cidade. A tendência ao observar as imagens agrupadas é acelerar o olhar, fazendo com o que o mesmo vagueie entre uma vista e outra. Perde-se nos detalhes visuais, mas ganha-se na busca de relações, associações, contrastes, complementaridades e comparações entre as imagens oferecidas.

O conjunto de imagens referentes às temáticas Cais do Porto e Hidráulica contribui neste sentido. No primeiro caso, a vista isolada do cais tomada a partir de um barco, cuja proa é deixada à mostra para indicar a localização do olhar fotográfico, descortina uma paisagem ampla na qual as águas do Guaíba e o horizonte ao fundo ocupam dois terços do quadro fotográfico. Ao lado, o conjunto de três imagens decompõe o tema principal, apresentando aspectos dos navios ancorados, dos guindastes, dos passageiros que aguardam o embarque. No mesmo sentido, as imagens da Hidráulica apresentam vários pontos de vista do tema principal, a partir de

tomadas amplas que valorizam uma das obras urbanas de maior envergadura no escopo da remodelação implementada pelos positivistas na Intendência.

Merece ainda menção as imagens das obras de abertura da Avenida Borges de Medeiros (fotografia 51 e 52) por transformar em objeto de exibição de um álbum fotográfico um tema inusitado. Não é uma vista da cidade com seus elementos aformoseadores, como jardins, praças e obras de arte, que se descortina ao leitor visual, mas o próprio processo do fazer-se da cidade. Escombros, andaimes, estruturas, alicerces, escoramentos são oferecidos ao olhar tais como vísceras do corpo da cidade, exposto em mais uma cirurgia urbana e elevadas à contemplação estética através da imagem fotográfica. Não foi de modo algum o fato de fotografar o tema das obras urbanas que me poderia ter causado certo espanto. A função documental dada à fotografia desde os seus primórdios incluiu o registro das obras viárias, como mostrei anteriormente. O inusitado aqui me pareceu estar situado na inclusão da imagem dessas obras no álbum fotográfico. E que todos esses elementos desprovidos de beleza, se comparados com as demais imagens da cidade presentes em *Porto Alegre Álbum*, estivessem aqui alçadas também à contemplação estética urbana.

O paradoxo, no entanto, esboroa-se no momento em que percebo que estas imagens de obras viárias, que expõe o corpo da cidade de forma tão “desrespeitosa”, exibem o trabalho sobre o corpo de uma cidade revolvida por pás e picaretas e de cujo processo de transformação deverá fazer surgir uma nova cidade de fisionomia almejada pelos produtores da edição.

As imagens fotográficas das obras urbanas, assim, tendem a fazer notar a mudança, mola propulsora da modernização do espaço urbano das cidades. Se Porto

Alegre não se apresenta ainda de forma tão convincente nas imagens fotográficas como moderna, higiênica e bela, as imagens de seu processo de transformação não deixam dúvidas quanto ao lugar em que esta deseja chegar. A grandiosidade da obra mostrada em imagem fotográfica, assim, deixa às claras o ideal de cidade almejado.

A imagem fotográfica das obras urbanas, por outro lado, incorpora esse motivo na visualidade da cidade moderna. As obras, dessa forma, deixam o âmbito material assumindo uma dimensão visual ao serem veiculadas através de cartões postais ou álbuns fotográficos, contribuindo na propagação de um imaginário do moderno ligado às alterações do espaço urbano.

A presença das imagens das obras da Avenida Borges de Medeiros em *Porto Alegre Álbum*, por outro lado, tendem a mostrar a complexidade que foi tal ação para a cidade. Das obras de remodelação iniciadas na gestão de Otávio Rocha é a única que não está concluída quando da edição do álbum fotográfico em 1931. Pela sua grandiosidade e importância, no entanto, mereceu estar as imagens de suas obras ao lado de outros aspectos da cidade ali mostrados, tema que retomarei em *Recordações de Porto Alegre*.

Detive-me nas imagens dessas obras, pensando que a imagem do Viaduto e da Avenida Borges de Medeiros somente seria amplamente divulgada na composição de uma visualidade da cidade moderna após o término de sua conclusão, quando, então foram inseridos no âmbito de uma imagem de cidade um pouco diferenciada da visualidade criada pelo álbum de 1931²⁹⁰. As imagens das suas obras, no entanto, não deixam de compor esta narrativa do início dos anos trinta, indicando que as

²⁹⁰ Refiro-me às imagens fotográficas da Avenida Borges de Medeiros realizadas após a década de 1940 e que apresentam quarteirões uniformes compostos por edificações de dezenas de pavimentos.

transformações não lograriam término e que a mudança, principalmente no cenário urbano, era uma tônica da modernidade que chegava à cidade.

Esta acepção afina-se com a idéia de um fio condutor da narrativa do álbum que é marcada por um *olhar detido* sobre a cidade. Retomando as primeiras imagens do conjunto – agora que a coleção está fechada e a última página foi visualizada – esse viés parece se confirmar, principalmente na primeira seqüência de imagens isoladas. Nelas parecem conviver duas imagens de cidade: uma de traços ainda remanescentes da Porto Alegre colonial, outra que se esforça por acentuar seus aspectos vinculados à modernidade. Nelas pode se perceber um diálogo conflituoso entre o visível e o invisível, entre o que se desejou dar a ver e o que se teve a intenção de excluir da cena fotografada.

Continuando na urdidura desse enredo, as duas imagens da Rua dos Andradas marcam, sem dúvida, uma composição destacada no conjunto do álbum, devido à série de aspectos e signos que comportam. Através do contraste entre dois tempos dá se a ver a transformação operada no espaço urbano, valoriza-se a imagem de cidade moderna e cria-se uma determinada memória da cidade colonial, alargando o distanciamento entre uma cidade sonhada e que se dá a ver em imagem e outra que perdura sub-repticiamente, deixando vir para a visibilidade o que não deveria ser mostrado.

3.3 O olhar passageiro

Início meu percurso pelo álbum editado em 1935. Este já na capa apresenta uma vista aérea de Porto Alegre, sobre a qual está impresso centralizado o título, *Recordações de Porto Alegre*, seguido de uma legenda, *1835 1º Centenário da Revolução Farroupilha 1935*, disposta na margem inferior (fotografia 129). Na contracapa uma vista aérea da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha (fotografia 130), principal evento realizado no estado para celebrar a passagem daquela data. Ao seu lado, o texto de apresentação da publicação que, tal como em *Porto Alegre Álbum*, ressalta a beleza da cidade, destacando o progresso aferido pela mesma graças à administração dos intendentes Alberto Bins e Otavio Rocha. A remodelação urbana levada a efeito é descrita a partir de um rol de obras urbanas realizadas nos últimos anos. Dados demográficos também tentam ilustrar o crescimento extraordinário de Porto Alegre, que deveria ser colocada em terceiro lugar entre as mais importantes cidades brasileiras, segundo os editores.

Observei que o leitor alvo do texto e da publicação do álbum como um todo é o turista, visitante da cidade, conforme o trecho seguinte:

Ao nosso público e muito especialmente aos forasteiros que nos visitarem, por ocasião dos festejos comemorativos da passagem do primeiro centenário da grandiosa epopéia farroupilha, temos o prazer de apresentar como lembrança da nossa capital, esta coletânea de vistas.²⁹¹

Não apenas o consumidor em potencial de *Recordações de Porto Alegre* é o turista da cidade, como também o é aquele viajante que especialmente a visita por

²⁹¹ RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 - 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935. [não paginado].

ocasião dos festejos relativos à epopéia de 1835, entre os quais se destacava a exposição acima referida, assunto por mim abordado no capítulo primeiro. Assim, após a apresentação, um conjunto de sete imagens fotográficas - dispostas agrupadas em uma única página - mostram cenas da referida exposição, enfocando a arquitetura do pórtico monumental de entrada e dos pavilhões dos expositores, bem como a aglomeração de visitantes, provavelmente, na festa de inauguração (fotografia 131a 137).

Este primeiro conjunto de imagens agrupadas dá a tônica da publicação do álbum na sua totalidade e que denominei por *olhar passageiro*, no sentido de diferenciá-lo do *olhar detido* identificado em *Porto Alegre Álbum*. Em *Recordações de Porto Alegre* as imagens fotográficas são apresentadas em profusão, envolvendo quase sempre a opção dos editores pelo agrupamento de imagens em mesma página, estando estas discorrendo sobre uma temática específica ou fazendo referência a temáticas diversas. Os agrupamentos contêm, predominantemente, conjuntos de duas a três imagens; agrupamentos de quatro a cinco imagens também estão presentes, porém, em menor número. Um único agrupamento contém sete imagens fotográficas, notadamente aquele que se refere à temática da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha.

A seqüência de imagens agrupadas marca um olhar menos detido e vagaroso que aquele que pude perceber percorrendo as imagens de *Porto Alegre Álbum*. Imagens agrupadas necessariamente diminuem em dimensão, tornando a observação menos detalhada e atenta. Privilegia-se, nesse caso, menos a imagem em si e mais as relações que podem ser estabelecidas entre as imagens dispostas em um conjunto. O olhar, dessa maneira, salta de imagem para imagem, detendo-se menos tempo em

cada uma delas. A seqüência de imagens agrupadas, por outro lado, imprime certa velocidade ao olhar que termina por se acelerar, tendo em vista a variedade de imagens a serem observadas. Daí eu ter caracterizado como um *olhar passageiro* a visualidade impingida por *Recordações de Porto Alegre*.

São dezoito imagens isoladas ao todo, perfazendo pouco mais de dez por cento da totalidade de 140 imagens contidas na publicação. Estas imagens isoladas estão distribuídas entre as páginas com imagens agrupadas no decorrer de todo o álbum, sendo poucas as seqüências de imagens isoladas. Em direção oposta às imagens agrupadas, a imagem isolada colocada, em geral, após uma seqüência de vários conjuntos de imagens agrupadas, propicia uma ruptura no olhar, sugerindo uma contemplação mais pormenorizada de determinados aspectos da cidade valorizados visualmente. Não estranhei, dessa forma, que fossem justamente as imagens isoladas aquelas que mais tempo permaneciam em minha memória visual ao folhear as páginas de *Recordações de Porto Alegre*. Nas primeiras páginas do álbum estas imagens isoladas estão localizadas à direita do leitor visual, página privilegiada do olhar deste. No entanto, no decorrer da publicação as imagens agrupadas e isoladas podem estar localizadas em ambas as páginas.

Considerarei, dessa forma, além da aceleração do tempo tomado para observação das imagens fotográficas, a relação entre as imagens - a partir do arranjo entre imagens agrupadas e imagens isoladas - outro aspecto basilar para caracterizar a visualidade impingida pelo álbum como um todo, de acordo com a seguinte relação quantitativa:

Imagens isoladas	18
Agrupamentos de imagens	39

De fato, como a quantidade de imagens agrupadas é marcante no corpo do conjunto, as imagens isoladas acabam por merecer do leitor visual uma atenção a ser considerada, embora estas não dêem uma identidade visual ao álbum, como ocorre em *Porto Alegre Álbum*. É sobre o viés dessa relação entre imagens isoladas e imagens agrupadas que interpreto, então, as imagens desse álbum, assumindo uma leitura um tanto quanto diferenciada daquela que adotei em *Porto Alegre Álbum*, quando percorri página por página, buscando ler imagem por imagem.

A primeira imagem isolada de *Recordações de Porto Alegre* é uma vista pontual da edificação sede da Prefeitura da cidade, tendo no seu canto superior direito o retrato do prefeito da época, major Alberto Bins (fotografia 138). Esta imagem é muito semelhante em termos figurativos àquela apresentada em *Porto Alegre Álbum* e que, segundo minha interpretação, pretendia dar a autoria das obras realizadas na cidade, principalmente por estar localizada no início da publicação. No álbum de 1935 ela tem o mesmo objetivo e sua presença na publicação pode demonstrar também que os editores tiveram contato com o álbum publicado por Pedro Carvalho. Em *Recordações de Porto Alegre*, no entanto, o autor da imagem criou uma vista em perspectiva da edificação, privilegiando a sua volumetria e valorizando o seu contexto urbano ao mostrar em segundo plano a edificação limítrofe do Mercado Público. As próximas imagens isoladas são uma vista parcial da área central da cidade (fotografia 143) e uma imagem do Palácio Piratini (fotografia 148). Esta última faz par com aquela da Prefeitura, reverenciando o poder político estabelecido.

Após uma imagem isolada (fotografia 149) intercalada com agrupadas (fotografia 150 a 153), três imagens isoladas de *Recordações de Porto Alegre* foram apresentadas em seqüência, sendo tomadas amplas tendo como motivo fotografado as avenidas

João Pessoa, parte da Praça XV, destacando a edificação do Novo Hotel Jung e Avenida Julio de Castilhos (fotografia 154, 155, 156).

Das dezoito imagens isoladas, 13 possuem formato horizontal e 8 em formato vertical. A pouca diferença entre ambos os formatos expressa a presença marcante no corpo do álbum fotográfico da temática das edificações da cidade. As tomadas exclusivas de prédios de altura elevada tornam o formato vertical da imagem um imperativo técnico imposto ao fotógrafo. Assim se sobressai em *Recordações de Porto Alegre* uma narrativa calcada predominantemente na visualidade arquitetônica da cidade, seja em tomadas de edificações descontextualizadas (fotografia 200 e 249) ou em tomadas parciais de trechos de quarteirões edificadas (fotografia 149 e 258).

Em contraponto, as imagens isoladas em formato horizontal que têm como foco principal edificações, são aquelas que mostram as sedes dos governos municipal e estadual (fotografia 138 e 148). Nesse caso, as edificações são apresentadas de forma a terem seu contexto valorizado e a serem ressaltadas sua volumetria e suntuosidade. À exceção desses dois casos as demais imagens isoladas horizontais apresentam vistas amplas, nas quais se destaca a temática de ruas, avenidas e praças e onde as edificações são mostradas em seu contexto urbanístico e muitas vezes em plano mais aprofundado (fotografia 155, 172, 199).

Diferentemente de *Porto Alegre Álbum*, onde o ritmo visual é dado pela continuidade de imagens isoladas, em *Recordações de Porto Alegre* estas são distribuídas ao longo de seqüências de agrupamentos, principalmente aqueles de duas imagens. A relação quantitativa entre esses agrupamentos e a relação destes com imagens isoladas dá uma noção do ritmo da publicação, conforme os dados abaixo:

Agrupamentos de 2 imagens	20
Agrupamentos de 3 imagens	9
Agrupamentos de 4 imagens	7
Agrupamentos de 5 imagens	3

Esse aspecto aponta para uma visualidade da cidade que se apresenta através de características de descontinuidade e fragmentação, entrecortada por imagens mais valorizadas e, por esse motivo, apresentadas isoladamente. Como é possível acompanhar, o agrupamento de duas imagens foi o arranjo escolhido para melhor expressar a visualidade da cidade a ser divulgada em *Recordações de Porto Alegre*. Esse padrão aponta para um enquadramento proposital do olhar do leitor visual, impondo-o um cotejo constante entre duas imagens da cidade, entre dois aspectos urbanos, potencializando possíveis relações a serem feitas entre essas duas visualidades.

No entanto, diferentemente das imagens comparativas do mesmo espaço urbano, que contrastavam tempos distintos da cidade e estavam presentes em *Porto Alegre Álbum*, em *Recordações de Porto Alegre* esses agrupamentos podem reunir a mesma temática ou temáticas diversas, conforme quadro abaixo:

Agrupamentos de 2 imagens por temáticas em *Recordações de Porto Alegre*

Edificação	6
Ruas e avenidas	5
Praça	1
Praça e edificação	3
Rua e praça	2
Rua e monumento	1

Rua e edificação	1
Vista parcial	1

Como mostro os agrupamentos de duas imagens apresentam as temáticas Edificação, Ruas e Avenidas, Praça e Vista Parcial em ambas as imagens, ao passo que os demais agrupamentos reúnem temáticas diversas. A primeira opção, dessa forma, constitui-se em maior número, 13 agrupamentos, enquanto a segunda perfaz apenas 7 agrupamentos. Sobressaem-se nessas imagens as temáticas Edificação, Ruas e Avenidas, perfazendo um total de 11 agrupamentos. Pode-se, assim, identificar uma característica de *Recordações de Porto Alegre*, na qual privilegia-se a mesma temática da cidade, porém de espaços diferenciados. Como os motivos recorrentes são ruas, avenidas e edificações da cidade a profusão dos mesmos no decorrer de todo o álbum reafirma o sentido de apresentar uma imagem da cidade ligada à presença desses elementos figurativos no espaço urbano.

Em alguns casos os agrupamentos de duas imagens reúnem referentes de temática associada, como, por exemplo, as edificações do Colégio Fernando Gomes e da Escola de Economia Doméstica da Escola de Engenharia (fotografia 187 e 188); as edificações do Tribunal do Jury e da Secretaria da Fazenda (fotografia 201 e 202); as edificações do Grande Hotel e do Grande Hotel Schmidt (fotografia 215 e 216); dois aspectos noturnos (fotografia 219 e 220). Outros casos apresentam aspectos diferenciados do mesmo espaço urbano, como duas vistas da Avenida Getúlio Vargas (fotografia 197 e 198) ou, então as duas vistas da Praça da alfândega, cuja legenda alerta o leitor para detalhes específicos contidos na imagem (fotografia 235 e 236).

A associação entre duas imagens tende a reforçar o sentido ligado às temáticas das mesmas, fazendo notar a presença do motivo fotografado no espaço urbano da

cidade. Dessa forma operam as imagens fotográficas dos hotéis, das instituições educacionais, das praças e das avenidas.

Assim chamou-me a atenção em *Recordações de Porto Alegre* a monotonia dos motivos fotografados, preponderantemente limitados às ruas e às avenidas, às edificações e às praças da cidade. Mesmo imagens isoladas que buscam um olhar mais atento não deixam de privilegiar esses aspectos urbanos, ao passo que os agrupamentos são combinações desses temas recorrentes.

As imagens isoladas, ao valorizarem na narrativa visual do álbum fotográfico também essas temáticas, reforçam os sentidos que se busca alcançar por meio do grande número de agrupamentos de mesmo assunto no todo da edição. Se comparado com *Porto Alegre Álbum*, este apresenta uma variedade maior de temáticas fotografadas, como, por exemplo, os balneários, os arrabaldes, as residências localizadas nos bairros.

Em *Recordações de Porto Alegre* a recorrência às imagens, principalmente de edificações suntuosas ou de altura elevada impinge à cidade uma visualidade urbana calcada nestas estruturas. A repetição dos motivos demonstra, por um lado, a presença de tais edificações na configuração urbana de Porto Alegre e, por outro, conforma uma visualidade da cidade assentada exclusivamente nos prédios altos e monumentais, retirando da cena estruturas arquitetônicas mais modestas e de poucos pavimentos. Dessa forma, reforça no plano visual uma imagem de modernidade urbana em detrimento de uma imagem vinculada a aspectos da urbe colonial e que ainda têm sua presença no desenho da cidade. E de fato, percorrendo o olhar pelas imagens de *Recordações de Porto Alegre* o leitor visual depara-se com a imagem de uma cidade majestosa e afinada com o imaginário urbano moderno, calcado sobretudo em

exemplares da arquitetura eclética, um dos baluartes estéticos da burguesia industrial urbana.

Digno de nota também no corpo de *Recordações de Porto Alegre* é o agrupamento de imagens da temática Hidráulica Municipal, cuja legenda reforça o sentido de modernidade da cidade, cuja população pode usufruir de *água puríssima, moderna e cientificamente tratada*²⁹². O mesmo assunto já havia estado presente no álbum de 1931, demonstrando que em 1935 a construção das edificações para tratamento de água continuava a ser uma obra relevante e um signo importante do progresso aferido pela cidade.

O conjunto de imagens agrupadas da Hidráulica é seguido por cinco imagens agrupadas de outra obra urbana realizada no período, *Avenida Borges de Medeiros e seu moderno viaduto* (fotografia 207 a 211). São três imagens em tamanho maior, apresentando vistas centrais, do alto e de cima, que enaltecem a monumentalidade daquela estrutura e a amplidão do traçado da avenida. Duas imagens menores completam o conjunto. A imagem colocada na parte superior central da página é uma vista central que privilegia a tomada do viaduto desde baixo e registra a passagem de um bonde elétrico pelo mesmo. Esta imagem, assim, reúne, além da própria estrutura arquitetônica do viaduto, um meio de transporte considerado signo do moderno na cidade.

Não é à toa, assim, que a obra da Avenida Borges de Medeiros figura no álbum fotográfico através de um agrupamento de cinco imagens. A única temática que ultrapassa esse número de imagens agrupadas é a da Exposição do Centenário da

²⁹² RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 - 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935.

Revolução Farroupilha, fato justificável por ter a edição o objetivo de se constituir em lembrança para o público visitante daquela mostra.

A abertura da Avenida Borges de Medeiros e a construção do seu viaduto eram as obras de maior envergadura da administração dos positivistas na Intendência Municipal, tendo sido iniciada por Otavio Rocha e concluída por seu sucessor Alberto Bins. Para marcar com distinção a sua inauguração fora escolhida o 20 de Setembro, mesma data de inauguração da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, e efeméride de maior importância no Rio Grande do Sul.

Observando as imagens da Avenida Borges de Medeiros causou-me uma certa admiração a amplitude de sua abertura e a grandiosidade e a suntuosidade do seu viaduto, vistos no contexto de uma cidade que ainda se apresentava modesta, como pude perceber nos casarios térreos que se insinuavam ao fundo da imagem em direção à Zona Sul. Tal visualidade reforça o aspecto monumental da obra arquitetônica e do traçado da nova avenida ainda na metade da década de trinta, embora esta tenha sido planejada já em 1914.

O traçado da Avenida Borges de Medeiros²⁹³ atendia a vários aspectos do desenvolvimento urbano de Porto Alegre e do projeto de cidade moderna do qual estavam embebidos elites e poder público. O espigão que separava a cidade já era preocupação de Moreira Maciel. O planejador havia projetado vias, como a Avenida Marginal, que contornando a península evitariam a subida íngreme dos veículos por aquela elevação em direção aos arrabaldes.

²⁹³ Para informações e análise sobre a abertura da Avenida Borges de Medeiros consultar DAMASIO, Claudia Pilla. *Porto Alegre na década de 30: uma cidade idealizada, uma cidade real*. Porto Alegre: UFRGS, 1996. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

Na literatura do final do século encontram-se longas descrições a respeito das dificuldades de se locomover do centro da cidade aos arraiais, como pode ser visto nesta passagem do romance *Strychnina*:

Dentro de cinco minutos chegaremos ao Menino Deus. Felizmente, hoje, a viagem tem sido rápida. Há dias em que é uma vergonha, os bondes levam horas e horas nos desvios. Ainda há pouco tempo, num passeio que eu fiz com o Ramalho, levamos duas horas e quarenta e cinco minutos do Partenon à Praça da Alfândega. O bonde descarrilhou três vezes, esperou um quarto de hora em três desvios, as bestas rebentaram as correias de espaço a espaço, o diabo, filha, o diabo aconteceu nessa viagem.²⁹⁴

Para realizar a ligação entre o Centro e a Zona Sul da cidade, os técnicos da administração Otávio Rocha tinham como opção a construção de um túnel em outro ponto diferente daquele da General Paranhos ou o corte nesta rua. Decidiram pela segunda opção, julgada a mais racional e econômica, além de contribuir para a higiene e o embelezamento da cidade. Segundo Claudia Damásio, a opção pelo viaduto contribuiria para a aeração da cidade, apresentando maior potencial na perspectiva de uma imagem de paisagem urbana moderna²⁹⁵. No projeto original, porém, a Avenida ia da rua Coronel Genuíno à Praça XV. Como afirmava Otávio Rocha:

[...] era uma obra apenas de higiene e de embelezamento e não uma obra de viação. Com a largura de 13 metros, sem ligação com o Porto, em nada viria melhorar o tráfego de veículos e muito menos concorrer para descongestionar a circulação dos bondes.²⁹⁶

A Avenida, dessa forma, seria ligada por um lado até o Porto e na outra extremidade prolongar-se-ia até alcançar novamente o Guaíba. Adquiriria, assim, uma extensão muito maior vindo a solucionar o problema de circulação entre o centro e os arrabaldes. Estes, com o crescimento populacional e expansão da malha urbana,

²⁹⁴ TOTTA, M. et al. *Strychnina*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. P. 125.

²⁹⁵ DAMASIO, 1996, p. 105.

²⁹⁶ ROCHA, Otávio Francisco da. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Intendente Engº Otávio Francisco da Rocha em 15 de Outubro de 1925*. Porto Alegre: A Federação, 1925. P. 55.

exigiam soluções viárias que melhorassem o transporte das pessoas até a área central, tornando-o mais rápido e eficiente. Uma linha dupla de bondes viria a percorrer os 1050 metros de extensão da avenida e seria separada por abrigos centrais nos quais se estenderiam os postes de iluminação e a arborização, perfazendo um total de 21 metros de largura. Essa extensão na largura, coadunava-se com a proposta de abertura de amplas avenidas, presente desde a elaboração do Plano Maciel:

Somos partidários das avenidas com o mínimo de 22 metros de largura, arborizadas lateralmente: ou quando de mais largura arborizadas ao centro e aos lados, ou alternadamente ao centro e a um dos lados, estabelecendo-se de quando em quando “rond-points”, e procurando destas e doutras formas o pitoresco, acentuando-o pelos alinhamentos curvos ou poligonais, e só deixando a linha reta para certos casos quando tal seja permitido sem inconvenientes, e sobretudo para as grandes artérias de trânsito.²⁹⁷

Uma ampla avenida no centro da cidade tornava-se, por outro lado, a presença no traçado urbano porto-alegrense da referência aos *boulevards* parisienses, pois a reforma de Paris era emblemática para as cidades ocidentais, por instaurar uma nova era, a do urbanismo moderno, cujas características são sintetizadas no modelo que acabou por levar o nome do seu realizador. Conforme Bello²⁹⁸,

[...] Sanear, descongestionar, equipar e embelezar a cidade foram os fundamentos do que se definiu como modelo haussmanniano. Sua estratégia resumia-se na implantação de um novo sistema viário principal sobre o existente, onde o boulevard foi elemento marcante, juntamente com a articulação e valorização dos monumentos antigos e ‘modernos’. Novos equipamentos urbanos e a presença de praças e parques completaram um amplo ajuste da cidade à escala dos fenômenos decorrentes da nova ordem urbano-industrial.

No *modelo Haussmanniano*, a cidade é tratada como artefato, sobressaindo-se o olhar técnico. No entanto, a cidade é também vista como obra de arte e, neste sentido,

²⁹⁷ MACIEL, João Moreira. *Relatório do Projeto de Melhoramentos e Orçamentos Apresentados ao Intendente Municipal Dr. José Montauray de Aguiar Leitão pelo Engenheiro Arquiteto João Moreira Maciel da Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital*. Porto Alegre: A Federação, 1927. P. 3.

²⁹⁸ BELLO, Helton Estivalet. *O ecletismo e a imagem da cidade*. 1997. 160 fl. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. P. 144.

determinados monumentos são alocados como referenciais urbanos e pontos de ligação entre os *boulevards*²⁹⁹. No Plano Maciel chama a atenção o destaque dado a alguns monumentos, seja em relação ao traçado de novas vias ou a sua colocação em áreas verdes. O cuidado estético com a cidade é ainda percebido na definição do desenho da nova via. Foram realizados três projetos diferentes para o traçado da Avenida Borges de Medeiros, através dos quais procurava-se obter o “maior efeito estético possível”, levando-se em conta a visualidade do viaduto a ser construído. Além disso, a avenida deveria ter eixo retilíneo entre a Praça Montevideu e a Rua da Praia, sendo que este eixo deveria coincidir com o do prédio do Palácio Municipal, situado naquela praça. O objetivo era valorizá-lo e dar ao transeunte que descesse a via em direção ao lago uma vista bonita que apagasse as impressões que a sua segunda parte, defeituosa, pudesse suscitar. Para que nada se sobrepusesse a essa bela imagem esse trecho não deveria ser arborizado. No restante da avenida, alterosos edifícios com no mínimo quatro andares e altura máxima de vinte metros deveriam compor o cenário.

Na altura da Rua Duque de Caxias o espigão sofreria um rebaixamento de 13 metros no ponto culminante. Ali seria edificado o primeiro viaduto da cidade, construção de cimento armado, em arco abatido, por onde passaria a Rua Duque de Caxias. O acesso da nova avenida até aquela rua seria feito através de escadas laterais.

A abertura da Avenida Borges de Medeiros pode ser considerada exemplar, conforme Bello³⁰⁰, por conseguir em uma única empreitada sanear o Beco do Poço, transpor uma barreira física e possibilitar o livre trânsito entre o centro da cidade e a

²⁹⁹ BELLO, 1997, p. 49-50.

³⁰⁰ BELLO, 1997, p. 108.

Zona Sul. Além de equacionar estes problemas urbanísticos, o viaduto, tratado como um monumento, passaria a sintetizar a imagem de cidade moderna. Conforme Claudia Damásio,

O viaduto Otavio Rocha foi o grande motivo estético do conjunto de obras deste período; suas colunatas, arcadas e escadarias viriam a compor um todo harmônico que embelezaria a paisagem da cidade além de atestar com sua imponência, o progredir.³⁰¹

Para escolha do projeto foi organizado um concurso, vencido pelo engenheiro Manoel Itaquy. Para deleite dos planejadores da Intendência, tanto o projeto da avenida Borges de Medeiros como o do viaduto foi aprovado pelo urbanista francês Alfredo Agache que, na época, dirigia as obras de embelezamento do Rio de Janeiro e havia sido convidado a visitar Porto Alegre³⁰².

A grandiosidade da obra para a época foi tal que foram necessários vários anos para a concretização da mesma. Dificuldades técnicas e financeiras retardaram as desapropriações e escavações para a abertura da avenida e construção do viaduto. Terminada a década, a Avenida Borges de Medeiros fora a única entre as obras de remodelação a não estar concluída. O viaduto somente foi concluído em 1932. Seguiram ainda as desapropriações e escavações para abertura da avenida no trecho entre Coronel Genuíno e Andrade Neves. A Intendência até mesmo desistira do traçado proposto por Otávio Rocha e que deveria chegar até o porto. A avenida seria executada parcialmente, chegando apenas até a Rua dos Andradas. A população, no entanto, interfere de forma decisiva para garantir a continuidade das obras de acordo com o traçado inicialmente idealizado. Segundo Claudia Damásio:

³⁰¹ DAMASIO, 1996, p. 108.

³⁰² BINS, Alberto. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Vice-Intendente em Exercício Alberto Bins em 15 de Outubro de 1929*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1929.

A construção de uma imagem formalizada de artéria urbana no imaginário social porto-alegrense, leva ao descontentamento com relação a uma tentativa posta em prática pela prefeitura de executar a avenida de forma parcial e em desacordo com os princípios técnicos e estéticos que ditavam as regras urbanísticas da época. Uma ampla campanha ganha as páginas dos jornais e coloca na pauta diária as questões técnicas relativas ao trânsito e conceitos de beleza urbana.³⁰³

Decidida a continuidade do traçado, era desejo da Intendência apresentá-la como uma das grandes obras realizadas por ocasião das comemorações do Centenário Farroupilha. Assim, em 20 de setembro de 1935, a avenida é aberta ao tráfego de veículos, estando finalizada até a Rua dos Andradas e no alinhamento leste da Andradas até o Paço Municipal³⁰⁴.

Concluída a grande obra urbanística e arquitetônica, as imagens desta puderam compor a seleção realizada pelos editores de *Recordações de Porto Alegre*. Diferentemente das imagens que fizeram parte de *Porto Alegre Álbum* e que deixavam à vista a cidade revolvida, transformando um canteiro de obras em motivo de contemplação estética, neste último álbum a avenida e o viaduto são transformados em monumentos da cidade. As imagens presentes em *Recordações de Porto Alegre* deixam à vista o imperativo de um projeto modernizador que tinha no seu ideário a ereção de uma arquitetura suntuosa, que rompia com o traçado original do período colonial, repleto de íngremes subidas e descidas. No momento de sua inauguração, as imagens da Avenida Borges de Medeiros e de seu viaduto ainda se distanciavam das imagens de edificações verticalizadas que se tornaram cartões postais daquela via em anos recentes. Os detalhes dos barrancos deixando à mostra a terra revolvida nas laterais do viaduto remete à força da natureza dos *canyons artificiais* sugeridos por

³⁰³ DAMASIO, 1996, p. 128.

³⁰⁴ Id., p. 125.

Fernando Fuão³⁰⁵. Neste caso, no entanto, a natureza curvou-se à ação impositiva de máquinas e guindastes que fizeram brotar do espaço urbano um gigante de pedra e concreto.

Selecionada para compor a visualidade da cidade moderna, a imagem da Avenida Borges de Medeiros e seu viaduto deixa à mostra o esquecimento de uma das marcas peculiares do traçado urbano da Porto Alegre colonial, os becos. O desenho da nova avenida é delineado sobre o antigo Beco do Poço, local considerado pelos jornais do final do século XIX, juntamente com as tavernas e os prostíbulo do centro da cidade, como *zonas perigosas e antro de vícios*³⁰⁶. Conforme Sandra Pesavento, no entanto, esta conotação pejorativa da palavra beco surgiu num contexto de grandes transformações sociais que aprofundaram a diferenciação social, forçando à coabitação no exíguo espaço do centro da cidade das elites e das camadas mais pobres da população.

O sentido original do termo, de natureza mais propriamente topográfica, de rua estreita, com ladeira e aberta no curso natural de uma expansão urbana não planejada, na passagem do século XVIII para o século XIX, cede lugar a uma designação depreciativa que traduz uma avaliação ao mesmo tempo moral, estética e higiênica.

O beco passa a ser a designação que estigmatiza lugares malditos da urbe. O beco é sinistro, sujo, perigoso e feio. É o mau lugar, por onde circulam personagens perigosas de ações condenáveis. [...].³⁰⁷

As reformas urbanas realizadas na área central da cidade também se localizavam neste contexto em que ficou facilitada a justificativa de eliminação desses

³⁰⁵ FUÃO, Fernando Freitas. *Canyons: Av. Borges de Medeiros e o Itaimbezinho*. Porto Alegre: Edição do autor, 2001.

³⁰⁶ MAUCH, Claudia. Saneamento moral em Porto Alegre na década de 1890. In: MAUCH, Claudia. Et al. *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994. P. 9-10.

³⁰⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In: BRESCIANI, Maria Stella (Org.). *Palavras da cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. P. 115.

becos em prol da aeração, da higiene, da iluminação e da modernização da cidade. Assim, nos relatórios oficiais que apresentam a proposta de abertura da Avenida Borges de Medeiros a presença do Beco do Poço pode ser rastreada através de referências esparsas, como a que segue:

O alargamento desta rua foi feito dos dois lados, com o fim de arrasar uma série de pequenas casas com 6 e 7 metros de fundo de ambos os lados da rua. É claro que o alargamento sendo feito de um só lado, a despesa ficaria reduzida de cerca de 50 %, e a receita também, mas haveria o inconveniente de não se poderem levantar do outro lado construções de certa ordem, pela exigüidade de fundo dos casebres em questão, além de que esses casebres atualmente se acham condenados pela higiene.³⁰⁸

Dessa forma, como o fazem os textos dos relatórios, as imagens fotográficas da nova obra urbana ao inaugurar uma visualidade de acordo com o imaginário da modernidade na cidade, instaura o esquecimento de um dos aspectos do traçado colonial de Porto Alegre. Neste caso, o esquecimento não necessita dispor do recurso de seleção de um quadro fotográfico, no qual ficam situados no extra-quadro os aspectos a serem invisíveis, pois houve o apagamento desse local do próprio espaço urbano da cidade. Não soubesse o leitor visual da existência pretérita do Beco do Poço não veria na imagem do viaduto o esquecimento de um aspecto colonial do traçado urbano redesenhado pelas reformas urbanas a fim de atender o ideário propugnado na época.

Em 1935, ano de edição do álbum, o traçado da área central da cidade já havia sido modificado em consonância com o ideário de modernidade almejado pelas elites urbanas e poderes constituídos, representados no PRR. A cidade de visualidade

³⁰⁸ MACIEL, João Moreira. *Relatório do Projeto de Melhoramentos e Orçamentos Apresentados ao Intendente Municipal Dr. José Montauray de Aguiar Leitão pelo Engenheiro Arquiteto João Moreira Maciel da Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital*. Porto Alegre: A Federação, 1927. P. 154.

moderna podia ter, ainda, sua imagem enaltecida através da profusão de edificações, temática recorrente no álbum.

Em *Porto Alegre Álbum*, ao contrário, a narrativa visual da cidade busca dar a ver os passos em direção a uma modernidade pretendida. Neste sentido, são mostrados os espaços urbanos, as avenidas, as ruas e as praças remodeladas. Se a mudança na cidade não é tão digna de nota, o álbum utiliza o dispositivo comparativo entre imagens, a fim de direcionar o olhar do leitor visual para as alterações ocorridas e que ainda estão em processo na cidade.

Finalmente, o álbum oficial *Obras Públicas* situa o leitor visual no início desse processo de modificações, cujo cenário principal foi o espaço urbano da capital do Rio Grande do Sul, reforçando a identificação do mesmo com a orientação política levada a efeito pelos positivistas rio-grandenses.

Após a leitura individualizada das coleções fotográficas, representadas pelos três álbuns examinados, no capítulo seguinte as imagens fotográficas reunidas em uma única amostra de 168 unidades recebem um tratamento analítico quantitativo com vistas à identificação de padrões de recorrência quanto aos motivos fotografados na cidade e à forma que caracteriza essas imagens.

4 UMA CIDADE MONUMENTAL, BELA E ORDENADA: ANÁLISE DOS PADRÕES TEMÁTICO-VISUAIS

Neste capítulo privilegio a análise quantitativa das imagens fotográficas, na tentativa de identificar padrões de recorrência temática e formal. Esse viés pressupõe que podem ser estabelecidos sub-conjuntos, no interior da mostra total, orientados pelos motivos fotografados e também pela relação entre essas temáticas e as características formais selecionadas para tratamento das mesmas. Para se chegar a esses padrões, o primeiro passo foi a identificação dos atributos icônicos e formais de cada uma das imagens fotográficas – a partir da aplicação da grade interpretativa (Anexo E). Os atributos icônicos seguem vocabulário de uso corrente referente aos aspectos figurativos contidos na imagem, enquanto os atributos formais tiveram origem em estudos sobre tratamento formal da imagem, conforme metodologia utilizada por Solange Lima e Vânia Carneiro³⁰⁹.

No entanto, ao aplicar a grade interpretativa proposta ao *corpus visual* de minha pesquisa não foram identificadas todas as variáveis que compreendem cada um desses atributos, o que era já esperado, tendo em vista a diversidade dos objetos investigados e, ainda, a presença na pesquisa das autoras de imagens fotográficas da década de

³⁰⁹ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado de Letras, 1997. P. 50.

1950, cujo tratamento formal diferencia-se consideravelmente em relação às aquelas produzidas no início do século XX. Dessa forma, nos atributos icônicos incluí à grade aqueles elementos específicos da configuração urbana e geográfica de Porto Alegre e excluí aqueles que não foram identificados em nenhuma das unidades. No âmbito formal, identifiquei os atributos que respondem pelo *enquadramento* da imagem, pelo *arranjo* dos motivos, pela *articulação dos planos*, pelos *efeitos* de valorização dos elementos fotografados e pela *estrutura* que conforma todos esses elementos, também excluindo aquelas variáveis não identificadas.

O segundo passo foi a quantificação das variáveis de cada unidade. Assim, a seguir apresento os resultados obtidos a partir da metodologia da estatística descritiva e do software *Statiscal Package for Social Sciences*. Comentei apenas os aspectos de maior frequência referentes a ambos os atributos e aos cruzamentos efetuados, sem apresentar, entretanto, aquelas variáveis de baixa incidência, considerada aqui os percentuais inferiores a 10%, mencionando-os apenas quando o alto número de variáveis controladas não possibilitou cifras superiores a esse percentual. Primeiramente analisei os resultados obtidos a partir da quantificação de cada um dos atributos icônicos e formais e, posteriormente, interpretei os padrões de recorrência encontrados. É importante levar em conta que os percentuais comentados têm como base o total de imagens cujo atributo em questão foi claramente identificado, podendo esse número não chegar à totalidade da amostra de 268 imagens pesquisadas.

Naqueles casos em que tento estabelecer relações comparativas entre os álbuns pesquisados, é ainda relevante não perder de vista a proporção de imagens entre os mesmos, uma vez que a maior incidência de determinados padrões cairá tendencialmente para os dois álbuns particulares, pois estes compreendem 52,2%, 140

fotografias (*Recordações de Porto Alegre*) e 39,2%, 105 fotografias (*Porto Alegre Álbum*) do total da amostra. Esses percentuais são expressivamente superiores ao álbum oficial *Obras Públicas*, que contém tão somente a quantidade de 8,6%, 23 fotografias. Uma visão mais detalhada dos dados obtidos pode ser visualizada nas tabelas estatísticas do apêndice B.

4.1 Os temas fotografados

Os motivos fotografados têm sua localização geográfica preponderante na área central da cidade, perfazendo um total de 61% (163 fotografias), ao passo que os bairros estão representados com um percentual de 34,8% (93 fotografias). Essa absoluta maioria de imagens que privilegiam ruas, praças e edificações do centro é mais um elemento a corroborar a idéia desta área como um *cartão de visitas* da capital do estado e onde estavam localizados os maiores investimentos públicos e privados, seja na implementação das reformas viárias que modificavam sua fisionomia urbana, seja na construção de edificações de altura elevada.

A concentração de imagens do centro da cidade nos álbuns fotográficos promove, assim, a difusão das modificações em curso, enaltecendo a conformação de um novo desenho urbano que tem na área central seu ponto de maior atratividade. Fotografar o centro, privilegiando-o nos álbuns fotográficos, por outro lado, significava transpor para a totalidade da cidade uma imagem visual de acordo com os padrões de um imaginário que buscava como referentes as ruas, as edificações, as praças, os veículos e, principalmente, o homem no espaço público (fotografia 37, 39, 161, 162). Através de imagens com alta dinamicidade, cria-se um sentido de cidade que tem na

sua área central os elementos que a conformam, embora as imagens fotográficas dos bairros presentes nesses mesmos álbuns apontassem para uma visualidade diferenciada, mais próxima do caráter pacato das zonas residenciais (fotografia 111 a 126). Nos bairros, como pode ser observado, as imagens privilegiadas são aquelas de grandes edificações residenciais, cujas legendas, *vilas-vilinos-bungalows*³¹⁰, tentam enquadrá-las em modelos vigentes em outras partes do mundo. Os bairros, dessa forma, estão presentes visualmente nos álbuns fotográficos através das estruturas arquitetônicas que criam um sentido de cidade boa para se viver, tranqüila para se morar. A quietude das zonas residenciais, por outro lado, é contraposta à efervescência da área central da cidade, enaltecendo os sentidos desta como área dinâmica e aglutinadora de múltiplas atividades urbanas.

Na categoria *tipologia urbana* a maior incidência referiu-se às imagens de ruas, 29,8% (64 fotografias), percentual que tende a aumentar, consideravelmente, se for somado aos percentuais de avenidas, 9,8% (21 fotografias) e esquinas, 7% (15 fotografias), chegando a 46,6% (100 fotografias), número que direciona para um padrão de recorrência a ser examinado posteriormente. As praças também apresentam considerável recorrência, 21,9% (47 fotografias), bem como a associação de ruas e esquinas 12,6% (27 fotografias). A forte presença de ruas e avenidas aponta para a importância dos aspectos relacionados à circulação urbana no contexto de produção das imagens.

³¹⁰ *Vila é a Casa de campo ou habitação de recreio nos arrabaldes das cidades italianas e, por extensão, deu-nos "Casa de Campo" de construção caprichosa ou "quinta com casa de habitação ou casa com jardim nas cidades. Bungalow é o termo inglês e significa no Brasil pequena residência provida de varanda alpendrada, pretensamente pitoresca e geralmente levantada nos bairros das cidade. Cf. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C.. Dicionário da arquitetura brasileira. São Paulo: Edart, 1972. P. 471 e 69, respectivamente.*

A *abrangência espacial* das imagens apresentou-se sob a forma de *vistas parciais* preferencialmente, num total de 58,3% (154 fotografias), e *vistas pontuais*, 32,6% (86 fotografias). As *vistas parciais* propiciam tomadas mais abrangentes, contextualizando o motivo principal e propiciando a visualização de uma variedade maior de elementos. Neste caso, o fotógrafo toma um certo distanciamento da cena a ser focada, por vezes posicionando-se em sacadas ou janelas a fim de utilizar o recurso da *câmera alta*. São as tomadas de ruas, esquinas e avenidas sob ponto de vista diagonal que permitem a visualização de quarteirões com pouca fragmentação, de diversas edificações alinhadas, de transeuntes nas calçadas, de veículos no leito das ruas, da arborização, entre tantos outros elementos figurativos (fotografia 3, 25). Já as *vistas pontuais* isolam o motivo principal, por vezes descontextualizando-o, com a finalidade de valorização. São, neste caso, as imagens de edificações que apresentam o objeto arquitetônico na sua integralidade e no centro da imagem (fotografia 9, 26, 146).

Para controlar os atributos referentes à natureza no espaço urbano, diferenciou-se os acidentes naturais de paisagem, tendo nesse último caso a vegetação sofrido a interferência da ação humana. Assim, *Arborização* está presente em 63,4% (64 fotografias) e *lago* em 23,8% (24 fotografias). A presença do Guaíba, por um lado, é conseqüência de *vistas aéreas* que destacam o contorno do promontório ou de *vistas parciais* da área central da cidade e do Cais do Porto que têm como pano de fundo as águas do lago. No entanto, não se poderia imaginar o lago apenas como presença natural inevitável ao fotógrafo, mas como elemento a propiciar maior embelezamento à cidade. O fotógrafo pode, assim, dispor de um plano de fundo encantador para as suas

vistas urbanas tomadas, principalmente, do alto da Praça Marechal Deodoro, de onde se descortina o anfiteatro já percebido pelos viajantes no século XIX.

As águas do lago, dessa forma, são elementos figurativos que delineiam a área central da cidade, conferindo peculiaridade ao traçado urbano e geográfico da península. Tem a intencionalidade de reforçar os sentidos de beleza e formosura ligadas aos aspectos naturais que dotam Porto Alegre de pitoresca paisagem.

Na categoria *infra-estrutura/processos/serviços* é digno de nota o alto percentual aferido pela associação *iluminação e pavimentação*, 69,2% (155 fotografias) estando em destaque nas imagens dois dos melhoramentos urbanos que mais receberam investimentos e sofreram modificações nas décadas pesquisadas. Na categoria *infra-estrutura/comunicação* são *trilhos de bonde* com 44,8% (43 fotografias) e *porto* com 12,5% (12 fotografias) os aspectos ressaltados, que também evidenciam a implementação de ações no sentido da modernização do sistema de transporte, seja na construção de um complexo portuário moderno, seja na substituição dos bondes puxados a burro por bondes elétricos. Na categoria *infra-estrutura/mobiliário urbano* o destaque para os *bancos*, mostrados principalmente nas praças, 73,1% (19 fotografias), que novamente aparecem em *infra-estrutura/paisagismo* como jardim público associado à arborização, 42,4% (61 fotografias).

Na categoria *estrutura/funções arquiteturais*, em face da diversidade de variáveis controladas, os percentuais apresentaram-se relativamente baixos, embora a partir daqueles mais altos possa chegar-se a determinadas conclusões. As edificações apresentam-se em associação de duas ou mais variáveis. O maior percentual refere-se

às *edificações públicas de baixa altura*³¹¹, 15% (37 fotografias), seguido pelas *edificações residenciais de baixa altura*, 9,7% (24 fotografias). Posteriormente, edificações baixas com 8,5% (21 fotografias), seguidas pela associação entre *edificação de baixa altura, edificação de alta altura e edificação comercial*, 6,9% (17 fotografias) e pela associação *edificação de baixa altura e edificação térrea*, 4,9% (12 fotografias). Esses dados demonstram que a incidência de edificações de baixa altura é muito mais recorrente que aquelas de altura elevada (2,4%; 6 fotografias) ou suas associações, sendo esta a configuração arquitetônica predominante na cidade. Nos álbuns fotográficos, no entanto, as edificações mais elevadas são apresentadas com tal destaque e valorização, geralmente isoladas do seu contexto urbano, criando uma visualidade relativamente verticalizada da cidade. No entanto, os altos edifícios são exceção num espaço urbano onde predominam a arquitetura de poucos pavimentos e edificações térreas, conforme mostrarei posteriormente.

A presença das pessoas no espaço urbano é uma variável a considerar nas imagens fotográficas, pois ao lado dos meios de transporte são os elementos móveis captados pelas lentes do fotógrafo que criam sentidos de mobilidade e dinamicidade. Assim, em 54,5% (146 fotografias) da totalidade das imagens pesquisadas, foram identificadas pessoas. A figura masculina aparece na maior parte das imagens que apresentam pessoas, totalizando 58,2% (85 fotografias), enquanto a figura feminina é mostrada em associação com a figura masculina em 23,3% (34 fotografias). A presença feminina desacompanhada é consideravelmente menor, tendo sido observada em apenas duas fotografias. Ainda é comum a figura feminina estar associada à outra

³¹¹ Foram consideradas *edificação de baixa altura* aquelas com até dois pavimentos e *edificação de altura elevada* aquelas com 3 ou mais pavimentos.

figura masculina e à criança, em alusão clara à constituição familiar, 13% (19 fotografias).

Ainda se tentou qualificar a presença das pessoas nas imagens fotográficas, a partir da identificação de determinados personagens. Assim, um percentual de 36% (50 fotografias) apresenta *transeuntes*, principalmente nas ruas, esquinas, praças e paradas de bonde. *Transeuntes* também se apresentam em associação com *trabalhadores e usuários*, 9,4% (13 fotografias); apenas com *usuários*, 7,2% (10 fotografias); apenas com *trabalhadores*, 3,6% (5 fotografias). A identificação de uma maior quantidade de pessoas nas ruas e nos locais públicos também foi identificada pela categoria *multidão*, a partir do mapeamento de imagens que apresentassem um número superior a dez pessoas. *Multidão*, assim, foi identificada num percentual significativo de 24,5% (34 fotografias), evidenciando não apenas o objetivo de criar um sentido de alta dinamicidade nas imagens, mas também incorporar visualmente esse novo personagem das metrópoles modernas.

A categoria *elementos móveis/transporte* foi localizada em 41,4% (111 fotografias) da amostra total de imagens fotográficas. Deste percentual, 45,9% (51 fotografias) refere-se à variável automóvel e 11,7% (13 fotografias) à variável bonde elétrico, sendo que a combinação entre ambos aparece ainda em 7,2% (8 fotografias). O alto percentual de imagens fotográficas com a presença do automóvel, principalmente, demonstra o quanto este foi considerado pelos produtores das imagens e dos álbuns fotográficos como elemento icônico distintivo do moderno. A sua presença em praticamente metade das fotografias reforça esse sentido de modernidade e atualização tecnológica da cidade.

4.2 Como são fotografados os temas³¹²

Os atributos formais referem-se às opções técnicas e estéticas à disposição do autor da imagem, o fotógrafo, para a elaboração da representação do tema que deseja focalizar. O manejo dessas escolhas no âmbito formal para dar a ver determinados motivos figurativos implicam na construção de sentidos a serem apreendidos pelos leitores visuais das imagens fotográficas. Mapear os recursos visuais utilizados permite, dessa forma, alcançar as motivações orientadoras do ato fotográfico. Na grade interpretativa utilizada, assim, compreenderam os atributos *enquadramento*, *arranjo*, *articulação de planos*, *estrutura* e *efeitos*.

Em *enquadramento* foram identificados *câmera alta* e *ponto de vista* do fotógrafo. A *câmera alta* foi encontrada nas minhas fontes visuais e tem como intuito evitar as distorções nos registros de edificações, principalmente, e ampliar a abrangência espacial das imagens. Está presente não apenas nas tomadas pontuais de edificações (fotografia 29, 138,148), como nas vistas parciais da cidade (fotografia 25, 28, 159). Em *ponto de vista*, identificou-se o posicionamento do fotógrafo em relação à cena urbana em foco (central, diagonal, ascensional, descensional). Esta escolha determinará o arranjo dos elementos contidos na imagem, o grau de dinamicidade ou estabilidade dado à imagem e a abrangência espacial da tomada. *Ponto de vista central* e *ponto de vista diagonal* foram aqueles de maior recorrência no conjunto de 268 imagens, perfazendo percentuais de 39,1% (104 fotografias) e 30,5% (81 fotografias), respectivamente. Foram encontrados nos registros de edificações e nas vistas de ruas

³¹² Para um maior detalhamento e caracterização dos atributos formais consultar LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. Álbuns de São Paulo (1887-1954). São Paulo: Mercado de Letras, 1997.

e avenidas (fotografia 9, 13,19, 61, 155). No registro das edificações é expressiva a combinação do *ponto de vista diagonal* com *câmera alta* (fotografia 176,178), pois ambos recursos permitem, através da visão em perspectiva, a valorização da volumetria do objeto arquitetônico com menor grau de distorção da imagem.

Em *arranjo* mapeou-se a forma de organização dos motivos figurativos na imagem, tendo sido identificados três modalidades do mesmo. *Sobreposição* foi a forma de *arranjo* mais encontrada nas fontes visuais com 62,3% (139 fotografias) e ocorre quando os objetos do primeiro plano encobrem parcialmente os elementos dos demais planos. Este artifício provoca descontinuidade visual, devido à impossibilidade de visibilidade total desses elementos, hierarquizando o que é mostrado e valorizando o objeto principal (fotografia 161, 84, 67, 56). *Cadência* foi o *arranjo* identificado em 29,1% (65 fotografias) e caracteriza-se pela repetição de um mesmo elemento de forma regular, dando ritmo à imagem e enaltecendo os aspectos de estabilidade e de ordenamento da mesma. Na documentação investigada, este atributo foi especialmente identificado nos registros de ruas e avenidas, nos quais a sucessão de postes de iluminação ou a arborização dão continuidade visual à imagem (fotografia 61, 41, 156). *Profusão* foi o menos encontrado com 7,6% (17 fotografias) e caracteriza-se pelo arranjo caótico e desordenado dos motivos, ressaltando as qualidades visuais de intensidade, abundância e homogeneidade (fotografia 39, 184).

Quatro atributos foram utilizados no sentido de definir a *articulação dos planos* da imagem, *direção*, *contigüidade espacial*, *espelhamento* e *similitude de formas*. As direções (centrípeta, curva, diagonal, horizontal e vertical) orientam um ordenamento dos elementos contidos na imagem e são apreendidas pela direção do caminhar de transeuntes ou do trânsito de veículos. Puderam ser observadas nas minhas fontes no

alinhamento de fachadas, de ruas e de avenidas. No registro de edificações, principalmente localizadas nas esquinas, privilegiou-se a *direção diagonal*, que valoriza a volumetria dos prédios, através da *obliquidade*, considerada propiciadora de alto dinamismo por romper com os eixos perpendiculares (horizontal/vertical/centro) responsáveis pela estabilidade visual da imagem. As imagens com *direção diagonal* perfazem 27,7% ou 65 fotografias (fotografia 19, 49, 54, 201, 217), seguidas pelas imagens com *direção horizontal*, 12,8% ou 30 fotografias (fotografia 1, 6, 24,). *Contigüidade espacial* manifesta-se por uma linha contínua que perpassa todos os planos da imagem, compreendida por elementos figurativos, tais como trilhos de bonde, alinhamento das ruas e das fachadas. Foi observada em 11,9% (28 fotografias) das imagens investigadas (fotografia 148, 92, 3, 1) e num percentual de 22,1% (52 fotografias) foi ainda associada à *direção diagonal* em registros de edificações e de ruas (fotografia 54, 178). Foram inexpressivos os percentuais de fotografias com espelhamento, quando a imagem aparece refletida em lagos ou espelhos d'água (fotografia 203) e similitude formal, quando dois ou mais elementos apresentam-se relacionadas por meio de sua forma, como na fotografia 56, onde o alto edifício está ligado formalmente ao coqueiro.

Efeito corresponde aos recursos que possibilitam ressaltar ou alterar a configuração original de determinados elementos. Os atributos de *efeito* identificados foram: *contraste de escala, contraste de tom, exagero, inversão de escala, fragmentação, fragmentação com contextualização espacial, fragmentação com contextualização indumentária, fragmentação com contextualização instrumental, frontalidade, pose, atividade, repouso, singularidade*. O *contraste de escala* possibilita a valorização de determinados elementos, ressaltando as diferenças reais de escala

entre ambos, podendo esse contraste chegar a um *exagero*, enquanto a *inversão de escala* acentua diferenças irreais de escala entre objetos. Neste último caso ocorre uma inversão de escala quando um monumento, por exemplo, é colocado em primeiro plano parecendo ser maior que uma edificação em segundo plano.

Ainda em *efeito*, *fragmentação* é quando um determinado objeto é visualizado apenas parcialmente. Nos álbuns pesquisados, no entanto, o grau de fragmentação apresentado nas imagens permitiu a identificação e *contextualização espacial* dos motivos fotografados. *Atividade* refere-se às ações de pessoas ou de veículos em movimento, enquanto *repouso* situa as imagens destituídas de objetos móveis de qualquer tipo. Foram 12, 9% (34 fotografias) as imagens identificadas com *atividade*, demonstrando serem recorrentes as imagens com a presença de pessoas e de meios de transporte, o que confere movimento e dinamismo às mesmas. Por outro lado, esses atributos que definem os efeitos, vêm em associação. Assim, 15,2% (40 fotografias) associam *atividade* e *contraste de escala* nos registros de edificações ou quadras urbanas onde a pequenez dos transeuntes é enaltecida, criando um sentido de grandiosidade e monumentalidade para as estruturas arquitetônicas (fotografia 154, 177, 75, 15). *Atividade* ainda é associada à *fragmentação com contextualização espacial* com 11,7% (31 fotografias) naquelas vistas parciais de ruas e avenidas que fragmentam algumas edificações, permitindo, no entanto, a identificação da mesma, bem como sua localização espacial (fotografia 162, 49, 7). Finalmente *repouso* está associado à *singularidade* em 10,2% (27 fotografias), quando se privilegia um único elemento figurativo na tomada, propiciando alta valorização do mesmo. Na documentação essa combinação foi encontrada nos registros de edificações, destituídos de qualquer elemento móvel na cena em foco (fotografia 9, 4, 24, 147).

Por fim, em *estrutura* mapeou-se a articulação dos elementos da imagem em torno dos eixos perpendiculares e diagonais, através dos atributos *centralidade*, *bicentralidade*, *linha do horizonte* e *formato* (*retângulo vertical*, *retângulo horizontal*, *quadrado*). A localização centralizada na imagem fotográfica dos motivos principais a serem registrados apresentou a maior incidência, subdividindo-se entre aqueles cujo formato constitui-se em um *retângulo horizontal*, 43,8% (116 fotografias), ou um *retângulo vertical*, 15,5% (41 fotografias). As vistas parciais e pontuais estão entre os primeiros (fotografia 9, 172, 32), enquanto no segundo caso estão principalmente as imagens de edificações (fotografia 7, 247, 29).

4.3 Os padrões temático-visuais

Os padrões foram entendidos como *grupos de imagens que expressam a maneira pela qual esses atributos visuais articulam-se em torno de certos temas*³¹³. Assim, a partir da quantificação acima apresentada, identifiquei as variáveis relacionadas aos atributos icônicos mais recorrentes, efetuando o cruzamento de algumas dessas com certos atributos formais. A partir desse procedimento, verifiquei de que forma determinados temas preponderantes eram apresentados nas imagens e nos álbuns fotográficos, o que veio a indicar uma tendência em relação ao conjunto de imagens investigadas.

É na identificação desses padrões, por outro lado, que é possível estabelecer relações comparativas entre conjuntos diferentes pesquisados, observando em que

³¹³ LIMA, 1997, p. 57.

medida pode haver uma aproximação entre escolhas formais e temáticas em contextos urbanos também diferenciados. Partindo-se do pressuposto de que, guardadas as peculiaridades locais, o processo de modernização urbana pelo qual passaram as cidades brasileiras entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX reservam características semelhantes, a indagação que se coloca é se também seriam semelhantes as escolhas dos fotógrafos e dos produtores visuais para a elaboração de uma visualidade urbana representada nas imagens e nos álbuns fotográficos.

Partindo dessas considerações, foram definidos quatro padrões temático-visuais³¹⁴: *monumentalidade*, *circulação urbana*, *paisagem* e *infra-estrutura urbana*. O padrão *monumentalidade* abrange as imagens de edificações realizadas a partir de tomadas restritivas, com efeito formal de *singularidade*, nas quais a estrutura arquitetônica é apresentada como elemento principal no centro da imagem, por vezes sendo valorizada por meio de seu isolamento do contexto urbano. O padrão *circulação urbana* compreende imagens de ruas, avenidas e esquinas com alta dinamicidade, atestada pela presença de vários elementos móveis na cena fotografada. São as fotografias de ruas e de avenidas com maior movimento comercial, principalmente, e que apresentam o trânsito de automóveis e de bondes e o ir e vir de transeuntes. O padrão *paisagem* foi definido a partir das imagens que continham os elementos figurativos *praça*, acidentes naturais e *arborização urbana*. O padrão *infra-estrutura urbana* refere-se àquelas imagens que contêm elementos dos denominados serviços urbanos (iluminação, pavimentação, saneamento), incluindo aqueles que possibilitam a circulação e a comunicação (rodoviária, porto, trilhos).

³¹⁴ Não é demais esclarecer que esses padrões foram definidos a partir do *corpus visual* de minha pesquisa, tendo em alguns casos aproximações com os padrões identificados por Lima, 1997.

A distribuição quantitativa dos padrões na amostra de 268 fotografias analisadas, por ordem de recorrência, foi a seguinte: *monumentalidade*, 39,6%, (106 fotografias); *circulação urbana*, 36,9% (99 fotografias); *infra-estrutura urbana*, 32,5% (87 fotografias) e *paisagem*, 28% (75 fotografias). É importante observar que os padrões não são exclusivos, podendo alguns deles estar representados em mais de uma imagem, motivo pelo qual a soma dos percentuais e números absolutos ultrapassa a amostra de 268 imagens (anexo G).

4.3.1 Monumentalidade³¹⁵

O padrão *monumentalidade* - caracterizado por tomadas restritivas de edificações - está representado, sobretudo, nos álbuns particulares, nos quais está presente com 47,2% (50 fotografias) em *Recordações de Porto Alegre* e 45,3 (48 fotografias) em *Porto Alegre Álbum*, do total de 106 fotografias identificadas. Com uma proporção semelhante entre ambos, pode-se afirmar que as duas edições valorizaram as tomadas diurnas de edificações, principalmente aquelas localizadas na área central da cidade que perfazem um percentual de 58,5% (62 fotografias) do total de 106 imagens em relação àquelas localizadas nos bairros (38,7%; 41 fotografias).

As vistas pontuais são as mais comuns entre as fotografias de edificações (67%; 71 fotografias), muitas vezes descontextualizando espacialmente o objeto arquitetônico (fotografia 15, 249). Já as vistas parciais, em menor recorrência (27,4%; 29 fotografias), permitem a contextualização espacial, deixando que outros elementos figurativos sejam

³¹⁵ O padrão *monumentalidade* é definido pelas mesmas características do padrão *retrato*, utilizado por Lima, op. cit. Entretanto, preferi utilizar esta denominação àquela por considerar que o termo *monumentalidade* expressa melhor o padrão encontrado em Porto Alegre.

visualizados na cena fotografada, tais como os serviços urbanos de iluminação e de pavimentação, presentes em 57,5% (61 fotografias) entre as 106 da totalidade desse padrão (fotografia 202).

Prepondera no padrão *monumentalidade* o ponto de vista central (fotografia 6, 200) com 39,6% (42 fotografias) das 106 imagens encontradas, tendo alguma frontalidade, e o ponto de vista diagonal (fotografia 4, 75, 201), presente em 36,8% (39 fotografias). Este último responde pelas tomadas em perspectiva que valorizam a volumetria da edificação e onde, muitas vezes, estão associadas à direção diagonal. Em alguns casos foi identificada a opção formal por imagens em repouso, destituídas de qualquer elemento móvel, que destacam a singularidade do objeto arquitetônico (24,5%; 26 fotografias).

Conforme mostra Maria Cristina Wolff de Carvalho³¹⁶, a fotografia manteve uma relação muito íntima com a arquitetura desde os seus primórdios. Inicialmente, devido à necessidade de longa exposição, as estruturas arquitetônicas e sua inerente estaticidade constituíam-se em objetos fotográficos por excelência. Mais tarde, a própria percepção do objeto arquitetônico passou a ser influenciada pela imagem fotográfica do mesmo, bem como a elaboração das imagens de edificações pautavam-se pelas características da representação gráfica das mesmas. Dessa forma, a fotografia de arquitetura tentou imitar o desenho arquitetônico na sua intenção de representar graficamente a tridimensionalidade da edificação. No século XIX as imagens fotográficas foram saudadas como forma de registro fidedigno das edificações sem intermediação do artista. A fotografia, enquanto imagem técnica, tinha o estatuto

³¹⁶ CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. P. 131-172.

de objetividade que jamais o desenho alcançaria. Aliada à tomada a partir da altura dos olhos do pedestre, ainda, propiciava a ilusão de ver o edifício, recriando a experiência imaginária de estar *in loco* enxergando-o³¹⁷.

Nesse direcionamento as vistas frontais, principalmente, eram realizadas com extrema precisão a fim de proporcionarem a menor distorção possível e o maior rigor científico na reprodução das fachadas e dos detalhes arquitetônicos. São exemplos desse viés as imagens das edificações construídas na Avenida Central do Rio de Janeiro, realizadas por Marc Ferrez no início do século XX³¹⁸.

Nas imagens de arquitetura de Porto Alegre investigadas não foram identificadas vistas frontais que privilegiam exclusivamente a fachada principal da edificação, mas sim tomadas em perspectiva que valorizam a volumetria do edifício e a sua situação no contexto espacial da cidade. São imagens em que predomina a centralidade do objeto arquitetônico, apresentado em sua integralidade, e onde a vista em perspectiva é o recurso utilizado para mostrar a tridimensionalidade da edificação em meio bidimensional.

As edificações públicas de baixa altura são as predominantes com 19,8% (21 fotografias), estando entre estas o Palácio do Governo, a Prefeitura Municipal, o Mercado Público, a Biblioteca Pública, o Tribunal Superior, escolas e faculdades. Após estas, ainda se destaca o Pórtico do Cais do Porto (17,8%; 19 fotografias).

É interessante observar que, conforme mencionei anteriormente, edificações de baixa altura predominam na amostra de 268 fotografias, ao passo que as edificações de

³¹⁷ Id.

³¹⁸ FERREZ, Marc; FERREZ, Gilberto; SANTOS, Paulo F. *O álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906*. Rio de Janeiro: João fortes engenharia/Ex-Libris, 1982.

altura elevada perfazem um percentual de apenas 2,4% (6 fotografias). Esse dado merece algumas considerações. Fugindo do padrão *monumentalidade*, que apresenta exclusivamente o objeto arquitetônico como elemento principal da imagem fotográfica, tentei verificar como se conformava a presença das edificações, de acordo com a sua altura, no tecido urbano como um todo. A partir do cruzamento entre imagens nas quais se identificou edificações de altura elevada, edificações de baixa altura e a combinação de edificações de alta e baixa altura com os descritores formais, foi possível chegar a algumas conclusões.

Do total de 233 imagens, 9,9% (23 fotografias) foram realizadas com enquadramento *câmera alta*. Esse recurso foi utilizado em 23,5% (12 fotografias) das imagens que contêm a combinação entre edificações altas e baixas (fotografia 172, 193). Essa opção, dessa forma, atende à necessidade de fotografar os altos edifícios com menos distorções e ainda realizar tomadas parciais mais amplas do tecido urbano abrangendo edificações de diversas alturas sem privilegiar determinada tipologia arquitetônica. Esse é mais um dado a confirmar a idéia de que o espaço urbano porto-alegrense possuía configurações arquitetônicas de alturas díspares, o que a tomada em *câmera alta* e mesmo a vista aérea tendia a homogeneizar, não apresentando grandes desníveis nos quarteirões, ao contrário das tomadas feitas com o fotógrafo visualizando a cena do solo. A baixa freqüência desse recurso para as edificações de poucos pavimentos e térreas corrobora essa hipótese.

Das 233 imagens mencionadas, um total de 35,6% (83 fotografias) apresentam o ponto de vista central e 32,6% (76 fotografias) o ponto de vista diagonal. Em termos percentuais não há grandes diferenças entre os dois atributos formais nos três conjuntos de edificações altas ou baixas. O ponto de vista central tende a valorizar a

fachada principal da edificação (fotografia 24), enquanto o ponto de vista diagonal preocupa-se em ressaltar o corpo do edifício a partir da visão em perspectiva (fotografia 138). Esse é o ponto de vista de maior frequência se for considerada a combinação entre esse recurso e aquele da câmera alta, identificado em 10,7% (25 imagens) do total de 233 fotografias. Essas são as vistas parciais que focalizam trechos de quarteirões e onde há uma grande riqueza de elementos urbanos (fotografia 149 e 187).

No capítulo anterior - no qual minha leitura e interpretação dos álbuns fotográficos orientava-se pelo percurso do *flâneur* urbano que buscava uma narrativa na disposição das imagens no decorrer de cada edição – pude observar que nos três conjuntos, em maior ou menor grau, havia uma preocupação em valorizar as edificações da cidade, notadamente aquelas de vários pavimentos. Essas imagens, geralmente, pautavam-se por apresentar o objeto arquitetônico isolado do seu contexto urbano; fotografias em formato vertical; tomadas com ponto de vista e direção diagonais; vistas em perspectiva que possibilitavam a visualização da volumetria da edificação.

Dispostas no interior do álbum, de forma isolada, assumindo a dimensão da página da publicação, o destaque conferido a tais imagens reforçava os sentidos de modernidade ligados à presença de prédios alterosos no centro da cidade. Nos casos em que havia mesmo que um grau mínimo de contextualização espacial era possível observar que estas estruturas eram exceção no cenário urbano. No entanto, a visualidade impingida pela imagem fotográfica e pelo álbum tinha eficácia no sentido de remeter ao moderno, reforçando o imaginário de cidade com essa feição, embora outros contextos espaciais fotografados pudessem contradizer essa idéia.

A partir da análise quantitativa, o que antes era interpretação iconográfica da imagem passa a ter outros elementos para confirmar essa assertiva. A Porto Alegre verticalizada, representada pelos altos edifícios do Grande Hotel e do Novo Hotel Yung, por exemplo, comparece nos álbuns como referência, como desejo e projeto dos produtores do espaço; como janela da sensibilidade do fotógrafo captando a paisagem urbana modificada; como sentido de cidade a ser criado no imaginário da população; como memória visual a ser levada pelos visitantes da cidade.

Além disso, se as altas edificações se insinuam no espaço urbano, abrindo as portas para uma visualidade estética em direção aos céus, as edificações que ainda não se apresentam com as mesmas características são dadas a ver através de artifícios formais que lhes dão monumentalidade e suntuosidade. A distinção conferida às edificações públicas nas imagens fotográficas pode ser concebida como correlata a sua presença marcante no espaço urbano da cidade, pelo seu estilo arquitetônico e pelas características de suas fachadas.

Conforme já mencionei no primeiro capítulo, a partir da implantação da República, Porto Alegre viveu um momento de florescimento e de alteração de sua paisagem arquitetônica³¹⁹. São projetadas e construídas grandes edificações públicas, cuidadosamente dispostas no espaço urbano de modo a ressaltarem ainda mais a exuberância de sua configuração arquitetônica. Várias dessas edificações continham, principalmente em suas fachadas, uma estatuária criada de modo a difundir alegoricamente os princípios e idéias seguidas pelo grupo positivista no poder³²⁰. Desse modo, essas obras destacavam-se no espaço público pela grandiosidade e pela

³¹⁹ WEIMER, Günter. *A arquitetura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

³²⁰ DOBERSTEIN, Arnoldo W. *Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

referência a determinadas idéias filosóficas e políticas, constituindo-se em monumento arquitetônico do positivismo.

Conforme ensina Jacques Le Goff, a palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-européia *men*, de *monere*, memória. O monumento, assim, reporta-se ao passado e evoca as reminiscências. Na Antigüidade os monumentos eram construídos com a função comemorativa - arcos, colunas e outras esculturas ou obras de arquitetura – e rememorativa, no sentido de fazer lembrar uma pessoa que morrera – monumentos funerários³²¹. No seu sentido original, dessa forma, monumento tem relação com o tempo transcorrido, tendo uma função memorial na sua essência. No entanto, de acordo com Françoise Choay, esse sentido original foi perdendo importância nas sociedades ocidentais, vindo a significar na arquitetura aqueles edifícios erigidos para fazer lembrar coisas memoráveis e dispostos no espaço urbano de modo a embelezarem as cidades³²².

É justamente nessa direção que foram construídas as edificações da Prefeitura Municipal, do Palácio Piratini, da Biblioteca Pública, da Delegacia Fiscal e dos Correios e Telégrafos, da Escola Complementar e do Colégio Elementar Fernando Gomes. Utilizando uma heterogeneidade de estilos que caracterizava o ecletismo arquitetônico essas edificações estruturavam uma nova paisagem urbana, que correspondia ao imaginário de modernidade da época, tendo sido valorizadas nas remodelações realizadas por estarem afinadas com o princípio de embelezamento da cidade presente no plano proposto.

³²¹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994. P. 535.

³²² CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001. P. 19

É interessante ver que essas edificações - erguidas no espaço urbano de Porto Alegre com o objetivo de se configurarem como monumentos positivistas - ao passo em que dotavam o desenho urbano de maior beleza e suntuosidade, nas imagens fotográficas têm reforçada a sua função memorial. As fotografias, ao lado da escrita, constituem-se nas chamadas memórias artificiais que vieram a contribuir para o esmaecimento da função memorial dos monumentos nas sociedades modernas³²³. Através do poder mágico conferido à imagem fotográfica, os objetos captados pelas lentes da câmera são elevados à condição de monumentos modernos. As imagens técnicas, entre elas a fotografia, passam a ser as mediadoras entre o indivíduo e sua memória. As imagens fotográficas, dessa forma, passam a se constituir em pequenos monumentos, reunidos nos álbuns fotográficos.

Da mesma forma ocorre com a arquitetura da cidade. As fotografias das edificações tendem a se autonomizar em relação aos seus referentes, transformando-se em atrativos simbólicos, a despeito da situação da edificação em si. Essas fotografias são elaboradas utilizando artifícios formais que valorizam as características arquitetônicas da edificação, proporcionando uma visualidade que o próprio edifício *in loco*, pela sua grandiosidade, não possibilitaria.

Além disso, essas imagens fotográficas inseridas nos álbuns possibilitam que esses monumentos sejam levados a qualquer lugar. A cidade pode ser carregada na bagagem dos *forasteiros* que visitam Porto Alegre por ocasião do Centenário da Revolução Farroupilha, como desejam os editores de *Recordações de Porto Alegre*. Pode o espaço urbano da cidade estar remodelado e ter sido apreciado pelo olhar do visitante. Mas a imagem que este levou e que se constituiu, provavelmente, na sua

³²³ Ibid., 2001, p. 20.

memória mais marcante, esteve nas fotografias da cidade difundidas através desses álbuns. Assim, os álbuns e suas imagens fotográficas constituem-se em criadores de uma visualidade particular para a cidade, veiculadores de um imaginário específico, mediadores entre a cidade e seus leitores visuais. Desse modo, as fotografias de edificações e os álbuns analisados tendem a apresentar uma imagem de cidade monumental, através da presença destas grandes obras monumentalizadas pelo ato fotográfico no interior das publicações.

Esse aspecto de monumentalidade é dado também àqueles edifícios que não têm essa característica na sua configuração arquitetônica e urbanística. Esse é o caso das imagens de edificações comerciais, geralmente localizadas nas esquinas e com sua entrada principal para a confluência de duas ruas ou de duas avenidas, e mostradas de modo a valorizá-las visualmente na cidade. Assim, entre as 106 fotografias do padrão monumentalidade, somando-se os percentuais de esquina e da combinação rua e esquina, tem-se 32,1% (34 fotografias). São edificações em tomadas realizadas na esquina, onde a entrada principal do estabelecimento comercial ocupa o centro da imagem (fotografia 26, 54, 215, 217, 225).

Além de valorizar a edificação, essas imagens marcam a presença no espaço urbano de uma variedade de atividades que auxiliam na construção de sentido de uma cidade multifacetada. Bancos, hotéis, casas comerciais, escolas, faculdades, hospitais, imprensa são outras das edificações localizadas nos álbuns e que também apresentam características ecléticas. Segundo Luciano Pateta a burguesia, ao melhorar suas condições de vida, impunha mudanças nas instalações dos edifícios de acordo com

suas exigências de conforto e de bem estar. O ecletismo, segundo ele, veio a sintetizar a cultura arquitetônica dessa classe, rebaixando a produção desta à moda³²⁴.

São várias entre as fotografias analisadas, as imagens de instituições educacionais, cujas edificações apresentam as características monumentais e do ecletismo então vigente. Além desses dois aspectos, no entanto, as imagens das escolas e das faculdades pretendem construir um sentido preciso ligado à civilização e à importância da educação para os preceitos positivistas. Dessa forma, não apenas no espaço urbano esse importante princípio está balizando a vida da cidade, mas também na visualidade fotográfica do álbum, ao elevar esses objetos arquitetônicos em monumentos que fazem referência, mais uma vez, ao lema positivista.

Ainda conformando imagens com alta dinamicidade as fotografias de arquitetura, no padrão *monumentalidade*, comportaram características relacionadas ao *arranjo* dos motivos focados. Dessa forma, o *arranjo sobreposição* é o predominante em 60,4% (64 fotografias) dentre as 106 deste padrão. Nesse caso, devido à dimensão da edificação e a abrangência espacial da tomada necessária para captá-la, podem ser visualizados em frente às edificações transeuntes nas calçadas; pessoas paradas nas esquinas; automóveis e bondes passando nas ruas; postes de iluminação; árvores ou jardins; monumentos. Assim, quando podem ser observados, os elementos móveis totalizam 18,9% de transeuntes (20 fotografias), 17,9% (19 fotografias) de automóveis e 27,4% de pessoas do gênero masculino (29 fotografias).

A presença de pessoas e veículos é mais comum nas tomadas de edificações comerciais e bancárias localizadas, principalmente, nas esquinas das principais ruas do

³²⁴ PATETA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/USP, 1987. P. 8-27. P. 13

centro da cidade, feitas em horário de grande movimento. As edificações públicas, ao contrário, na maioria dos casos são apresentadas destituídas de elementos móveis em tomadas que valorizam o aspecto monumental das mesmas. Nesse último caso, quando estão presentes pessoas em frente às edificações, o contraste entre a escala humana e aquela do objeto arquitetônico tende a ressaltar ainda mais a grandiosidade e a suntuosidade deste.

Esse padrão tende a apresentar, dessa forma, uma imagem de cidade monumental, a partir de tomadas valorizadoras de edificações que têm essa configuração no espaço urbano. São imagens que isolam a edificação do seu contexto urbano, vindo a se constituir em referência simbólica da cidade no álbum fotográfico. Mesmo as imagens de edificações comerciais de baixa altura tendem a enaltecer a grandiosidade do objeto arquitetônico, ao passo que os edifícios de altura elevada são, principalmente, apresentados isolados do seu contexto urbano com a finalidade de dar relevo a uma visão verticalizada da cidade, transferindo essa imagem para todo o tecido urbano.

4.3.2 Circulação Urbana

O padrão circulação urbana está representado sobretudo nos álbuns de edição particular, sendo que *Recordações de Porto Alegre* abarca o maior percentual, 64,6% (64 fotografias), e *Porto Alegre Álbum* 32,3% (32 fotografias). Essa relação proporcional reafirma as narrativas analisadas no capítulo anterior, nas quais o álbum de 1931 caracteriza-se por apresentar um ritmo mais pausado e contemplativo, ao contrário de *Recordações de Porto Alegre*, que impingem maior velocidade e dinamismo ao olhar.

Dessa forma, as imagens do *padrão circulação urbana*, privilegiando as vias de circulação onde também são visualizadas edificações e elementos móveis (automóveis, pessoas, bondes) prepondera nesta última edição. São vistas parciais diurnas da Rua dos Andradas, da Rua Sete de Setembro, da Avenida João Pessoa, da Avenida Julio de Castilhos, da Rua Dr. Flores. A maioria delas, como não poderia deixar de ser, estando localizadas na área central da cidade (80,8%; 80 fotografias).

Nesse padrão as imagens de ruas, avenidas e esquinas constituem a totalidade do conjunto, sendo que as ruas aparecem em 38,4% (38 fotografias) e avenidas em 10,1% (10 fotografias). Esquinas estão representadas em 12,1% (12 fotografias) e a combinação entre esquina e rua em 19,2%, (19 fotografias). A opção por imagens das esquinas está relacionada com o padrão *monumentalidade*, pois a tomada fotográfica a partir desse ponto possibilita valorizar a edificação e sua volumetria, como foi visto anteriormente. O espaço de confluência de duas ruas constitui-se, ainda, no local de maior concentração de pessoas. Geralmente encaminhando-se para direções diferenciadas, os transeuntes tendem a conferir grande dinamicidade a essas imagens.

Preponderam ainda as vistas parciais (62,6%; 62 fotografias) por permitirem maior abrangência espacial, captando o maior número de elementos presentes no espaço urbano, principalmente aqueles relacionados à infra-estrutura, tais como iluminação e pavimentação (82,8%; 82 fotografias) e trilhos de bonde (29,3; 29 fotografias). Nas vistas parciais ainda é possibilitado visualizar a estrutura arquitetônica dos quarteirões, caracterizado, nesse padrão, por edificações de poucos pavimentos (10,1%;10 fotografias); edificações públicas com poucos pavimentos (18,2%; 18 fotografias) e, ainda, a combinação entre edificações comerciais, edificações de altura elevada e edificações baixas (15,2%; 15 fotografias). As edificações comerciais são as

de maior frequência nas principais ruas do centro da cidade, onde é intensa esse tipo de atividade urbana.

As vistas parciais de ruas e avenidas caracterizam-se pelo ponto de vista diagonal (34,3%; 34 fotografias), combinado com o recurso da câmera alta (15,2%; 15 fotografias), o que possibilita a visualização de maior extensão da via pública, destacando os quarteirões edificados, apresentados com pequeno grau de fragmentação, o que permite a contextualização espacial dos motivos fotografados (21,2%; 21 fotografias). A câmera alta - presente em 13,1% (13 fotografias) - além de proporcionar menor distorção às edificações de maior altura, acentua a diferença de escala entre as estruturas arquitetônicas e os transeuntes que perambulam nas calçadas.

A direção diagonal também se destaca em 32,3% (32 fotografias), podendo ser visualizada principalmente através do caminhar das pessoas. Em alguns casos são duas as direções diagonais visualizadas nas tomadas que destacam as esquinas. Esse tipo de articulação dos planos fotográficos está combinado no padrão circulação urbana à contigüidade espacial em 30,3% (30 fotografias) nas imagens em que as linhas das edificações ou mesmo os trilhos de bonde atravessam o quadro fotográfico.

Dois arranjos destacam-se no padrão *circulação urbana*, não apresentando diferença significativa em termos percentuais. *Sobreposição* está presente em 42,4% (42 fotografias) nas vistas de quarteirões, sobrepostos por postes de iluminação, automóveis, bondes elétricos, arborização e pedestres. *Cadência* (38,4%; 38 fotografias) destaca-se nas imagens de ruas e avenidas com direção centrípeta (13,1%; 13 fotografias), onde a *arborização urbana* - representada em 20,2% (20 fotografias) - confere um ritmo compassado à cena fotografada.

A rua, presente sobretudo em *Recordações de Porto Alegre*, constitui-se no conjunto de fotografias analisadas através do padrão circulação urbana em imagem utilizada com o intuito de criar sentidos de racionalização e ordenamento espacial, além do sentido de multiplicidade urbana. A observação das imagens produzidas no final do século XIX, mostradas no capítulo terceiro, dão a ver o que estou afirmando. As imagens de avenidas e ruas do álbum dão relevo às linhas retas, aos ângulos das esquinas, à pavimentação uniforme em concreto simples e concreto armado (fotografia 154, 156, 163, 207 a 211) em contraste com a tortuosidade e irregularidade das pedras do calçamento das ruas coloniais visualizadas em outras imagens (fotografia 270 a 273). Assim, nas imagens do álbum se sobressai o sentido de organização observado no alinhamento da arborização viária e da iluminação elétrica que acompanha o traçado das vias públicas. As vistas parciais com câmera alta e, principalmente, as vistas aéreas realçam esse sentido por permitir a visualização do desenho das avenidas e das ruas no tecido urbano. O recorte preciso no tecido urbano rompe no plano visual e urbanístico com o desenho espontâneo de becos e vielas, predominantes nas décadas anteriores às reformas viárias realizadas. Enaltecem, dessa forma, o sentido de controle sobre o espaço urbano que deixa de ser configurado de forma aleatória e sem planejamento, passando a ser um dos propósitos prementes da intervenção reguladora da cidade.

Dessa forma, nas imagens de vias públicas esse sentido de controle e regulação pode ser aferido a partir desses aspectos visíveis na cena fotografada. Nesse caso específico, no entanto, o domínio da invisibilidade é também eloqüente quando se têm maiores informações sobre o processo de reformas viárias implementadas. Conforme já mencionei anteriormente, várias das avenidas alargadas ou abertas tiveram na

definição do seu traçado a intenção de fazer desaparecer da vida da cidade os becos e lugares condenados pela visão sanitaria e moralizante dos produtores oficiais da cidade. Noto, assim, que os produtores visuais das imagens e dos álbuns fotográficos coadunam-se com esse ideário por reforçar esse sentido de controle e ordenamento espacial e social. Nem mesmo para dar a ver o que mudou, becos e vielas comparecem na visualidade dos álbuns, desaparecendo, dessa forma, também da visualidade da cidade por estes construída.

Esse aspecto coloca problemas no caminho do historiador que imaginou poder chegar mais perto da cidade do passado através das suas imagens visuais, principalmente através das fotografias. A leitura da imagem fotográfica acaba por tornar cada vez mais imprescindível a elaboração de uma trama, onde estão em jogo o visível e o invisível. No caso da imagem da Avenida Borges de Medeiros, uma das musas fotográficas de *Recordações de Porto Alegre*, o visível é a via pública com a faraônica obra de sua abertura e de construção do viaduto finalizada. O invisível é o antigo Beco do Poço, local de moradia dos pobres da cidade e onde também proliferavam tabernas e prostíbulos. Este desapareceu da cena fotografada, selando por consequência o seu esquecimento e o esquecimento da cidade de aspecto colonial. Constatação que parece óbvia, pois também desapareceu o beco do espaço da cidade. Mas a cidade de feições coloniais não desaparecera por completo, como mostrei ao analisar a imagens de *Porto Alegre Álbum*, embora esse fosse o desejo imperante. Ao contrário, seus resquícios materiais continuavam presentes no espaço urbano, seja na arquitetura dos casarios térreos e de poucos pavimentos, seja em edificações de maior importância como a Igreja das Dores. Dessa forma, o editor dispunha de outros lugares no espaço urbano que não sofreram interferência nas reformas urbanas que pudessem falar da

cidade colonial, mas não era esse seu propósito. Ao contrário, a visualidade impingida pelos álbuns fotográficos enaltece a cidade moderna, havendo a intenção de deixar na invisibilidade as estruturas materiais e espaciais que remetessem à cidade e ao modo de vida coloniais.

Continuando a analisar o padrão *circulação urbana*, a multiplicidade de atividades na cidade é representada pela variedade de aspectos urbanos dados a ver, principalmente elementos móveis, conformando um conjunto de alta dinamicidade. Os meios de transporte estão presentes em 65,7% (65 fotografias) das imagens do padrão, sendo 38,4% (38 fotografias) automóveis e 8,1% (8 fotografias) bondes elétricos.

As pessoas estão presentes em 82,8% (82 fotografias) das imagens do padrão *circulação urbana*, estando a combinação homem e mulher presente em 24,2% (24 fotografias). Esses dados confirmam, dessa forma, ter sido o espaço das ruas do centro da cidade escolhido para se constituir em cena que enaltece os sentidos de dinamicidade e de movimento da cidade. Esses locais de grande circulação de transeuntes foram identificados em 37,4% (37 fotografias).

Não apenas voltadas para a atividade comercial, determinadas ruas da área central configuravam-se em espaços onde se expressavam os comportamentos que passavam a configurar a vida pública na cidade. Dessa forma, tornava-se corriqueiro para as camadas mais abastadas da população ir até o centro da cidade com o objetivo de desfrutar desses espaços e fazer o *footing* na Rua da Praia. Esta última, principalmente, nas palavras dos cronistas da cidade *era o vago e fascinante país dos cinemas, dos cafés, das confeitarias, das livrarias, das casas de negócio, das redações de jornal, das vitrinas que enchiam o olho*³²⁵.

³²⁵ MEYER, 1966, apud TORRESINI, 1999, p. 124.

Em muitos desses lugares o indivíduo podia gozar do direito ao anonimato e à solidão, embora estivesse cercado por dezenas de pessoas. Conforme Richard Sennet, a partir da segunda metade do século XIX, a aparição em público era moldada pela neutralidade e os indivíduos buscavam, através do vestuário homogêneo e monocromático, não se sobressair perante estranhos, embora mínimos detalhes de suas roupas pudessem ainda permitir a identificação social dos transeuntes. Para o autor, o homem público como ator que predominava no Antigo Regime e que representava seu papel também no espaço urbano cedeu lugar, nas metrópoles transformadas pela modernização dos séculos XIX e XX, à personalidade individual e à multidão anônima.

É de se pensar, entretanto, se a Porto Alegre do contexto de edição dos álbuns fotográficos, décadas de 1920 e 1930, possibilitava aos adeptos do *footing* tal anonimato na multidão, identificada nas imagens do padrão circulação urbana em 20,2% (20 fotografias) e na totalidade da amostra de 268 fotografias em 24,5% (34 fotografias). Uma pista pode estar no seu contingente populacional. Nessa direção, os dados demográficos do período entre final do século XIX e primeiras décadas do século XX possibilitam verificar o crescimento populacional da cidade: 1890, 52.186 hab.; 1900, 73.674 hab.; 1910, 130.227 hab.; 1920, 179.263 hab.; 1940, 275.658 hab.³²⁶. Conforme Paul Singer, a população atingira sua maior taxa anual de crescimento entre 1900 e 1910, coincidindo com o momento em que Porto Alegre passara a ser o principal pólo industrial do Rio Grande do Sul. Com o aumento populacional, tornaram-se visíveis os problemas urbanos, fazendo com que a administração de José Montauray

³²⁶ SINGER, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*: análise da evolução econômica de São Paulo, Blumenau, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife. São Paulo: Editora Nacional, 1974. p. 180

inicie grandes investimentos na infra-estrutura urbana, como a introdução dos serviços de bondes elétricos, o funcionamento da usina hidrelétrica de iluminação pública, a melhoria do abastecimento de água e a instalação da rede de esgotos.

No decênio seguinte, 1910 e 1920, esse crescimento, ainda conforme o autor, diminuiu à metade em relação à taxa da década anterior, mesmo assim, continuando elevada. Para se ter idéia do que esses números significam em relação a outras cidades do estado, basta observar que, em 1912, a cidade de Rio Grande, possuía apenas um terço da população da capital. E aquela fora a principal cidade industrial e o principal porto do Rio Grande do Sul no final do século XIX. Nas décadas de dez e vinte, também Porto Alegre construiu seu porto moderno que a partir de sua inauguração, em 1921, tornou-se o mais movimentado do estado, suplantando aquele de Rio Grande³²⁷.

Assim, para o contexto rio-grandense a capital se constituía não apenas no centro econômico e de maior densidade populacional, mas também no centro político por agregar as sedes do executivo e legislativo estaduais e, certamente, centro cultural por ser a porta de entrada de novos produtos culturais, como livros, filmes e peças de teatro, novas idéias, novos comportamentos e novos modismos. Nessa direção, o centro da cidade, especialmente a Rua da Praia com suas lojas, seus cafés e suas livrarias, acabava por reunir um grande número de pessoas que perambulavam por suas calçadas, seja para ir trabalhar, para fazer compras ou para encontrar os amigos.

A multidão porto-alegrense presente nas ruas, durante as décadas de 1920 e 1930, dessa forma, poderia ter tido o sentido de grande aglomerado urbano que permitia o anonimato e a solidão. No entanto, para alguns, o espaço público também se

³²⁷ Id.

tornara lugar de identificação e reconhecimento, ponto de encontro entre iguais que compartilhavam, principalmente, determinados hábitos numa cidade grande. Para esses personagens, a rua é caminho de chegada a determinados lugares da sociabilidade mundana. Na multidão anônima buscam os rostos que tornam aquela cidade com ares de província por permitir o encontro na rua e não apenas o ir e vir apressado, imagem emblemática do moderno espaço urbano remodelado.

Dessa maneira, a própria rua e determinados locais do centro da cidade constituíam-se em pontos de encontro, alguns lugares configurando-se como espaços de sociabilidade urbana. Os cafés são exemplos, nesse sentido, pois se conformaram como *espaços de distinção masculinos*³²⁸, onde determinados grupos³²⁹ se encontravam para se informar dos últimos acontecimentos, discutir política ou literatura e, por que não, saborear um delicioso café. Entre esses espaços destacava-se o Salão Colombo, localizado no Largo dos Medeiros, já mencionado no capítulo terceiro, confluência entre Rua General Câmara e Rua da Praia. Esta última, dessa forma e devido aos significados culturais e sociais impingidos pelos porto-alegrenses, comparece em determinadas imagens fotográficas menos como via de circulação, ordenadora do trânsito, funções encontradas em outras fotografias de ruas e avenidas, e mais como ponto de parada, espaço de uma permanência mais prolongada, local de reunião que poderia ser transferida, posteriormente, ao espaço interno dos cafés ali situados.

4.3.3 Infra-estrutura urbana

³²⁸ LEWGOY, Bernardo. Os cafés na vida urbana de Porto Alegre (1920-1940): as transformações em um espaço de sociabilidade masculino. *Cadernos de Antropologia*, Porto Alegre, n. 7, p. 61-80, 1992. P. 72.

³²⁹ TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: Edusp/Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. P. 43-44

O padrão infra-estrutura urbana comparece em 32,5% (87 fotografias) da totalidade da amostra analisada e foi caracterizado a partir da identificação dos atributos icônicos ligados aos serviços urbanos e de comunicações. Está representado em maior percentual no álbum *Recordações de Porto Alegre* com 59,8% (52 fotografias) e *Porto Alegre Álbum* com 32,2% (28 fotografias). São principalmente vistas parciais (69%; 60 fotografias) de ruas (21,8%; 19 fotografias), avenidas (18,4%; 16 fotografias) e praças (19,5%; 17 fotografias), localizados na área central da cidade (73,6%; 64 fotografias).

Entre os serviços urbanos visualizados, a maior freqüência foi encontrada na combinação iluminação e pavimentação no expressivo percentual de 73,6% (64 fotografias) e trilhos de bonde foram visualizados em 47,1% (41 fotografias). Os enquadramentos são basicamente aqueles encontrados também no padrão circulação urbana, ou seja, ponto de vista diagonal (28,7%; 25 fotografias), ponto de vista central (25,3%; 22 fotografias), combinação câmera alta e ponto de vista diagonal (14,9%; 13 fotografias) e somente câmera alta (12,6%; 11 fotografias). Na articulação de planos também é predominante a contigüidade espacial combinada com direção diagonal (27,6%; 24 fotografias), apenas direção diagonal (20,7%; 18 fotografias) e direção diagonal combinada com direção centrípeta (10,3%; 9 fotografias).

Dessa forma, o padrão infra-estrutura urbana apresentou características formais muito semelhantes ao padrão circulação urbana, principalmente por concentrar os motivos figurativos fotografados em ruas e avenidas. Assim, essas estruturas, concernentes aos serviços que possibilitam o funcionamento cotidiano da cidade, não estão apresentadas em tomadas restritivas que as sobre-valorizariam num contexto

urbano repleto de múltiplos elementos. Ao contrário, estão presentes de forma aparentemente casual em vistas que têm outros objetos como motivo principal.

Poder-se-ia explicar a aparição de postes de iluminação ou trilhos de bonde única e exclusivamente devido às tomadas mais abrangentes, caracterizadas pelas vistas parciais, onde estes compõem a cena urbana fotografada. Porém, mesmo em vistas pontuais, 18,4% (16 fotografias) em 87 imagens não é um percentual tão desprezível. Ao contrário, a presença desses elementos seja em vistas parciais ou mesmo nas vistas pontuais revela a composição da cena criada pelo fotógrafo, que acrescenta ou retira do seu quadro fotográfico aqueles artefatos, como num jogo cenográfico onde objetos são retirados ou incluídos no cenário de modo a melhor ambientar os personagens e a trama ali apresentada. Se ao fotógrafo cabe transformar processos em cenas estáticas, a presença de certos elementos poderá dar maior verossimilhança ao que está sendo fotografado e contribuir na construção de sentidos que deseja veicular.

Dessa forma, considero que tais objetos estão ali cuidadosamente colocados como presença de certas idéias sobre a cidade, materializadas em postes e suas lâmpadas incandescentes e em trilhos de ferro. Compõem, dessa maneira, juntamente com ruas, avenidas, praças, edificações, cenas urbanas que criam sentidos de modernidade. Os bondes elétricos podem não estar em grande parte das imagens fotográficas, porém, seus trilhos encravados no solo urbano remetem diretamente a este e ao movimento impingido na cidade pelo mesmo. Do mesmo modo, os postes de iluminação insinuam-se, por vezes, discretamente em determinadas imagens, praticamente no limite do retângulo fotográfico, podendo ter sido deixado fora sem

prejuízo do motivo central, mas não excluído da imagem por remeter a sentidos desejados pelo fotógrafo.

Se nas fotografias os serviços urbanos insinuam-se em imagens que têm outros objetos como centrais, a edição de *Porto Alegre Álbum* não descuidou desse aspecto, fornecendo através de texto escrito algumas informações técnicas sobre os mesmos.

Sobre a iluminação pública, o serviço telefônico e de bondes diz o editor:

ILUMINAÇÃO PÚBLICA

Porto Alegre é uma cidade magnífica e elegantemente iluminada, tendo adotado o material sistema NOVA LUX, hoje usado em todas as cidades yankees e muito vulgarizado em qualquer ponto, onde se haja estudado o problema da iluminação pública.

Esse sistema consta essencialmente de postes ornamentados, de aço estampado, encimados por globos de porcelana opalescente ou de cristal estriado. São eles providos de refletores e refratores que conseguem o máximo aproveitamento da luz; a par de seu aspecto elegante, alcança uma alta eficiência, pois foi realizado em rigoroso acordo com as leis de ótica.

A iluminação dos focos é feita por cabos e linhas subterrâneas.

SERVIÇO TELEFÔNICO AUTOMÁTICO

Porto Alegre foi a cidade sul-americana que adotou em primeiro lugar o serviço telefônico automático, e ainda mais, com linhas subterrâneas.

BONDES

Ótimo e rápido serviço de bondes, tendo em tráfego regular quantidade dos possantes e moderníssimos carros americanos BRILL, para 40 passageiros, magníficos, tanto exterior como interiormente.³³⁰

Apresenta ainda informações sobre outros serviços, tais como esgotos, calçamento e abastecimento d'água, realizado através do novo sistema da Hidráulica Municipal. Esse texto complementar vem a reforçar o dito de forma visual pelas imagens fotográficas. Ou seja, Porto Alegre é uma cidade em franco progredir, atualizada com outras metrópoles do mundo e detentora dos serviços urbanos que atestam o compasso com a modernização.

³³⁰ RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 - 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935. Não paginado.

4.3.4 Paisagem: a natureza ordenada

O padrão paisagem está representado em 28% (75 fotografias) do total de 268 fotografias, estando também presente em maior número nos álbuns de edição privada: 61,3% (46 fotografias) em *Recordações de Porto Alegre* e 36% (27 fotografias) em *Porto Alegre Álbum*. Como as praças que foram alvo de reformas urbanas estão localizadas na área central, é essa a área da cidade que está preponderantemente representada nesse padrão, com 61,3% (46 fotografias) do conjunto de 75 imagens. As praças e jardins acentuam a presença da vegetação organizada no espaço urbano. As praças comparecem em 57,3% (43 fotografias), seguida de parque em percentual consideravelmente menor, 13,3% (10 fotografias). Arborização urbana combinada com jardim público apresenta-se no expressivo percentual de 73,3% (55 fotografias).

No plano formal, nesse padrão destacam-se as imagens com ponto de vista central (38,7%; 29 fotografias) e ponto de vista diagonal (21,3%; 16 fotografias). As direções mais comuns são as diagonais (26,7%; 20 fotografias) e as horizontais (17,3%; 13 fotografias) em vistas que combinam, sobretudo, a centralidade e o formato horizontal (52%; 39 fotografias).

A presença de vegetação nas imagens, seja na arborização das grandes avenidas, em pequenos jardins ou em praças maiores, afirma no plano da visualidade fotográfica a sintonia de Porto Alegre com outras metrópoles modernas e com o processo de modernização de um modo mais amplo. Conforme mostra Hugo Segawa o plantio de árvores em determinadas áreas restritas das cidades foi uma prática introduzida a partir do século XVI, na Antuérpia. Seguindo essa primeira iniciativa, no século XVII, o Cardeal Richelieu ordena o plantio de árvores por trás das muralhas de

Paris, dando origem aos *Grands Boulevards*, daí derivando o significado do *boulevard* como uma avenida arborizada e de passeio³³¹. É, assim, no decorrer dos seiscentos, que se torna usual as cidades européias terem o seu jardim público, espaço no qual desfilavam as camadas mais abastadas da sociedade, ensaiando códigos de conduta socialmente aceitos em público, como o hábito de permanecer em silêncio, e ditando a moda a ser utilizada nos estratos da nobreza e da burguesia ascendente. O jardim³³², dessa forma, consolidar-se-á como espaço de regulação social, palco cênico de interpretação de determinados atores sociais, que o freqüentam com o objetivo de ver e ser visto³³³.

No Novo Mundo, continuando na linha histórica do autor, a presença do verde no espaço urbano terá um novo componente, o aspecto sanitário³³⁴. A circulação do ar e das águas no espaço urbano é uma das maiores preocupações da medicina científica³³⁵, pois se acreditava na teoria dos miasmas do século XVIII, segundo a qual o ar teria ações maléficas sobre os organismos por transportar emanações mefíticas. É assim que as cidades, em vista das grandes transformações urbanas, atraem a atenção da medicina social. Esta defendia a retirada do espaço urbano de tudo o que impedisse a aeração e a abertura das vias para a circulação do ar sadio. É no âmbito da medicina urbana que será introduzida a noção de *salubridade* como *o estado das coisas, do meio e seus elementos constitutivos, que permitem a melhor saúde possível* e a noção de

³³¹ SEGAWA, Hugo. *O amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 1996. P. 38-40.

³³² É importante ressaltar que Hugo Segawa contrapõe o jardim arborizado, local de freqüentação das elites urbanas, à praça medieval não arborizada, onde se expressa com mais liberdade a cultura popular.

³³³ SEGAWA, Hugo. *O amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 1996. P. 45-49.

³³⁴ SEGAWA, Hugo. *O amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 1996. P. 70.

³³⁵ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992. P. 90

*higiene pública, técnica de controle e de modificação dos elementos materiais do meio que são susceptíveis de favorecer ou, ao contrário, prejudicar a saúde*³³⁶.

Dessa forma, a partir do final do século XIX, propaga-se a idéia de ver as árvores como responsáveis pela ventilação e já será de ampla aceitação a noção de que as praças constituem-se em pulmões urbanos, vitais no planejamento das cidades³³⁷.

Essas idéias também chegaram ao Brasil e foram defendidas pelos sanitaristas urbanos, entre os quais se destacou Saturnino de Brito, que, conforme Célia Ferraz, era profundo conhecedor da engenharia sanitária, tendo participado do plano de saneamento de inúmeras cidades brasileiras³³⁸. Em Porto Alegre, a justificativa sanitária encontrava eco no próprio plano de remodelação do centro da cidade, que mantinha os três princípios básicos de Moreira Maciel: embelezamento, circulação e higiene. As praças, dessa forma, por dotarem o espaço urbano de respiradouros verdes, recebiam especial consideração neste aspecto. O Intendente Alberto Bins, em 1928, afirmava em relação à criação da Praça Montevideu e da Praça Parobé, ambas na área central da cidade próxima ao Mercado Público:

[...] não é só em caráter estético seu concurso, mas também, quanto às condições de higiene e gozo do público, e ainda em relação à prosperidade da capital, porque os espaços ajardinados ou arborizados são os reservatórios de ar puro da cidade e concorrem para a sua riqueza, independente da valorização imobiliária.³³⁹

Como se pode ver, a teoria microbiana em voga na época pressupunha que a saúde pública estava relacionada à existência de amplos espaços verdes e abertos,

³³⁶ FOUCAULT, 1992, p. 93.

³³⁷ SEGAWA, Hugo. *O amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 1996. P. 70

³³⁸ SOUZA, Célia F.; DAMASIO, C. P. Os primórdios do urbanismo moderno: Porto Alegre na administração de Otavio Rocha. In: ROVATTI, J.; PANIZZI, W., *Estudos urbanos: Porto Alegre e seu planejamento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993. P. 137.

³³⁹ BINS, 1928, p. 215.

repletos de ar e de luz. Além disso, a educação corporal era tida como essencial para o bem estar do indivíduo. As praças de esportes General Osório, Florida e Pinheiro Machado vinham atender este requisito.

Além desse aspecto sanitarista, amplamente justificado, no entanto, as praças e áreas verdes eram concebidas como uma forma de ajuizar o nível educativo, artístico e cívico da população, transformadas em *salas de recepção* das grandes cidades³⁴⁰. Dessa preocupação com o aspecto estético da capital não fugiam os republicanos porto-alegrenses, como pode ser visto no Relatório do Intendente Otávio Rocha:

Algumas das nossas praças necessitam de uma remodelação, como Senador Florêncio, por se tratar do ponto mais central e freqüentado, dando-se-lhe um estilo moderno, de modo que reúna com arte os elementos naturais e artificiais.

Devido a sua posição, serviria como julgamento do nosso gosto artístico aos visitantes nacionais e estrangeiros. Atualmente, o excesso de árvores de grande porte, não só impede a cultura das flores como prejudica a vista dos edifícios que a circundam.³⁴¹

Para fazer jus ao olhar das elites porto-alegrenses e de fora da cidade, as velhas paineiras e as árvores nativas de maior porte cederam lugar às flores, à vegetação mais adequada aos jardins públicos e às árvores provenientes de outras regiões, como os plátanos europeus e as acácias vindas do Rio da Prata³⁴². Foram remodeladas as praças Senador Florêncio, Marechal Deodoro, General Osório e Argentina, todas localizadas no centro da cidade. Nas imediações do Mercado Público e do prédio da Intendência, área que receberia um grande impacto na abertura das avenidas Julio de Castilhos e Borges de Medeiros, são criadas a Praça Parobé e a Praça Montevideú.

³⁴⁰ SEGAWA, 1996, p. 70.

³⁴¹ PORTO ALEGRE. Diretoria de Obras. Relatório da Diretoria de Obras Apresentado ao Exmo.Sr. Dr. Otávio F. da Rocha (1924-1925). Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1925. P. 23.

³⁴² ZAMIN, Frinéia. *Praça da Alfândega: cronologia da evolução física*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Programa Monumenta, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul, [2002]. P. 12.

Ambas, juntamente com a Praça XV também remodelada, dotariam aquela área de aprazíveis espaços verdes³⁴³.

As praças, assim, foram valorizadas nas imagens fotográficas pelas alterações que vieram a sofrer no sentido do seu aformoseamento. A nova fisionomia dessas áreas verdes - composta por traçado alterado, por novos jardins, por novos passeios, por novos pisos, por novos assentos e iluminação Nova Lux - já podia ser incorporada na visualidade de uma Porto Alegre também embelezada. Nesse sentido, as imagens são vistas parciais (74,7%; 56 fotografias) realizadas através do recurso da câmera alta (12%; 9 fotografias), a fim de possibilitar a visualização de grande parte ou da totalidade do espaço ajardinado redesenhado (fotografia 32 e 172). Nessas vistas cria-se o sentido de ordenamento do espaço, a partir da visualização clara do traçado urbano, o que sugere, conseqüentemente, a idéia de controle das práticas urbanas. As vistas aéreas, embora em menor número (4%; 3 fotografias), também colaboraram na criação desse sentido de controle exercido sobre a cidade (fotografia 33, 88). Nessas vistas, assim, o espaço urbano é transformado em *lócus* que reúne o olhar e a ação de certos agentes, notadamente os produtores oficiais da cidade, incorporando na visualidade cidadina esses saberes e esses fazeres vinculados a uma nova forma de intervir na cidade sob orientação do método de planejamento urbano.

Ao passo que assim procede, exclui da cena fotografada as práticas e representações espontâneas da população, forjadas no relacionamento cotidiano das pessoas com os espaços e que cria significados para os lugares³⁴⁴. Esses lugares

³⁴³ MONTEIRO, 1995, p. 113-114.

³⁴⁴ AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas/São Paulo: Papirus, 1994.

construídos no tempo sobre certos espaços urbanos não compõem a visualidade da cidade construída pelos álbuns fotográficos. Ao contrário, os espaços espontâneos criados ao longo de décadas e que configuravam a cidade colonial traduzida em becos e ruelas estreitos, foram extirpados através das cirurgias urbanas, levadas a cabo a partir dos anos vinte. A cidade remodelada e a visualidade fotográfica dos álbuns apresentam um espaço cênico³⁴⁵ montado especialmente para ser usufruído por atores precisos que portam trajes à moda e dominam os gestos, as caras e as bocas de um novo ordenamento social.

A imagem fotográfica, assim, reforça esse sentido de regulação, controle e exclusão. Nas imagens do padrão paisagem - em praças e em jardins remodelados do centro da cidade - a presença de pessoas foi identificada em 42,6% (32 fotografias), sendo mais freqüente, no entanto, a presença de transeuntes (18,7%; 14 fotografias). Raras são as fotografias onde aparecem pessoas sentadas ou paradas conversando. Recorrentes nessas imagens, podendo ser observados em 22,7% (17 fotografias) do total de 75 fotografias de praças, os bancos aparecem quase invariavelmente vazios. Mobiliário urbano que convida para uma permanência mais prolongada no lugar - ao que fazem supor essas imagens - mostra que as praças remodeladas ainda não eram de uso corrente da população no dia-a-dia, mas apenas em situações especiais, como nos concertos ao ar livre da Banda Municipal no Auditório Araújo Viana, quando se configurava uma multidão (12%; 9 fotografias), na Praça Marechal Deodoro.

³⁴⁵ Sobre a noção de *theatrum mundi*, o mundo como um palco, onde o homem é representado como ator, ver SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998., especialmente capítulo 6, p. 138-155.

A ausência de pessoas nesses espaços, assim, aponta para a alteração das sociabilidades nos mesmos, corolário das modificações urbanísticas ali realizadas, como pode ser observado em artigo do Diário de Notícias, citado por Charles Monteiro:

Com o seu carácter de festa de arraial, a comemoração do Divino veio a achar-se deslocada, do ponto onde ela continua a se realizar e que tão profundamente se transformou.

O largo de outrora é hoje uma das mais belas praças da cidade.

As velhas construções baixas, de há cinqüenta anos atrás, cederam lugar a belos palacetes particulares. (...).

Com tudo isso, contrastam profundamente os detalhes da festa³⁴⁶.

Por outro lado, no padrão circulação urbana, a grande freqüência do descritor *arborização* (21,2%; 21 fotografias) relacionado ao arranjo formal *cadência*, (38,4%; 38 fotografias) demonstra a ampla realização de vistas das vias urbanas que valorizassem o plantio de árvores nas grandes avenidas. Nessas imagens o alinhamento de árvores não apenas remete à preocupação com a aeração urbana, mas também com o aspecto estético e de ordenamento do espaço (fotografia 61, 192, 197). As imagens fotográficas tendem a apresentar uma visualidade que enaltece as grandes avenidas arborizadas, aspecto fundamental que acompanhou a percepção dos *boulevards* na remodelação de Paris. Pensada sob a ótica sanitária, a arborização das vias abertas ou alargadas, não descuidou do aspecto estético, fazendo eco no sul do Brasil de uma nova forma inaugurada por Haussmann de ordenar a vegetação urbana já utilizada pelos ingleses, ao alinhamento de uma ampla avenida³⁴⁷. Nesse sentido, as imagens fotográficas das grandes avenidas remodeladas nas décadas de 1920 e 1930 são tomadas do ponto de vista central ou diagonal com o objetivo de fazer referência às vias parisienses, criando o sentido desejado.

³⁴⁶ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. P. 127.

³⁴⁷ CARS, Jean dés; PINON, Pierre. *Paris, Haussmann: Lê Pari d'Haussmann*. Paris: Pavillon de l'Arsenal/Picard, 1991. P. 162

A preocupação com o embelezamento transparece também no cuidado com diminutos jardins, muitas vezes criados a partir do aproveitamento de largos e espaços remanescentes, localizados em frente a edificações públicas (fotografia 24) ou provenientes da intersecção entre vias, como é o caso das imagens da Praça Otavio Rocha (fotografia 89, 218).

Ainda no que se refere aos espaços verdes fotografados é digno de nota a presença nos dois álbuns particulares da Hidráulica Municipal. Se em *Recordações de Porto Alegre*, é enfatizado o aspecto sanitário da obra implementada (fotografia 212, 213, 214), em *Porto Alegre Álbum*, no entanto, esta não comparece valorizada nas imagens tanto pelo seu aspecto de melhoramento urbano realizado, serviço de abastecimento essencial na infra-estrutura de qualquer cidade, mas pelo aspecto estético de seu amplo jardim. Conforme já mencionei no capítulo anterior, sobre a temática Hidráulica neste último álbum são sete imagens ao todo, sendo seis correspondentes a vistas externas das edificações, dos tanques e dos jardins (fotografia 65, 67 a 70) e uma vista interna (fotografia 66). Dessa forma, é interessante observar que a opção por tomadas que valorizam a beleza daquele local, acaba por dar visibilidade a um aspecto já mencionado pela historiografia. Mais que resolver o grave problema de abastecimento de água, a nova Hidráulica edificada no Bairro Moinhos de Vento fora pensada como uma obra de arte para ser um local de passeio da população porto-alegrense³⁴⁸. A área externa da Hidráulica, assim, se constituiu no jardim público de Porto Alegre num sentido diferenciado das praças presentes na área central da cidade, por ser uma área cercada, o que restringia, de certa forma, o acesso à mesma

³⁴⁸ MONTEIRO, 1995, p. 120.

e por estar localizada em um dos bairros nobres da cidade, o Moinhos de Vento, o que certamente tornou sua população a maior freqüentadora do local.

4.3.5 Síntese dos padrões

Os quatro padrões analisados tendem a apresentar uma visualidade da cidade de acordo com o imaginário de modernidade urbana preconizado pelas elites porto-alegrenses e pelos produtores oficiais da cidade. Através da articulação entre as temáticas escolhidas e os recursos formais utilizados, as vistas urbanas construíram representações afinadas com o ideal de uma cidade ordenada espacial e socialmente; de uma cidade monumental; de uma cidade formosa; de uma cidade efervescente e múltipla em suas atividades; de uma cidade em sintonia com as inovações urbanas e tecnológicas presentes em outras partes do mundo.

Algumas dessas idéias estão representadas com mais força, como é o caso do padrão *monumentalidade*, por ter havido uma sintonia entre a situação *in loco* do motivo fotografado e a imagem a partir deste criada. Nesse caso, a imagem fotográfica vai ao encontro de um estatuto autônomo por se constituir em imagem-memória da cidade levada pelos visitantes no álbum fotográfico.

Em outros casos, a modernidade apenas se insinua através da presença de elementos que compõem a cena fotografada e que têm o objetivo de apontar para o seu sentido no plano visual. São postes de iluminação, trilhos de bonde, automóveis, pavimentação que tomam lugar na composição do fotógrafo com o objetivo de direcionar o olhar para uma idéia de cidade que se materializa, antes de tudo, em imagem visual. A produção fotográfica em outros contextos urbanos aponta nessa

mesma direção. Francisca Michelin na análise que procedeu sobre as vistas da cidade de Pelotas encontrou uma clivagem entre o que se viu nas imagens e o que se dizia sobre a mesma nos textos escritos de relatórios e revistas. As fotografias, segundo a autora, seriam como veículos a transportar uma idéia de cidade usufruída apenas na imagem e não na sua materialidade³⁴⁹.

Indago, no entanto, se no caso de Porto Alegre esta cidade era apenas desejo ou se, mesmo de forma acanhada, comportou nuances de modernidade, potencializados na visualidade fotográfica. Sem dúvida foram as alterações significativas ocorridas no espaço urbano levadas a efeito por seus produtores oficiais que, de forma mais contundente, aguçaram a tão acalentada vontade de modernidade de seus leitores visuais. Nessa direção, os motivos a serem fotografados propiciaram vãos à imaginação dos fotógrafos que buscaram através dos recursos estéticos e técnicos à sua disposição ressaltá-los ainda mais. Dessa forma, moldadas por um determinado imaginário vindo de outras metrópoles do mundo e do Brasil, a fotografia elaborou uma visualidade fotográfica da cidade de acordo com essas idéias. Ao materializar-se em imagem visual, a cidade moderna fotográfica alimentava, por sua vez, esse imaginário, difundindo-o como imagem de toda a cidade.

Entretanto, embora a visualidade criada pelas vistas urbanas e pelos álbuns fotográficos tivesse o intuito de se apresentar como uníssono da cidade como um todo, as imagens fotográficas acabaram por deixar à mostra os aspectos que contradizem esse discurso visual predominante. Na trama entre o visível e o invisível na imagem fotográfica foi possível buscar as leituras dissonantes que se encontram no âmbito do quadro fotográfico ou fora dele. No primeiro caso, quando a imagem ao focar o motivo

³⁴⁹ MICHELON, 2001, p. 12-13.

principal deixa à mostra aspectos em discordância com o tratamento temático e formal do mesmo. No segundo caso, quando informações escritas ou visuais propõem elementos diferenciados para uma segunda interpretação da imagem fotográfica.

Dessa forma, os padrões aqui referidos apontam para a visualidade de uma cidade que difunde um imaginário ligado à modernidade urbana. A idéia de cidade moderna ao tomar a forma da visualidade fotográfica sela o momento em que esse imaginário ganha força de verossimilhança em relação à cidade material, devido ao estatuto de objetividade da fotografia. Não apenas espraia uma idéia de cidade calcada na imagem fotográfica, como deixa de vestígio e de memória dessa cidade a imagem fotográfica como documento do que foi. No sentido oposto, essas fotografias apontam para a invisibilidade e o esquecimento no plano da visualidade dos aspectos coloniais da cidade que ainda perduram no espaço urbano.

Os padrões ainda apontam para recursos formais presentes nas imagens de cidades realizadas em outros contextos urbanos. Recursos como as vistas parciais com câmera alta para captar maiores porções do tecido urbano e imagens que tomam as edificações na sua integralidade, isolando-as do contexto urbano e em vistas em perspectiva que realçam a sua volumetria também são recorrentes nas imagens da cidade de São Paulo de fins do século XIX e início do século XX analisadas por Solange Ferraz de Lima³⁵⁰. Dessa forma, pode ser considerada uma relativa correspondência entre os padrões que se referem às tomadas de edificações e aquelas referentes ao padrão circulação urbana nos dois contextos investigados. Esse dado demonstra que os fotógrafos estavam em sintonia com os recursos técnicos formais utilizados na elaboração de imagens fotográficas em outros centros urbanos brasileiros

³⁵⁰ LIMA, 1997.

e mesmo na Europa ou Estados Unidos. E que, por outro lado, essas opções estéticas e técnicas davam forma visual ao imaginário então em voga.

CONCLUSÃO

Nessa investigação tive por objetivo trazer as imagens fotográficas para o campo dos estudos sobre a cidade, verificando em que medida essas constroem uma visualidade urbana que cria e dissemina sentidos relacionados a um determinado imaginário. Os álbuns fotográficos ao reunirem essas imagens configuram-se como veículos de imaginários sociais urbanos por pretenderem apresentar uma seleção de fotografias que representa uma síntese da cidade.

Como premissa da investigação tentei relativizar a noção de objetividade atribuída à fotografia, problematizando a utilização dessas fontes pelo historiador exclusivamente como ilustração do passado histórico e como testemunho dos acontecimentos ocorridos. Nessa perspectiva, tive por preocupação inserir as fotografias no processo histórico e concebê-las como artefatos dotados de historicidade e que tomam lugar, ao lado dos textos literários, da arquitetura ou da arte, na criação e veiculação de idéias sobre o urbano, moldando imaginários que interferem na visão que se tem de cidade e nos comportamentos vividos no espaço urbano. Não se situam, dessa forma, nem as fotografias, nem os imaginários urbanos, em esferas isoladas alçadas à condição de portadores de irrealidade, mas vetores de idéias e crenças que conformam o real, sem o entendimento dos quais não se alcança a compreensão do todo social.

Nessa direção, a interpretação dos álbuns e das imagens seguiu metodologia especialmente voltada às fontes visuais com o objetivo de verificar a criação de sentidos. A partir da identificação e da quantificação das temáticas fotografadas e dos recursos formais utilizados, cheguei na definição de padrões temático-visuais de recorrência a indicar tendências no conjunto total de imagens investigadas.

O tratamento metodológico das imagens fotográficas em minha pesquisa orientou-se por experiência já realizada com imagens da cidade de São Paulo e, certamente, constituiu-se na etapa mais complexa da investigação. Atribuo essa complexidade, principalmente, aos limites impostos à formação do historiador que privilegia os textos escritos em detrimento das fontes visuais e materiais. Entretanto, e felizmente, pude contar com vários estudos que vêm sendo feitos no Brasil tendo a fotografia como objeto de investigação e com os quais pude dialogar. Na abordagem sobre as imagens fotográficas, dessa forma, considero que o maior avanço, entre nós, está na busca de um tratamento metodológico a ser adotado. A abordagem metodológica, por sua vez, leva o pesquisador para dentro dos acervos existentes, sendo a discussão teórica parte indissociável desse esquadramento.

Nesse encaminhamento, considero que a contribuição a ser dada pelos historiadores ao investigar as imagens fotográficas brasileiras bifurca-se por dois caminhos intercambiáveis. Por um lado, as fotografias ao configurarem-se como documentos históricos visuais contribuem para a construção do conhecimento histórico dos processos investigados. Nesse aspecto o desafio está em propor indagações atinentes à problemática visual e não apenas aquelas já comprovadas por documentos escritos a serem corroboradas pelas fotografias. Por outro lado, está em oferecer a análise e a interpretação das imagens fotográficas como forma de propiciar a

conservação, a sistematização documental e a socialização de amplos acervos não disponibilizados ao público, muitas vezes, por carecerem de abordagens científicas.

Assim, meu trabalho não se preocupou em desenvolver um tratamento metodológico exclusivo, trilhando um caminho próprio, mas buscou nas pesquisas já realizadas, procedimentos que pudessem ser adotados na abordagem das imagens fotográficas de Porto Alegre. A interface entre fotografia e cidade, dessa forma, aproximou o estudo às demais investigações localizadas no Rio Grande do Sul e no Brasil, o que, certamente, virá a contribuir para um diálogo futuro entre eles e para um aprofundamento da investigação de imagens fotográficas urbanas.

Além disso, a investigação não teve por objetivo acrescentar informações ao conhecimento da história de Porto Alegre no que se refere ao processo de modernização já amplamente investigado pela historiografia e amparado, sobretudo, na documentação escrita. Tentou-se sim, trazer à baila a dimensão visual atinente às transformações operadas no espaço urbano e nas vivências urbanas dos porto-alegrenses e que se expressam em “modos de ver” e “modos de fazer ver”³⁵¹ a cidade e as transformações urbanas.

As imagens fotográficas investigadas revelam que não podem ser concebidas meramente como ilustrações que dão a ver os aspectos urbanos das transformações operadas nos níveis econômicos, sociais, políticos e culturais. São sim formas plásticas criadas com a intenção de se configurarem numa visualidade correlata às idéias e concepções que se deseja imperantes. Na trama das escolhas feitas pelo autor da imagem, o fotógrafo, joga-se com a visibilidade de determinados elementos, enaltecendo os valores relacionados a eles no sentido de articulação de um discurso

³⁵¹ MENESES, p. 11.

proposto. Na mesma trama joga-se com a invisibilidade daqueles elementos dissonantes da visualidade a ser construída.

Conforme mostrei, os álbuns fotográficos ao reunirem estas imagens portadoras dessa tessitura entre visível e invisível, configuram uma segunda leitura visual, elaborando narrativas visuais tendendo a potencializar a imagem construída pelo fotógrafo ou criando imagens próprias a partir de duas articulações. Uma em que privilegia a composição ordenada das fotografias no percurso da publicação, dando relevo aos motivos fotográficos detentores de maior apelo visual na configuração narrativa que se deseja impingir. Nessa perspectiva, importa a relação entre imagens isoladas e imagens agrupadas em mesma página na publicação, bem como a ordem de apresentação das mesmas. Outra forma de articulação se revela na recorrência dos motivos e recursos formais utilizados. Nesse caso, a presença em abundância de determinados motivos fotografados indicam tendências na criação de determinados sentidos.

A consulta ao jornal Correio do Povo e das revistas publicadas em Porto Alegre indicou a presença da fotografia na cidade nas décadas de 1920 e 1930, como já vinha ocorrendo desde a segunda metade do século XIX. O mapeamento do circuito social de produção, circulação e consumo da fotografia identificou, principalmente através dos anúncios publicitários, a presença de fotógrafos profissionais e estúdios fotográficos, bem como os produtos por eles oferecidos e os preços cobrados pelos mesmos. Também eram comuns na cidade diversos estabelecimentos que faziam a comercialização de todo tipo de material fotográfico, desde câmeras e filmes até material destinado aos profissionais. Observou-se uma presença marcante de anúncios publicitários de câmeras portáteis e tentou-se chegar às informações sobre o consumo

das mesmas entre os porto-alegrenses. Pude concluir que entre as camadas mais abastadas e setores intermediários da população a câmera fotográfica portátil fazia parte do rol de aparelhos consumidos, ao lado de outros engenhos tratados como indispensáveis ao conforto doméstico e à vida moderna.

Provavelmente a câmera portátil tenha levado a uma democratização relativa da fotografia na cidade nas décadas investigadas. Essa afirmativa está ancorada principalmente na diminuição dos valores cobrados pelas imagens fotográficas entre a década de 1920 e 1930. Refiro-me à democratização relativa por considerar que ainda são, sobretudo, os estratos superiores e médios da população aqueles que tinham acesso à fotografia.

Essa ampliação no acesso à fotografia, por outro lado, levou ao redimensionamento do trabalho dos fotógrafos profissionais. A diversidade dos produtos fotográficos colocados à disposição do público e os preços cobrados deixam clara a disputa por clientela entre os estabelecimentos fotográficos na cidade. Por outro lado, aqueles profissionais com longa tradição no mercado passaram a se distinguir perante o grande número de estúdios abertos devido ao seu talento artístico. Dessa forma, pude observar uma maior vinculação entre a fotografia e a arte, diferenciando os retratos realizados nos estúdios desses profissionais daqueles produzidos por qualquer pessoa graças às facilidades de manuseio das portáteis.

Os estúdios fotográficos localizavam-se principalmente na área central da cidade e constituíam-se em mais um espaço de distinção para a burguesia ascendente. Freqüentar o estúdio de um desses renomados artistas e deixar-se fotografar era mais uma prática urbana a compor um *modus vivendi* pautado por novos hábitos e novos comportamentos no âmbito do ideário de modernidade disseminado na cidade.

Assim como a fotografia estava na vida dos porto-alegrenses, as vistas urbanas também alcançavam grande difusão, através dos cartões postais e dos álbuns fotográficos. Vistas avulsas da cidade eram comercializadas desde o final do século XIX pelos irmãos Ferrari e, posteriormente, reunidas em álbum pelos assinantes. Não era incomum, dessa forma, álbuns e postais serem adquiridos como *souvenirs* ou para serem presenteados. Servir de lembrança aos visitantes de Porto Alegre foi uma das motivações da publicação de um dos álbuns investigados. Sua produção esteve relacionada aos eventos de comemoração do Centenário da Revolução Farroupilha, principalmente a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha. No período investigado, pode ser constatada uma presença marcante da fotografia nessa exposição, da qual participaram diversos fotógrafos. O álbum publicado nessa ocasião tinha por intuito constituir-se em lembrança da cidade para os forasteiros que a visitassem durante o período da exposição.

Nessa perspectiva, concebi os álbuns investigados como disseminadores de imaginários e também de memória e esquecimento, à medida em que na sua produção, na sua circulação e no seu consumo desejou-se que fossem suportes de lembranças da cidade. Como as imagens fotográficas e os álbuns operam nessa perspectiva tentou-se responder nos capítulos 3 e 4. Assim, investiguei três álbuns, um público, *Obras Públicas*, editado pelo Governo do Estado em 1922; e dois privados, *Porto Alegre Álbum*, editado em 1931, e *Recordações de Porto Alegre*, editado em 1935 por ocasião do Centenário da Revolução Farroupilha.

Conforme mencionei acima, dois vieses nortearam metodologicamente a análise e a interpretação das fontes visuais utilizadas: a busca de uma narrativa visual e a busca de padrões temático-visuais. No primeiro caso, parti da consideração de que é

imprescindível para a interpretação das imagens a criação de uma narrativa a fim de tornar legíveis os códigos visuais traduzidos em imagem fotográfica. Dessa maneira, tal *flâneur* vagueia pelas ruas da cidade, percorri as páginas e imagens fotográficas dos álbuns tecendo uma trama entre o visível e o invisível, em busca do processo transformado em cena pelo olhar do fotógrafo e transformado em síntese pelo olhar do editor do álbum.

Identifiquei, assim, três olhares presentes em cada um dos álbuns analisados: o olhar *dirigido*, o *olhar detido* e o *olhar passageiro*. Em *Obras Públicas* pude perceber que as imagens referem-se exclusivamente aos motivos relacionados aos projetos de obras públicas realizados pela Secretaria de Obras Públicas do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Essas imagens, dessa maneira, foram concebidas com uma função documental, constituindo-se o álbum como veículo de divulgação das ações implementadas. As imagens da cidade de Porto Alegre nele presentes inserem-se num conjunto maior de imagens pertencentes a todo o território do estado e, por esse motivo, não pude encontrar no mesmo uma narrativa que tivesse por objetivo exclusivo a cidade. Ao contrário, a cidade está presente como mais um espaço de localização ou atuação daquele órgão e das idéias políticas que se desejava dar relevo. Assim, o álbum traz de forma muito clara a idéia de mudança, representada nas alterações do espaço urbano. Além disso, as imagens reúnem temáticas como poder político, educação, ensino, segurança, transportes e saúde. A maior parte dessas imagens propagam as noções de ordem política e controle social, em alusão clara aos preceitos da doutrina positivista propugnada pelo grupo republicano no poder do estado e da intendência.

Em *Porto Alegre Álbum* o olhar detido coaduna-se com uma cidade que ensaia os passos em direção a uma modernidade pretendida, situada mais no desejo dos seus produtores oficiais e leitores especiais que levada a efeito na totalidade de seu espaço urbano. Várias vistas parciais e de formato horizontal marcam um olhar detalhado e prolongado sobre a cidade. Poucas imagens de altos edifícios são apresentadas de forma unitária em formato vertical, os isolando do contexto urbano. Através desses artifícios foram ressaltadas as características de uma cidade detentora de grandes edificações, quando estas, em verdade, eram raras na configuração arquitetônica da cidade. As obras de remodelação estão presentes e realçadas, seja nas avenidas abertas, seja na iluminação elétrica que resplandece em raras imagens noturnas. Se a cidade, devido à permanência de aspectos coloniais, parece não estar tão atualizada com o imaginário do moderno, as imagens comparativas da Rua da Praia, tomadas em tempos distintos foram estrategicamente dispostas no álbum a fim de dar a ver com mais eloquência as mudanças ocorridas. Assim, a rua, alargada, repleta de altos edifícios, com muitos passantes perambulando pelas calçadas e com meios de transporte cruzando o seu leito, sintetiza na fotografia o imaginário de uma cidade moderna e efervescente. Em oposição, a cidade colonial é dada a ver em imagem em repouso, onde é ressaltada a tortuosidade do desenho da rua, a irregularidade do calçamento, a iluminação a gás, os casarios térreos e os sobrados. A imagem da rua de aspecto colonial tem reforçados todos os sentidos que a colocam em contraste visual com a rua moderna. Assim, a imagem da cidade colonial está presente em *Porto Alegre Álbum* com o objetivo de dar a ver com mais nitidez a cidade moderna.

Dessa forma, as imagens compõem o álbum para reforçar o sentido de modernidade. No caminho inverso tenta-se excluir da cena fotografada aqueles

elementos que poderiam indicar a permanência de traços da cidade colonial, embora não raras vezes esse objetivo não seja alcançado pelo fotógrafo ou pelo editor do álbum, como mostra apenas o desvelamento dessa trama entre visibilidade e invisibilidade.

Em *Recordações de Porto Alegre propus olhar passageiro* para caracterizar uma visualidade diferenciada daquela presente nos outros dois álbuns. Nesse álbum, o olhar parece acelerar-se assim como o caminhar nas ruas da cidade. Essa percepção deve-se em parte à grande quantidade de imagens diagramadas agrupadas em mesma página em contraposição a um número não tão significativo de imagens isoladas, ao contrário dos demais álbuns. Nesse grande número ainda se destaca a recorrência de imagens de edificações, muitas das quais vistas pontuais que descontextualizam o objeto principal, reforçando a idéia de uma cidade com muitos edifícios, embora nem todos tão alterosos. Assim, a visualidade de *Recordações de Porto Alegre* é apresentada por meio de características como descontinuidade e fragmentação e onde o olhar não se detém longamente sobre cada imagem, mas pula de uma vista para outra.

Na identificação dos padrões temático-visuais foi relevante verificar a frequência dos motivos fotografados, bem como a forma como esses temas foram captados pelas lentes dos fotógrafos. Muitos dos temas e artifícios escolhidos não são aleatórios e têm como objetivo não apenas evitar distorções do tema fotografado como enaltecer determinados sentidos a serem captados pelo leitor visual, receptor da imagem. Observei que nesse último aspecto, vários dos recursos utilizados pelos fotógrafos porto-alegrenses estavam em sintonia com as imagens urbanas elaboradas em outras

partes do Brasil e do mundo. Isso sugere a existência de um circuito de circulação de informações referentes à fotografia da qual faziam parte os fotógrafos de Porto Alegre.

Assim, pude identificar na amostra de 268 imagens analisadas quatro padrões temático-visuais: monumentalidade, infra-estrutura urbana, paisagem, circulação urbana.

Em *monumentalidade* estão representadas as tomadas restritivas de edificações que, geralmente, isolam o objeto arquitetônico do contexto urbano. Nesse caso, são mais comuns as vistas em perspectiva que permitem visualizar o corpo da edificação, dando ênfase a sua volumetria. Essas imagens dialogam com a tendência formal, presente em outros contextos urbanos, de fotografar as edificações seguindo as características de representação do desenho arquitetônico. Em Porto Alegre as imagens de edificações presentes nos álbuns analisados ainda tendem a apresentar o objeto arquitetônico como um monumento no espaço urbano. Esse sentido é potencializado nas vistas das edificações com esse caráter arquitetônico, mas também construído nas imagens de edificações de menor importância. Nessas imagens, assim, cria-se uma visualidade de cidade monumental, detentora de bela e imponente arquitetura.

Ainda sobre as imagens de edificações presentes nos álbuns pude verificar a relação quantitativa entre edificações de altura elevada e edificações de baixa altura presentes nas fotografias. As edificações térreas e de até dois pavimentos são a imensa maioria nas imagens analisadas. Aquelas consideradas de altura elevada, tendo a partir de três pavimentos, estão representadas nas imagens em quantidade expressivamente inferior. Pude perceber, assim, que esse dado corrobora a conclusão anterior. As imagens de edificações, dessa forma, tendiam a valorizar o aspecto

monumental das mesmas, como forma de ressaltá-las no espaço urbano, tornando-as referenciais como imagem da cidade para o leitor visual. Essa intenção é alcançada devido ao potencial que têm essas imagens de adquirirem autonomia em relação ao referente, tornando-se elas mesmas a memória visual da cidade levada pelos visitantes.

Em *infra-estrutura urbana* estão representadas as imagens que apresentam na cena fotografada elementos relacionados aos serviços urbanos, tais como, pavimentação, iluminação, rede de esgotos, abastecimento de água, meios de transporte, entre outros. A recorrência desse padrão indica uma forma de composição dos motivos a serem fotografados que procura incluir na cena esses elementos. Dessa forma, postes de iluminação e trilhos de bonde, por exemplo, apontam para um sentido preciso, direcionando o olhar do leitor visual para a mensagem do fotógrafo. Ou seja, que a cidade dispõe dos serviços urbanos já existentes em outras grandes metrópoles, estando, dessa forma, atualizada com os benefícios tecnológicos trazidos pela modernização.

Em *circulação urbana* estão representadas as imagens de ruas e avenidas com forte presença de transeuntes e meios de transporte. São imagens que criam o sentido de racionalidade técnica e ordenamento espacial, ao dar ênfase à intervenção reguladora dos produtores oficiais da cidade no espaço urbano. Dessa forma, são imagens que valorizam o traçado das novas avenidas e das ruas alargadas, enfatizando a ordem e a cadência dos elementos como postes de iluminação e arborização. São imagens que mostram a rua com seu papel urbano e social redimensionado na nova ordem e com as remodelações ocorridas. Ruas efervescentes, com muitos prédios, muitas lojas e atividades variadas, onde perambulam os transeuntes e onde circulam bondes e automóveis.

Além desse aspecto, a rua traz um novo personagem urbano, apresentado nas imagens, a multidão. O aglomerado de pessoas nas ruas do centro da cidade de Porto Alegre sugere a presença da multidão anônima em uma cidade que viu crescer sua população de forma bastante acentuada. No entanto, essa rua ainda guarda espaços de encontro e de permanência mais prolongada, como pude perceber em imagens de pessoas paradas conversando.

No padrão *paisagem* estão representadas as imagens que apresentam os aspectos relacionados à natureza ordenada ou não. São, sobretudo, imagens das praças remodeladas e dos jardins da Hidráulica, que ressaltam também a racionalidade técnica. As vistas amplas e aéreas procuram dar visibilidade ao desenho milimétrico desses espaços que criam sentidos de planejamento urbano e também de controle espacial e social. Nessas imagens são raras as pessoas que são apresentadas permanecendo no local em situação de sociabilidade, como aquela mencionada anteriormente no espaço da rua. As imagens, dessa forma, tendem a valorizar a beleza dos espaços remodelados, dando relevo à ação do poder público em criar na cidade espaços verdes e ajardinados de acordo com os usos de uma metrópole moderna.

A partir das conclusões oriundas das duas abordagens aqui propostas, pude perceber que ambas aproximam-se. Ou seja, a interpretação sugerida pelas diversas narrativas referentes aos álbuns analisados acaba por ser corroborada pela análise quantitativa representada nos padrões temático-visuais. Posso intuir, no entanto, que a primeira abordagem esteja mais afeita à recepção do leitor visual, o que, certamente, não tenho condições de aferir nos limites dessa investigação. Penso isso em função de que o destaque dado a determinadas imagens, como ocorreu em minha primeira leitura sobre as edificações altas da cidade, leva a transferir essa imagem à totalidade do

espaço urbano. A análise quantitativa, nesse aspecto tornou-se imprescindível. Dessa forma, considero que ambas abordagens no caso dos álbuns fotográficos, complementam-se, enriquecendo a interpretação e a análise das imagens fotográficas.

Do que foi exposto, posso concluir que as imagens e os álbuns fotográficos analisados construíram uma visualidade da cidade, de acordo com o imaginário de modernidade. Realizaram tal intento, a partir da seleção dos elementos icônicos a serem fotografados e dos recursos formais utilizados na captação dos mesmos, por um lado. E, por outro lado, a partir da exclusão da cena fotografada daqueles elementos dissonantes com o ideário propugnado. Nessa perspectiva, as imagens e os álbuns jogaram com a trama entre visibilidade e invisibilidade, inerente do ato fotográfico. Os referentes considerados distintivos do moderno, como altos edifícios, ruas movimentadas, praças remodeladas, iluminação elétrica, eram valorizados nas fotografias, reforçando a imagem de cidade também moderna. No caminho contrário, se tentava excluir ou apresentar de forma diluída no espaço urbano aqueles elementos considerados remanescentes da vida colonial, como os casarios térreos e de poucos pavimentos.

Dessa forma, as vistas urbanas e os álbuns fotográficos analisados apontam para a importância da fotografia em Porto Alegre no contexto investigado. Posso imaginar que pelo menos entre as camadas mais abastadas e setores médios intelectualizados esses álbuns circularam e, certamente, muitos exemplares foram levados na bagagem dos visitantes, como gostariam os editores de *Recordações de Porto Alegre*. A fotografia, dessa forma, no contexto em análise, cumpria satisfatoriamente seu papel de representar fidedignamente a realidade como queriam os produtores visuais dessas publicações. Estava, então inserida nos jogos do *dar a ver*

e *do fazer ver* a modernidade na cidade, como o faziam outros veículos no contexto, como as revistas ilustradas, os textos literários, os textos oficiais, os textos jornalísticos. Mais que o discurso escrito, no entanto, por se constituir em imagem técnica cumpria um duplo-papel, o de ser o veículo por excelência da modernidade a transportar os sentidos de sua própria era.

Os limites dessa visualidade impingida a toda a cidade puderam ser percebidos a partir de uma leitura que procurou cotejar o visível e o invisível, a partir do quadro fotográfico e a partir de informações provenientes de outras fontes escritas ou visuais. Mais que dar a ver os restos de uma outra cidade sob a cidade moderna construída na visualidade fotográfica, tentei verificar em que medida o fotógrafo e o editor do álbum obtiveram sucesso em dar a ver o que desejavam. No entanto, a partir do próprio mapeamento e da interpretação das características do ato fotográfico foi possível rastrear os limites dessa intencionalidade.

A partir dessas considerações, posso concluir que nas décadas de 1920 e 1930, os produtores visuais da cidade intentaram criar, através da fotografia e dos álbuns fotográficos, uma visualidade da cidade moderna, selando a memória da Porto Alegre com essa feição para os prováveis receptores dessas imagens. No sentido inverso tentaram promover o esquecimento da cidade de conformação colonial ao tentar excluir da cena fotografada os elementos que fizessem referência à mesma ou diluindo-os no espaço urbano como um todo. Embora essa fosse a visualidade arquitetada por meio da valorização de determinados motivos urbanos e da utilização de certos recursos formais, em grande parte dessas imagens a cidade moderna apresenta-se de forma referencial, insinuando-se por meio daqueles elementos urbanos considerados distintivos da modernidade. A cidade colonial, por seu turno, que começava a ser

apagada do espaço urbano, era representada visualmente como forma de construir o seu desaparecimento nas imagens fotográficas.

Dessa forma, as imagens fotográficas de Porto Alegre reunidas nos álbuns investigados mais que dar a ver uma cidade de configuração exclusivamente moderna, representam um desejo de modernidade traduzido em altos edifícios, em ruas movimentadas e em praças redesenhadas. Este ideal de cidade não se consolida de forma tão homogênea no espaço urbano e nos comportamentos dos porto-alegrenses. Assim, a visualidade criada nas imagens e álbuns fotográficos de acordo com um imaginário de modernidade, acaba dando visibilidade aos resquícios materiais da urbe colonial, ainda guardados nos espaços remodelados.

De que forma foi a recepção dessa visualidade pelos moradores e visitantes da cidade no período estudado, ou mesmo posteriormente, é extremamente difícil de ser alcançada pelas fontes que consultei. Talvez, o mais relevante seja, conforme procurei enfatizar, verificar que a fotografia fez parte do processo de modernização vivida por Porto Alegre, nesse período, tendo sido utilizada na produção de sentidos que não apenas referendavam as modificações em curso, mas também conformavam o quadro visual através do qual essas mudanças deveriam ser vislumbradas. Através das imagens e álbuns fotográficos, os produtores e leitores visuais da cidade construía uma visualidade de modernidade urbana. Assim, essas fotografias não mostraram uma cidade objetivamente moderna, higiênica e bela, mas foram colocadas, por fotógrafos e editores, como mediadoras, tal um filtro, entre o leitor visual e a Porto Alegre da época.

FONTES

Fontes citadas

Álbuns

CARVALHO, Pedro. (Ed.). *Porto Alegre álbum*. Porto Alegre: A Noite, 1931.

RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 - 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Obras Públicas. *Obras Públicas*: primeiro centenário da Independência – 7 de setembro de 1922. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1922.

Jornais, revistas e almanaques

CAV. VIRGÍLIO Calegari. *Mascara*, Porto Alegre, p. 159, 1922. Número comemorativo da Independência do Brasil.

SR. JACINTHO Ferrari. *Mascara*, Porto Alegre, p. 219, 1922. Número comemorativo da Independência do Brasil.

A REMODELAÇÃO da cidade, *A Federação*, Porto Alegre, p. 1, 29 dez. 1927.

AZEVEDO foto. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 8 ago. 1935. Anúncio publicitário.

PINTO, Leila. Olavo Dutra: Histórias e aventuras de um pioneiro da fotografia. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 out. 1984. Revista ZH, p. 24.

PHOTO Pacheco e Dutra. *Porto Alegre em Revista*, Porto Alegre, p. 171, 1926. Anúncio publicitário.

FOTO-FILMS. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 5 ago. 1922. Anúncio publicitário.

PHOTO Popular. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 1, 31 jan. 1926. Anúncio publicitário.

SENHORA alemã, tendo se associado e assumido a gerência da Photo Rembrandt oferece trabalhos artísticos a preços razoáveis. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 11 fev. 1926. Anúncio publicitário.

PHOTOGRAPHIA Azevedo F. Dutra. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 2, .p.42, 1929. Anúncio publicitário.

PINTURA. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 172, p. 26, 1935.

GALERIA Social. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 169, p. 57, 28 set. 1935.

CONCURSO de Photographos! *O Echo*, Porto Alegre, n. 9, p. 301; 9 set.1929. Anúncio publicitário.

SENHORES Photographos! *O Echo*, Porto Alegre, n. 12, p. 410, 6 nov. 1929. Anúncio publicitário.

A NOSSA Independência. *Mascara*, Porto Alegre, p. 77-81, 1922. Número comemorativo do centenário da independência do Brasil.

LEILÃO, *Correio do Povo*, p. 9, 18 mar. 1926. Anúncio publicitário.

AMANHÃ desejando vender seus moveis procure o leiloeiro Baptista Pereira, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 16, 3 out. 1935. Anúncio publicitário.

DESEJANDO vender seus moveis procure o leiloeiro Baptista Pereira, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 15, 12 set. 1935. Anúncio publicitário.

CASA Senior. *Mascara*, Porto Alegre, n. 30, [s.p], 1920.

MACHINA photographica com lente Zeiss, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 11, 15 dez. 1926.

A CASA de armas João Bergman oferece para natal e ano bom. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 24, p. 90, 1934. Anúncio publicitário.

MASSON, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 8, 12 dez. 1935.

RECORDAÇÕES de Porto Alegre. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 166, p.32, 1935. Anúncio publicitário.

A NOITE, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 1, 11 nov. 1926. Anúncio publicitário.

LIVRARIA do Globo. *Máscara*, Porto Alegre, p. 216, 1922. Número comemorativo ao Centenário da Independência.

PESQUISAS fotomicrográficas no reino invisível: novos inventos que tornam possível a exploração do mundo sub-visível. *Almanaque da Revista do Globo*, Porto Alegre, p. 73, 1934.

AS COMEMORAÇÕES do centenário: os preparativos aqui e no interior do Estado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 1, 1 set. 1922.

A NOSSA capital. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 12, 1932. Não paginado.

FANTASIAS fotográficas: como consegui-las. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 8, 1933. Não paginado.

UM PRESENTE muito útil é um aparelho photographico. *A Estância*, Porto Alegre, n. 10, p. 305, dez. 1925/jan. 1926. Anúncio publicitário.

O MELHOR presente para a festa de natal é um aparelho photographico. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 23, 1930. Anúncio publicitário não paginado.

APPARELHOS photographicos. *Revista do Globo*, n. 16, 1931. Anúncio publicitário não paginado.

CONCURSO internacional Kodak. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 28, 1931. Não paginado.

A CIDADE. *Kosmos*, Porto Alegre, n. 3, 20.02.1926. Não paginado.

EXAMINEMOS, com isenção, as realizações do primeiro ano de governo do Sr. Octavio Rocha. *Kosmos*, Porto Alegre, n. 11, 1.05.1926, p. 164. Não paginado.

REVISTA do Globo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jan. 1929, p. 4.

PHOTOGRAPHIAS sobre porcelana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 5, 23 jan. 1930. Anúncio publicitário.

PHOTOGRAPHIAS e inscrições sobre porcelana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 22, 3 mar. 1935. Anúncio publicitário.

PRESENTES da Casa Masson, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 28 nov. 1935. Anúncio publicitário.

74 DIFERENTES aspectos da Exposição Farroupilha. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 9, 5 nov. 1935. Anúncio publicitário.

PHOTO Electrica. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 6, 26 ago. 1926. Anúncio publicitário.

BRINDES de Mascara. *Mascara*, Porto Alegre, n. 1, [1920]. Não paginado.

KODAK autographica nº 3ª, *Correio do Povo*, Porto Alegre, p.7 , 27 set. 1922. Anúncio publicitário.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre: Globo, ano 7, n.169, 28 set. 1935. p.212.

Relatórios

BINS, Alberto. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Vice-Intendente em Exercício Alberto Bins em 15 de Outubro de 1928*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1928.

BINS, Alberto. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Vice-Intendente em Exercício Alberto Bins em 15 de Outubro de 1929*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1929.

BINS, Alberto. Major. *A Exposição do Centenário Farroupilha*. Relatório apresentado pelo Comissário Geral Major Alberto Bins ao Exmo. Sr. Governador do Estado Gal. J. A Flôres da Cunha. Porto Alegre: Globo, 1936.

MACIEL, João Moreira. *Relatório do Projeto de Melhoramentos e Orçamentos Apresentados ao Intendente Municipal Dr. José Montauray de Aguiar Leitão pelo Engenheiro Arquiteto João Moreira Maciel da Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital*. Porto Alegre: A Federação, 1927.

PORTO ALEGRE. Diretoria de Obras. *Relatório da Diretoria de Obras Apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Otávio F. da Rocha (1924-1925)*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1925. P. 23.

ROCHA, Otávio Francisco da. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Intendente Engº Otávio Francisco da Rocha em 15 de Outubro de 1925*. Porto Alegre: A Federação, 1925.

ROCHA, Otávio Francisco da. *Relatório Apresentado Ao Conselho Municipal Pelo Intendente Engº Otávio Francisco da Rocha em 15 de Outubro de 1927*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1927.

Fontes Consultadas

Jornais

Coletânea de jornais referentes ao Centenário da Independência do Brasil em 1922, Arquivo da Intendência Municipal;

Jornal Correio do Povo: janeiro a setembro de 1922;

Jornal Correio do Povo: janeiro a agosto, novembro e dezembro de 1926;

Jornal Correio do Povo: janeiro a junho, agosto a dezembro de 1930;

Jornal Correio do Povo: janeiro a dezembro de 1935.

Revistas e almanaques

Revista do Globo 1929 a 1935;

Ilustração Brasileira 1922

Almanaque do Correio do Povo 1929 a 1935;

Kosmos 1926 e 1927

O Echo 1922 a 1929

Mascara 1920, 1921, 1922, 1925, 1926

Almanaque do Globo 1925

Almanaque da Revista do Globo 1934

Almanaque da Estrella do Sul 1924

A Estância 1925-1926

Anuário-Indicador do Rio Grande do Sul 1927

Anuário Estatístico do Rio Grande do Sul 1922 a 1935

Porto Alegre em Revista 1926

O Rio Grande do Sul em Revista 1928, 1930, 1932, 1933

Relatórios

EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha. Comissariado Geral. Pavilhão Cultural. Porto Alegre: Typographia do Centro, 1935.

EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha promovida pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, com o concurso da Federação das Associações Rurais do Centro da indústria Fabril. Inauguração a 20 de setembro de 1935. Regulamento aprovado pelo Governo do Estado. Porto Alegre: Typografia do Centro, 1935.

ROCHA, Otávio Francisco da. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Intendente Engº Octávio Francisco da Rocha em 15 de Outubro de 1926*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1926.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre*. 93 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

ÁLBUM da cidade do Rio de Janeiro. Comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922. Edição da Prefeitura do Distrito Federal.

ALVARENGA, Alexandre Curtis. *O mundo todo nos detalhes do cotidiano: aspectos teóricos da gênese e da significação na fotografia documentária*. Campinas: UNICAMP, 1994. 2 v. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson. (Org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. P. 9-21.

ALVES, Helio Ricardo. A história do lambe-lambe. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre, SMC, ano 3, n. 23, out. 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARQUITETURA comemorativa. Exposição do Centenário Farroupilha 1935. Porto Alegre: Assembléia Legislativa/UFRGS, 1999.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

AVELINO, Y. et al. Arte urbana e reminiscências rurais na obra de Tarsila do Amaral. *Projeto História*, São Paulo, n. 19, p. 97-119, nov. 1999.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales, memórias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BAIGNENT, Elizabeth. Typologies of urban history. *Journal of Urban History*, Beverly Hills, p. 536-546, may. 1999.

BAKOS, Margaret Marchiori. *Porto Alegre e seus eternos intendentos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

BELLO, Helton Estivalet. *O ecletismo e a imagem da cidade*. 160 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Rua de mão única*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v. 2).

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 91-107.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 165-196.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1, 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987b. P.197-221.

_____. Mode. In: *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: CERF, 1989.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3.)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BERTASO, José Otávio. *A Globo da Rua da Praia*. Porto Alegre: Globo, 1993.

BINS, Alberto Major. *A Exposição do Centenário Farroupilha*. Relatório apresentado pelo Comissário Geral Major Alberto Bins ao Exmo. Sr. Governador do Estado Gal. J. A. Flôres da Cunha. Porto Alegre: Globo, 1936.

_____. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Vice-Intendente em Exercício Alberto Bins em 15 de Outubro de 1928*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1928.

_____. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Vice-Intendente em Exercício Alberto Bins em 15 de Outubro de 1929*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1929.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1902.

BLANCATO, Vicente S. *As forças economicas do Estado do Rio Grande do Sul no 1º Centenário da Independência do Brasil 1822-1922*. Porto Alegre: Globo, 1923.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. Cultura, patrimônio e preservação. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo: T. A. QUEIROZ/ Ed. USP, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

CALVINO, Ítalo. The gods of the city. Monumentality and the city. Cambridge. *The Harvard Architectural Review IV*, 1984.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Iconografia e história. *Resgate*, Campinas, n. 01, p. 9-17, 1990.

CARS, Jean des; PINON, Pierre. *Paris, Haussmann: Le Pari d'Haussmann*. Paris: Pavillon de l'Arsenal/Picard, 1991.

CARVALHO, Pedro. *Campanha do Coronel Santos Filho*. Porto Alegre: oficinas typographicas do Correio do Povo, 1897.

CARVALHO, Pedro. (Ed.). *Porto Alegre álbum*. Porto Alegre: A Noite, 1931.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. P. 131-172.

CARVALHO, Paulo Gutemberg de. A fotografia como fonte de pesquisa. *Carta CEPRO*, Teresina, v. 13, n.1, p. 149-160, jan.-jun. 1988.

CARVALHO, Telma Campanha de. Fotografia e cidade: São Paulo na década de 1930. *Projeto História*, São Paulo, n. 19, nov. 1999.

CARVALHO, V. C. de; LIMA, S. F. de. Fotografia no museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Ser.. v. 5, p. 205-245, jan./dez. 1997.

CARVALHO, Vânia Carneiro de et all. Fotografia e história: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*, N. Ser, São Paulo, v. 2, p. 253-300, jan./dez., 1994.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia no museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo. *Anais do Museu Paulista*, N. Ser, São Paulo, v. 5, p. 205-245, jan./dez. 1997.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A plasticidade urbana: as representações da cidade de São Paulo nas fotografias de 1950. *Acervo- Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 111-120, jan.-dez., 1993.

_____. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 110-123, 1998.

CATROGA, Fernando. Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFGRS, 2001.

CERTEAU, Michel de. Andando na cidade. *Revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 21-31, 1994.

CHARTIER, Roger. *A nova história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 11, n. 5, p. 173-191, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 10.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

CHRISTO, Maraliz de C. V. A fotografia através dos anúncios de jornais: Juiz de Fora, 1877-1910. *Lócus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 127-146, 2000.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001.

CIDADE, Daniela Mendes. *A cidade revelada: a fotografia como prática da assimilação da arquitetura*. 200 f. Dissertação (Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C.. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Edart, 1972.

COSTA, Alfredo R. *O Rio Grande do Sul (completo estudo sobre o Estado)*. Porto Alegre: Globo, 1922. v. 1.

COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 75-86, jan./dez. 1993.

_____. Fragmentos urbanos: a imagem da cidade na fotografia moderna brasileira dos anos 50. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5. 1995, São Paulo. *Anais do V Congresso Brasileiro de História da Arte*. São Paulo: USP/ECA, 1995. p.241-244.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Roberto Cataldo. *Visões da história: a fotografia como documento múltiplo*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

CUNHA, Eduardo Vieira da. *Entre l'oeil et l'illumination: recherches sur une pratique plastique*. Thèse de Doctorat en Arts et Sciences de l'Art (option Arts Plastiques), Université Paris Im Pantheon – Sorbonne, 2001.

D'ALÉSIO, Márcia Mansour. Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 13, n. 25/26. p. 97-103, set. 1992/ago. 1993.

DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974.

DAMÁSIO, Claudia Pilla. *Porto Alegre na década de 30: uma cidade idealizada, uma cidade real*. 169 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

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

DÉOTTE, Jean-Louis. *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musée*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1994.

DOBERSTEIN, Arnaldo W. *Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

DOSSE, François. Paul Ricoeur revoluciona a história. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 18, p.179-208, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.

ECKERT, Cornelia. Tempo e memória: da duração contínua à dialética da duração. In: DEBERT, Guita Grin; GOLDSTEIN, Donna M. (Orgs.). *Políticas do corpo e o curso da vida*. São Paulo: Editora Sumaré, 2000. P. 153-166

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra*. Porto: Afrontamento, 1975.

ENTLER, Ronaldo. *A fotografia e o acaso*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha 1835-1935. Catálogo Geral (oficial) e Guia do touriste. Porto Alegre: Globo, 1935.

EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha. Comissariado Geral. Pavilhão Cultural. Porto Alegre: Typographia do Centro, 1935.

EXPOSIÇÃO do Centenário Farroupilha promovida pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, com o concurso da Federação das Associações Rurais do Centro da indústria Fabril. Inauguração a 20 de setembro de 1935. Regulamento aprovado pelo Governo do Estado. Porto Alegre: Typografia do Centro, 1935.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991a.

_____. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____. (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991b. P.11-37.

_____. O circuito social da fotografia: estudo de caso I. In: _____. (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991c. P. 39-57.

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

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

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Fotografia no Brasil e modernidade. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Brasil, 1920-1950: Da antropofagia à Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. P.211-263.

FERREIRA, M.; AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston J. *Pioneer Photographers of Brazil 1840-1920*. New York: The Center for Inter-american relations, 1976.

FERREZ, Marc; FERREZ, Gilberto; SANTOS, Paulo F. *O álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco*, Rio de Janeiro, 1903-1906. Rio de Janeiro: João fortes engenharia/Ex-Libris, 1982.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FORTINI, Archimedes. *O passado através da fotografia*. Porto Alegre: Editora Gráfica e Papelaria Andradas/Grafipel, 1959.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FRANCO, Álvaro; SILVA, Morency de Couto E; SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo. (Org.). *Porto Alegre: biografia duma cidade: monumento do passado, documento do presente, guia do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, [1940]. Livro comemorativo do Bicentenário da Fundação de Porto Alegre.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Guia histórico de Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

_____. *Porto Alegre e seu comércio*. Porto Alegre: Associação Comercial de Porto Alegre, 1983.

FRIZOT, Michel. Os continentes primitivos da fotografia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 37-43, 1998.

FUÃO, Fernando Freitas. *Canyons: Av. Borges de Medeiros e o Itaimbezinho*. Porto Alegre, 2001.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

GASTAL, Susana de Araújo. *Imagens e identidade visual: a sistematização formal e temática da pintura em Porto Alegre. 1891-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Carlos. *Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2004.

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

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003. P. 175-189.

GRATALOUP, Christian. Temps partiels. *Espace Temps*, n. 59-60-61, p.167-175, 1995.

GUTFREIND, Ieda. *A historiografia Rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Peter. A cidade da noite apavorante: reações à cidade encortçada do século XIX. Londres, Paris, Berlim, Nova York (1880-1900). In: _____. *Cidades do amanhã*. São Paulo: Perspectiva, 1995. P. 17-53.

HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JAMMES, André. L'oeil et l'esprit de Nadar. In: *Nadar*, Paris, Centre National de la Photographie, 1983. (Photo Poche).

JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JOBIM, Elianne Andrea Canetti. O risco e o olhar sobre a imagem da cidade do Rio de Janeiro. *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, p. 74-79, ago. 1993.

JOHNSON, Nichola. Descubriendo la ciudad. *Museum Internacional*, Paris, v. 47, n. 3, p. 4-6, 1995.

JUNOD, Philippe. Babylon-sur-Tamise: Londres vue par Gustave Doré. In: RÉDA, Jacques et al. *La ville inquiète*. Paris: Gallimard, 1987. P. 61-77.

KOSSOY, Boris. *Álbum de fotografias do Estado de São Paulo 1892: estudo crítico*. São Paulo: Kosmos, 1984.

_____. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Estética, memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 13-24, jan./dez. 1993.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In SAMAIN, Etienne. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPQ, 1998. P. 41-47.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KOSSOY, Bóris; CARNEIRO, Maria Lúcia Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

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

KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

KUBRUSLY, Cláudio. *O que é fotografia*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LARRAÍN IBÁÑEZ, Jorge. *Modernidad, razón y identidad en America Latina*. Santiago: Editorial Andres Bello, 1996.

LAURITO, Ilka Brunhilde. Retratos de um photógrapho. In: SÃO PAULO em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914). São Paulo: Casa Civil/Imprensa Oficial do Estado. Secretaria da Cultura/Arquivo do Estado, 1982. P. 9-19.

LEAL, Elisabete da Costa. *Filósofos em tintas e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo Sá*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. (em elaboração).

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1994.

LE ROUX, Philippe. Les vies parallèles des photographes. *La Recherche Photographique*, Paris, n. 10, p. 27-34, juin. 1991.

LEITE, Miriam Lifschitz Moreira. Retratos de casamento. In: *Congresso ABRALIC, 2, 1991, Belo Horizonte. Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura comparada*. Belo Horizonte, 1991. P. 335-351.

_____. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LEMAGNY, Jean-Claude. Metamorfoses dos olhares fotográficos sobre a cidade. *Projeto História*, São Paulo, n. 18, mai. 1999.

LENZI, Teresa Martins. *A paisagem fotográfica dos trajetos cotidianos*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. 120 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

LEWGOY, Bernardo. Os cafés na vida urbana de Porto Alegre (1920-1940): as transformações em um espaço de sociabilidade masculino. *Cadernos de Antropologia*, Porto Alegre, n. 7, p. 61-80, 1992.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia C. de. São Paulo Antigo: uma encomenda da Modernidade: As Fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.1, p. 147-178, 1993.

_____. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. Álbuns de São Paulo (1887-1954). São Paulo: Mercado de Letras, 1997.

LIMA, Solange Ferraz de. Espaços projetados: as representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 99-110, jan.-dez., 1993.

_____. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no séc. XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. P. 59-82.

BARROS, Myriam M. Lins de. Memória e família. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

LOVISOLO, Hugo. A memória e a formação dos homens. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 16-28, 1989.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, São Paulo, n. 17, p. 63-201, nov. 1998.

LUGON, Olivier. Le marcheur. Pietons et photographes au sein des avant-gardes. *Études Photographiques*, Paris, n. 8, 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACEDO, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre: origem e crescimento*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999.

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

MACHADO, Nara Helena Naumann. *A exposição do centenário farroupilha: ideologia e arquitetura*. 1990. 330f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

MACIEL, João Moreira. *Relatório do Projeto de Melhoramentos e Orçamentos Apresentados ao Intendente Municipal Dr. José Montauray de Aguiar Leitão pelo*

Engenheiro Arquiteto João Moreira Maciel da Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital. Porto Alegre: A Federação, 1927.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Instituto Estadual do Livro, 1978.

MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, Tel Aviv, v. 10, n. 2, p. 63-89, julio-diciembre 1999.

_____. O Olho da história: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 25-40, jan.-dez. 1993.

_____. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MAUAD, Ana Maria; CARDOSO, Ciro F. S. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C.F.S.; VAIFAS, R. (Orgs). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. P. 401-418.

MAUCH, Claudia. Saneamento moral em Porto Alegre na década de 1890. In: MAUCH, Cláudia et al. *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994.

MEIRELLES, William Reis. História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas. *Pós-História*, Assis, v. 3, p. 93-103, 1995.

MENESES, Adélia Bezerra de. Memória e ficção. *Resgate*, Campinas, n. 3, p.9 -15, 1991.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 34, p. 9-24, 1992.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

_____. Fotografia e evocação. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre, n. 26, p. 28-33, maio 1992.

_____. *Cidade de papel: a modernidade nas fotografias impressas de Pelotas (1913-1930)*. 2001. 547 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

_____. *Um estudo de metáfora visual nas séries fotográficas aqualis*. 1993. 88 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A fotografia como documento. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, p. 121-132, 1993.

MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. *Projeto História*, São Paulo, n. 18, maio 1999.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

_____. *Porto Alegre e suas escritas: histórias e memórias (1940 e 1972)*. 2000. Tese (Doutorado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

NEWHAL, Beaumont. *Historia de la Fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

NONATO, José Antonio; SANTOS, Núbia Melhem (Org.). *Era uma vez o Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. t. 1.

OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Ribeiro de. A fotografia oficial: imagem do poder. *Boletim do Centro de Memória da Unicamp*, Campinas, v. 5, n. 10, p. 33-42, jul-dez 1993.

_____. O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no início do século XX. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. P.73-84.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia – temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PATETA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/USP, 1987. P. 8-27.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal, 1992.

_____. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

_____. Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo. In: RIBEIRO, Régis Cesar; PECHMAN, Robert (Org.). *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. P.377-396.

_____. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano, Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

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

_____. Memória, história e cidade: lugares no tempo, momentos no espaço. *Artcultura*, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 23-35, jun. 2002.

_____. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In BRESCIANI, Maria Stella (Org.). *Palavras da cidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. P. 97-119.

PHILLIPS, Christopher. La photographie des années vingt: l'exploration d'un nouvel espace urbain. *La Recherche Photographique*, Paris, n. 17, p. 30-37, automne, 1994.

PINTO, Céli R. J. *Positivismo: um projeto político alternativo (RS: 1889-1930)*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: _____. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Cultrix, 1968. P.235-243.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. P. 51-86. (Memória-História, v. 1).

PORTA, Frederico. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Globo, 1958.

PORTO ALEGRE. Diretoria de Obras. *Relatório da Diretoria de Obras Apresentado ao Exmo.Sr. Dr. Otávio F. da Rocha (1924-1925)*. Porto Alegre: Oficinas Graphicas d'A Federação, 1925.

PORTO ALEGRE. Prefeitura Municipal. *Porto Alegre: retrato de uma cidade: cem fotografias por W. Hoffmann Harnisch Filho*. Porto Alegre: 1940. Uma publicação por ocasião do bicentenário da colonização da cidade, em novembro de 1940.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Est Edições, 2001.

POULOT, Dominique. Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui (note critique). *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, n. 6, p. 1601-1613, nov./déc. 1993.

PRÍAMO, Luis. O trabalho na fotografia argentina antiga. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 88-107, 1998.

RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 - 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, São Paulo, v. 4, p. 265-282, jan./dez. 1996.

RICOEUR, Paul. Architecture et narrativité. *Urbanisme*, Paris, n. 303, nov./déc. 1998.

_____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2001.

RIO DE JANEIRO. *Álbum da cidade do Rio de Janeiro*. Comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil 1922-1922. Edição da Prefeitura do Distrito Federal.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Obras Públicas. *Obras Públicas: primeiro centenário da Independência – 7 de setembro de 1922*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1922.

ROCHA, Otávio Francisco da. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Intendente Engº Octávio Francisco da Rocha em 15 de Outubro de 1925*. Porto Alegre: A Federação, 1925.

_____. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Intendente Engº Octávio Francisco da Rocha em 15 de Outubro de 1926*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1926.

_____. *Relatório Apresentado ao Conselho Municipal pelo Intendente Engº Octávio Francisco da Rocha em 15 de Outubro de 1927*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas d'A Federação, 1927.

ROLNIK, R. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSA, Renato. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1997.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROUANET, Paulo S.; PEXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista da USP*, n. 15, set. out. nov. 1992. P. 51-75. (Dossiê Walter Benjamin).

RUDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. Porto Alegre: ERUS, 1987.

SALVATORI, Maristela. *Silenciosas paisagens*. 1993. 90 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

SANSOT, Pierre. Mémoire collective et perdurances urbaines. *Les annales de la Recherche Urbaine*. Images et mémoire. Paris, n. 42, p. 5-10, mars/avril. 1989.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Entre a destruição e a preservação: notas para o debate. In: SCHIAVO, Cléia; ZETTEL, Jayme. (Org.) *Memória, cidade e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto alegre 1890-1920)*. 1997. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson. (Org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. P. 23-35.

SANTOS, Ivo Canabarro dos. *Uma abordagem cultural de um movimento político dos anos trinta: o caso do integralismo em Ijuí*. 1994. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

SÃO PAULO. *São Paulo em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914)*. São Paulo: Casa Civil/Imprensa Oficial do Estado. Secretaria da Cultura/Arquivo do Estado, 1982.

SCHAER, Roland. *L'Invention des musées*. Paris: Gallimard/Reunion des Musées Nationaux, 1993.

SCHORSKE, Carl. *Viena fin de siècle: Política e cultura*. São Paulo: companhia das Letras, 1988.

_____. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. *Espaços e debates*, ano IX, p. 47-57, n. 27, 1989.

SCHWARTZ, Lilia Moritz. A revolução do daguerreótipo entre nós. In: _____. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEGALA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil Pitoresco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 62-85, 1998.

SEGAWA, Hugo. *O amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 1996.

SENNETT, Richard. *La consciencia del ojo*. Barcelona: Versal, 1991.

SERRANO, Eneida. Lunara, o fotógrafo de Porto Alegre. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson. (Org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. P. 36-37.

SILVA, Ana Cristina T. Memória e história em “Uma Cidade sem Passado”. *Pós-História*, Assis, v.3, p. 105-115, 1995.

SILVA, Marcos A da. Pintura histórica: do museu à sala de aula. *Projeto História*, São Paulo, n. 20, p.253-267, abr., 2000.

SINGER, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana: análise da evolução econômica de São Paulo, Blumenau, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife*. São Paulo: Editora Nacional, 1974.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

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

SOUZA, Célia F.; DAMASIO, C. P. Os primórdios do urbanismo moderno: Porto Alegre na administração de Otavio Rocha. In: ROVATTI, J.; PANIZZI, W.. *Estudos urbanos: Porto Alegre e seu planejamento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993. P.133-145.

SPALDING, Walter. (Comp.). *Porto Alegre: monografia editada sob os auspícios da Prefeitura Municipal*. São Paulo: Limitada, 1953.

STARN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

STEREOTYPES: a book of postcards. Ethnic photographs of the nineteenth century. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1991.

STEYER, Fábio Augusto. *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TACCA, Fernando Cury de. *Sapateiro: o retrato da casa: a representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar fotográfico*. 1990. 2 v. Dissertação (Mestrado em Mídias) – Programa de Pós-Graduação em Mídias, Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. 2002. 156 f. Dissertação

(Mestrado em Poéticas Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

TEIXEIRA, Luiz Torilli. *Por que Porto Alegre é alegre, tchê?* Porto Alegre: FEPLAM, 1988.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: Edusp/Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999.

TOTTA, M. et al. *Estrychnina*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

TRINDADE, Hélgio. (Org.). *O positivismo: teoria e prática*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

TRUSZ, Alice Dubina; LORENTZ, Kátia Becker. A fotografia como fonte iconográfica de pesquisa. In: POSSAMAI, Zita Rosane (Org.). *A memória numa cidade democrática*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2001. P. 83-88.

_____. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano a modernidade*. Porto Alegre - Anos 20. 2002. 266 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

TURAZZI, Maria Inez. Imagens da cidade colonial nas imagens do século XIX: o Rio de Janeiro no Brazil Pitoresco. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 01 /02, 1993.

_____. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

WEIMER, Günter. *A arquitetura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imagination*. Paris: PUF, 1991.

ZAMIN, Frinéia. *Praça da Alfândega: cronologia da evolução física*. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Programa Monumenta, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul, [2002].

ZENHA, Celeste. O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 134-160, set. 2002.

_____. O negócio das “vistas do Rio de Janeiro”: imagens da cidade imperial e da escravidão. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 23-50, jul./dez. 2004.