

# Fotografia e cidade



Edu Guedes. Centro Administrativo de Porto Alegre.

## *Zita Rosane Possamai*

Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da Faculdade de Educação da UFRGS. Autora, entre outros livros, de *Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: EST Edições, 2001. [zitapossamai@gmail.com](mailto:zitapossamai@gmail.com)

## Fotografia e cidade

Zita Rosane Possamai

### RESUMO

Desde a invenção da fotografia, a cidade continua sendo um dos objetos preferidos pelos fotógrafos. Por ser considerada capaz de registrar fielmente a realidade, à fotografia foi dada a tarefa de documentar as transformações urbanas ocorridas ao longo do tempo. Mais do que espelho da realidade, as vistas urbanas se constituíram em veículos propagadores de um imaginário de modernidade, de acordo com o olhar dos produtores visuais da cidade. O estudo de caso da relação de Porto Alegre com a fotografia, objeto deste artigo, mostra como as cidades brasileiras, guardadas as peculiaridades temporais e espaciais, apresentaram certa sintonia nesse processo.

**PALAVRAS-CHAVE:** cidade; fotografia; imaginário.

### ABSTRACT

Ever since the invention of photography, the cityscape has been one of its most preferred subjects. To the extent that it is considered to be capable of grasping reality as such, photography was entrusted with the task of documenting urban transformations over time. Nevertheless, more than simply mirroring reality, urban visual producers turned city sights into vehicles of an imaginary of modernity. Though this article is a study case of Porto Alegre city's relationship with photography, it also aims at unveiling how Brazilian cities in general experience some important convergences regarding this aspect, despite their temporal as well as spatial peculiarities.

**KEYWORDS:** city; photography; imaginary.



Desde o surgimento da fotografia, em meados do século XIX, as cidades vêm sendo tratadas como objetos privilegiados pelos fotógrafos. A partir do Renascimento, a câmara obscura, cujos experimentos são considerados como os primórdios da fotografia<sup>1</sup>, foi utilizada pelos artistas como forma de possibilitar vistas panorâmicas dos espaços urbanos. Quando foi oficialmente comunicada a invenção da fotografia em 1839, esta surgiu paralelamente ao advento das metrópoles europeias. A cidade, assim, foi um tema de predileção já nos primeiros daguerreótipos<sup>2</sup>. Uma das primeiras imagens de Daguerre é o *Boulevard du temple* em Paris.<sup>3</sup>

Concebida inicialmente como espelho do real<sup>4</sup>, a fotografia foi revestida de um caráter documental, sendo chamada a dar conta das profundas e rápidas transformações pelas quais passavam as grandes cidades. Era comum as administrações municipais contratarem fotógrafos a fim de registrar bairros inteiros que sofreriam reformas urbanas.

<sup>1</sup> Cf. 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.

<sup>2</sup> Daguerreótipo é o nome do aparelho que registra imagem única em placa de bronze.

<sup>3</sup> Cf. MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. *Projeto História*, n. 18, São Paulo, maio 1999

<sup>4</sup> Cf. DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.

Foi nesse âmbito que Charles Marville, na segunda metade do século XIX, registrou durante 15 anos as transformações dos velhos bairros parisienses, enquanto Max Missmann, num período de 40 anos, a partir de 1899, acompanhou as diferentes etapas da construção de Berlim.<sup>5</sup>

No mesmo sentido cientificista dado a ela no que se refere à cidade, a fotografia foi utilizada para documentar os monumentos urbanos com o propósito de registrar fielmente seus mais recônditos detalhes, visando à posterior restauração deles. 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 produzidas.<sup>6</sup>

Rapidamente, a produção de imagens urbanas alcançou significativa difusão entre a população em crescimento nas grandes metrópoles européias. O contato visual com cidades distantes propiciava “viagens imaginárias”, ao passo que se multiplicavam as expedições de fotógrafos viajantes em busca de tomadas que atendessem o gosto de um seletor público ávido por imagens de terras exóticas.<sup>8</sup>

Contribuiu para a massificação das vistas urbanas o rápido desenvolvimento dos procedimentos técnicos fotográficos. Após o daguerreótipo, o calótipo permitiu a reprodução de várias imagens em papel. Se no início a cidade e a imobilidade de suas estruturas arquitetônicas demandavam longa exposição para se obter os clichês, não demorou muito para que esse tempo fosse reduzido consideravelmente. As vistas, que antes necessitavam de tripé para serem realizadas, puderam contar com a máquina portátil que facilitou ainda mais o *métier* de amadores e profissionais. O formato *carte de visite*, criado em 1858 por Disdéri, colaborou para essa larga divulgação ao conferir à fotografia uma dimensão industrial<sup>9</sup>. Seu objetivo era produzir imagens menores em única chapa, barateando o custo da fotografia — processo que levou à vulgarização dos ícones fotográficos.

Graças à capacidade do processo fotográfico de engendrar uma grande quantidade de unidades visuais, surgiram os álbuns, forma que adquiriram as coleções de imagens fotográficas. De diversos formatos e modelos, alguns de extrema sofisticação<sup>10</sup>, esses “grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas”<sup>11</sup>, mencionados por Walter Benjamin, 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. Elas eram dispostas em cadernos ou caixas fabricados especialmente para acondicioná-las ou em álbuns impressos, produção levada a cabo por gráficas ou editoras que patrocinavam também as expedições fotográficas para lugares longínquos. A fotografia, dessa maneira, satisfazia o desejo do homem europeu em colecionar pedaços de mundos<sup>12</sup> ainda inacessíveis.

### As visões da cidade

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

<sup>5</sup> Cf. MONDENARD, Anne de, *op. cit.*

<sup>6</sup> Cf. 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. 164.

<sup>7</sup> FABRIS, Annateresa. O circuito social da fotografia: estudo de caso I, in: *op. cit.*, p. 47.

<sup>8</sup> Cf. ALVARENGA, Alexandre Curtis. *O mundo todo nos detalhes do cotidiano*: aspectos teóricos da gênese e da significação na fotografia documental. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – IA-Unicamp, Campinas, 1996.

<sup>9</sup> Cf. FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais, in: *op. cit.*

<sup>10</sup> Cf. *idem, ibidem*.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 97.

<sup>12</sup> Cf. SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>13</sup> Cf. JUNOD, Philippe. *Babylon-sur-Tamise: Londres vue par Gustave Doré*. In: RÉ-DA, Jacques et al. *La ville in-quiete*. Paris: Gallimard, 1987.

<sup>14</sup> Cf. PHILLIPS, Christopher. *La photographie des années vingt: l'exploration d'un nouvel espace urbain*. *La Recherche Photographique*, Paris, n. 17, automne, 1994,

<sup>15</sup> Cf. BENJAMIN, Walter, *op. cit.*

<sup>16</sup> Cf. PHILLIPS, Christopher, *op. cit.*

<sup>17</sup> LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (org.), *op. cit.*, p. 78 e 79.

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, observadas por meio de um instrumento, unem-se, dando uma idéia de tridimensionalidade da cidade — e os panoramas, uma sucessão de imagens colocadas lado a lado com objetivo de reconstituir uma visão de conjunto da cidade que se alcançaria no percurso do olhar.

No final do século XIX, vários foram os fotógrafos que captaram aspectos inusitados das cidades, chamando atenção para os seus subterrâneos e para as conseqüências da Revolução Industrial. Imagens enfumaçadas e sombrias revelavam a miséria das populações dos bairros pobres de cidades como Paris e Londres<sup>13</sup>. No entanto, adentrando o século XX, a dinâmica da cidade moderna se tornou mais complexa. As rápidas alterações do 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 se apresentava 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 os procedimentos mecânicos ditavam o ritmo e onde velocidade e mobilidade solapavam os quadros tradicionais de referência.<sup>14</sup>

Nessa perspectiva, a fotografia se colocou 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. Ao lado de outros métodos de reprodução mecânica, assegurava sobre a cidade o domínio necessário para que ela pudesse ser esquadrihada, projetada, enfim, utilizada<sup>15</sup>. 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 metrópoles<sup>16</sup>. Verdadeiras façanhas foram realizadas pelos fotógrafos a fim de captar ângulos diferenciados da urbe, como o fez Félix Nadar ao produzir suas vistas aéreas de Paris, inaugurando uma forma de apreensão e de redução da extraordinária dimensão urbana por intermédio 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”<sup>17</sup>. Instigado pelas 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.

### **As cidades brasileiras e a fotografia**

No Brasil, as pesquisas sobre a história da fotografia trazem importantes informações sobre a presença da cidade nos registros fotográficos. Em 1840, o primeiro daguerreótipo brasileiro retratou o Paço Im-

perial no Rio de Janeiro<sup>18</sup>. 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 Janeiro<sup>19</sup>. A fotografia, ao captar as imagens das mudanças em curso, acabou sendo concebida como capaz de registrar e reter a memória de diferentes aspectos das cidades brasileiras. Nessa direção, foi valorizada principalmente pelo seu aspecto testemunhal, o que explica a presença de grande número deste tipo de documento em muitos de nossos arquivos e museus.<sup>20</sup>

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 morros<sup>21</sup>. Em 1857, o fotógrafo francês Victor Frond editou o álbum monumental *Brazil pitoresco*, composto de vistas da cidade do Rio de Janeiro que se tornaram imagens emblemáticas da nação<sup>22</sup>. Em São Paulo, a comercialização de vistas se iniciou tardiamente em relação ao Rio de Janeiro, mas em 1860 já se registrava o início da venda de imagens urbanas sob formato de álbuns<sup>23</sup>. Destaca-se nessa 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 foram os únicos registros fotográficos da São Paulo colonial e inauguraram a tendência de edição de álbuns comparativos, boa parte produzida pela administração municipal, com o intuito de divulgar positivamente as reformas realizadas no período em que o centro da cidade sofreu profundas transformações urbanas.<sup>24</sup>

## 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 descendentes<sup>25</sup>. Esses estúdios, a maioria situada na área central, tinham como atividade principal a elaboração de retratos, sendo mais comuns as fotopinturas, realizadas graças à associação entre fotógrafos e artistas e cujo acesso, inicialmente, era restrito às camadas mais abastadas da sociedade<sup>26</sup>. Os dois estúdios fotográficos mais importantes de Porto Alegre e que estenderam sua presença do final do século XIX até meados da década de 1930, pertenciam aos irmãos Ferrari e a Virgílio Calegari. Italianos radicados na cidade, dedicaram-se ao ofício da fotografia, destacando-se o Atelier Calegari como local que atraía os grandes expoentes políticos da república riograndense. Naquele contexto, possuir uma representação visual fotográfica era sinônimo de grande prestígio, daí a relevância social e simbólica do ateliê no espaço urbano da época.

Além dos retratos, os fotógrafos radicados na cidade produziram inúmeras vistas urbanas. A mais antiga de Porto Alegre a que se tem

<sup>18</sup> Cf. TURAZZI, Maria Inez. Imagens da cidade colonial nas imagens do século XIX: o Rio de Janeiro no "Brasil" pitoresco. *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*, v. 6, n. 1/2, Rio de Janeiro, 1993.

<sup>19</sup> Cf. 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.

<sup>20</sup> Embora ainda estejamos longe de dar condições técnicas para documentar e conservar esses acervos, os estudos sobre a fotografia no Brasil são considerados, entre as investigações sobre as imagens visuais, como os que mais têm contribuído nesse 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, 2003.

<sup>21</sup> Cf. 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, ago. 1993.

<sup>22</sup> Cf. SEGALA, Lygia. Itinerância fotográfica e o Brasil pitoresco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, 1998.

<sup>23</sup> Cf. LIMA, Solange Ferraz de, *op. cit.*

<sup>24</sup> Cf. 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*, v. 5, São Paulo, jan.-dez. 1997.

<sup>25</sup> SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFRGS, Porto Alegre, 1997.

<sup>26</sup> Cf. DAMASCENO, Athos. *Colóquios com a minha cidade*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1974.

<sup>27</sup> Cf. ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson (org.). *Ensaaios sobre o fotográfico*. Porto Alegre: Unidade, 1998.

<sup>28</sup> Cf. PHILLIPS, Christopher, *op. cit.*

acesso é uma fotografia estereoscópica da Praça da Harmonia realizada por Luiz Terragno e datada de aproximadamente 1865<sup>27</sup>. Dele teria sido também a ideia de produzir coleções de vistas da cidade, comercializando-as em longas tiras. Os irmãos Ferrari elaboraram várias imagens de Porto Alegre com o mesmo propósito. Essas vistas acabaram compondo álbuns, nos quais as fotografias numeradas e legendadas eram postas à venda mediante assinatura. Muitas outras foram deixadas pelo fotógrafo Virgílio Calegari, cujos recursos técnicos e materiais importados da Europa legaram imagens de alta qualidade. Ele teria editado um dos primeiros álbuns fotográficos impressos com vistas da cidade.

No início do século XX, ganharam as páginas das revistas ilustradas, como *Mascara*, *Kosmos*, *Kodak* e, posteriormente, *Revista do Globo*. As vistas urbanas ocupavam parte substancial desses semanários, que destinavam considerável espaço às transformações urbanas. Dessa forma, a imprensa potencializou o poder de difusão das representações ligadas à modernidade urbana, fazendo circular imagens das reformas levadas a efeito e das novas sociabilidades cidadinas.

Para os fotógrafos não faltaram múltiplos elementos de interesse no cenário urbano. Principalmente a partir da década de 1920, a área central de Porto Alegre sofreu diversas reformas, visando a sua remodelação em conformidade com os preceitos urbanistas e higienistas vigentes no período. Abertura de amplas avenidas, dotadas de iluminação elétrica e arborização; remodelação das praças; substituição dos calçamentos; melhoria dos serviços urbanos, como abastecimento de água e rede de esgotos, foram algumas das medidas adotadas. Pás e picaretas revolviavam o centro da cidade — como se fizessem uma espécie de “cirurgia urbana” — em um contexto no qual se tratava o espaço urbano como um corpo, que merecia cuidados a fim de ter boa saúde. Para dar lugar à cidade de feições modernas, o passado colonial era removido, a partir do alargamento dos becos e da conseqüente demolição dos casarios e dos sobrados remanescentes do traçado setecentista.

Foi nesse ambiente que os fotógrafos buscaram referenciais de um imaginário de modernidade que surgiam com as modificações provocadas pelas reformas — os novos espaços de sociabilidade, as novas vias de circulação, os melhoramentos urbanos, os novos serviços — ou que apontavam no mesmo sentido, como a arquitetura dos altos prédios ou das edificações públicas monumentais, construídas principalmente no período republicano.

Na elaboração desse imaginário poderiam ainda ser utilizados artifícios para melhor representar as idéias a serem difundidas, como a fotomontagem, bastante empregada em diversos contextos do mundo para representar as cidades a partir dos novos meios tecnológicos disponíveis<sup>28</sup>. Em Porto Alegre, guardadas as devidas proporções com outros centros urbanos, as fotomontagens também estiveram presentes nas revistas ilustradas. Nessas imagens, a capital rio-grandense adquiria feições semelhantes às de São Paulo ou mesmo de Nova Iorque, pois elas reuniam, num mesmo espaço, diversas edificações de altura elevada que se encontravam distribuídas pela cidade. Ao agrupá-las, a montagem reforçava a idéia de que esses ícones arquitetônicos eram referências do moderno no espaço urbano e que Porto Alegre, desejada moderna por seus produtores visuais, já os possuía, mas ainda necessitava multiplicá-



los para assemelhar-se a outras metrópoles do país ou do mundo.

Essas imagens potencializaram a capacidade da fotografia de difundir representações da urbe, tornando-se veículos de um ideal desejado de cidade. Dessa forma, ao lado das transformações pelas quais passava Porto Alegre, a fotografia e as vistas urbanas foram parte da dinâmica de configuração de uma cidade com feição 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 Porto Alegre moderna.

Nesse sentido, à fotografia foi dada a tarefa de construir uma imagem da cidade como sua cópia fiel, graças à capacidade atribuída a ela de reproduzir fielmente a realidade, inclusive os processos de transformação das cidades. Criada a partir do reflexo da luz que incide sobre determinado objeto e penetra no dispositivo ótico, à imagem fotográfica é conferida verossimilhança em relação ao referente. Por essas características mecânicas e físico-químicas do ato fotográfico, foi atribuída à fotografia, desde o seu surgimento, a capacidade de registro fidedigno do real, privilegiando-se, seu aspecto documental. Essa característica de retenção e registro da memória fez dela um dos meios escolhidos para guardar os elementos visuais das sociedades ao longo dos anos.

Importa salientar que outros aspectos — incluídas as possibilidades técnicas e estéticas à disposição do fotógrafo, além da clivagem cultural na qual este produtor visual está inserido — permitem considerar a fotografia não como duplicação do real, mas como transformação do real, produzida pelo ato fotográfico<sup>29</sup>. Nessa perspectiva, torna-se fundamental o olhar do autor, o fotógrafo, e suas múltiplas escolhas ao efetuar um recorte na realidade a ser perenizado num determinado instante. Por esse viés, as vistas urbanas constituem fragmentos que recortam o espaço da cidade de acordo com o quadro delimitado na imagem fotográfica, do qual são excluídos diversos elementos que fizeram parte da realidade apenas naquele momento em que se apertou o botão.

A exemplo de outras cidades brasileiras, na Porto Alegre das primeiras décadas do século XX, as imagens fotográficas a projetavam com um visual tido e havido como moderno. Para conformar essa visualidade, os fotógrafos dispuseram não apenas de elementos urbanos a selecionar como objetos fotográficos, mas também de opções estéticas a serem utilizadas no registro desses referentes. Isso significa dizer que importou não apenas o quê fotografar, jogando com a visibilidade e a invisibilidade de determinados elementos, mas também como fotografar a cidade. Dessas escolhas resultaram imagens que construíram uma visualidade que apontava para a modernidade desejada. Assim, amplas avenidas, altas edificações, monumentos, automóveis, iluminação elétrica e praças remodeladas foram fotografados a partir de opções formais que comporiam sentidos desejados.

### Uma cidade monumental, bela e ordenada

Uma cidade bela, monumental e ordenada é a representação mais freqüente nas imagens de Porto Alegre das décadas de 1920 e 1930, reunidas nos álbuns fotográficos. Essas características foram encontradas a

<sup>29</sup> O debate em torno da crítica à objetividade da fotografia e às concepções desta como transformação da realidade pode ser encontrado em DUBOIS, Philippe, *op. cit.*, KOSSOY, Boris. *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.

<sup>30</sup> Para mais informações ver a tese de POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Tese (Doutorado em História) – IFCH-UFRGS, Porto Alegre, 2005, cuja pesquisa teve o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul.

<sup>31</sup> Ver CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; e WOLFF, Silvia Ferreira Santos, *op. cit.*, p. 131-172.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>33</sup> Cf. FERREZ, Marc; FERREZ, Gilberto; SANTOS, Paulo F, *op. cit.*

<sup>34</sup> Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. Narrativas fotográficas sobre a cidade. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53, São Paulo, 2007.

partir da identificação de vários padrões temático-visuais recorrentes entre 268 fotografias analisadas<sup>30</sup>. Um desses padrões é o da monumentalidade, caracterizado por tomadas restritivas de construções, muitas vezes descontextualizando espacialmente o objeto arquitetônico. Grande parte das imagens resultou de tomadas em perspectiva que valorizam a volumetria da edificação e destacam sua singularidade com base numa opção formal por imagens em repouso, destituídas de qualquer elemento móvel. Nas fotografias da arquitetura de Porto Alegre desse período predomina a centralidade do objeto arquitetônico, apresentado em sua integralidade; a vista em perspectiva é o recurso utilizado para mostrar a tridimensionalidade da edificação em meio bidimensional.

Como mostram Maria Cristina Wolff de Carvalho e Silvia Ferreira Santos Woff<sup>31</sup>, 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 eram alvos fotográficos por excelência. Mais tarde, a percepção do objeto arquitetônico passou a ser influenciada pela imagem fotográfica dele, assim como a elaboração das imagens de edificações se pautava pelas características da representação gráfica de tais construções. Essas constatações sugerem que 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, como imagem técnica, tinha o estatuto 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-o<sup>32</sup>.

Nesse direcionamento, as vistas frontais, principalmente, eram realizadas com extrema precisão a fim de proporcionar 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 XX.<sup>33</sup>

Em Porto Alegre, as edificações presentes nas vistas urbanas apresentam aspectos a considerar no que se refere à altura. As mais baixas são predominantes, ao passo que as de altura elevada participam com um percentual ínfimo nos álbuns da cidade. Os edifícios de maiores dimensões foram fotografados com câmera alta, recurso utilizado a fim de evitar distorções em tomadas parciais mais amplas do tecido urbano, abrangendo edificações de diversas alturas sem privilegiar determinada tipologia arquitetônica. O espaço urbano porto-alegrense possuía configurações arquitetônicas de alturas díspares, o que a tomada em câmera alta e mesmo a vista aérea tendiam a homogeneizar, não apresentando grandes desníveis nos quarteirões, ao contrário das tomadas feitas com o fotógrafo visualizando a cena a partir do solo.

Em minha leitura e interpretação dos álbuns fotográficos - buscando uma narrativa<sup>34</sup> na disposição das imagens no decorrer de cada edição — pude observar que havia uma preocupação em valorizar as edificações da cidade, notadamente aquelas de vários pavimentos. Essas imagens geralmente se pautavam 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.

O destaque conferido a tais imagens — dispostas no interior do álbum, de forma isolada, assumindo a dimensão da página da publicação — reforçava os sentidos de modernidade ligados à presença de prédios alterosos no centro da cidade. Nos casos em que havia um grau, mesmo que mínimo, de contextualização espacial era possível observar que essas estruturas eram exceções 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 em direção aos céus, as que ainda não se apresentam com as mesmas características são dadas a ver por meio de artifícios formais que lhes atribuem monumentalidade e suntuosidade. A distinção conferida às edificações públicas nas imagens fotográficas pode ser concebida como correlata à sua presença marcante no espaço urbano da cidade, pelo seu estilo arquitetônico e pelas características de suas fachadas.

Desde a implantação da República, Porto Alegre viveu um momento de florescimento e de alteração de sua paisagem arquitetônica<sup>35</sup>. Foram projetadas e construídas grandes edificações públicas, cuidadosamente dispostas no espaço urbano, de modo a ressaltar ainda mais a exuberância de sua configuração arquitetônica. Várias delas continham, em especial nas fachadas, uma estatuária criada de maneira a difundir alegoricamente os princípios e idéias seguidas pelo grupo positivista no poder estatal<sup>36</sup>. Essas obras se destacavam no espaço público pela grandiosidade e pela referência a determinadas vertentes 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 função comemorativa — arcos, colunas e outras esculturas ou obras de arquitetura — e rememorativa, no sentido de fazer lembrar uma pessoa que morrera — monumentos funerários<sup>37</sup>. No seu sentido original, monumento tem relação com o tempo transcorrido, sendo investido de uma função memorial na sua essência. No entanto, de acordo com Françoise Choay, esse sentido 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 embelezar as cidades.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Cf. WEIMER, Günter. *A arquitetura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

<sup>36</sup> Cf. DOBERSTEIN, Arnaldo W. *Porto Alegre, 1900-1920: estatuária e ideologia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

<sup>37</sup> Cf. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

<sup>38</sup> Cf. CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001.

Foi justamente com base nessa premissa que se construíram os prédios 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. Projetados com uma heterogeneidade de estilos que caracterizava o ecletismo arquitetônico, eles 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 proposto. É interessante ver que essas edificações — erguidas no espaço urbano de Porto Alegre com o objetivo de se configurarem como monumentos —, ao passo que dotavam o desenho urbano de maior beleza e suntuosidade, nas imagens fotográficas tiveram reforçada a sua função memorial.

As fotografias, ao lado da escrita, integram as chamadas memórias artificiais que vieram a contribuir para o esmaecimento da função memorial dos monumentos nas sociedades modernas. Pelo 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.

O mesmo ocorre com a arquitetura da cidade. As fotografias das edificações adquirem autonomia em relação aos seus referentes, transformando-se em atrativos simbólicos, a despeito da situação da edificação em si. Na sua produção se utilizam artifícios formais que valorizam as características arquitetônicas, proporcionando uma visualidade que o edifício *in loco*, pela sua grandiosidade, não possibilitaria.

Além disso, as imagens fotográficas inseridas em álbuns possibilitam que tais monumentos sejam levados a qualquer lugar. A cidade pode ser carregada na bagagem dos forasteiros que visitam Porto Alegre. O espaço urbano pode estar remodelado e ter sido apreciado pelo olhar do visitante, mas a imagem que ele leva e que se constituiu, provavelmente, na sua memória mais marcante, esteve nas fotografias da cidade. Daí que os álbuns e suas imagens fotográficas podem ser vistos como criadores de uma visualidade particular para a cidade, veiculadores de um imaginário específico, mediadores entre a cidade e seus leitores visuais.

Salienta-se que o padrão de monumentalidade tende a enfatizar uma imagem de cidade grandiosa, a partir de tomadas valorizadoras de edificações que têm essa configuração no espaço urbano. São imagens que isolam edifícios do seu contexto urbano, tornando-se referência simbólica nos álbuns fotográficos. Mesmo aquelas relativas a construções comerciais de baixa altura tendem a enaltecer a grandiosidade do objeto arquitetônico. Principalmente os edifícios de altura elevada aparecem isolados e descontextualizados, dando relevo a uma visão verticalizada da cidade que acaba sendo transferida para todo o tecido urbano.

As vistas urbanas, dessa forma, sugerem muitas indagações ao historiador do urbano, e àqueles que desejarem mergulhar nesse universo para melhor conhecer o objeto fotografado, a cidade. Dificilmente as fotografias podem ser consideradas registros fidedignos da cidade que um dia foi. Esta está para sempre perdida. As vistas urbanas deixam uma imagem ambicionada por seus produtores visuais, sejam estes os fotógrafos, os editores das revistas ilustradas ou os organizadores dos

álbuns fotográficos. Para se buscar a cidade ali representada, é necessário percorrer os meandros do engenho que a possibilitou, a fotografia.

80

*Artigo recebido em outubro de 2007. Aprovado em dezembro de 2007.*

