

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História

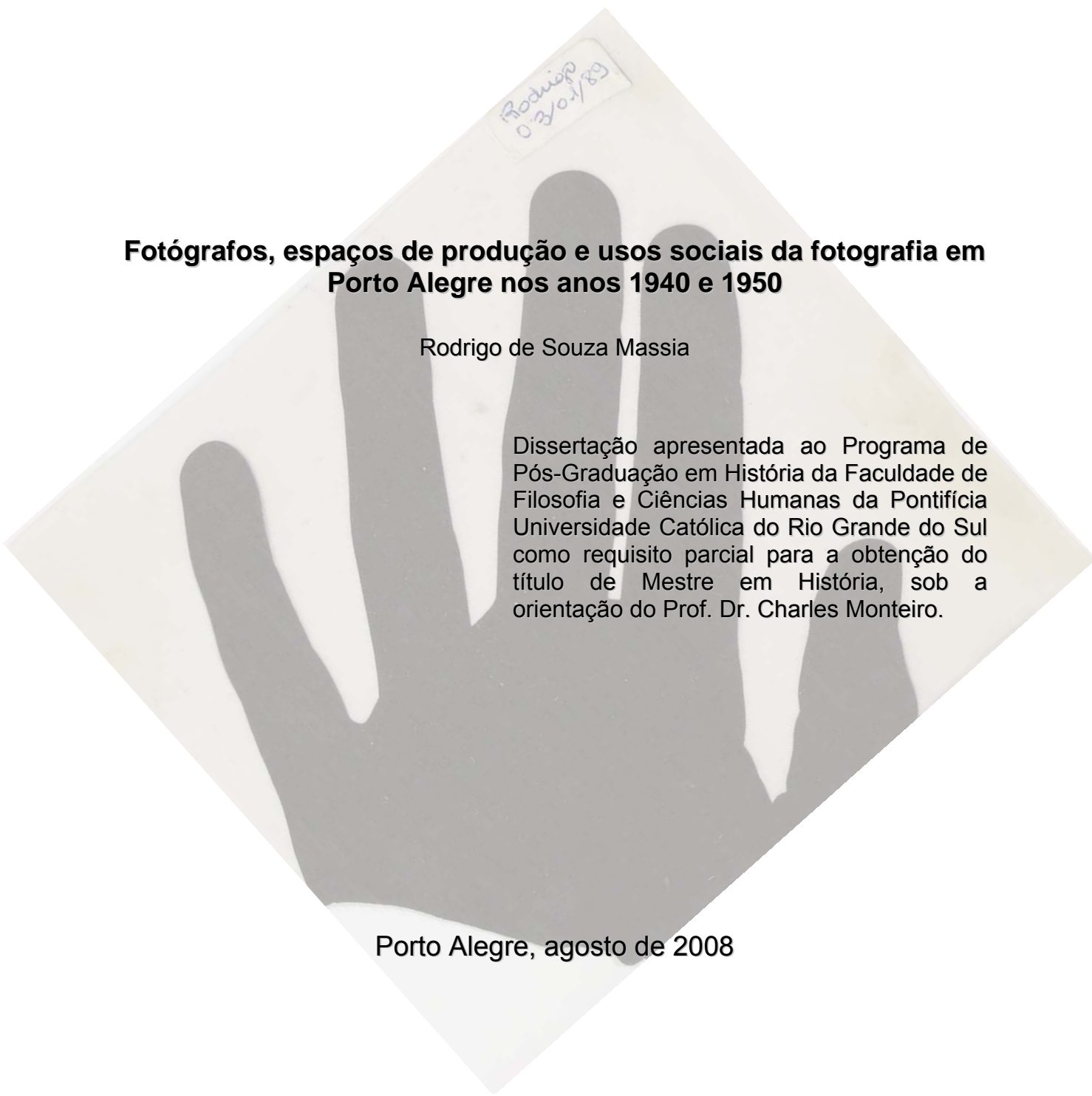
**Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da  
fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950**

Rodrigo de Souza Massia

Prof. Orientador: Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre, agosto de 2008

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História



**Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em  
Porto Alegre nos anos 1940 e 1950**

Rodrigo de Souza Massia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Charles Monteiro.

Porto Alegre, agosto de 2008

Rodrigo de Souza Massia

**Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da  
fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Charles Monteiro.

Aprovada em 21 de agosto de 2008

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr Charles Monteiro (Orientador)

---

Profa. Dra. Zita Rosane Possamai – UFRGS

---

Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha – UFRGS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

M417f Massia, Rodrigo de Souza

Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950 [manuscrito] / Rodrigo de Souza Massia. – 2008.

162 f.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2008.

Orientação: Prof. Dr. Charles Monteiro.

Bibliotecária responsável: Úrsula Flores de Menezes – CRB 10/Reg. Prov.  
009/08.

*À minha irmã Tanara, pelos anos de convívio harmonioso e pelo amor que  
nos une pela eternidade*

*À memória de minha avó Suely e de meu pai Paulo*

*À minha mãe Maria da Graça, a quem meus sentimentos de amor e  
gratidão sempre serão da ordem do inefável*

## **Agradecimentos**

A escrita é apenas um dos processos, quiçá o mais penoso, de todos os demais que compõem o trabalho acadêmico. Certamente seja porque é o que só depende do pesquisador. No momento da escrita, a solidão e o silêncio são as únicas companhias desejáveis. Contudo, para chegar até aqui foi necessário o auxílio de muitas pessoas e instituições, aos quais sucintamente gostaria de expressar minha gratidão.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa, CNPq, por me conceder a bolsa na sua integralidade, dando condições financeiras para a participação em atividades de extensão, cursos e demais atividades de pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Charles Monteiro, excelente pesquisador, exemplo de disciplina e paixão pelo ofício do historiador. Sou grato pelas inúmeras oportunidades de crescimento que me proporcionaste ao longo destes seis anos de parceria.

Aos meus colegas do Grupo de Estudos em História e Fotografia, notadamente Taiane Agnoletto, Carolina Etcheverry, Cláudio de Sá Machado Júnior e Cláudio Fachel pelo companheirismo e aprendizado que me proporcionaram ao longo destes seis anos de trabalho em grupo.

Aos colegas do GT de História e Cultura Visual pelos debates sempre frutíferos nas atividades dos Simpósios de História da ANPUH e dos Simpósios de História Cultural.

À Débora pelo auxílio na leitura dos capítulos, pelas sugestões valiosas e pela presença constante nos momentos mais difíceis. Amo-te.

Aos funcionários das instituições pelas quais passei, Fototeca Sioma Breitman, Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Foto Cine Clube Gaúcho, Associação dos Repórteres-Fotográficos e Cinematógrafos do Rio Grande do Sul, pelos auxílios, informações, pistas e evidências que juntaram parte do quebra-cabeça dessa História.

Aos colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, pelo tratamento e pela amizade.

Por fim, em tom de despedida, meus agradecimentos a todos os funcionários da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS pelo tratamento sempre da melhor qualidade e aos professores, entre os quais gostaria de nomear alguns por motivos afetivos: Profa. Maria Cristina dos Santos, Profa. Maria José Lanzotti Barreras e Profa. Janete Abrão. O que aprendi nestes sete anos de estudos não é de forma alguma mensurável. Esta percepção tornou-se latente nos momentos em que tive o prazer de trabalhar com estes três profissionais tão generosos.

Peço desculpas se estes agradecimentos parecerem sentimentais demais. Ao mesmo tempo não posso deixar de transparecer minhas convicções de que se não trilha um caminho sozinho e que a ciência não se faz apenas com o uso da racionalidade instrumental. É, sobretudo, nas palavras do historiador Henri-Irene Marrou, um esforço criador.

## Resumo

A presente dissertação pretende compreender parte da cultura visual em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950, abordando o ofício da fotografia. As principais fontes utilizadas foram depoimentos orais de fotógrafos que atuaram no período, que fazem parte do acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa e um livro, intitulado *Respingos de Revelador e Rabiscos* escrito pelo fotógrafo Sioma Breitman. Procurou-se compreender quais eram os usos sociais que eram feitos das fotografias e quais as possibilidades de atuação dos fotógrafos. A fotografia neste período passou por uma fase de transformações, na qual os tradicionais estúdios fotográficos davam lugar à novas possibilidades de utilização da fotografia. Surgiam associações de fotógrafos como a Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (1946-1954), o Foto Cine Clube Gaúcho (1951) e a Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematógrafos do Rio Grande do Sul (1956). Estes espaços eram mecanismos de valorização social da atividade, além de apontar os caminhos da especialização, que se aprofundou nas décadas subseqüentes. As máquinas portáteis ofereciam uma extensa possibilidade de inserção da fotografia, como no jornalismo, na publicidade, na arquitetura. As secretarias de estado também passaram a fazer uso de imagens fotográficas, como objeto de planejamento e controle urbano. Sioma Breitman e João Alberto foram fotógrafos importantes no período e suas trajetórias são fortes evidências destes novos lugares da fotografia em Porto Alegre. João Alberto (1920) ingressou na fotografia como laboratorista do Serviço Geográfico do Exército onde trabalhou com levantamentos aéreos. Após isso, trabalhou na secretaria de obras públicas. No início dos anos 1950 montou um estúdio onde desenvolveu trabalhos para a arquitetura e publicidade. Sioma Breitman (1903-1980) começou a trabalhar na fotografia fazendo retoques em fotografias. Abriu cinco estúdios pelas cidades do interior do estado e capital. Foi um dos responsáveis pelo surgimento da Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul, onde organizou salões de arte fotográfica e trabalhou para a constituição de cursos regulares de formação e capacitação em fotografia. Pretende-se compreender o contexto de atuação destes fotógrafos sob a perspectiva das transformações na fotografia em níveis nacionais e internacionais.



## Abstract

This dissertation pretends to understand part of the visual culture in *Porto Alegre* on the years 1940 and 1950, approaching the craft of photography. The principal sources used were of verbal depositions of photographers who acted on the period, that are part of the collection of the *Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa*, and one book, named *Respingos de Relevador e Rabiscos*, written by the photographer Sioma Breitman. It was searched to understand which social usage was made with the photographs and which were the possibilities of actuation of photographers. The photography, in this period, passed through a time of transformations, in which the traditional photography studios gave place to new possibilities of use of photography. Appeared associations of photographers like the *Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul* (1946-1954), the *Foto Cine Clube Gaúcho* (1951) and the *Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio Grande do Sul* (1956). Those spaces were mechanisms of social valorization of the activity, beyond pointing ways of specialization, that went deep in the subsequent decades. The portable machines offered one extensive possibility of insertion of photography, like on journalism, on publicity, on architecture. The secretaries of state also started to use photographic images, as object of planning and urban control. Sioma Breitman and João Alberto were important photographers on the period, and his trajectories are strong evidences of these new spaces of photography in *Porto Alegre*. João Alberto (1920) entered in the photography as laboratorist of the *Serviço Geográfico do Exército* where worked with aerial surveys. After this, worked in the secretary of public works. On the beginnings of the years 1950 mounted a studio where developed works for architecture and publicity. Sioma Breitman (1903-1980) started to work with photography making retouches in photographs. Opened five studies in the cities of the interior of the state and capital. Was one of the responsible for the sprouting of the *Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul*, where organized halls of photography art and worked for the constitution of regular courses of formation and capacitating in photography. It is intended to understand the context of performance of those photographers under the perspective of transformations on photography in national and international levels.

## Lista de Figuras

- Figura 1:** Lembrança da Exposição de 1935. BREITMAN, Sioma. *Respingos de revelador e rabiscos*. Porto Alegre: Editado por Irineu Breitman em 1976, p.52.....68
- Figura 2:** Oswaldo Cordeiro de Farias, Interventor Federal, por Sioma Breitman. SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). *Porto Alegre – Biografia duma cidade: monumento do passado, documento do presente, guia do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A., 1940, p.6.....78
- Figura 3:** Gal. Leitão de Farias, por Sioma Breitman. SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). Opus cit., p.10.....79
- Figura 4:** Estatística sobre Iluminação Pública em Porto Alegre (1930-1939). SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). Opus cit., p.72.....80
- Figura 5:** AMADO, José; KEFFEL, Ed. João macaco, “o demolidor”. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XVII, n. 392, p.41, ago 1945.....83
- Figura 6:** VIDAL, Rubens. A longa viagem de volta. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XIX, n. 470, p. 37-43, nov. 1948. Fotografias de Flávio Damm.....86
- Figura 7:** CARNEIRO, Flávio. Porto Alegre cresce para o céu e para o rio. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n,722, p.10 e 11, 1958. Fotos de Thales Farias. ....88
- Figura 8:** Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.48, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm. ....94
- Figura 9:** Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.49-50, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm. ....95
- Figura 10:** Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.51, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm. ....96
- Figura 11:** Registro do alto de um avião. Ao lado da imagem aparecem relógios indicando a hora do registro e as condições de altitude. O período do registro é de 1994, contudo a imagem aqui tem a função de ilustrar e complementar as explicações a respeito da aerofotogrametria. Acervo pessoal. .... 103
- Figura 12:** João Alberto Fonseca da Silva. Maquete do edifício Formac. In: CANEZ, Ana Paula. (et al). *Acervos Moura & Gertum e João Alberto: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre*. Porto Alegre: Uniritter, 2004, p.129. .... 111
- Figura 13:** João Alberto Fonseca da Silva. Espaço de inserção da maquete e construção do prédio. In: CANEZ, Ana Paula (et al.). Opus cit., p. 129..... 112
- Figura 14:** João Alberto Fonseca da Silva. Fotomontagem do edifício Formac no espaço urbano de Porto Alegre, 1953. In: CANEZ, Ana Paula (et al.). Opus cit., p. 129. .... 112

<b>Figura 15:</b> Cordeiro de Farias, Interventor Federal, por Sioma Breitman. Fotografia colorizada. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, ano XII, n.269, jan. 1940. Capa. Os créditos da fotografia são informados na primeira página do suplemento indicado. ....	121
<b>Figura 16:</b> José Fernando da Costa, Secretário Geral do Departamento Administrativo; Alfredo Wetterman, Chefe de Seção no mesmo Departamento (esq) e Silon Rabelo, contador do município de São Francisco (dir.), todos fotografados por Sioma Breitman. <i>Revista do Globo</i> , Porto Alegre, ano XII, n.269, p.143, jan. 1940. ....	122
<b>Figura 17:</b> “Súplica”, por Sioma Breitman. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.135.....	131
<b>Figura 18:</b> “Página Social”, por Sioma Breitman. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.98. .	133
<b>Figura 19:</b> “Preço da Independência”, por Sioma Breitman. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p. 137.....	135

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>1. AS FONTES VISUAIS E A HISTÓRIA</b>	<b>28</b>
<b>1.1 Iconologia, Semiótica e Cultura Visual</b>	<b>28</b>
<i>1.1.1 Iconologia e Fotografia</i>	<b>34</b>
<i>1.1.2 Semiótica e Fotografia</i>	<b>35</b>
<i>1.1.3 Cultura Visual e Fotografia</i>	<b>40</b>
<b>1.2 O fotógrafo e a produção de Imagens: Fotografia e Processos subjetivos</b>	<b>42</b>
<b>1.3 O espaço da fotografia na comunicação e nas artes</b>	<b>45</b>
<b>1.4 A fotografia no contexto da modernização brasileira</b>	<b>50</b>
<b>2. SUJEITOS E DEMANDAS SOCIAIS DA ATIVIDADE FOTOGRÁFICA EM PORTO ALEGRE</b>	<b>59</b>
<b>2.1 Breve histórico da atividade fotográfica em Porto Alegre: (1850-1940)</b>	<b>63</b>
<b>2.2 O mercado e os fotógrafos nas décadas de 1940 e 1950</b>	<b>70</b>
<i>2.2.1 Novos atores em cena: os fotógrafos independentes</i>	<b>70</b>
<i>2.2.2 O uso da fotografia pelo Estado</i>	<b>75</b>
<b>2.3 O fotojornalismo em Porto Alegre</b>	<b>80</b>
<i>2.3.1 Os painéis fotográficos</i>	<b>88</b>
<b>2.4 As Associações de Fotógrafos em Porto Alegre</b>	<b>91</b>
<b>3. DUAS TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS DE FOTÓGRAFOS EM PORTO ALEGRE (1940-1960): A TÉCNICA DE JOÃO ALBERTO FONSECA DA SILVA E A ARTE DE SIOMA BREITMAN</b>	<b>100</b>
<b>3.1 João Alberto Fonseca da Silva: o olhar do migrante, o olhar técnico</b>	<b>102</b>
<b>3.2 Sioma Breitman: o olhar do imigrante, o olhar da tradição</b>	<b>116</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>146</b>
<b>LOCAIS DE PESQUISA</b>	<b>163</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação pretende compreender parte do universo da cultura visual de Porto Alegre entre as décadas de 1940 e 1950, abordando o ofício da fotografia. Problematizou-se o período de acordo com a seguinte questão, descrita aqui em termos gerais: Quais eram as possibilidades de atuação profissional dos fotógrafos e quais os espaços da fotografia na sociedade porto-alegrense das décadas de 1940 e 1950? A que regimes visuais respondiam esses tipos de fotografias e quais as percepções dos fotógrafos sobre as imagens do período? O que era considerado arte fotográfica e sobre quais premissas os fotógrafos e a imprensa do período utilizavam para qualificar um artista? A que tipo de usos sociais se destinavam essas imagens fotográficas?

Antes da chegada a este tema de pesquisa houve uma trajetória, da qual partiu-se em busca de novos conhecimentos sobre a cidade e os usos da imagem fotográfica. Este estudo teve início em 2002, quando do ingresso no grupo de estudos em História e Fotografia. Nesse mesmo ano - permito-me somente aqui usar a primeira pessoa, por finalidades formais – recebi uma bolsa de iniciação científica para desenvolver um projeto sobre as imagens da cidade de Porto Alegre veiculadas em fotorreportagens na Revista do Globo nos anos 1950.<sup>1</sup> Ao investigar essas imagens, pude constatar que havia padrões de visualidade da

---

<sup>1</sup> MASSIA, Rodrigo de Souza. *Cartografias da cidade moderna: a Porto Alegre dos anos 1950 nas fotorreportagens da Revista do Globo*. Porto Alegre, 2005. Monografia (Bacharelado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. A monografia foi fruto de um trabalho de pesquisa desenvolvido desde 2002 com o auxílio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Pesquisa (PIBIC/CNPq) sob orientação do Prof. Dr. Charles Monteiro.

qual emergiam aquelas fotografias de grande formato, estampadas em extensas matérias sobre a cidade e com a devida autoria das imagens. Esses padrões visuais não eram os mesmos de décadas anteriores e posteriores. Esta percepção despertou o interesse em compreender melhor a produção de fotografias nesse período. Através da pesquisa tive a oportunidade de conhecer parte da produção historiográfica local e nacional através de salões de iniciação científica e simpósios nacionais de História e História cultural. Nestes últimos dois eventos consolidou-se um GT de História e Cultura Visual no qual houve a oportunidade de debater com os demais pesquisadores do campo sobre propostas metodológicas e embasamentos teóricos a respeito da imagem e da fotografia.

Questionou-se sobre quem eram aqueles fotógrafos que sobrevoavam a cidade em pequenos aviões fazendo vistas aéreas e que transitavam pela cidade produzindo os mais diversos tipos de fotografia com suas máquinas portáteis. Observou-se que a atividade fotográfica passou por tentativas de organização com a criação de associações cumpriam uma função de revalorizar a prática fotográfica, frente à vulgarização da atividade. Eram novos espaços de formação e de exposição da fotografia artística. Através dessas associações, a saber, a Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (1946), Foto Cine Clube Gaúcho (1951) e Associação dos Repórteres-Fotográficos e Cinematógrafos do Rio Grande do Sul (1956) foi possível também perceber que além das imagens impressas nas páginas da Revista havia um conjunto maior de atividades que envolviam o uso da fotografia.

## **Os fotógrafos, as fontes e o papel dos acervos**

Após o levantamento desse conjunto de informações preliminares sobre o contexto da fotografia em Porto Alegre, empreendeu-se a busca e seleção de fontes que poderiam auxiliar na compreensão dos problemas históricos elaborados para a pesquisa. Trata-se de uma História ainda por ser escrita. Existem poucas obras que fazem referência à fotografia em Porto Alegre nos

anos 1940 e 1950.<sup>2</sup> Como neste período a questão de sistematização de acervos e direitos autorais era praticamente inexistente não há muitos registros sobre a atividade fotográfica. Nas exposições de arte fotográfica, por exemplo, os fotógrafos expunham seu material e ficavam com os negativos e as cópias. O mesmo ocorria na imprensa, que passou a implementar formas de catalogação e guarda de negativos a partir dos anos 1960.<sup>3</sup> Restavam os acervos fotográficos existentes na cidade, os quais possuem imagens dos fotógrafos que atuaram neste período. Porém o que há nos acervos são basicamente as imagens. Existem poucas informações sobre seus usos e funções sociais, o que é de fundamental importância para a pesquisa histórica com imagens.

Para exemplificar este problema, destacam-se aqui os acervos de Léo Guerreiro, Pedro Flores e Sioma Breitman. Esses conjuntos de fotografias estão depositados na Fototeca Sioma Breitman<sup>4</sup>, do Museu Municipal Joaquim José Felizardo. São imagens sobre as quais se têm informações apenas sobre seus conteúdos e a data do registro. Contudo acredita-se que ainda faltaria uma pequena biografia da obra, para que se tenha a dimensão dos usos sociais às quais elas se constituíram em suportes materiais.<sup>5</sup> Ao saber do ano do registro e

---

<sup>2</sup> SILVA, José Antônio. O retrato, despretensiosamente. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.66-71. POSSAMAI, Zita Rosane. O *click* de Sioma Breitman. In: *Entre guardar e celebrar o passado: O Museu de Porto Alegre e as memórias do passado*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p.95-101. STUMVOLL, Denise; D'AVILA, Naida Lena Menezes (orgs.). *Memória visual de Porto Alegre: 1880-1960: acervo de imagens Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 2007. MONTEIRO, Charles. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p.159-176, 2007. e MONTEIRO, Charles. Construindo a História da cidade através de imagens. [no prelo]. Este último fez uma interpretação das imagens contidas na publicação editada pela Prefeitura e organizada por: SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). *Porto Alegre – Biografia duma cidade: monumento do passado, documento do presente, guia do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A., 1940.

<sup>3</sup> Cf. GOMES, Dirceu Chirivino. Entrevista concedida em 21/04/2007 a Cláudio Fachel e Rodrigo Massia. O entrevistado em questão é atualmente arquivista do acervo fotográfico do Jornal *Correio do Povo* e começou a trabalhar neste ofício em 1959 na sucursal do jornal *Última Hora* em Porto Alegre.

<sup>4</sup> Existem também cinco fotografias de Sioma Breitman que estão depositadas no Acervo da Coleção Pirelli/MASP. Disponível em <http://site.pirelli.14bits.com.br> Acesso em 14 de abril de 2007.

<sup>5</sup> Estas questões de ordem metodológica que embasam idéias de cunho teórico sobre a imagem foram levantadas em conferência da Dr. Solange Ferraz de Lima no I Encontro Nacional de Estudos da Imagem, que ocorreu no dia 15/05/2007. Na ocasião, Lima citou dois artigos de Meneses que abordam essa questão: MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Benedito Calixto*

dos conteúdos icônicos, não é possível saber se elas fizeram parte de um álbum, ou foram usadas pelo poder público, ou fizeram parte de uma exposição, etc. Este mesmo problema se apresenta ao acervo de Olavo Dutra, que se encontra depositado no IPHAN. O único acervo que aponta para uma outra direção é o de João Alberto Fonseca da Silva, o único depositado em uma instituição privada, a Universidade Ritter dos Reis. Porém, o espaço de guarda na Universidade é o Laboratório de História e Teoria da Arquitetura. Este dado indica que as imagens que fazem parte do acervo são fotografias de arquitetura, ficando de fora a sua produção na Secretaria de Obras Públicas, da cartografia e da Publicidade.

Todos estes impasses se constituíram em desafio para reconstruir a trajetória destes fotógrafos, suas formas de atuação e os usos sociais da fotografia. Sabe-se de parte da biografia de alguns fotógrafos e através destes chegou-se a novas informações sobre outros tantos que exerceram a atividade no período. Alguns destes fotógrafos resolveram deixar registros nos quais falam sobre sua trajetória e fornecem valiosos subsídios sobre a atividade fotográfica. Sioma Breitman, por exemplo, escreveu um livro de memórias<sup>6</sup> no qual foram registrados fatos sobre sua profissão, seus colegas de ofício, os salões de arte fotográfica e também sobre a produção de algumas de suas fotografias premiadas em exposições de arte. Além de Sioma, Fotógrafos como Nestor Nadruz, Léo Guerreiro, João Alberto Fonseca da Silva, Ciro Pereira, Paulinho Escobar e Gilberto Boeira deixaram registros orais no qual também abordam parte deste universo da fotografia em Porto Alegre.

Afora estes registros mais diretos, a pesquisa na imprensa, notadamente na *Revista do Globo*, constituiu-se em fonte importante na busca de elementos que conduziram a solução dos problemas propostos. Foi feito o levantamento de algumas reportagens que abordavam o tema da fotografia. Nessas observou-se a inserção da fotografia na publicidade e no jornalismo. Em algumas edições foi

---

como documento: sugestões para uma releitura histórica. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, p.37-47. e MENESES, Ulpiano, Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 14, p.131-151, jan. 2003. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/tempo/sumarios2.php?pg=2&cod=14&cod\\_d=14](http://www.historia.uff.br/tempo/sumarios2.php?pg=2&cod=14&cod_d=14) Acesso em 15/07/2007.

<sup>6</sup> BREITMAN, Sioma. *Respingos de revelador e rabiscos*. Porto Alegre: Irineu Breitman, 1976, 166p.



possível também coletar alguns anúncios publicitários de fotógrafos, máquinas e notas do editorial sobre o papel da fotografia na Revista.

A escolha por focar a análise em dois dos fotógrafos deste período se deu por duas motivações. A primeira delas pela importância da sua atuação no período. Sioma Breitman e João Alberto foram responsáveis por registrar grandes eventos que estão marcados na memória social de Porto Alegre: A Revolução de 1930, a Exposição de 1935 e a Enchente de 1941. Além de eventos e personalidades políticas, temas mais explorados por Sioma Breitman, João Alberto é de extrema relevância na abordagem dos novos espaços de inserção da fotografia. João Alberto foi pioneiro na revelação e ampliação de fotografias aéreas. Este tipo de imagem também era uma novidade e era destinada ao levantamento das regiões do estado para a confecção de mapas. Além da cartografia, João Alberto foi um dos primeiros fotógrafos gaúchos a fazer fotomontagens e redução de plantas em arquitetura. Os dois fotógrafos são exemplares dos novos rumos da fotografia nos anos 1940 e 1950, pois são indicativos de uma incipiente especialização da atividade. A segunda motivação foi a existência de fontes que auxiliassem de forma mais eficaz na solução dos problemas históricos levantados. Sioma Breitman escreveu um livro de memórias e João Alberto concedeu depoimentos orais. É através das palavras que a pesquisa pretende chegar às imagens.

Sioma Breitman além de ter sido um importante fotógrafo, de extensa atuação no período, preocupou-se em, ao findar sua atividade profissional, contar parte do que teria sido sua trajetória. Um dos motivadores para esta última missão, possivelmente guarda relações com fato de ser um imigrante, que chegou a Porto Alegre e conseguiu êxito na sua atividade. De origem judaica e oriundo da cidade de Olgopol na Ucrânia, teve de imigrar para a América na década de 1920 em virtude do aumento da perseguição aos judeus pelo regime socialista na Rússia.

Seu livro foi escrito e editado nos anos 1970, década em que o fotógrafo decidiu se aposentar. Assim como Nadar, Sioma parece ter percebido que o seu

ofício não era mais o mesmo.<sup>7</sup> A década de 1970 faz parte de um novo período da fotografia. Novas máquinas entraram no mercado<sup>8</sup>, os processos de revelação encontravam-se estandarizados e as agências de fotógrafos independentes constituíam-se em espaços de maior eficácia em relação à legitimidade e empoderamento.<sup>9</sup> Os estúdios fotográficos, em sua franca maioria passaram do andar térreo para as salas dos prédios do centro e sua produção voltava-se para retratos em 3x4, com a finalidade básica de fazer documentação de identificação. Esse seria, em linhas gerais, o contexto da fotografia no qual Sioma Breitman escreveu as suas memórias.

João Alberto Fonseca da Silva foi um fotógrafo que não teve a mesma consagração artística que Sioma Breitman, porém teve grande importância nos anos 1940 e 1950 devido ao seu trabalho na Secretaria de Obras Públicas do estado e na produção de fotografias de arquitetura. João Alberto também teve extensa produção voltada para a publicidade, porém este trabalho tornou-se mais recorrente nos anos 1960. Era, segundo sua própria definição, um fotógrafo técnico e não um artista.

Em 1978 o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa fez uma entrevista com João Alberto, com o objetivo de registrar os trabalhos que o fotógrafo havia realizado até o momento. João Alberto falou sobre a sua atividade, destacando o início de sua carreira na secretaria de obras públicas, de seus trabalhos em cartografia e publicidade, que era a sua produção mais recente

---

<sup>7</sup> O fotógrafo Nadar (1820-1910) também escreveu um livro intitulado *Quand j'étais photographe* (Quando eu era fotógrafo). A analogia que se faz aqui com este procedimento tem a ver com a inferência de Rosalind Krauss sobre a obra textual de Nadar. Segundo Krauss: "*Nadar escreveu suas memórias com a consciência do historiador e aquela necessidade irresistível de relatar das testemunhas oculares: seu texto é moldado por este sentimento de responsabilidade*". Cf. KRAUSS, Rosalind. Seguindo os passos de Nadar. In: *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.21.

<sup>8</sup> Período de afirmação das máquinas japonesas e russas, das lentes grande angulares e dos filmes 35mm. Cf. PEREGRINO, Nadja, MAGALHÃES, Ângela. *Fotografia no Brasil. um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

<sup>9</sup> Cf. COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. O campo profissional da fotografia no Brasil. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 22, n. 35, p.92-94, jan/jun 2006. e MENDES, Ricardo. *Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira. Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n.6/7,p.183-205, 2003. Neste artigo último Mendes faz um balanço sobre a chegada de livros estrangeiros sobre a História da fotografia e a produção nacional de livros e exposições com esse objetivo. O tema constitui-se em sua tese de doutorado em andamento, intitulada: *A invenção da fotografia brasileira: 1970-2000*, desenvolvida na FFCCH-USP sob orientação do Prof. Dr. Nicolau Sevcenko.

(anos 1960 e 1970). No ano de 2006, o mesmo museu fez uma nova entrevista, desta vez conduzida pela funcionária do Museu Denise Stumvoll e pela historiadora Naida D'Ávila. Neste registro João Alberto falou mais de suas fotografias de arquitetura, da sua presença da associação de fotógrafos profissionais e do processo de doação de parte de suas fotografias para o Laboratório de História e Teoria da Arquitetura da UniRitter.

Os dois fotógrafos registraram suas memórias sobre modos diferentes. Deve ser considerada aqui, para fins metodológicos a especificidade da oralidade e da textualidade, conforme aponta Paul Thompson:

A linguagem escrita é gramaticalmente elaborada, linear, concisa, objetiva e de estilo analítico, precisa, ainda que de abundante riqueza de vocabulário. Por outro lado, a fala é em geral gramaticalmente primitiva, cheia de redundâncias e de rodeios, empática e subjetiva, hesitante, voltando repetidamente às mesmas palavras e frases feitas. Esses contrastes, porém, não são absolutos nem dentro da fala nem dentro do texto escrito: há acentuadas diferenças entre indivíduos quanto ao vocabulário e gramática, tom e sotaque, as quais refletem a origem regional e a educação, a classe social e o sexo.<sup>10</sup>

Thompson argumenta que essas linguagens não possuem características fechadas em si. Devem ser pensadas de acordo com as características dos autores, como a origem, educação, sexo, grupos sociais, etc. Ao pensar no perfil dos dois fotógrafos em análise observa-se que eles são oriundos de lugares sociais distintos, o que interfere diretamente na educação (formal e informal). Sioma Breitman procurou afirmar o seu lugar na sociedade local nesse período. Era versado no mundo das artes, conhecedor de línguas estrangeiras e possuía boas relações com a elite política e cultural porto-alegrense. João Alberto procurou deixar bem nítida a sua origem humilde, de homem que migrou para a capital semi-analfabeto e que alcançou êxito profissional e pessoal. Estas questões se encontram presentes não só na ordem do implícito, mas foram referidas diretamente pelos dois fotógrafos, em suas falas.

---

<sup>10</sup> THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.310.

Os dois fotógrafos demonstram uma visão analítica de seu ofício ao falar das motivações sobre o surgimento da associação, sobre outros fotógrafos e sobre seu ofício. Ambos falam da desunião e do individualismo que eram marcas do seu meio profissional. Ao mesmo tempo deixam claro o quanto é importante para o fotógrafo ser um sujeito bem relacionado. As amizades são apontadas como fator fundamental na construção de uma carreira bem sucedida. Em primeira análise a falta de união e o individualismo parecem se opor a uma prática que requer a estabilidade das relações de amizade. O que se quer dizer com isso é que, não há como saber de fato se os fotógrafos de Porto Alegre dos anos 1940 e 1950 eram um grupo desunido. Como pode o sujeito ser individualista e ter grandes amizades que lhe asseguram êxito profissional?

Estes pontos são levantados como forma de perceber os usos feitos das fontes pelo historiador. Alessandro Portelli, em seu artigo *A filosofia e os fatos*, problematiza as relações subjetivas dos registros orais em contraponto à objetividade do historiador ao construir o texto histórico sobre os depoimentos de ordem pessoal. “*Não temos, pois, a certeza do fato, mas apenas a certeza do texto: o que nossas fontes dizem pode não sucedido verdadeiramente, mas está contado de modo verdadeiro*”.<sup>11</sup> Portelli questiona essa divisão entre a subjetividade do relato oral e a pretensa objetividade do texto histórico. Mais do que desconstruir e aplicar as fontes em um discurso objetivo sobre a fotografia em Porto Alegre, considera-se a legitimidade dos sujeitos que falam do passado como algo produzido com sinceridade e veracidade.<sup>12</sup>

Ao problematizar o uso da fala dos fotógrafos, situa-se a pesquisa dentro dos marcos da História Cultural. Aceita-se a subjetividade do depoimento oral assim como a subjetividade do historiador. Cabe dizer aqui, conforme as palavras do historiador Jean François Sirinelli, que “...*assumir a subjetividade é meio caminho andado para controlá-la*”<sup>13</sup>. A História Cultural entende que o próprio texto histórico é uma “...*representação do passado, que formula versões –*

---

<sup>11</sup> PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol.1, n.2, p.4, 1996.

<sup>12</sup> Cf. ROUSSO, Henri. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 98.

<sup>13</sup> SIRINELLI, Jean François. apud. CHAVEAU, Agnes; TÉTARD Philippe. (orgs.). *Questões para a história do presente*. Bauru: EDUSC, 1999, p. 29.

*compreensíveis, plausíveis, verossímeis – sobre experiências que se passam por fora do vivido*".<sup>14</sup> Como se trata de um campo extremamente amplo e de extensa bibliografia<sup>15</sup>, pretendeu-se empreender o estudo dentro dos marcos de uma História Social da fotografia.<sup>16</sup> O estudo concentra-se nas práticas fotográficas e nas possibilidades de usos sociais das fotografias, de acordo com as finalidades de sua produção.<sup>17</sup> Esta discussão sobre a fotografia tem como objetivo apontar para os rumos de uma História Visual da cidade de Porto Alegre, ainda que este campo esteja em construção.<sup>18</sup>

## Porto Alegre e a fotografia

Entende-se o período escolhido por uma conjuntura de transição das formas de atuação dos fotógrafos e dos usos sociais atribuídos à fotografia. Outrossim, pretende-se inserir o contexto local nos estudos já produzidos sobre a fotografia, no intuito de uma compreensão mais abrangente, com vistas a pensar na produção porto-alegrense não como algo isolado, mas inserido nas formas de produção pesquisadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

A tradição dos grandes estúdios, localizados na área central da cidade, deu lugar a novas formas de atuação nesse mesmo espaço urbano. As máquinas

---

<sup>14</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.42-43.

<sup>15</sup> Sobre os pontos teóricos centrais da História Cultural ver: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Opus cit. Em relação à imagem ver: CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p.163-180.

<sup>16</sup> Embora a autora diga estar fazendo uma História das Mentalidades e aplicando um método chamado de histórico-semiótico, Ana Maria Mauad se aproxima bastante do trabalho quando fala da atividade fotoclubística, quando categoriza os fotógrafos e fala da inserção de novidades tecnológicas em fotografia através de casas comerciais. Ver: MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro da primeira metade do séc. XX*. Niterói, 1990. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/labhoj> Acesso em 15 de agosto de 2005. O estudo de Canabarro também aponta nesta direção. CANABARRO, Ivo. *A construção de uma cultura fotográfica no sul do Brasil: imagens de uma sociedade de imigração*. Niterói-RJ, 2004. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense.

<sup>17</sup> Nesse sentido o texto de Coelho tem uma importância decisiva no mapeamento do campo fotográfico no Brasil. COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. Opus cit. p.79-99.

<sup>18</sup> Ver esta discussão em: MENESES, Ulpiano, Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José de S.; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 33-56. e KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, vol.8, n.12, p.97-115, jan.-jun. 2006.

portáteis geraram novas demandas sociais por imagem da qual novos fotógrafos foram responsáveis pela realização. Os estúdios, com suas tradicionais máquinas de tripé, perdiam competitividade. Ainda resguardavam consigo o último sopro de vida de uma atividade envolta em uma aura de tradição e distinção que se constituía materialmente no retrato. A fotografia acompanhou os novos ritmos de uma cidade que passava por uma aceleração em termos de crescimento e modernização urbana. A foto posada dentro dos cânones tradicionais cedia espaço às “corridas” fotográficas. Esta última consistia em fotografar reuniões sociais, ir ao estúdio fotográfico fazer a revelação e vender as imagens ao final do evento. Todo este percurso durava cerca de quarenta minutos. Os fotógrafos de estúdio, com suas chapas de vidro de grande formato, não tinham mais como atender esta demanda com a velocidade que os fotógrafos que se locomoviam pelo centro da cidade com suas máquinas portáteis podiam atender. Este fato é apontado pelo fotógrafo Léo Guerreiro: “*Então era comum tu receberes um telefonema na revista ou nos jornais de uma empresa precisando de um fotografo para documentar uma inauguração, um evento e tal, e coisa, era nós que íamos, porque os profissionais da época não podiam abandonar o estúdio, então essa parte tocava pra nós*”.<sup>19</sup>

A aceleração urbana dava espaço também ao crescimento da atividade fotojornalística. Nas revistas ilustradas encontra-se farta ilustração fotográfica na qual é possível identificar o aumento no número e tamanho das imagens fotográficas ao longo das décadas de 1940 e 1950. Os fotógrafos ganhavam maior mobilidade, devido às inovações técnicas advindas do pós-guerra, como as máquinas portáteis, o *flash* e os filmes em rolo.<sup>20</sup> Esse novo material de trabalho permitia maior agilidade ao fotógrafo, maiores alternativas na escolha das tomadas e enquadramentos e maior rapidez na revelação e reprodução. As

---

<sup>19</sup> GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida em 22/05/2007 a Arilson dos Santos Gomes.

<sup>20</sup> Todas estas inovações descritas pelos fotógrafos gaúchos podem ser identificadas nas revistas ilustradas alemãs dos anos 1920. Credita-se à Alemanha da década de 1920 o surgimento dos primeiros repórteres-fotográficos. Cf. FREUND, Gisèle. Nascimento del fotoperiodismo na Alemanha. In: *La fotografía como documento social*. 8ed. Barcelona: GGMasMedia, 1999, p.99-123.

máquinas fotográficas *rolleyflex*, de fabricação alemã proporcionavam todas estas novidades ao ofício do fotógrafo.<sup>21</sup>

As novidades tecnológicas, associadas à modernização da imprensa no centro do país<sup>22</sup>, proporcionaram tempos áureos às revistas ilustradas, como *O Cruzeiro*, *Manchete*, e a *Revista do Globo*. A principal inovação estava no uso de imagens fotográficas como fonte de informação. Isto foi possível não só pela possibilidade de impressão das imagens junto aos textos, através da técnica do meio tom<sup>23</sup>, mas sim da conformação de uma nova cultura visual, que elegia a fotografia como elemento prova dos acontecimentos narrados. Porém a transição de um tipo de cultura visual para outra não ocorreu de imediato. Consoante Helouise Costa: “A resposta direta a estas necessidades não era assim tão evidente na época, o que não garantiu à fotografia uma aceitação imediata no âmbito da imprensa. Ao que parece os leitores preferiam a gravura por considerarem-na mais artística”.<sup>24</sup>

Foi neste contexto, marcado pela especialização da atividade fotográfica que surgiram associações de fotógrafos. Em 1946 surgia a Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul, que durou até 1954. A associação passou por tentativas de reativação, porém não logrou continuidade.<sup>25</sup> O grupo de fotógrafos que formou a associação tinha como principais lideranças Sioma Breitman e Olavo Dutra, fotógrafos de tradição na cidade e que possuíam estúdios fotográficos bastante requisitados pela elite porto-alegrense. A associação pretendia ser um espaço de valorização da atividade fotográfica. Com

---

<sup>21</sup> Informações retiradas de um site onde anunciava a Exposição Anos 50: fotografias aéreas e fotorreportagens de Léo Guerreiro e Pedro Flores. Disponível em: <http://www.ari.org.br/repfoto/leopedro/exposicao.htm> Acesso em: 20/10/2003.(página expirada).

<sup>22</sup> RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.31, 147-149, 2003. e MUNTEAL, Oswaldo. *A imprensa na história do Brasil: fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: PUCRJ,2005.

<sup>23</sup> O meio tom consiste em uma técnica de impressão de maior fidelidade à gama de cinzas do original fotográfico. Inventado em 1880, ele permitiu menor custo e maior rapidez na reprodução, porém não resultou instantaneamente na mudança da cultura visual. COSTA, Helouise. A fotorreportagem no Brasil: a Revista *O Cruzeiro*. In: *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade em O Cruzeiro*. São Paulo, 1992. Dissertação. (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, p.56.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.57.

<sup>25</sup> Cf. SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D’Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

o aumento das máquinas portáteis a atividade passava por uma fase de vulgarização, já que essas inovações tecnológicas eram cada vez mais fáceis de manipular. O caráter normativo da associação encontra-se explícito no próprio nome da entidade que se pretendia um espaço de formação e congregação de fotógrafos que exerciam a atividade em nível profissional.

Em 1951, um grupo formado por estudantes das faculdades de engenharia e arquitetura fundou o Foto Cine Clube Gaúcho, com vistas a focar a atividade amadora. O grupo já funcionava como uma subseção dentro da AFPRGS. Este espaço da atividade amadora também é uma evidência do movimento dos fotógrafos em torno de um espaço de formação. Trata-se de uma atividade amadora exigente em termos de fotografia. Durante a década de 1950 mantiveram exposições internas regulares que contavam com a presença de artistas locais que avaliavam os trabalhos. Entre eles estavam Ado Malagoli e Nelson Faedrich.<sup>26</sup> Na época as exposições ocorriam de forma interna e as fotografias e os negativos ficavam de posse do produtor da imagem. Os acervos públicos contam com poucas fotografias que concorriam nesses certames. Têm-se a evidência de que os fotógrafos gaúchos tinham participação em salões de diversos fotoclubes espalhados pelo Brasil e exterior.<sup>27</sup> Em termos de difusão da fotografia este espaço porém, era bastante restrito aos fotógrafos que participavam do clube. Não há uma presença deste tipo de fotografia em termos mais amplos, como no caso do fotojornalismo e dos estúdios de retratos.

Em 1956, a atividade de repórter fotográfico era popularmente conhecida, principalmente pela sua difusão através da Revista *O Cruzeiro*.<sup>28</sup> As reportagens eram feitas por duplas, um repórter e um fotógrafo, que tinham seus nomes estampados nas páginas das reportagens. Apesar de toda essa visibilidade, só os

---

<sup>26</sup> Cf. GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida em 22/05/2007 a Arílson dos Santos Gomes.

<sup>27</sup> A evidência deste quadro de intercâmbio se dá pela presença de imagens que fazem parte do acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Há em algumas imagens um carimbo que refere a participação da imagem em exposições do FCCG, porém não há registro de data. O que se tem são carimbos do FCCG e um carimbo do Foto Clube de Valparaíso, no Chile, que indica a participação da imagem no certame. Outra evidência que aponta para esta afirmação são os depoimentos dos fotógrafos Léo Guerreiro e Nestor Nadruz e a trajetória de Sioma Breitman.

<sup>28</sup> DAMM, Flávio. Entrevista concedida à Ana Maria Mauad em 24/04/2003. Acervo do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense – LABHOI/UFF. Ver também: ROMANELLO, Jorge Luiz. A fotografia enquanto tema da revista *O Cruzeiro* entre 1955-61. In: *XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: ANPUH, 2005 [CD-ROOM].



jornalistas tinham um espaço onde eram geradas credenciais que o autorizavam a exercer a atividade, que era a Associação Riograndense de Imprensa. No intento de sanar esse problema os fotógrafos Léo Guerreiro e Pedro Flores fundaram a Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematógrafos do Rio Grande do Sul. A entidade era formada de início por 21 fotógrafos que participaram da fundação. Entre eles havia apenas dois representantes da cinematografia: Ítalo Mangeroni e Fleury Bianchi, que eram cinegrafistas da Leopoldis Som.<sup>29</sup>

Foi a partir desse contexto de mudanças na atividade fotográfica que este estudo desenvolveu-se, buscando as formas de atuação dos fotógrafos e os usos sociais das fotografias. Para fins de apresentação da pesquisa decidiu-se pelo seguinte formato:

No primeiro capítulo aborda-se a discussão teórica em torno da imagem. Optou-se por uma discussão entre as principais matrizes formadoras de estudos sobre a imagem, enfocando a fotografia. A escolha se fez pela necessidade de compreensão sobre que história está se praticando aqui ao escolher o tema proposto. Observou-se que muitas das análises tradicionais direcionam o foco sobre os conteúdos das imagens, enquanto que muitos autores contemporâneos têm apontado para um caminho diferente. Nesse sentido a análise da imagem se daria não pela desconstrução de seus conteúdos somente, mas pela interpretação do circuito social ao qual elas faziam parte.<sup>30</sup> Porém, entende-se aqui que as estratégias para se chegar a tal questão podem ser variadas e podem ter resultados profícuos não apenas pela análise de coleções de imagens. Essa foi uma das principais preocupações da pesquisa.

O segundo capítulo aborda o contexto de transformação da fotografia, que tem como pano de fundo a cidade. Porto Alegre passou por uma fase de modernização urbana na qual a fotografia foi um elemento importante. A expansão da cidade gerou uma demanda social por imagens fotográficas, que penetraram com força nas ações do poder público como mecanismo de controle e planejamento. Na imprensa a fotografia serviu como suporte para a apresentação do mundo em papel. Os grandes acontecimentos eram difundidos pela mediação

---

<sup>29</sup> GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida em 22/05/2007 a Arílson dos Santos Gomes.

<sup>30</sup> Ver os artigos da publicação organizada por: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

da imagem. Entendia-se que a fotografia era uma forma objetiva e de extrema confiabilidade para os argumentos contidos nos textos jornalísticos. Um dos sintomas do crescimento da atividade fotográfica foram justamente as associações de fotógrafos que reivindicavam valorização social. Ao mesmo tempo apontavam os caminhos da especialização da atividade, que se agudizou nas décadas subseqüentes.

A trajetória de dois fotógrafos deste período foi o tema escolhido para o terceiro capítulo. Sioma Breitman e João Alberto da Fonseca possuem trajetórias distintas, o que reforça o entendimento de que houve uma guinada em termos de especialização da atividade fotográfica. Focou-se a análise nestes dois fotógrafos primeiro pela sua importância no período e segundo pela riqueza do material encontrado nos acervos públicos. Sioma Breitman foi responsável por inúmeras atividades em torno da fotografia em Porto Alegre anos 1940 e 1950. Ao findar de sua carreira resolveu escrever um livro de memórias<sup>31</sup> no qual conta parte de sua trajetória. Além disso, Sioma foi um fotógrafo que teve reconhecimento em termos estatais, já que a Fototeca do Museu Municipal leva o seu nome. Há também um logradouro e um concurso fotográfico na cidade em sua homenagem. Seu olhar guardava íntimas relações com a sua trajetória de imigrante e com sua condição judaica. João Alberto Fonseca da Silva também foi um fotógrafo extremamente importante, pois aponta para outros caminhos da atividade fotográfica em Porto Alegre. Seus trabalhos no Serviço Geográfico do Exército e na Secretaria de Obras Públicas são evidências de novos usos da fotografia pela máquina do Estado. Além disso, também teve importante atuação nas fotografias de arquitetura e na publicidade. Ao contrário de Sioma Breitman, foi um migrante, que veio do interior do estado para firmar-se na capital através do serviço militar. Ao invés de um livro João Alberto cedeu dois depoimentos ao Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, o que lhe deixou muito honrado pela oportunidade e pelo interesse das instituições em preservar em seu trabalho. São dois fotógrafos de atuações distintas e de formas de constituições de acervo também diferenciadas.

---

<sup>31</sup> BREITMAN, Sioma. *Respingos de revelador e rabiscos*. Porto Alegre: Irineu Breitman, 1976, 166p.

Sioma e João Alberto oportunizam a problematização do papel do fotógrafo na produção da imagem e a do historiador na interpretação das mesmas. Ao saber do contexto de produção de certas imagens o historiador se defronta com a capacidade sempre redutora da tradução de uma linguagem para outra. Têm-se aqui as imagens, as falas, e os textos, cada um com as suas singularidades. Buscou-se aqui uma espécie de equação na qual, guardadas as devidas limitações de interpretação, todos estes suportes contribuam para uma melhor compreensão da história social da fotografia em Porto Alegre.

# 1. AS FONTES VISUAIS E A HISTÓRIA

Se fosse possível abarcar um breve histórico sobre a relação da História com as fontes visuais, três chaves explicativas devem obrigatoriamente ser abordadas: A Iconologia, a Semiótica e a Cultura Visual. Estes três conceitos são de fundamental importância no posicionamento dos historiadores – não somente historiadores da arte – em relação à metodologia empregada e, sobretudo ao potencial da imagem na reconstituição da trajetória das sociedades no passado. Apresentar-se-ão, em ordem cronológica de uso, estes conceitos que atualmente ainda são largamente utilizados nos programas de pós-graduação e atividades acadêmicas de extensão relacionadas à imagem.<sup>32</sup>

## **1.1 Iconologia, Semiótica e Cultura Visual**

A Iconologia surgiu em inícios do século XX através dos estudos sobre as obras de arte da Renascença. Seu principal mentor, o alemão Aby Warburg, formulou uma espécie de escola, conhecida como escola de Warburg na qual se destacaram eruditos humanistas como Ernst Cassirer, Robert Klein e Erwin Panofsky, entre outros.<sup>33</sup> Este último foi o que mais se aproximou de um trabalho

---

<sup>32</sup> Destaca-se aqui a formação de um Grupo de Trabalho (GT) na ANPUH intitulado História e Cultura Visual que desde o ano de 2005 vem mantendo mini-simpósios regulares nos Simpósios Nacionais e Regionais da ANPUH e do Simpósio Nacional de História Cultural. Uma outra iniciativa que caminha nesta direção foi a primeira edição do Encontro Nacional de Estudos da Imagem, realizado na cidade de Londrina-PR no ano 2007. A atividade congregou 148 trabalhos acadêmicos de todos os níveis e de diversos campos do saber.

<sup>33</sup> Para saber mais ver: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. e PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia – temas humanísticos na arte do*

historiográfico, que deslocava a atenção sobre os aspectos formais para o conteúdo das obras de arte. Esses conteúdos eram concebidos como uma espécie de sintoma de outras temporalidades, que assumiam significados de acordo com as intenções do artista, que está condicionado em última análise ao que Panofsky classificava como “espírito da época”. Panofsky formulou uma metodologia para o estudo das obras de arte que chamava de método iconológico. Formulado a partir de estágios, o método alcançou popularidade nos estudos sobre a imagem, pois partia de iniciativas concretas e que aumentavam em complexidade. Passava-se da identificação das formas e qualidades expressivas (descrição pré-iconográfica), para descrição do conteúdo (análise iconográfica), até chegar ao significado iconológico da obra, que revelaria as principais diretrizes filosóficas da época.<sup>34</sup>

A crítica ao método iconológico se baseia num certo essencialismo filosófico<sup>35</sup>, que seria o fim último do método. Este caráter mais preciso de um método teria sido formulado por Panofsky. Muitas de suas idéias são tributárias das pesquisas desenvolvidas por Aby Warburg. Com sua morte prematura, as idéias da escola Warburg foram levadas adiante principalmente por Panofsky no que diz respeito à historicidade das obras de arte. O autor classifica o pesquisador como um humanista, que seria fundamentalmente um historiador que elege as imagens como fontes primárias de investigação. Contudo o humanista não é somente um historiador, mas um erudito que, na concepção de Panofsky, produz conhecimento a partir de uma espécie de possessão intelectual que independe da aplicação do método, conforme aponta o autor: “*Para compreender esses princípios é necessária uma faculdade mental comparável a de fazer diagnósticos, uma faculdade que não sei descrever melhor senão usando o termo, bastante desacreditado, de intuição sintética, e que pode estar mais bem desenvolvido num amador de talento que num erudito estudioso*”.<sup>36</sup> Mesmo assim,

---

*renascimento*. 2ed. Lisboa: Estampa, 1995. Sobre Aby Warburg não foram encontradas obras traduzidas para o português ou o espanhol, mas foi possível recolher alguns dados em: BRUHN, Mathias. *Aby Warburg (1866-1929). A survival an Idea*. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> Acesso em 7 de maio de 2007.

<sup>34</sup> O autor sintetiza os passos da pesquisa em um quadro. Cf. PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia...*, p.26-27.

<sup>35</sup> MENESES, Ulpiano, Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”... p.46.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 27.

considerando o contexto de produção da obra, o autor elabora uma cartilha de procedimentos metodológicos para trabalhar com obras de arte que se aproxima da prática científica, conciliando áreas do conhecimento até então opostas.

A semiótica surge como uma espécie de filosofia do conhecimento e da linguagem. Formulada também no início do século XX, possui duas principais derivações: a primeira vertente denominada de semiologia, matriz formulada a partir dos estudos sobre a língua, de Saussure e uma segunda, preocupada com a linguagem, que tem suas idéias principais desenvolvidas a partir dos textos de Charles Sanders Peirce<sup>37</sup>, um matemático estadunidense. A tese principal da semiótica é de que os objetos possuem propriedades sígnicas. Nesse sentido, quer-se dizer que objetos não são autorrepresentações de si mesmos, mas possuem um significado outro que não é o objeto. Dito de outro modo, a questão central da semiótica é que imagens não são reveladoras de si mesmas, mas adquirem significados diversos no momento em que interagem com os indivíduos. A relação sígnica se dá na ação pragmática na qual indivíduos se relacionam com os objetos, neste caso, visuais.

Partindo de Charles Sanders Peirce, matemático preocupado com as relações de conhecimento entre as convenções matemáticas, as relações dos homens com os objetos são compostas por três elementos distintos: o **signo** (algo que denomina o objeto, mas não é ele), o **objeto**, elemento material que possibilita a existência do signo e de um terceiro elemento que fecha a tríade proposta por Peirce: o **interpretante**. Enquanto que na proposta de Saussure a relação é diádica, ou seja, um significante e um significado, na tese de Peirce não há essa possibilidade. Cada relação possui a sua especificidade, pois o interpretante deve gerar uma nova relação triádica e assim sucessivamente.

O signo é algo que denomina o objeto, mas não é ele. Porém, somente esta explicação não basta, é preciso entender a singularidade dos signos em sua relação com o interpretante. Peirce definiu tríades de especificações de signos. Entre suas dez formulações de tricotomias, a mais usada delas é a divisão dos

---

<sup>37</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Estima-se que Peirce tenha dedicado cerca de 70.000 páginas escritas aos seus estudos sobre semiótica. Esse livro é uma coleção desses textos onde estão suas idéias mais utilizadas. Contudo é preciso considerar a complexidade de seu pensamento. Cf. NETTO, José Teixeira Coelho. *Semiótica: Charles S. Peirce*. In: *Semiótica, comunicação e informação*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.51-82.

signos em ícones, índices e símbolos. Cada objeto, do ponto de vista de suas condições de produção, suas funções e qualidades representativas assume características destes três elementos. Pode se entender essa relação também do ponto de vista do idealismo platônico, na qual a relação de conhecimento do mundo se dá a partir de estágios que aumentam de complexidade. Se a relação icônica pode ser entendida pura e simplesmente como apreensão das formas elementares, no plano simbólico atinge-se o mais alto grau de abstração. Seu significado é algo que independe das formas icônicas do objeto, pois é arbitrário. O índice funciona como uma espécie de informação que deriva de sua forma representativa. O caso mais exemplar é a da fumaça que imediatamente é associada ao indício de que há fogo, conforme dito popular.

Resumindo, a semiótica surge em uma conjuntura na qual idealismo e materialismo eram idéias mestras e conflitantes no campo filosófico. Peirce buscava soluções de cunho pragmático e objetivo de apreensão dos fenômenos humanos e naturais.<sup>38</sup> Suas idéias foram de fundamental importância no surgimento do estruturalismo, pois prioriza a imanência dos fenômenos e a análise sincrônica que, como abordar-se-á a seguir, gera problemas ao se utilizar sem as devidas cautelas, já que estas características se opõem ao olhar histórico, predominantemente diacrônico, sobre os objetos. Sobre estes em específico, interessa-se mais pelas relações sociais das quais são suportes materiais.

Ao longo dos anos 1990, as imagens começaram a passar por uma revisão em relação aos aportes teóricos utilizados e as metodologias empregadas. Surgiam trabalhos no âmbito da academia que sinalizam com novas propostas de trabalho sobre as imagens fotográficas.<sup>39</sup> A atenção se deslocava da imagem como contentora de significados ocultos ou manifestos para a imagem como forma de compreensão da sociedade que a produziu e a fez circular. As indagações passaram a se voltar aos sujeitos produtores e consumidores de imagens, no papel da imagem como suporte de relações de poder, de

---

<sup>38</sup> DEELY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990.

<sup>39</sup> FABRIS, Annateresa (org.). Opus cit. e LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo 1887-1954*. São Paulo: Mercado de Letras, 1997.

estabilização de relações familiares<sup>40</sup>, de afirmação de identidades de grupo e de diferenciação social. A semiótica passou a ser revisitada e criticada devido ao seu enrijecimento dentro de modelos lingüísticos do qual é tributária e a iconologia era vista com desconfiança devido às suas características não científicas e fechadas dentro das imagens da renascença. A visualidade passa a ser explorada sob a ótica da cultura, formulando-se assim a idéia de cultura visual, conforme aponta Nicholas Mirzoeff:

La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet.<sup>41</sup>

O montante de imagens produzidas durante o século XX e as mudanças geradas pelo mundo virtual da informática causaram uma série de crises: a idéia de modernidade, de memória e a própria idéia de História são confrontadas no bojo do que já se chamou com mais força de pós-modernidade. A demanda social pelo entendimento do papel das imagens no mundo passa por estas crises, sendo que alguns autores como Mirzoeff chegam a afirmar que a própria crise da modernidade, que desencadeia as teorias pós-modernas, se dá pela exaustão dos modelos visuais, não textuais.<sup>42</sup> A ilusória estabilidade que havia na fotografia analógica, no cinema e na televisão foi devastada pela permanente instabilidade que é a produção da imagem digital. Segundo Annateresa Fabris as imagens na era virtual não passam de *imagerie* (produção de imagens em excesso), sem autoria ou espaços definidos.<sup>43</sup> Quando se pensa que a sociedade chegou à

---

<sup>40</sup> Para saber mais sobre este tema ver: LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3ed. São Paulo: USP, 2001.

<sup>41</sup> "A cultura visual se interessa pelos acontecimentos visuais nos quais o consumidor busca a informação, o significado e o prazer conectados com a tecnologia visual. Entendo por tecnologia visual qualquer forma de aparato projetado para ser observado ou para aumentar a visão natural, desde a pintura a óleo até a televisão e Internet". MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003, p.19.

<sup>42</sup> Idem

<sup>43</sup> FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História* [online]. v. 18, n.35, São Paulo, 1998, p. 217-224. Disponível em: <http://www.scielo.br> Acesso em 30 de dezembro de 2004.



saturação das imagens, o ser humano prova a sua capacidade de adaptação, mesmo considerando todos os problemas que se acarretam com esta “enxurrada” de imagens que nos povoam todos os dias. Ainda se valendo das idéias de Mirzoeff:

De acuerdo con una valoración reciente, la retina contiene cien millones de células nerviosas que son capaces de realizar cerca de diez mil millones de operaciones de procesamiento por segundo. El hiperestímulo de la cultura visual moderna, desde el siglo XIX hasta nuestros días, se ha dedicado a intentar saturar el campo visual. Este proceso fracasa constantemente, ya que cada vez aprendemos a ver y a conectar de forma más rápida.<sup>44</sup>

A cultura visual tende a explorar os limites da transdisciplinaridade. Nos EUA os programas de pós-graduação que trabalham com este conceito na pesquisa em imagens mantêm um constante intercâmbio entre pesquisadores da educação, comunicação, história da arte, psicologia e ciências sociais. O resultado tem gerado pesquisas que dialogam entre essas áreas, como é possível de se identificar nas publicações de artigos no *Journal of Visual Culture*<sup>45</sup>, entre outros periódicos especializados. Os temas são os mais variados e partem da idéia central de que a visualidade é parte importante na invenção dos nossos modos de ser, na afirmação de identidades de grupo e, sobretudo na nossa mediação com o mundo contemporâneo. A visualidade pode e deve ser encarada como um modo específico de compreensão do funcionamento da sociedade, na sua dinâmica e transformação, conforme afirma o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses: *“Fica patente, assim, que a visão é uma construção histórica, que não há universalidade e estabilidade na experiência de ver e que uma história da visão depende muito mais do que alterações nas práticas representacionais”*.<sup>46</sup>

A partir da idéia de fonte visual, a fotografia, que é o tema central deste estudo, também recebeu atenção específica dentro dessas chaves explicativas.

---

<sup>44</sup> “De acordo com uma estimativa recente, a retina possui cem milhões de células nervosas que são capazes de realizar cerca de dez mil milhões de operações de processamento por segundo. O hiperestímulo da cultura visual moderna, desde o século XIX até nossos dias, tem se dedicado ao intento de saturar o campo visual. Esse processo fracassa constantemente, já que cada vez aprendemos a ver e a conectar de forma mais rápida”. MIRZOEFF, Nicholas. Opus cit., p.23.

<sup>45</sup> Disponíveis em: <http://ejournals.ebsco.com/login.asp?bCookiesEnabled=TRUE>

<sup>46</sup> MENESES, Ulpiano, Bezerra de. Opus cit., p. 38.

Apesar de não haver uma tradição da iconologia em pesquisas sobre fotografia, existem estudos de cunho de teórico e metodológico que fazem uso de seus conceitos.<sup>47</sup> A semiótica reteve suas preocupações nos aspectos ontológicos da fotografia, enquanto que a cultura visual pensa qualquer fonte visual na perspectiva de um artefato que engendra certos modos de ação em sociedade, considerando fatores de ordem mercadológica, social, tecnológica, antropológica e cognitiva.

### 1.1.1 Iconologia e Fotografia

A iconologia teve o uso de seus conceitos em muitos trabalhos de História da arte. Muitos formatos de imagem foram pesquisados de acordo com a proposta metodológica formulada por Panofsky. Sobre a fotografia, Boris Kossoy, um dos primeiros pesquisadores brasileiros a inserir a fotografia na academia, fez uso dos conceitos da iconologia em uma proposta metodológica. Sua principal questão é descobrir as realidades das imagens. Considera que existência da fotografia só é possível através de três elementos fundamentais: o fotógrafo, o assunto e a técnica. Chama atenção para duas diferenciações que são necessárias para que não haja equívocos metodológicos. É preciso ter em mente se está se fazendo uma história *da* fotografia, ou uma história *através* da fotografia. As duas modalidades exploram questões diferentes em relação às fontes. A história *da* fotografia prioriza a trajetória dos fotógrafos e as inovações de ordem tecnológica. A história *através* da fotografia se volta para a reconstituição das cenas passadas nas imagens.

Kossoy também elabora um roteiro com uma série de informações que devem ser levantadas sobre as imagens. Ao fazer isso, se vale dos conceitos da iconologia. Inicia-se com uma análise iconográfica, no qual os conteúdos icônicos das imagens são descritos, feito isso parte-se para uma análise iconológica, que revelaria as motivações ideológicas da sociedade que a produziu. O autor fala em duas realidades, uma segunda que seria a realidade exterior e a primeira

---

<sup>47</sup> As propostas teóricas e metodológicas de Kossoy se baseiam nos conceitos da iconologia, provavelmente por estar dentro do contexto de produção dos anos 1970 e 1980. Cf. KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. A primeira edição da obra é de 1989.

realidade, a da cena retratada, que seria a realidade da imagem. Enquanto que a primeira análise (segunda realidade) se situa no nível iconográfico, a segunda (primeira realidade) parte para o que o autor chama de interpretação iconológica, ou seja, o entendimento do que está representado na cena registrada na fotografia.<sup>48</sup>

### 1.1.2 Semiótica e Fotografia

A semiótica encontra terreno fértil nas discussões a cerca do estatuto ontológico da fotografia, a saber, a relação e a natureza dos elementos constitutivos do ato fotográfico. De sua característica física, química e ótica a fotografia é problematizada como objeto passível de compreensão de significado em termos de comunicação e sentido atribuído. Para tal intento a fotografia é desconstruída, a partir dos elementos que constituem a sua existência material. A fotografia seria apenas um objeto visual pelo qual é possível trabalhar as categorias semióticas de compreensão da realidade, a teoria de classificação do signo.

A base teórica mais utilizada, oriunda dos estudos de C. S. Peirce, é a tricotomia do signo em ícone, índice e símbolo. Nos estudos de autores como Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer e Rosalind Krauss essas categorizações são elementos centrais no processo de comunicação engendrado pela fotografia, seja no nível de sua emissão quanto no de sua recepção. Segundo Santaella essa é, particularmente, a contribuição da semiótica mais importante em relação aos estudos sobre fotografia, ou seja, explorar os limites da fotografia em si mesma e sua relação com o referente.<sup>49</sup>

Penetrando em parte do universo conceitual do semiólogo Roland Barthes, identificou-se em seus textos clássicos sobre fotografia, parte do arcabouço teórico ainda bastante utilizado nos trabalhos acadêmicos. Seu posicionamento com relação ao referente da fotografia é categórico: Segundo Barthes, por mais que se entenda o realismo como um mero efeito da fotografia, ou mesmo alardear seus aspectos transformadores do real, não há como negar a existência do

---

<sup>48</sup> KOSSOY, Boris. Opus cit, p.96.

<sup>49</sup> SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. 4ed. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.121.

referente na imagem. Ele esteve ali um dia e houve uma relação físico-química, na qual seu duplo aderiu ao papel sensibilizado. Para além da aderência do referente, a fotografia nada mais seria do que um “isso foi”, expressão comumente dita juntamente com um gestual de apontamento. A fotografia nos anos 1960 para Barthes era uma mensagem sem código. Ela adquire significado somente se inserida em uma estratégia de comunicação<sup>50</sup> (uso de textos que indiquem o sentido da imagem sob o ponto de vista da emissão). Anos mais tarde Barthes enriqueceu e complexificou a relação da fotografia com o referente a partir das idéias trazidas pelos conceitos de *studium* e *punctum*.<sup>51</sup> Na fotografia, segundo o autor, é possível estabelecer duas relações ao olhar uma fotografia: o *studium* no qual o espectador explora todos os objetos icônicos passíveis de descrição e compreensão cultural. Já o *punctum* atua justamente aonde faltam as palavras, é uma espécie de “ferida” que atrai e eleva o espectador ao plano do sublime. Esse poder creditado à imagem, partiu de um autor perplexo com a imagem de sua mãe quando criança. Para Barthes, o fato de poder ver a mãe lhe remetia às profundezas da memória e desencadeou uma série de questionamentos sobre o estatuto semiótico da fotografia.<sup>52</sup>

Reverendo a fotografia pelas categorias da semiótica, Philippe Dubois<sup>53</sup> redimensiona a questão da fotografia como um ato-traço, ruína do tempo. Para este autor, mais que uma aderência ao referente, o ato fotográfico é uma marca no tempo que tem suas particularidades em termos de ocasião, preparação, negociação, “click”, negativo da imagem, positivo da imagem, manuseio e suporte para a memória.

Para Dubois a fotografia está envolta em uma série de códigos sociais, sendo somente na fração de segundo na qual o fotógrafo dispara o “click” uma mensagem sem código. O ato fotográfico fica assim como uma espécie de ato puro, ilhada em uma série de condutas próprias da cultura. Dessa forma como entender o potencial epistêmico da fotografia? Para o autor a pragmática do índice seria a chave explicativa que melhor contempla o seu caráter ontológico: a

---

<sup>50</sup> Cf. BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*. São Paulo: Nova Fronteira, p.11-25.

<sup>51</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>52</sup> Cf. Idem e MIRZOEFF, Nicholas. Opus cit., p.112-113.

<sup>53</sup> DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 5ed. Campinas: Papirus, 1993.

sua condição de índice da realidade. Nesse sentido a fotografia atua como uma marca de algo que é outra coisa. A materialidade da imagem se mostra como um tipo de ruína de uma rede de relações estabelecidas em torno do fotográfico.

Devido à riqueza do aporte filosófico e epistêmico da semiótica outros autores perseguem novas especulações e pesquisas em torno do estatuto da fotografia. O semiólogo Jean-Marie Schaeffer, diferente dos demais autores chega a novas conclusões, a partir da leitura de Barthes, Dubois entre outros vários semióticos e semiólogos. Seguindo essa linha de pensamento, Jean Marie-Schaeffer<sup>54</sup> faz uma série de questionamentos sobre a fotografia. Schaeffer chama atenção para os potenciais do que ele chama imagem captada por um aparelho (dispositivo) através de uma conexão físico-química. Em cada estágio de produção e circulação e, sobretudo, em cada meio social de consumo, as qualidades sógnicas dos objetos se acentuam de maneira diferente. Nesse sentido Schaeffer diz que a fotografia é por excelência um signo de recepção. Trata-se de um índice icônico. O autor se mantém em concordância com Dubois sobre a questão da indicialidade da fotografia no plano da emissão. O que Schaeffer faz é flexibilizar a atuação do signo nos objetos, neste caso a fotografia. O mais importante nesta relação é de que modo a fotografia atua sobre a sociedade, forjando comportamentos, construindo memórias, estabelecendo laços afetivos, e demais atividades sociais públicas e privadas. Seguindo esta lógica, a fotografia deve ser pensada mais no ponto de vista de sua recepção do que sua emissão.<sup>55</sup>

A descrição da fotografia pela característica de dispositivo fotográfico lhe permite chegar ao que ele chama de *arché* da fotografia, ou a sua ontologia: Uma impressão marcada pela distância entre um elemento físico e a máquina. O canal da informação é a luz, aqui entendida como fluxo fotônico. Porém as relações sociais estabelecidas através da fotografia não obedecem a essa lógica, uma vez que o conhecimento do *arché* não se constitui em um impedimento ao uso do

---

<sup>54</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.10.

dispositivo fotográfico, muito pelo contrário. O mistério velado pela caixa preta é um dos grandes atrativos da fotografia, tanto no plano técnico como no cultural.<sup>56</sup>

A herança da câmera escura, do século XV se constitui em um elemento central na discussão sobre sua ontologia entre os autores semióticos como Arlindo Machado. Esse autor desvela uma das características que considera marcante, porém pouco explorada pela literatura mais técnica sobre a fotografia, que é justamente a sua construção histórica de média duração que tem início na câmera escura no séc. XV, passando pela invenção das lentes no séc. XVII e somente no séc. XIX conseguiu-se chegar ao que faltava, que era somente um modo de imprimir as imagens projetadas na tela da câmera escura. Nas palavras do autor:

Do ponto de vista óptico, já estava resolvido no renascimento o problema da fotografia: o que a descoberta das propriedades fotoquímicas dos sais de prata significou foi simplesmente a substituição da mediação humana (o pincel do artista que fixa a imagem na câmera escura) pela mediação química do daguerreótipo ou da película gelatinosa.<sup>57</sup>

Nesse sentido, autores como Arlindo Machado e Rosalind Krauss avançam nas questões semióticas da fotografia, pois a inserem em uma história do olhar. Em relação a essas características, a fotografia era uma novidade já aclimatada pelo uso da câmera obscura que obedece aos mesmos cânones visuais da fotografia. Por esse motivo que Rosalind Krauss, autora que assume logo no início a sua posição semiótica sobre a fotografia, diz não escrever um livro sobre a fotografia em si, mas da influência de seu modo de “dar a ver” o mundo na história do modernismo. Ao analisar as obras dos movimentos de vanguarda a partir da estética a autora observa o quanto o fotográfico influenciou na produção dos artistas do séc. XIX e início do XX. Conforme análise de Humbert Damisch:

---

<sup>56</sup> Sobre esta aura de mistério ver o clássico ensaio de: FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

<sup>57</sup> MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.31.

(...) revelar esta influência a ponto de lhe atribuir valor de sintoma ou índice, ao estilo da solução química que, por redução dos sais de prata expostos à luz em prata metálica, torna visível, na etapa da revelação, a imagem, latente impressa sobre a placa ou película no fundo da caixa preta e a revela pelo que é: um *índice* no sentido atribuído pelo filósofo americano Charles S. Peirce, um signo que mantém com seu referente uma relação direta, física, de derivação, de causalidade.<sup>58</sup>

Apesar de ser normativa na origem e ser uma espécie de filosofia do conhecimento e da linguagem que tende a universalidade, a semiótica tem dado importantes contribuições, pois o uso de seus conceitos é utilizado até mesmo pelos seus críticos. Contudo é preciso ter a cautela de não fazer uso dos conceitos semióticos fechados em si, como algo sem historicidade ou apartado das especificidades culturais. Esse tipo de abordagem, mais aberta, mostrou excelentes resultados, pois levou os teóricos a pensar as fontes visuais a partir de uma história do olhar.

Também interessada no uso das fontes fotográficas na História pela via da semiótica, Ana Maria Mauad recomenda uma série de sugestões de ordem metodológica que traz consigo um posicionamento teórico de derivação semiótica. Segundo Mauad: *“Tal concepção assume a intervenção do fotógrafo na elaboração da representação, que se elabora como mensagem estruturada a partir de um estoque de signos que compõem a linguagem fotográfica”*.<sup>59</sup> Segundo a autora esse posicionamento em favor de um método histórico-semiótico não é consenso entre os pesquisadores, mas se constitui em um importante receituário metodológico, pois parte de ações e concepções concretas, de grande eficácia nos estudos sobre fotojornalismo.<sup>60</sup> Mauad recomenda que três premissas sejam consideradas no trato com as imagens: a noção de série ou coleção, ou seja, trabalhar com séries documentais, o princípio da intertextualidade que seria o

---

<sup>58</sup> DAMISCH, Humbert. Prefácio. In: KRAUSS, Rosalind. Opus cit., p.9. (grifo do autor)

<sup>59</sup> MAUAD, Ana Maria. Imagens da terra: fotografia estética e história. *Primeiros Escritos*. Niterói, n.7, julho de 2001, p.2. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/labhoi> Acesso em 8 de maio de 2005.

<sup>60</sup> Ver: MAUAD, Ana Maria. O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml> Acesso em 08 de janeiro de 2005. e MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. São Paulo, *Anais do Museu Paulista*, USP, v. 13, n.1, p.133-174, jan-jun 2005.

cruzamento com demais fontes de tipologias variadas e em terceiro lugar o trabalho transdisciplinar, que se tornou um imperativo na pesquisa com imagens. A autora entende que as imagens concorrem, junto com as demais fontes, na compreensão do que chama de textualidade de uma época. As imagens são entendidas como textos, já que se formam a partir de um estoque de signos.<sup>61</sup>

Os estudos semióticos partem da análise da estrutura, numa perspectiva sincrônica. A entrada da semiótica nas pesquisas dos historiadores ocorreu e meados anos 1960 quando o estruturalismo entrou em voga nos estudos em ciências humanas.<sup>62</sup> Notadamente no que se refere à visualidade, os estudos de Michel Foucault foram de fundamental importância. A idéia do panóptico (pan = tudo, óptico = olhar) era o ponto central da manutenção do controle sobre os presos. Contudo, não se pode perder de vista que a História trabalha especificamente com a idéia de tempo, que age sobre a trajetória da sociedade, sendo dispensável a busca pela imanência, algo que não encontra viabilidade no enfoque da História Visual proposta por Meneses.<sup>63</sup>

### 1.1.3 Cultura Visual e Fotografia

É justamente por este caminho que a idéia de cultura visual propõe novos rumos, nas palavras de Meneses. Considerando a dinâmica da cultura, a fotografia se torna um artefato que atua decisivamente na “invenção” das pessoas. A tradução portuguesa não dá conta do termo inglês *making persons*, mas é exatamente por este enfoque que a visualidade deixa de ser algo utilitário (uso de imagens somente como ilustração) para a História e assume o seu papel específico no funcionamento da sociedade. Qual o papel da fotografia na mediação comunicativa? O que representa uma fotografia estampada na capa de uma Revista Ilustrada? É possível fazer um levantamento da historicidade das imagens, seus usos, as relações afetivas que ela estabiliza na vida privada? Porque a fotografia atua como forma de conhecimento e controle de uma cidade

---

<sup>61</sup> MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história, possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. São Paulo: Cortez, 2004, p.19-36.

<sup>62</sup> Ver: BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Lisboa: Publicações Europa-América, [s.d.], p.205-213.

<sup>63</sup> Cf. MENESES, Ulpiano, Bezerra de. Opus Cit.



que já não é mais percorível a pé? Quais máquinas são utilizadas, quais as formas de aprendizagem, quais são os imperativos do mercado, como é a relação entre as pessoas que vivem da fotografia? Quais os mecanismos de diferenciação utilizados entre os fotógrafos? Que tipo de critério é usado para definir quem é um bom fotógrafo e o que é uma boa fotografia? A essas perguntas, que valorizam a ação do tempo, as diferentes temporalidades e estágios de utilização da fotografia, que a cultura visual pretende responder. Nesse sentido os fotógrafos são entendidos como produtores de imagens, mediadas por dispositivos e que respondem a parâmetros de recepção.

Os livros sobre cultura visual questionam fortemente os modelos de textualidade aplicados à pesquisa com fontes visuais.<sup>64</sup> Ao fazer um levantamento dos mecanismos que levam ao surgimento a fotografia (não só tipos de imagens, mas mecanismos de reprodução cada vez mais baratos) Annateresa Fabris aponta que a fotografia em específico quebrou com qualquer forma de obtenção de uma sintaxe, já que a fotografia é uma imagem técnica onde os traços não respondem a convenções de um desenho. A imagem surge a partir do instante, fração de segundo, em que a imagem se forma pela luz. Conforme a autora:

Ao copiar uma obra, portanto, o desenhista não se preocupava em ser fiel à sintaxe do original, mas em realizar uma tradução congenial à própria sintaxe e ao próprio sistema de convenções, modificando radicalmente seu ponto de partida. Na imagem fotográfica, ao contrário, não há análise sintática prévia do objeto visto, tanto que as linhas do processo técnico, que não podem ser confundidas com as da informação visual, estão abaixo da soleira da visão normal. Linhas e pontos são percebidos na informação como algo dado pelo objeto visto, e não por uma análise sintática.<sup>65</sup>

Em síntese, não há como enquadrar a fotografia nos moldes tradicionais das convenções do desenho, onde o pincel, o buril ou qualquer outro material utilizado se transforma na extensão do braço do artista. O ponto de partida do fotógrafo é algo dado pela realidade. Essa transformação altera os modos de

---

<sup>64</sup> Cf. HALL, Stuart; EVANS, Jessica. What is the visual culture? In: *Visual culture: the reader*. Londres: SAGE, 1999, p.1-7. e MIRZOEFF, Nicholas. Opus cit.

<sup>65</sup> FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006, p.158.

percepção do real, pois a partir de algo dado, o indivíduo constrói sua imagem pelo enquadramento, escolha dos objetos icônicos ou não icônicos, pelo afastamento ou aproximação, fazendo jogos de escalas e de tons.<sup>66</sup> Em outras palavras, a fotografia constrói o seu repertório de convenções, porém estes se constituem em uma ruptura no que diz respeito às condições técnicas de produção anteriores. A semiótica, ao fechar o discurso sobre si mesma, corre o risco de normatizar e não considerar os diversos suportes na quais as imagens são veiculadas. Também há ressalvas quanto ao entendimento do mundo a partir da categoria texto. Segundo a cultura visual, textualidade e visualidade devem ser entendidas como conceitos que guardam as suas especificidades.<sup>67</sup>

## **1.2 O fotógrafo e a produção de Imagens: Fotografia e Processos subjetivos**

O enfoque escolhido para este trabalho, entre outros possíveis, pode ser entendido também como a cultura fotográfica<sup>68</sup> da cidade de Porto Alegre entre as décadas de 1940 e 1950. Considera-se a cultura fotográfica como algo que faz parte da cultura visual. Pretende-se dentro dessa cultura fotográfica nos marcos temporais e espaciais supracitados, observar quais são as características dos fotógrafos porto-alegrenses, como se organizam em relação ao mercado, quais as possibilidades de atuação e a disposição destes trabalhadores dentro do seu campo. Entende-se que a cidade é um *locus* privilegiado de ação da fotografia, uma vez que a própria atividade é associada à vida urbana.<sup>69</sup> Tido como um dos elementos fundadores do ato fotográfico por Kossoy, o fotógrafo é, antes de mais nada um sujeito que, neste caso vive em uma cidade em mudanças: abertura de novas avenidas, construção de prédios de alto gabarito, novos espaços de

---

<sup>66</sup> Ver tabela com conjuntos de possibilidades formais da fotografia em: LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Opus cit., p 253-254.

<sup>67</sup> Cf. MENESES, Ulpiano Bezerra de. *História e Cultura Visual*. Porto Alegre, PUCRS, 22 mai. 2005. Conferência. Mesa Redonda I: "Modernidade no Brasil e nos países latinos". I Simpósio de Pesquisas Históricas dos Grupos de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

<sup>68</sup> A cultura fotográfica é uma idéia de cunho mais restrito, que considera a especificidade do fotográfico na cultura visual, entendido como algo maior. Ver: CANABARRO, Ivo. *Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações*. Porto Alegre, *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v.XXXI, n.2, p.23-39, dez. 2005.

<sup>69</sup> BOURDIEU, Pierre. Culto a la unidad y diferencias cultivadas. In: *Un arte médio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.88-92.

sociabilidade, ou seja, todos os elementos associados aos processos de modernização dos países periféricos, que se acentuaram após o final da segunda guerra mundial.

É interessante notar que a procedência e a trajetória dos fotógrafos de Porto Alegre nesse período são variadas: imigrantes, fotógrafos oriundos do interior e da capital do estado. É importante lembrar também que além dos fotógrafos que lograram êxito aqui, alguns deles nesse período conseguiram destaque no centro do país, como Ed Keffel, Flávio Damm, Salomão Scliar e Erno Schneider. Dos nomes conhecidos e de atuação em Porto Alegre, pode-se citar, entre os mais representativos, Sioma Breitman, Olavo Dutra, Pedro Flores, Léo Guerreiro, Antonio Ronek, Antonio Nunes, Santos Vidarte e João Alberto Fonseca da Silva. Sobre estes fotógrafos se têm maiores informações, contudo existem muitos nomes infelizmente que ainda são somente nomes à espera de maiores elementos que levem à novas informações sobre a atividade fotográfica em Porto Alegre.

Antes de entrar nos perfis dos fotógrafos, cabe aqui mostrar um pouco da discussão de cunho teórico e metodológico sobre o papel do sujeito na produção de imagens. O pesquisador do núcleo de fotografia da UFRGS, Mário Bitt-Monteiro elaborou um texto, no qual fala sobre os universos referenciais, que se constituem em uma espécie de roteiro controlado de produção de fotografias.<sup>70</sup> Nele o autor coloca algumas variáveis que podem ocorrer quando o sujeito produtor de imagem se encontra em ação. Para Bitt-Monteiro alguns fatores devem ser considerados, fatores estes que guardam relações com o próprio universo de referências do fotógrafo. Isto quer dizer que, dentro deste quadro conceitual, é preciso mensurar esta variável na produção de imagens de Sioma Breitman, um fotógrafo que tem os horrores da guerra e do anti-semitismo no seu universo referencial e João Alberto, um fotógrafo que vem com elementos da vida no campo ao exercer o seu ofício na cidade.

---

<sup>70</sup> BITT-MONTEIRO, Mario. Teoria dos universos circundantes. Percepção, espaço e fotografia: uma abordagem metodológica. *Revista de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*. Porto Alegre, vol.8, p.261-271, 2000. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/fotografia/port/07\\_artigos/04\\_atg/universos.pdf](http://www.ufrgs.br/fotografia/port/07_artigos/04_atg/universos.pdf) Acesso em 8 de maio de 2008.

Portanto observa-se que a profissão de fotógrafo guarda afinidades com o modo de vida urbano e que a produção fotográfica tem íntima relação com a bagagem cultural do fotógrafo. Pensando esta última questão em termos conceituais, para além da idéia de universo referencial, é possível pensar no que diz o filósofo Gilles Deleuze sobre o que ele conceitua como dobra.<sup>71</sup> Deleuze fala que o corpo (o autor não dissocia atividade cerebral e corporal) trabalha como uma espécie de dobra, na qual ficam armazenadas as informações que o sujeito julga mais importantes. É como uma espécie de filtro no qual as informações, neste caso visuais, passam e algumas ficam retidas, seja pela repetição, seja pelo gosto social ou pessoal. A essa produção armazenada alguns autores como Félix Guattari conceituam como subjetivação, pois há uma dinâmica nesta relação, de acordo com o grau de novas sensações a que o corpo é submetido. Isso quer dizer que ao viajar, ver coisas que não fazem parte das nossas referências do cotidiano, estamos produzindo novas subjetivações. A este conceito de subjetivação, filtrado pela idéia de dobra, é lícito afirmar que os sujeitos produzem subjetivações em âmbito social, ou seja, subjetivações coletivas.<sup>72</sup>

É a partir dessa idéia de sujeito social que esta pesquisa se propõe a pensar o fotógrafo. Ele não é somente um trabalhador que se insere em um mercado, mas um mediador, pois produz um objeto que se configura em uma tecnologia da inteligência.<sup>73</sup> O fotógrafo, na qualidade de testemunha ocular da cena congelada, é quem está em melhores condições de passar informações sobre as motivações do ponto de vista da produção, conforme infere Kossoy. Porém, mais do que isso, o fotógrafo é uma possibilidade de percepção dos modos de ação que configuram a prática fotográfica. Este não deve ser encarado como algo que dita as formas de ver os objetos, mas de alguém que também está imerso na cultura do período e que responde a parâmetros de recepção, de acordo com a finalidade das imagens. Até aqui pensa-se nestas questões de produção, circulação e recepção das imagens no seu contexto. Muitas imagens

---

<sup>71</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992, 195-197.

<sup>72</sup> Ver: GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina*. 2ed. Rio de Janeiro: 34, 1995, p.177-191.

<sup>73</sup> Sobre este tema ver: LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

são ainda utilizadas hoje com outros sentidos atribuídos, transmutando-se da função de documento para a de monumento.

A fotografia guarda estas relações de mediação, até mesmo na concepção que se faz dela. Pierre Bourdieu, ao fazer uma pesquisa sobre o impacto da fotografia amadora nos anos 1960 chegou a seguinte conclusão: a de que a fotografia se caracteriza por ser uma arte média, que fica na intersecção entre arte e ciência e entre comunicação e arte. Tendo como premissa que a relação dos homens com objetos é reveladora da relação dos homens com sua própria condição social, Bourdieu concluiu que os sujeitos que se dedicava à fotografia possuem um perfil bastante similar. São homens de média idade, provenientes da classe média, que moram em cidades de médio porte e possuem escolaridade média.<sup>74</sup> Apesar de ser uma pesquisa restrita aos franceses nos anos 1960, ela é passível de generalizações, guardadas as devidas cautelas.

### **1.3 O espaço da fotografia na comunicação e nas artes**

Segundo Fabris, nos primórdios a fotografia cumpria duas funções utilitárias, responsáveis pela difusão da prática desse tipo de registro: como fonte de notícias e no registro de documentos.<sup>75</sup> Destinava-se a apresentar algo valendo-se de seu efeito de realismo. Em relação à arte, é possível entender a inserção da fotografia por duas vertentes: o uso da fotografia como produto artístico e a fotografia como instauradora de um novo tipo de olhar. Neste segundo aspecto entende-se o fotográfico como uma forma específica de olhar o mundo e conceber a arte. Segundo Krauss é possível entender a história do modernismo através de um olhar que se configura como fotográfico.<sup>76</sup>

A História geral da fotografia já conta com uma bibliografia considerável, ainda que a maior parte dos exemplos sejam provenientes do contexto europeu. Sem estender o tema mais que o oportuno, pretende-se aqui abordar o perfil da produção fotográfica referida nestes manuais. A fotografia do século XIX é marcada por um forte experimentalismo e por uma concepção bem marcada a respeito de sua condição: a de registro fiel da realidade. Mesmo com a

---

<sup>74</sup> BOURDIEU, Pierre. Opus cit., p.28/54.

<sup>75</sup> FABRIS, Annateresa. Opus cit., p.158.

<sup>76</sup> KRAUSS, Rosalind. Opus cit.

precariedade do material e com a prática dos retoques, a fotografia era entendida como um espelho da realidade<sup>77</sup>, ficando assim seu conteúdo marcado por essa especificidade. Em termos técnicos não havia até meados dos 1880 um processo padrão na produção. Muitos fotógrafos experimentavam novas técnicas de revelação, caracterizando uma prática ainda artesanal. Sua rápida difusão dificultou ainda mais a padronização de seu uso. As também rápidas modificações de ordem técnica eram processadas e difundidas com certa defasagem. O foco dessas inovações eram Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos. Os demais países recebiam e assimilavam novas técnicas de acordo com seu grau de proximidade e também com o potencial financeiro dos fotógrafos.<sup>78</sup>

Na década de 1880 a invenção das câmeras portáteis e dos filmes em rolo alterou decisivamente os rumos da fotografia. Contudo a produção ainda permanecia em grande parte sendo feita pelas máquinas de grande formato. No campo da comunicação já são conhecidos muitos trabalhos fotográficos de cunho jornalístico e que foram marcados pelas dificuldades de execução, devido ao peso do equipamento que chegava a cerca de cem quilos. Os fotógrafos antes de mais nada tinham que ser homens com vigor físico, pois era um imperativo de ordem técnica. Os conflitos armados do século XIX são exemplares deste tipo de fotografia. Na guerra de secessão nos EUA (anos 1860) Mathew Brady obteve imagens após meses nos campos de batalha, percorrendo com alguns ajudantes e um laboratório móvel, montado em uma de suas charretes. Não logrou êxito no retorno de seu trabalho, pois optou por fotografar os horrores da guerra. Além de muito trabalho, não obteve o retorno financeiro desejado, já que eram imagens que desagradavam pelo impacto.

A fotografia levou um certo tempo até inserir-se de forma mais “pura” no contexto da comunicação. Havia primeiro um obstáculo de ordem técnica que

---

<sup>77</sup> Cf. DUBOIS, Philippe. Opus cit., p.25-56.

<sup>78</sup> É possível perceber, por exemplo, que o México, pela sua proximidade com os EUA e pelo pioneirismo no processo de independência recebia as inovações de forma mais rápida que no Brasil. Cf. BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de clio: Uma interpretação da história visual da revolução mexicana (1900-1940)*. São Paulo: UNESP, 2006.

impedia a reprodução de imagens nos jornais e revistas. As técnicas de impressão ainda eram bastante precárias.<sup>79</sup>

A questão começou a se resolver por volta dos anos 1920 na Alemanha, onde a fotografia experimentou uma difusão nas revistas ilustradas. As inovações técnicas como as máquinas Leica e Ermanox favoreciam um tipo de registro que respondia aos padrões de um jornalismo que primava pela objetividade e desmistificação dos fatos. A fotografia passava agora a oferecer ao espectador um olhar indiscreto sobre seus referentes. Ao fotógrafo não se exigia mais o vigor físico de outrora, mas sim elegância e discrição.<sup>80</sup> O grande ícone deste período foi o fotógrafo Erich Salomon, que elaborou uma verdadeira cartilha ao repórter fotográfico. Sua principal oficina deste tipo de produção foi a Convenção de Haya em 1919. Salomon obteve imagens da sala de descanso das principais autoridades políticas envolvidas no evento. Para tal intento teve que se disfarçar de pintor e subir em escadas para chegar ao local sem ser percebido. Essas imagens só seriam possíveis pelo tamanho e descrição da câmera e pela atitude do fotógrafo que se caracteriza por ser um verdadeiro caçador de imagens.

Esse perfil de fotografia jornalística desenvolveu-se em uma crescente busca pela foto única e pela não intervenção do fotógrafo na cena. O objetivo era que ela se mostrasse a mais natural possível. Algumas imagens podem ser entendidas como exemplares deste tipo de concepção. A mais famosa delas certamente é a do miliciano abatido na Guerra civil espanhola, nos anos 1930.<sup>81</sup> A discussão em torno dessa imagem revela toda a busca do fotógrafo pela imagem única, pelo registro de um instante decisivo, neste caso, o instante em que a morte acontece. Esse tipo de imagem foi a tônica da fotografia jornalística nos anos 1940 e 1950. A Segunda Grande Guerra e os posteriores conflitos como a Guerra da Coreia e na Indochina eram os eventos nos quais este tipo de atividade se destacou. Neste último conflito, o célebre fotógrafo Robert Capa, responsável

---

<sup>79</sup> Para saber mais sobre técnicas de reprodução de fotografias ver: ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotoreportagem no Brasil: A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p.51-97. FREUND, Opus cit., p.95-99.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p.99-123.

<sup>81</sup> Ver: MENESES, Ulpiano, Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 14, p.131-151.

pela fotografia do miliciano abatido veio a falecer. Construía-se a imagem do fotógrafo herói, aquele que arrisca constantemente a vida para registrar instantes únicos.<sup>82</sup>

Nesse período surgiram grandes agências de fotógrafos, prática que já havia ocorrido de forma incipiente na Alemanha dos anos 1920. Célebres fotógrafos como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson entre outros fundaram a Agência *Magnum* em 1947. Os fotógrafos da agência questionavam fortemente o uso das imagens pela imprensa e pelo Estado. Os textos que acompanhavam as imagens eram escritos por outras pessoas e a posse dos negativos era dos contratantes. Cartier-Bresson causou uma ruptura ao exigir que os textos escritos por ele fossem divulgados junto às imagens. O fotógrafo, além do status de herói, passava a reivindicar a sua valorização no espaço da comunicação, que se dava nas revistas ilustradas principalmente.<sup>83</sup>

Observa-se então que a guerra e os acontecimentos políticos eram os temas que mais geraram investimento humano na circulação de imagens nos meios de comunicação. Outrossim, eram assuntos que despertavam interesse geral. As revistas ilustradas eram os grandes veículos desse tipo de imagem, pois tinham uma periodicidade mais estendida que o jornal, o que lhes conferia tempo hábil de produção e impressão em média escala.<sup>84</sup> Esse panorama só mudaria no Brasil em meados dos anos 1950, quando os jornais do centro do país passaram a contar com o aparato técnico necessário a dinâmica moderna de produção da notícia.

No campo das artes a fotografia de imediato foi motivo de extensas discussões entre as elites culturais.<sup>85</sup> Inventada em um período onde o realismo era uma estética bastante utilizada, a fotografia quase que tinha a vocação de ser fiel ao seu referente.<sup>86</sup> Entendida e vendida como espelho do real, a fotografia

---

<sup>82</sup> Cf. COSTA, Helouise. A fotografia de imprensa: diferentes determinações para a imprensa diária e os semanários. In: *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade em O Cruzeiro*. São Paulo, 1992. (dissertação) Mestrado em Comunicação. Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, p.54-68.

<sup>83</sup> Cf. SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004, p.140-144.

<sup>84</sup> Cf. COSTA, Helouise. Opus cit., p.55-57.

<sup>85</sup> Cf. DUBOIS, Philippe. Opus cit., p.27-53.

<sup>86</sup> Ver a discussão de forma pormenorizada em: DUBOIS, Philippe. Opus cit., p.27-35.



causou inúmeras discussões quanto ao seu estatuto artístico. O grande impedimento residia no fato da imagem gerada pela fotografia não contar com o trabalho manual do artista, sendo uma imagem gerada por uma máquina. Havia a idéia que, nessas condições de produção, a intervenção humana era nula.

Respondendo a essa crítica que a estética pictorialista se consolidou como a entrada da fotografia no mundo das artes. Muitos dos fotógrafos pioneiros eram artistas que realizavam retratos em miniatura para a burguesia emergente. O retrato como gênero artístico era uma atividade muito praticada, desde a renascença com o *fizionotrafo* e a *silhouette*.<sup>87</sup> Nestes dois gêneros os fotógrafos já se valiam da câmera escura para desenhar o perfil dos retratados e a partir deste ponto compor o rosto. O uso de lentes de aumento também era feito, como forma de obter um melhor enquadramento e percepção de detalhes.

Tem-se então aí, conforme aponta Arlindo Machado, praticamente todos os elementos técnicos que compõem a fotografia, restando somente uma técnica que permitisse a fixação da imagem projetada na câmera. As imagens produzidas pela fotografia já faziam parte de práticas cultivadas desde a renascença.<sup>88</sup> A legitimidade artística da fotografia residia na intervenção que os fotógrafos passaram a fazer nas imagens. Muitos ateliês fotográficos passaram a contar com um artista que praticamente fazia do original fotográfico uma pintura, pois nada ficava como no original. Os efeitos de luz eram ressaltados, as marcas do tempo no rosto eram atenuadas, objetos e cores eram inseridos, enfim, uma série de retoques eram impressos na imagem de modo que não era possível mais argumentar que esta era uma imagem puramente técnica.

Esse tipo de fotografia foi extensamente praticada na Europa e o pictorialismo pode ser entendido como a inscrição da fotografia como arte<sup>89</sup>. Porém o pictorialismo teve adeptos que negavam a intervenção na fotografia, pois lhe tirava a sua essência. A imagem fotográfica tinha que explorar as potencialidades próprias de suas características técnicas, buscando o que há de artístico na realidade. O fotógrafo mais conhecido desta corrente foi Alfred

---

<sup>87</sup> FREUND, Gisèle. Opus cit., p.32-40.

<sup>88</sup> MACHADO, Arlindo. Opus cit.

<sup>89</sup> Cf. NEWHALL, Beaumont. Fotografia Pictorialista. In: *Historia de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, p.141-166.

Stieglitz e sua série *Equivalentes*<sup>90</sup> a mais representativa deste tipo de concepção de uso da fotografia. O registro de nuvens fez a fotografia explorar, sem retoques, o que há de poético na própria realidade exterior. A dança das nuvens oferece formas únicas e transitórias, transformando-se em objeto exemplar do tipo de capacidade a ser explorada pela fotografia, sem deixar de reivindicar seu status artístico.

Desta segunda vertente do pictorialismo muitas outras formas de fotografia artística foram desenvolvidas. Com a constante e crescente melhora no aparato técnico a fotografia pode reivindicar outros espaços de atuação. Um dos marcos importantes foi o surgimento da Escola Bauhaus, na Alemanha, nos anos 1920. Nesse contexto a fotografia passava a entrar no campo do mercado editorial de forma mais intensa e foi explorada em suas características formais. A arquitetura foi uma forte aliada da fotografia que, juntas, construíram uma nova estética, pautada pelo formalismo e pelos efeitos de tridimensionalidade.<sup>91</sup> A fotografia pictorialista que defendia o purismo se transformava em uma fotografia direta, que defendia a não intervenção no processo. Ao mesmo tempo esse tipo de fotografia tendia a exacerbar o realismo fotográfico, ao ponto deste ser compreendido como um efeito e não uma condição do registro. Além da arquitetura, o desenvolvimento do *design* gráfico também competia para uma nova estética fotográfica, que abria mão do conteúdo para investir nas formas dos objetos registrados em enquadramentos inusitados.<sup>92</sup>

#### **1.4 A fotografia no contexto da modernização brasileira**

A sociedade brasileira nas décadas de 1940 e 1950 viveu sob intensas discussões, permeadas pelas noções da modernidade. Idéias gerais como progresso, nação e negação de valores tidos como atrasados em relação ao que se caracterizava como moderno permearam as discussões políticas, os movimentos artísticos, as formas de conceber a cultura, etc. Faz-se importante identificar as formas encontradas de negociação entre conceitos que tendem à

---

<sup>90</sup> Ver: KRAUSS, Rosalind. Opus cit., p.133-143.

<sup>91</sup> Cf. LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Opus cit., p.99-100.

<sup>92</sup> Cf. NEWHALL, Beaumont. *Fotografia Directa*. In: *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, p.167-198.

universalidade, mas que sempre encontram os obstáculos próprios das especificidades locais. Ao pensar no Brasil do período supracitado, a questão se torna mais complexa, uma vez que os localismos ainda encontravam-se muito marcados e pautavam as manifestações culturais e o trânsito de bens simbólicos.

Pensar o Brasil sobre balizas políticas equivaleria a identificar entre os anos de 1940 e 1950 uma transição entre o Estado Novo e a chamada democratização, a partir de 1945. A questão é válida, pois há a possibilidade de identificar uma crise e ruptura. Crise do sistema autoritário e abertura democrática, este último sistema que permite maior liberdade dos cidadãos de escolha em relação às esferas de poder.

Para além da questão política, o Brasil passou por um processo de modernização, de grande amplitude. O Brasil urbano dava lugar ao rural, as manifestações artísticas buscaram novos rumos (artes visuais, poesia, fotografia, poesia, teatro) os meios de comunicação ensaiavam uma incipiente indústria cultural tendo como base uma sociedade de consumo<sup>93</sup> ainda em formação. A modernização já seria, como aponta Habermas, diferente do conceito de modernidade, pois é alavancada pelos avanços econômicos, ação onde predomina a razão instrumental. Conforme Habermas:

O conceito de modernização refere-se a um feixe de processos cumulativos que se reforçam mutuamente: à formação de capital e mobilização de recursos, ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho, ao estabelecimento de poderes políticos centralizados e à formação de identidades nacionais, à expansão de direitos de participação política, de formas urbanas de vida e de formação escolar formal, refere-se à secularização de valores e normas. A teoria da modernização procede a uma abstração do conceito de modernidade de Weber com importantes conseqüências. Essa abstração dissocia a modernidade das suas origens na Europa dos novos tempos e utiliza-a até como um padrão neutralizado espaço-temporalmente de processos de desenvolvimento social em geral. Quebra além disso as conexões internas entre a modernidade e o contexto histórico do racionalismo ocidental, e de

---

<sup>93</sup> Entende-se aqui sociedade de consumo no sentido dado por Baudrillard, o qual infere que a relação da sociedade com os objetos de consumo, a partir dos anos 1950, passou de valor de uso, para valor de troca, eleva-se de sua materialidade a signo de diferenciação social, esta última característica estrutural do Ser. Cf. BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

tal modo que os processos de modernização deixam de ser concebidos como racionalização, como objetivação histórica de estruturas racionais.<sup>94</sup>

Além de desconectar-se e deixar latente as distorções entre alguns princípios da modernidade, Habermas observa que a modernidade cultural, caracterizada pelos movimentos de vanguarda da virada do século XIX para o XX, estaria dando lugar ao conceito de modernização social, a serviço da funcionalidade e dos imperativos econômicos e estatais. Conceito forjado nos anos 1950, a modernização acentua ainda mais uma das pontas da modernidade. Vista como dualidade, a modernidade se caracteriza por um projeto integral, de avanço racional, mas também como projeto de felicidade, de especulações sobre a relação do ser com o transcendente e sua ontologia.

Situar o Brasil nessas questões quer dizer objetivamente que a modernização pode ser entendida como uma forma de dominação, que tem como pano de fundo a guerra fria. Havia uma disputa entre modos de civilização e a América Latina constava nos planos dos Estados Unidos como área de influência. Cabe ressaltar que a questão se colocava na época em termos alarmantes, uma vez que a maior parte dos territórios do globo encontrava-se sob a área de influência do socialismo soviético.<sup>95</sup> Os países aliados ao capitalismo norte-americano recebiam incentivos em torno de suas modernizações urbanas e sociais, como forma de reaquecer o sistema capitalista e como modo de civilização, baseado no consumo e no modo de vida urbano.

A América latina já havia recebido tratamento nesse sentido ao longo da segunda guerra mundial, quando o governo americano praticou intensas relações culturais, notadamente com o Brasil, pela sua posição estratégica na América do Sul. A americanização do mundo teve no Brasil uma forte aceitação, que reverberou em diversas manifestações culturais. Seus pressupostos básicos eram: o consumo como forma de libertação, o progressismo como chave do

---

<sup>94</sup> HABERMAS, Jürgen. A consciência de época da modernidade e a sua necessidade de autocertificação. In: *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p.14.

<sup>95</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.224-225.

desenvolvimento, e democracia como modelo político, tida como uma filosofia (em contraposição à ideologia, associado ao modelo socialista soviético).<sup>96</sup>

Ao pensar no plano cultural as balizas já não se tornam mais tão mais delimitadas. A idéia de nação, apesar de todos os esforços centralizadores e integradores, era ainda ponto de discussão em relação às manifestações culturais. Notadamente a partir dos anos 1950 a questão da cultura passa a ser pensada em uma vertente mais sociológica e filosófica, oriunda dos ideólogos do ISEB (Instituto de Estudos Brasileiros). Estes pensadores deslocaram a questão do ponto de vista da antropologia (mestiçagem), para a discussão da cultura em termos de alienação e autenticidade e do ponto de vista da periferia em relação aos grandes centros. Partia-se da dialética hegeliana e suas relações entre dominador e dominado. Este tipo de análise permeia a discussão sobre a cultura nacional até os dias atuais, pois abrange as questões internas e externas, além das diversas formas de manifestação cultural.<sup>97</sup>

Partia-se da idéia de que havia um centro irradiador da cultura, que seriam os EUA notadamente. Porém a questão não se resolvia de forma tão simples. Havia também a preocupação com a autenticidade da produção cultural e as apropriações da cultura internacional. Estas questões permeiam a produção nas artes visuais, na fotografia, no teatro e na poesia. Existia também a formação de uma incipiente indústria cultural que marcava mais as produções cinematográficas, da televisão, rádio e imprensa. Separa-se aqui duas vertentes da produção cultural por entender que estas manifestações seguem linhas diferenciadas, porém cada uma delas contém suas especificidades, impossíveis de reduzi-las aqui neste estudo. Entende-se também que elas não respondem mecanicamente ao processo de modernização, porém seria impossível dissociá-las desta nova etapa da sociedade brasileira. Sua importância reside, conforme aponta Marcos Napolitano: *“Num país cada vez mais dividido politicamente e que procurava saídas para os seus impasses sociais, culturais e econômicos, a arte e*

---

<sup>96</sup> Cf. TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.19-21 e CHRISTENSON, Reo M. Ideologia política: crença e ação nas arenas políticas. In: CHRISTENSON, Reo M. et al. *Ideologias & política moderna*. São Paulo: IBRASA, 1974, p.11.

<sup>97</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.45-48.

*cultura eram espécies de 'laboratório de idéias', campo de elaboração de projetos ideológicos para o Brasil".*<sup>98</sup> Como baliza temporal, o ano de 1960 marca uma inflexão em torno das discussões, que assumem uma polarização mais acentuada em torno do nacionalismo e do "entreguismo" visto como submissão às potências capitalistas.

Em relação às artes plásticas, poesia e fotografia, nota-se claramente a ligação com o concretismo, de tendências estéticas abstratas. A arte procura se desligar do figurativismo e do lirismo poético, tidos como pertencentes ao tradicional. Esta vanguarda, ao contrário das do início do século, não alimenta um pessimismo em relação ao presente ou ao futuro, mas assume uma postura de ruptura em relação às formas tradicionais.<sup>99</sup> Existe a consciência de que se vive uma nova época, na qual a arte deve participar conjuntamente, ligada diretamente à vida. Porém, ao contrário de outros produtos culturais como cinema, programas de rádio, televisão e teatro (este último mantinha fortes relações com os programas de televisão), guarda relações mais restritas com o que se pode chamar de indústria cultural. Não há dúvida das restrições quanto à aplicação do conceito aos moldes da realidade europeia, entretanto é possível vislumbrar o início do que posteriormente se caracterizaria com suas especificidades nacionais de uma cultura de massa, mercantilizada.

As artes visuais, juntamente com a poesia e a fotografia, aderiram fortemente às formas abstratas de produção dos conteúdos, alicerçando-se em uma nova visão estética, na qual o artista é encarado como um artesão e a obra como objeto de fruição estética na medida em que alcança sua funcionalidade e/ou objetividade. A arte abstrata buscava fugir dos padrões estéticos renascentistas, de uso da perspectiva e do figurativismo e sofria influência do construtivismo, mais objetivo, em contraposição ao subjetivo.<sup>100</sup> Nesse sentido

---

<sup>98</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2004, p.33.

<sup>99</sup> NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Brasil Republicano; v. 3), p.273-299.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p.282. Na fotografia moderna brasileira parece não ter havido uma clivagem entre as formas abstratas do concretismo e o mundo onírico do surrealismo. Não havia a exaltação de uma

rejeita as formas de arte do surrealismo e do dadaísmo por entender que ali não há o uso da racionalidade programática e da pesquisa metódica. Havia o pensamento de que a arte deve se aproximar da vida não a questionando, mas consciente do devir, do mundo inacabado, caminhando em uma marcha inexorável rumo à industrialização e ao mundo urbano.

A poesia concreta primava pelo visual em detrimento de uma compreensão subjetiva dos conteúdos. Havia a preocupação com as formas e o diálogo com o mundo urbano industrial. Contudo esse tipo de produção ficou restrito aos poetas paulistas, uma vez que este tipo de manifestação artística não contava com apoio de grande parte dos poetas e literatos de outras partes do país. A poesia concreta também era vista como arte burguesa, sem qualquer compromisso social. Sintomático é o fato de haver duas correntes, de diferenças pouco perceptíveis, dentro da poesia concreta: o concretismo e o neoconcretismo, este último postulava uma maior aproximação dos conteúdos simbólicos da arte, mantendo a forma de composição que lhe era característica. A passagem de um para outro também marca a abertura da discussão entre artistas paulistas e cariocas.<sup>101</sup>

Nas artes plásticas é possível constatar as mesmas características programáticas em torno do construtivismo. Tendo marco inicial a I Bienal de São Paulo, em 1951 os movimentos encontraram espaço de discussão nos museus de arte moderna, recém criados no país.<sup>102</sup> O escultor suíço Max Bill e a Escola Formalista Alemã de *Ulm*, exerceram forte influência em torno dos experimentos artísticos e na forma de conceber os objetos de arte. Estes deveriam responder às funções utilitárias, alcançando assim seu valor estético. Havia forte vinculação com o mundo urbano industrial em formação no Brasil, à qual a arte deveria responder. Era quase impossível ficar alheio à discussão em torno da cultura nacional. As artes plásticas, assim como a poesia concreta, assumiam uma postura cosmopolita em relação à cultura, porém sem deixar relacioná-la ao nacional. Entendia-se que havia uma correlação dialética, entre a arte e as

---

em detrimento da outra como se observa na poesia e nas artes plásticas. Cf. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

<sup>101</sup> NAPOLITANO, Marcos. Opus cit., p.22-23.

<sup>102</sup> FERNANDES Jr, Rubens. *Labirinto e identidades. Panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, p.144.

tendências políticas da social-democracia.<sup>103</sup> Essa tendência entendia que a cultura nacional deveria ser buscada nessa dinâmica reformadora e não revolucionária.

É possível identificar nessas duas correntes artísticas o uso predominante do pragmatismo e da racionalidade instrumental como forma de conceber a arte. Interessante observar que o tipo de influência marca uma filiação à Europa e não aos movimentos artísticos dos Estados Unidos, onde a produção não assumia este caráter tão marcadamente utilitário.<sup>104</sup> Contudo, a concepção de arte se aproxima das observações de uma filosofia analítica<sup>105</sup> (de tradição norte-americana), onde a arte é entendida de maneira mais pragmática, deslocada da tradição europeia.

Do ponto de vista da estética a questão se torna problemática na medida em que a racionalidade instrumental (conhecimento objetivo e aplicável) ganhou muito espaço em relação à razão teórica, de cunho mais reflexivo e existencial. Esta última aborda as questões do ser, em uma perspectiva pautada pelas sensibilidades. A razão teórica seria a forma de atingir um conhecimento mais aprofundado do sujeito e dos grupos sociais. Esta é a questão colocada pelo filósofo Jürgen Habermas aos críticos da modernidade. Ao criticar a modernidade, muitos dos pós-modernos dos anos 1980 viam na modernidade os males causados e as promessas de felicidade falidas como uma falha do projeto moderno. No entanto, Habermas credita ao predomínio da razão instrumental, motivo este pelo qual o filósofo concebe a modernidade como um projeto inacabado.<sup>106</sup>

Sobre a fotografia moderna brasileira, é possível identificar que esta obteve expressivos resultados em relação ao seu status artístico. A fotografia foi moderna porque se constituía em uma ampla ruptura aos processos de criação, de produção e os conteúdos fotografados que recebiam o status artístico. A

---

<sup>103</sup> NAVES, Santuza Cambraia. Opus cit., p.288.

<sup>104</sup> Sobre a produção norte-americana ver: COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p.81-101.

<sup>105</sup> Cf. JIMENEZ, Marc. A guinada cultural da estética. In: *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999, p. 361-374.

<sup>106</sup> Cf. HABERMAS, Jürgen. Opus cit. e HABERMAS, Jürgen. *Modernidade: um projeto inacabado*. In: ARANTES, O.; ARANTES, P. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p.99-123.



questão se aproxima das premissas de Nelson Goodman nos anos de 1970, quando este publicou a obra *“when is art?”*, na qual afirmava que um objeto se torna artístico pelo contexto no qual é colocado e pela intenção do artista.<sup>107</sup> Nessa perspectiva é possível explicar como objetos utilitários tornam-se artísticos. Porém a experiência moderna em fotografia não se restringia somente às questões de função e objetividade. Diferente de outras manifestações artísticas a fotografia sempre esteve em constante discussão em torno do seu caráter artístico. No Brasil, apesar de não haver conflito em relação à disputa de espaço com as artes manuais, havia uma questão mais própria do gosto. A fotografia precisava afirmar-se como arte. Para tal intento buscava consolidar processos que a diferencie das demais formas de expressão artística.

Até os anos 1940 a fotografia continuava presa aos cânones clássicos da fotografia de estúdio, de um conteúdo ligado à natureza morta e às técnicas de retoque e pintura. Contra todas essas questões que os fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante (fundado em 1939) procuraram responder em termos de ruptura. Cabia ao fotógrafo artista neste contexto um saber técnico mais puro em relação aos retoques e pinturas. A fotografia era considerada de boa qualidade pelo emprego da luz e das sombras e pela variação dos elementos icônicos.<sup>108</sup> Os experimentos foram da exploração do abstracionismo puro até às aproximações com o mundo onírico, tendência fortemente surrealista. Independente dos destinos da fotografia, identifica-se um procedimento com a vistas a marcar a questão autoral. Entendida como um processo mecânico, no qual o fotógrafo seria um mero instrumento, a fotografia moderna buscava dar vida ao fotógrafo, mostrando a sua intervenção na escolha do enquadramento e dos elementos fotografados.

A prática fotográfica não se resume ao que foi produzido pelo FCCB. Os anos 1950 assistem ao crescimento deste tipo de associação. Os fotoclubes surgiam nas principais cidades do interior paulista, em Porto Alegre, Recife e Belo Horizonte. Em muitos deste fotoclubes, inclusive no tradicional Photo Club Brasileiro (RJ) a estética pictorialista permanecia predominante. E foi no Rio de

---

<sup>107</sup> JIMENEZ, Marc. Opus cit., p.369.

<sup>108</sup> LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Opus cit., p.101-104.

Janeiro que aconteceu o primeiro salão nacional de fotografia.<sup>109</sup> Em Pernambuco, o Foto Clube do Recife, também teve expressiva atuação e diálogo com as opções estéticas praticadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.<sup>110</sup> As revistas eram importantes meios de veiculação de idéia e imagens. Muitos destes fotoclubes mantinham publicações regulares, onde escrevia-se artigos e fazia-se de traduções artigos estrangeiros. Nesses textos eram discutidas idéias sobre as principais correntes estéticas e os modos de fotografar determinados temas, além de notícias sobre as atividades dos Fotoclubes. Em São Paulo havia o *Foto-Cine Boletim*,<sup>111</sup> no Rio de Janeiro a Revista *Photogramma* e em Porto Alegre a Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul publicou apenas três edições de sua revista, intitulada *O Fotógrafo*, que também pretendia cumprir as mesmas funções das edições do centro do país.

Observa-se então um contexto que oferece uma riqueza de evidências sobre as formas de organização da atividade fotográfica. Além dos tradicionais fotoclubes que passavam por um período de transformação e expansão, as associações de repórteres fotográficos também surgiam nas capitais. Além disso, em Porto Alegre surgia uma agremiação com um perfil bastante particular em relação ao contexto nacional. A Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (AFPRGS) pretendia integrar a atividade profissional com as atividades próprias de um fotoclube. Essas questões específicas de ordem regional, de acordo com o contexto apresentado aqui será o tema do próximo capítulo.

---

<sup>109</sup> MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p.70

<sup>110</sup> SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife, 2005. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. 286 f.

<sup>111</sup> Para saber mais sobre as discussões no Foto-Cine Boletim ver: LENZINI, Vanessa Sobrino. *Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. 162f.

## 2. SUJEITOS E DEMANDAS SOCIAIS DA ATIVIDADE FOTOGRAFICA EM PORTO ALEGRE

*O fotógrafo de hoje deve ter:  
Vocação, cultura humanística,  
conhecimentos de arte<sup>112</sup>*

Pretende-se aqui apresentar um histórico sobre a inserção da fotografia na sociedade porto-alegrense nos marcos temporais definidos pela pesquisa. Dessa forma dá-se continuidade aos estudos que abordam o circuito social da fotografia<sup>113</sup>, porém, mais voltado às práticas da fotografia e não através da interpretação de coleções de imagens. Como se trata de uma invenção de historicidade recente – no findar dos anos 1950 a fotografia completava 100 anos de existência na cidade – optou-se por apresentar o que já se sabe sobre a fotografia em Porto Alegre desde a sua chegada.

Em meados do século XX observa-se cada vez mais a ampliação do uso da fotografia. Este artefato deixava de ser produzido apenas nos tradicionais estúdios de retratos e passava a difundir-se em novos setores como a imprensa,

---

<sup>112</sup> BORBA, Bruno. Problemas dos fotógrafos de hoje. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XXIII, n.536, p.56, jun. 1951.

<sup>113</sup>Ver: SANTOS, Alexandre Ricardo. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Porto Alegre, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. e POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922-1935). In: *Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p.45-108.

que passa a fazer a cobertura eventos importantes como a Revolução de 1930<sup>114</sup>, a Exposição de 1935<sup>115</sup> e a enchente de 1941<sup>116</sup>. O periódico ilustrado quinzenal *Revista do Globo* foi meio por excelência da difusão da fotografia em Porto Alegre. Outrossim, a fotografia foi elemento importante na apresentação dos resultados já concretizados e dos projetos futuros do poder público sob a forma de publicações de relatórios e álbuns fotográficos.<sup>117</sup> Os estúdios também se encontravam em franca expansão, principalmente pela vulgarização do retrato.

Nos anos 1940 e 1950 observa-se a ampliação e a incorporação da fotografia no processo de trabalho das autarquias públicas. Foi utilizada no registro das ações do poder público e também como documentação técnica, que auxiliava na construção de saberes sobre o planejamento da cidade.<sup>118</sup> O fotojornalismo também foi um elemento importante no investimento dos sujeitos na fotografia. Nesta atividade as revistas ilustradas também foram responsáveis pela primazia do uso da fotografia, contratando fotógrafos para seu expediente e implementando seu parque gráfico. Destacam-se as comemorações do

---

<sup>114</sup> Ver em especial: *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano II, n. 45, nov.1930. e *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano III, [edição especial], jun.1931.

<sup>115</sup> Entre os anos 1920 e 1930 foram editados álbuns comemorativos ao Centenário da Independência do Brasil (1922) e ao Centenário da Revolução Farroupilha, entre outros de iniciativa do poder público e por particulares. Para saber mais ver: POSSAMAI, Zita Rosane. Opus cit.

<sup>116</sup> *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XIII, n. 295,p.29-36, mai.1941. e A grande enchente de 1941, *Revista do Globo*, Porto Alegre n. 295(a) [edição especial], 1941. Sobre a interpretação dessas imagens ver: MASSIA, Rodrigo de Souza. Porto Alegre, a Veneza dos flagelados: textos e imagens da enchente de maio de 1941 nas páginas da *Revista do Globo*. In: *I Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2007, p.485-492. [CD-ROOM].

<sup>117</sup> Entre os anos de 1937 e 1945, principalmente na administração do prefeito Loureiro da Silva, intensas modificações na malha urbana da cidade foram complementadas com atividades de comemoração ao bicentenário da cidade. Uma delas, de forte impacto visual foi a publicação de: SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). *Porto Alegre – Biografia duma cidade: monumento do passado, documento do presente, guia do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A., 1940. Nesta, várias fotografias de grande formato foram inseridas como forma de dar a ver o crescimento da cidade e também como objeto visual que permeia toda a estética do livro. Para saber mais sobre as transformações urbanas no período ver: MACHADO, Nara Helena Naumann. *Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. Porto Alegre, 1998. Tese (Doutorado em História do Brasil). Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2vol. Sobre o contexto de comemorações ver: MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

<sup>118</sup> A inserção de fotógrafos atuando como funcionários públicos era relativamente recente. O pioneiro teria sido Augusto Malta no Rio de Janeiro, que trabalhava par a prefeitura. Nos anos 1930, sabe-se da atuação de Jean Manzon e Marcel Gautherot, no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e no também recém fundado Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) respectivamente. Cf. MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem...* e COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. Opus cit., p.79-99.

bicentenário de Porto Alegre em 1940 e a grande enchente de 1941 como marcos de uma nova etapa na relação da fotografia com a imprensa, que atingiria seu auge na década de 1950 com o formato da fotorreportagem.

Com o alargamento do público consumidor de fotografia os preços dos serviços começaram a baixar e os fotógrafos, para manter sua rentabilidade, estenderam seu horário de trabalho e a diversificaram seus produtos.<sup>119</sup> O aumento da demanda pela imagem fotográfica gerou uma especialização do trabalho e a estratificação do consumo, relacionada a busca de distinção social. Nesse sentido havia estúdios de cunho mais popular, localizados nas áreas adjacentes e os estúdios concentrados na área central da cidade, que mantinham o status de grandes retratistas, como Sioma Breitman, Olavo Dutra, Studio O2<sup>120</sup>, Carraro, Renato<sup>121</sup>, Foto Brasil, Foto Elétrica e Foto Apolo.<sup>122</sup> Em São Paulo os sinais da decadência dos estúdios de retrato se apresentam nos anos 1950, conforme transformações apontadas por Ricardo Mendes:

A década de 1950 representa a decadência do estúdio de retrato na forma como foi conhecida por mais de um século. Significa o fim do estúdio como local privilegiado da fotografia, passando a ser ocupado apenas pela produção voltada para a publicidade e moda, que começam então a ganhar corpo. Cresce nesse período a participação no segmento do retrato de profissionais de outros segmentos, notadamente o fotojornalismo. A presença do retrato de estúdio restringe-se a momentos especiais, como o casamento, embora seja grande a concorrência da foto-reportagem. Nem por isso o estúdio, perdendo espaço, deixa de ser encontrado. Mantêm-se as regras, perde-se o atrativo.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Esse elemento já é apontado para os anos 1930 por POSSAMAI, Zita Rosane. Opus cit., p. 67-68.

<sup>120</sup> O Studio Os 2 era um dos mais prestigiados da cidade nos anos 1930 e 1940. Entre seus principais trabalhos estão as fotografias que ilustram o livro editado em comemoração ao bicentenário da cidade em 1940 e imagens da enchente de 1941, que foram publicadas na *Revista do Globo*. Tratava-se de uma galeria e molduraria comandada por dois artistas dos quais se tem o sobrenome: Pereira e Wickert. A galeria editava cartões-postais artísticos. Cf. ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2ed. Porto Alegre: UFRGS, 2000, p.451.

<sup>121</sup> Cf. GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida em 2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

<sup>122</sup> Cf. SILVA, José Antônio. Opus cit., p.69-70.

<sup>123</sup> MENDES, Ricardo. *Retratos do imaginário de São Paulo: fotógrafos e personagens*. São Paulo: Formarte, 2001, p.5.

Em Porto Alegre este processo parece ter ocorrido na década de 1960. O que se observa, a partir do comentário de Mendes é que Porto Alegre ainda parece ter mantido aceso os atrativos do estúdio de retrato, o qual os fotógrafos da cidade lembram como retrato clássico<sup>124</sup>. Nos anos 1960 esse quadro parece mostrar sinais de uma inflexão. Um sintoma é justamente a mudança no perfil de fotógrafos como Sioma Breitman, que parte para outras atividades nos anos 1960 (confecção de painéis fotográficos), e o desaparecimento dos tradicionais estúdios, mencionados acima. Uma outra transformação, mais gradativa, foi a produção de retratos 3x4 para documentos, que foi o caso do estúdio Foto Apolo.<sup>125</sup>

Associado a todo este processo observa-se também que os fotógrafos cada vez mais reivindicavam a valorização social de seu ofício. Uma forte evidência disso são as associações de fotógrafos, que buscavam organizar sua atividade em torno de uma unidade que defendesse direitos de cunho trabalhista e se constituísse em espaços de formação e aprendizagem. Em Porto Alegre três associações surgiram entre os anos de 1946 e 1956. A primeira delas, de 1946, denominada de Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (AFPRGS), a segunda, fundada em 1951, que foi o Foto Cine Clube Gaúcho (FCCG) e por último, em 1956 a Associação dos Repórteres-Fotográficos e Cinematógrafos do Rio Grande do Sul (ARFOC-RS). Nota-se também que destas novas associações, duas delas não tinham as mesmas diretrizes dos fotoclubes, espaço destinado à fotografia praticada por amadores.

*Grosso modo*, pode-se dizer que a AFPRGS era um híbrido entre fotoclube e sindicato, já que a sua principal atividade foi a organização de salões de arte fotográfica. Porém, agia de forma legal em torno da idéia de profissionalização e regulamentação da atividade, através de apresentação de projetos a assembléia legislativa. Esta intenção se manifestava também na presença de advogados, que

---

<sup>124</sup> Cf. Ciclo de Depoimentos: Memória visual de Porto Alegre e as transformações da cidade. Participação dos fotógrafos Léo Guerreiro, Nestor Nadruz, Ciro Pereira, Paulinho Escobar e Gilberto Boeira, Depoimento concedido em 25/03/2008 a Denise Stumvoll, Charles Monteiro e Rodrigo Massia. Acervo do Setor de Fotografia do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa e do Laboratório de Pesquisa da Imagem e do Som da PUCRS. Vídeo DV (70min).

<sup>125</sup> Pertencente ao imigrante Lituano Salomão Platchek, fotógrafo que atuou em Porto Alegre entre os anos 1920 e 1990. Cf. SILVA, José Antônio. Opus cit., p.68-71.

orientavam Sioma Breitman, um dos fundadores, na formulação das diretrizes legais da associação.<sup>126</sup> O caso do FCCG e da ARFOC-RS apresenta similaridades com o contexto nacional, que foi o de surgimento destes modelos de associações, que seguem os rumos da especialização da atividade fotográfica.<sup>127</sup>

## **2.1 Breve histórico da atividade fotográfica em Porto Alegre: (1850-1940)**

A introdução da fotografia em Porto Alegre ocorreu por volta de 1850<sup>128</sup>, portanto pouco mais de uma década depois de sua invenção ter sido patenteada na França.<sup>129</sup> Sabe-se que no século XIX havia muitos fotógrafos itinerantes, não sendo possível inferir com precisão a data de chegada dos daguerreotipistas<sup>130</sup> aqui no Estado. Neste contexto, Porto Alegre teve quatro fotógrafos considerados de maior expressão, citados por ordem de chegada na cidade: Luiz Terragno (1853), Rafael Ferrari (1871), Otto Schönwald (1880) e Virgílio Calegari (1885).<sup>131</sup> Os Ferrari e Calegari tiveram grande importância na produção fotográfica na cidade até os anos 1930, período que marca uma nova etapa na História da fotografia na cidade. Nesse período observa-se que as formas de atuação dos fotógrafos eram mais restritas ao ateliê fotográfico, apesar de nos anos 1920 e 1930 já existir uma série de possibilidades técnicas (máquinas de pequeno formato, filmes em rolo), que ainda não faziam parte do ofício da fotografia em Porto Alegre.

A fotografia oitocentista na cidade já foi tema de pesquisas realizadas por historiadores e outras realizadas no campo das ciências sociais, artes plásticas e

---

<sup>126</sup> Cf. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.113.

<sup>127</sup> Antes da ARFOC-RS já havia sido criadas a ARFOC-RJ (1946), ARFOC-SP (1948), ARFOC-MINAS (1950).

<sup>128</sup> Cf. ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.9.

<sup>129</sup> Ver: FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.11-35.

<sup>130</sup> O daguerreótipo foi a primeira máquina a fixar uma imagem sobre um suporte de cobre. A invenção, porém não possuía meios para reproduzir a imagem, o que foi resolvido com o calótipo. Para saber mais ver: FABRIS, Annateresa. Opus cit. e ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Opus cit., 1-26.

<sup>131</sup> Cf. ALVES, Hélio Ricardo. Opus cit., p. 10-21. Este autor traz no final do capítulo uma listagem de fotógrafos e estúdios que atuaram na cidade no período.

por colecionadores. A obra organizada por Achutti<sup>132</sup> busca dar conta dessa temática a partir do diálogo entre as áreas supracitadas. Essa publicação, editada pela Prefeitura Municipal é um primeiro esforço no sentido de produzir uma História da fotografia em Porto Alegre. Contém textos bastante importantes sobre o ofício da fotografia em Porto Alegre. As características dos fotógrafos do século XIX apontam para uma prática identificável em outras regiões do país. Fotógrafos itinerantes, dificuldades de se fixar pela falta de rentabilidade e experimentalismo nas técnicas de revelação.<sup>133</sup> Luiz Terragno, por exemplo, utilizou uma espécie de suco retirado de mandioca como forma de fixar melhor a imagem no negativo, técnica bem sucedida que até agora só se tem registro de uso pelo próprio fotógrafo.<sup>134</sup>

Rafael Ferrari e Virgílio Calegari foram, sem dúvida, os fotógrafos mais atuantes em Porto Alegre no século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX. Rafael Ferrari foi responsável pela formação de seus dois filhos no ofício da fotografia, formando assim o Estúdio dos Irmãos Ferrari e principal concorrente de Virgílio Calegari. Não seria exagero afirmar que estes dois Estúdios foram responsáveis por grande parte da alta produção fotográfica até os anos 1920, que consistia basicamente na arte do retrato e do registro de vistas urbanas.<sup>135</sup> Nesse período novos estúdios foram abertos na cidade, mas nenhum com o mesmo status de Calegari e dos Ferrari. Certamente porque Calegari e Ferrari souberam tirar o máximo de proveito comercial de uma prática ainda incipiente e carente de mercado. Além de bons fotógrafos – foram premiados em exposições internacionais e muitas de suas fotografias resistem até os dias atuais em bom estado de conservação – eram ótimos comerciantes.<sup>136</sup> Estes estúdios somam-se

---

<sup>132</sup> ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

<sup>133</sup> Para saber mais ver entre outras obras do mesmo autor: VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

<sup>134</sup> ALVES, Hélio Ricardo. Opus cit., p.11.

<sup>135</sup> A prática das vistas deram origem aos cartões postais e a estereoscopia, dois formatos de imagem de grande circulação no período. Cf. KOSSOY, Boris. Opus cit., p.25-27. e SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, vol.3, p.424-457.

<sup>136</sup> Sobre estes dois estúdios ver os estudos aprofundados de: ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Visões de Porto Alegre nas fotografias dos Irmãos Ferrari (c. 1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)*. Porto Alegre, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em



a um total aproximado de vinte outros estabelecimentos espalhados pela área central e adjacências.<sup>137</sup>

Até os anos 1920 o espaço de produção da fotografia em Porto Alegre era o estúdio fotográfico. Mais do que isso, o Estúdio era o espaço de sociabilidade onde eram promovidas exposições de arte.<sup>138</sup> Esta prática conferia ao fotógrafo o status de artista. Afora isso já havia também a prática amadora. Em 1903 foi fundada a primeira agremiação em Porto Alegre, voltada para a fotografia artística, que foi o Sploro Photo Club. Sua maior realização teria sido uma mostra de artes plásticas, patrocinada pelo Jornal do Comércio do Rio de Janeiro.<sup>139</sup> Em 1907 surgia o Photo Club Hélios que também se apresentava como um espaço para o diletantismo, notadamente voltado para a comunidade de imigração alemã.<sup>140</sup>

Nestes primeiros fotoclubes o nome mais conhecido certamente é o de José Luiz Ramos do Nascimento, o Lunara. O fotógrafo teve sua produção reconhecida pelos fotógrafos de maior renome como Calegari, que revelava suas chapas. Lunara chegou a ser premiado, mas infelizmente sua produção esteve muito perto do total desaparecimento, quando suas chapas foram encontradas no lixo pela jornalista Eneida Serrano, que inseriu mais um nome até então desconhecido no cenário da fotografia em Porto Alegre. Infelizmente sabe-se pouco sobre esses fotógrafos que participaram desses primeiros fotoclubes. Sabe-se da existência de nomes como Ziul, Ludolfo Voight, Nemrod, Pent, Senior, Foco, Velas, Inajá, Jacaré e Valdemar. Porém faltam dados para delinear o perfil destes praticantes da fotografia amadora.<sup>141</sup>

---

Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. e SANDRI, Sinara Bonamigo. *Um fotógrafo na mira do tempo. Porto Alegre, por Virgílio Calegari*. Porto Alegre, 2007. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande Sul.

<sup>137</sup> Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. Opus cit., p.60-63.

<sup>138</sup> Idem.

<sup>139</sup> PEREGRINO, Nadja, MAGALHÃES, Opus cit., p.36.

<sup>140</sup> Em 1950 o Fotoclube Hélios passou a se chamar Departamento Cine Fotográfico da Sogipa. Cf. STUMVOLL, Denise. Suportes da memória. In: STUMVOLL, Denise; D'AVILA, Naida Lena Menezes (orgs.). Opus cit., p.91.

<sup>141</sup> Cf. SERRANO, Eneida. Lunara, o fotógrafo de Porto Alegre. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.37. e POSSAMAI, Zita Rosane. Opus cit., p.82-83.

Os anos 1920 assistiram também a inserção de maior conteúdo visual nas Revistas, que inclusive eram editadas por empresas de fotografia, como no caso da Kodak. As fotografias passaram a aparecer ao lado de gravuras, desenhos e a fomentar a indústria gráfica, de fundamental importância no processo de impressão das imagens. A publicidade foi o espaço por excelência de inserção desse material visual, já que era o que tornava possível a edição das revistas. Nelas observa-se a apresentação das novidades modernas, como automóveis, produtos de higiene, moda e limpeza.<sup>142</sup> As fotografias canônicas apareciam em forma de coluna social.<sup>143</sup> Observa-se também a presença de anúncios publicitários de estúdios de fotografia, por onde é possível identificar parte da rede que formava o circuito social das fotografias.<sup>144</sup>

Sobre a década de 1930 a pesquisa de Possamai aponta para o crescimento da atividade fotográfica, ainda predominantemente exercida nos estúdios fotográficos, que começaram a se expandir para além da área central. A fotografia passa a desempenhar outras funções, como, por exemplo, apresentar de forma inequívoca o crescimento do Estado, através de álbuns fotográficos. Apesar de algumas publicações serem feitas por iniciativa de particulares, elas atendiam de forma exemplar aos intentos do poder público, pois este levava o crédito pelas obras registradas nas fotografias.

Este tipo de prática não é observado somente em Porto Alegre. A pesquisa feita por Michelon<sup>145</sup> na cidade de Pelotas também aponta para uma prática similar. O uso de fotografias impressas em relatórios da intendência e álbuns era uma forma objetiva de documentar as ações do poder público no processo de modernização urbana e social entre os anos 1920 e 1930. Em São Paulo os estudos de Lima mostram como estas mesmas práticas de confecção de álbuns

---

<sup>142</sup> TRUSZ, Alice Dubina. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre – Anos 20*. Porto Alegre, 2002. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>143</sup> Para saber sobre este aspecto ver: MACHADO Jr, Cláudio de Sá. *Fotografias e códigos culturais: representações da sociabilidade carioca pelas imagens da Revista Careta (1919-1922)*. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 145f.

<sup>144</sup> Esta foi uma das fontes de: POSSAMAI, Zita Rosane. *Opus cit.*, p.45-46.

<sup>145</sup> MICHELON, Francisca Ferreira. *Cidade de Papel: a modernidade nas fotografias impressas de Pelotas (1913-1930)*. Porto Alegre, 2001. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

cumprem a função de conceder ao estado a gerência das transformações urbanas.<sup>146</sup>

Neste período novos fotógrafos apareceram no cenário da cidade e rapidamente tornaram-se os novos artistas consagrados da fotografia: Olavo Dutra e Sioma Breitman. Certamente o evento de maior importância da década de 1930 em termos de produção fotográfica foi a Exposição de 1935. Olavo Dutra foi o fotógrafo oficial do evento, atuando ao lado da agência de publicidade *Star Limitada*.<sup>147</sup> Diversos tipos de fotografias foram elaborados para funcionarem como recordações do evento, conforme exemplo da imagem abaixo, que se constitui em um misto de desenho e fotografia. Uma amostra das possibilidades de consumo da fotografia no período.<sup>148</sup> Além disso, a Editora do Globo editou um álbum fotográfico que cumpria a função de perenizar a memória da Exposição, intitulado *Recordações de Porto Alegre*.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> LIMA, Solange Ferraz de. As fontes fotográficas e as representações da área central da cidade de São Paulo na década de 1910 In: FERREIRA, Antônio Celso; LUCA, Tânia Regina de; IOKOI, Lília Gricoli. *Encontros com a História: percursos históricos e historiográficos pela cidade de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999, p.203-209.

<sup>147</sup> Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. Opus cit., p.83. A autora observa a existência de outras imagens da exposição de procedência de Foto Becker. Pode-se dizer então que Dutra foi o fotógrafo oficial, mas não o exclusivo do evento.

<sup>148</sup> Para saber mais sobre a exposição de 1935 ver: MACHADO, Nara Helena Naumann. *A exposição do centenário farroupilha: ideologia e arquitetura*. Porto Alegre, 1990. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

<sup>149</sup> Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. Opus cit., p.122.



Figura 1: Lembrança da Exposição de 1935. BREITMAN, Sioma. *Respingos de revelador e rabiscos*. Porto Alegre: Editado por Irineu Breitman em 1976, p.52.

Olavo Dutra e Sioma Breitman podem ser considerados fotógrafos que vivenciaram mudanças importantes no processo de circulação e consumo de imagens fotográficas. Além de manterem a atividade clássica do retrato feito em estúdio, estes dois fotógrafos puderam implementar de forma considerável as áreas de atuação da fotografia. Cabe lembrar que nos anos 1930 terminava o ciclo dos fotógrafos da família Ferrari e Calegari, que falecem no final desta década. Estes dois fotógrafos, Sioma e Olavo, carregavam a carga simbólica destes pioneiros da fotografia ao serem consagrados como os grandes artistas fotógrafos dos anos subseqüentes ao desaparecimento de Calegari e dos Ferrari

Olavo Dutra é considerado por Possamai como o primeiro repórter fotográfico de Porto Alegre, porque muitas famílias abastadas faziam retratos em seu estúdio e depois pagavam para que estas saíssem na *Revista do Globo*. Lançada em 1929, essa revista pretendia ser um pólo catalisador de tudo o que

fosse considerado moderno e cosmopolita.<sup>150</sup> Inserir uma imagem sua neste periódico equivale a inserir-se na modernidade com o status de protagonista do processo. Segundo Possamai, grande parte das imagens que eram publicadas na *Revista do Globo*, na seção destinada à galeria social eram provenientes do estúdio de Olavo Dutra, que funcionava como uma agência fotográfica da Revista.<sup>151</sup>

Olavo Dutra permaneceu exercendo suas atividades na órbita do estúdio fotográfico, mas ampliou as possibilidades de atuação no mercado. O nome de seu estúdio<sup>152</sup> foi destaque não somente na Exposição de 1935, mas também na Revolução de 1930. Foram suas as fotografias veiculadas na *Revista do Globo* que retratam em formato de reportagem fotográfica, o movimento das ruas de Porto Alegre durante os meses que iniciaram saída de Getúlio Vargas e seus companheiros de revolução. A cobertura fotográfica vai além das imagens de Dutra. A revista utilizou-se de um bom número de fotografias, que vai desde a saída dos cavaleiros de Porto Alegre, até a simbólica chegada à capital federal onde Getúlio e os demais cavalarianos amarraram seus cavalos no obelisco da Avenida Rio Branco.<sup>153</sup>

Como pôde ser percebido nas pesquisas existentes e no material levantado por este estudo, a fotografia em Porto Alegre passou por transformações importantes na virada dos anos 1940. Esta nova etapa da fotografia na cidade diz respeito ao início da decadência dos grandes estúdios fotográficos do centro da cidade e de novas perspectivas de trabalho abertas não só pelas inovações técnicas, mas pelo próprio contexto de modernização da cidade. O uso da imagem fotográfica esteve fortemente presente no processo de crescimento urbano do período. Os anos 1950 consolidam certas práticas em fotografias que

---

<sup>150</sup> Ver: RAMOS, Paula Viviane. *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Porto Alegre, 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2 vol. e RAMOS, Paula Viviane. Sobre a capa: da província para o mundo: as capas da Revista do Globo (1929-1939). *Conexão: comunicação e cultura*. Caxias do Sul v. 3, n. 5, jan. jun. 2004.

<sup>151</sup> POSSAMAI, Zita Rosane. Opus cit., p.63. e POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia (1922-1935). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 14, n.1, p.263-289, jan.-jun. 2006.

<sup>152</sup> O fotógrafo mantinha sociedade com o pintor Augusto Azevedo. Nas fotografias impressas na *Revista do Globo* aparecia o Logotipo “Azevedo e Dutra”.

<sup>153</sup> *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano II, n. 45. Destaque para as imagens fotográficas impressas na capa, que foram colorizadas, o que evidencia o investimento dos sujeitos na apresentação das imagens do evento.

configuram um novo regime de visualidade, calcado notadamente na construção de representações sociais sobre modernização urbana.<sup>154</sup>

## **2.2 O mercado e os fotógrafos nas décadas de 1940 e 1950**

### **2.2.1 Novos atores em cena: os fotógrafos independentes\***

Novas demandas sociais provocaram o crescimento da fotografia em Porto Alegre a partir dos anos 1940. O ofício deixava gradativamente de ser praticado somente no espaço do estúdio fotográfico. Máquinas de menor formato deram ao fotógrafo maior mobilidade e ofereceram novas oportunidades de trabalho, principalmente na imprensa. Ritos sociais como casamentos, aniversários, eventos políticos e retratos passaram a ser registradas por máquinas portáteis. As atividades, antes exercidas pelos fotógrafos de estúdio começaram a receber a concorrência dos fotógrafos independentes, que circulavam pela área central da cidade. Eles começaram a ganhar mercado principalmente pela mobilidade e agilidade de seu trabalho. Faziam as chamadas “corridas” que consistia em fotografar, revelar nos estúdios da área central e vender a imagem já pronta no final do evento. Havia uma rede de sociabilidade onde fotógrafos e garçons estabeleciam um sistema de produção das imagens, conforme relato do fotógrafo Léo Guerreiro:

Ali no Largo dos Medeiros tinha o Café Rex, onde tinha a galeria Di Primio Beck e no Café Rex às onze horas os garçons se reuniam. Tinha o sindicato dos garçons, mas eles faziam reunião ali. E ali eles já vinham vestidos pra ir pra um almoço ou coisa parecida e diz: ‘olha, tô precisando de ti lá no Palácio do Comércio’ ou no Hotel Umbú e tal, tem um almoço lá e eles nos

---

<sup>154</sup> Cf. CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação do trabalho nos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo nos anos 50 In: FERREIRA, Antônio Celso; LUCA, Tânia Regina de; IOKOI, Lília Gricoli. *Encontros com a História: percursos históricos e historiográficos pela cidade de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999, p.211-219. e BAITZ, Rafael. *Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003.

\* Como não há uma categoria expressa para este tipo de fotógrafo, resolveu-se aqui nomeá-lo de independente. A característica básica desse fotógrafo é trabalhar a partir da mobilidade que as máquinas de menor formato propiciam, como a reportagem ou a cobertura de eventos sociais. Foi este tipo de fotógrafo que começou a ganhar o espaço dos fotógrafos de estúdio, pois tinham a possibilidade de atender melhor às novas demandas por imagem. Pela vulgarização este tipo aproxima-se do chamado “batedor de chapa”, porém o termo tornou-se pejorativo.

davam as dicas dos banqueiros (risos) e nós dava fotografia pra eles. Aí eles chegavam e diziam: ‘olha tem uma mesa com quinze no Hotel Umbú’, ‘tem uma de 25 no Palácio do Comércio’, tem o Clube do Comércio né, qualquer restaurante grande da cidade eles nos davam as informações. Então às onze horas nós estávamos reunidos no Largo. E aí já havia um acordo, bom esse fotógrafo: ‘Tu vai fazer o Palácio do Comércio? Bom então eu vou fazer o Renner’, ou ‘Eu vou fazer o Hotel Umbú’.(...) Então nós começamos a fotografar, na época era banquete que se chamava, é a reunião almoço de hoje. Então nós íamos lá com *rolleiflex*, com chapa, chapinha de vidro 6x9, *batia uma chapa*, ia pro laboratório, revelava, secava no álcool e botava no ampliador, fazia, contava quantas pessoas tinham na, quantos personagens tinham na foto. Fazia uma cópia pra cada um e ia lá e vendia. Vendia na hora assim, questão de *40 minutos depois de tirada a foto*, nós já estava vendendo a fotografia. Isso nós chamávamos de *corrida*.<sup>155</sup>

Foram justamente esses fotógrafos que passaram a exercer forte concorrência aos fotógrafos de estúdio, que não tinham esse tipo de mobilidade e muitos ainda não lidavam com esse tipo de equipamento portátil, como era o caso da *rolleiflex* e da Leica. Havia outras máquinas, menos cobiçadas, mas que possuíam estas características, como a Dell, SpeedGraphic, Zeiss, Start-B e a Starflex. Mesmo a Leica e a *Rolleiflex*, possuíam modelos variados. No caso da *rolleiflex* de Léo Guerreiro, parece tratar-se de uma edição dos anos 1930, pois ainda era um aparelho que usava pequenas chapas de vidro e não filmes em rolo.

Cabe ressaltar aqui o caráter nacional das transformações na prática fotográfica. O período foi marcado por uma série de ampliações de mercado – fotojornalismo, publicidade, documental, amadorismo – que acompanharam a implementação do processo de industrialização no Brasil. Um fato importante no que diz respeito à fotografia foi o estabelecimento da fábrica da Kodak em São Paulo no ano de 1954 e a fabricação de papéis fotográficos por esta empresa<sup>156</sup>, o que barateou os custos de produção e estandarizou os processos, até mesmo dos fotógrafos profissionais. Uma evidência dessa mudança de mercado é o

---

<sup>155</sup> GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida em 2006 a Denise Stumvoll e Naida D’Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. grifo meu.

<sup>156</sup> Cf. Informações disponíveis em:

[http://www.br.kodak.com/BR/pt/corp/sobre\\_kodak/historico/brasileira/brasileira.shtml?primeiro=7](http://www.br.kodak.com/BR/pt/corp/sobre_kodak/historico/brasileira/brasileira.shtml?primeiro=7)

Acesso em 03 de maio de 2008.

relato do fotógrafo Wilson Cavalheiro quando indagado pela seção “Voz do povo” da *Revista do Globo* sobre o que mais lhe chamou a atenção no ano de 1953. Na ocasião fez o seguinte comentário:

Foi a alta do custo de vida e em particular dos produtos de importação e mais particularmente ainda, a inclusão do material fotográfico na 5ª categoria. Uma caixa de papel fotográfico custava Cr\$ 135 e está 600.<sup>157</sup>

As máquinas eram os grandes diferenciais destes fotógrafos, pois asseguravam a mesma qualidade das máquinas de tripé que ainda era o aporte técnico do estúdio. A chegada das *rolleiflex* pode ser considerada como uma das grandes mudanças no perfil do fotógrafo, ao pensar na perspectiva da tecnologia empregada. De fácil manuseio e enquadramento, a *rolleiflex* permitia ao fotógrafo a agilidade e mobilidade necessárias para ganhar uma boa fatia do mercado que antes era atendida pelos fotógrafos de estúdio. Além da máquina, os filmes em rolo também permitiam esta rapidez na revelação e reprodução do material que podia ser comercializado em questão de minutos. Esse novo aparato tecnológico foi de fundamental importância na ampliação das atividades e também na vulgarização da profissão, pois não exigia extensa formação e aprendizado prévio.

Imortalizadas principalmente pelo fotojornalismo, a Rolleiflex e a Leica eram as grandes máquinas do período. Sabe-se que elas motivaram inclusive querelas internas no interior da Revista *O Cruzeiro*,<sup>158</sup> tamanho o apreço que os fotógrafos do período demonstravam por estas máquinas. Em Porto Alegre parece não ter sido tão diferente. Segundo o fotógrafo e arquiteto Nestor Nadruz, possuir uma máquina desse porte era fruto de distinção entre os demais colegas, ainda mais se fosse uma Leica. Conforme relato do fotógrafo, seu colega de

---

<sup>157</sup> CAVALHEIRO, Wilson. Voz do Povo: O que mais o impressionou em 53? *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XXV, n. 603, p.10, jan. 1954.

<sup>158</sup> Fala-se de dois grupos, um tendo como ícone Jean Manzon, que defendia o uso da Rolleiflex e optava por uma foto posada e outro grupo liderado por José Medeiros que defendia o uso da Leica e pela tomada de instantâneos sem o artifício da pose. Cf. COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. Opus cit., p.79-90. e COSTA, Helouise. A fotorreportagem no Brasil..., p. 70-87.



ofício, o uruguaio Santos Vidarte, teria sido o primeiro a possuir uma Leica em Porto Alegre:

Mas em 1954, um dia eu chego lá e ele diz assim: “Nestor, vem cá que eu quero te mostrar uma coisa”. Ele me abre assim um estojo... uma Laica M3 (...) era a primeira Laica que chegou em Porto Alegre. Ah, eu vi aquilo o número já era quinhentos e tantos mil. Tu vê que já tinha um... que a Laica lançava. O que começou uma nova etapa na fotografia foi a Laica, porque a Laica já estava com trinta e cinco milímetros, mas quando as Laica que nós conhecíamos eram apenas as de rosca, se dizia de rosca. E a Laica M3 foi a primeira que apareceu com baioneta. Um equipamento fantástico. Vocês vêem que eu saí de lá mordido, triste aborrecido, porque o Vidarte tinha uma Laica e eu, mas eu tava com a minha rollei (...) tinha outras também (...) eu virei colecionador de Laica. Mas vejam o que aconteceu: no dia seguinte eu fui caminhando na Rua da Praia, indo em direção ao Correio, que era o meu habitué, ir pra lá, um colega meu, o Neves, te lembra do Neves? (se dirige ao Ciro Pereira), o Neves, meu colega de faculdade, e ele me viu ali no meio da rua e era bem defronte ali na Livraria Americana, bem defronte a rua Uruguai, tava ali ele me viu me chamou, eu fui lá e ele disse assim: “Nadruz, olha essa máquina aqui” Era uma Laica M3. Eu disse: “Eu não acredito” E ele disse: “A minha cunhada trouxe e quer vender essa máquina, trouxe pra vender e eu disse ‘deixa que eu tenho uma pessoa’”. E trouxe pra mim. Trouxe a Laica e me entregou: “Depois tu te acerta com ela”. Eu saí dali e fui direto lá no Santos e mostrei pra ele: ‘Não é só tu que tem Laica, tá aqui, eu também tenho’ [risos e parte inaudível] Eu tinha uma Laica M3! E olha, não foi fácil pagar, custava uma fortuna!<sup>159</sup>

Nadruz ainda comenta que as casas que vendiam equipamentos e materiais fotográficos funcionavam como uma espécie de escola de formação, pois os vendedores de lojas de jóias, relógios e ótica como a Ótica Deléo, Joalheria Cruzeiro, a Casa Masson, Casa Bergmann, Casa Herrmann, Casa do Amador, Casa Senior, Fotoarma entre outras, forneciam o material e davam instruções básicas de uso. O fotógrafo também observa que estas casas, a partir da década de 1950, passaram por um crescimento no volume de vendas de

---

<sup>159</sup> NADRUZ, Nestor. Ciclo de depoimentos: Memória visual de Porto Alegre e as transformações da cidade. Participação dos fotógrafos Léo Guerreiro, Nestor Nadruz, Ciro Pereira, Paulinho Escobar e Gilberto Boeira, Depoimento concedido em 25/03/2008 a Denise Stumvoll, Charles Monteiro e Rodrigo Massia. Acervo do Setor de Fotografia do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa e do Laboratório de Pesquisa da Imagem e do Som da PUCRS. Vídeo DV (70min). grifo meu

máquinas fotográficas, o que indica um crescimento da atividade amadora exigente.<sup>160</sup>

Os anúncios publicitários de máquinas e estúdios fotográficos diminuem consideravelmente a partir dos anos 1940.<sup>161</sup> Na pesquisa foram consultados, a *Revista do Globo* e os jornais *A Hora* e *Correio do Povo*. Pouco foi encontrado, principalmente anúncios de estúdios fotográficos. Contudo esse dado nada tem a ver com a diminuição da prática ou o fim dos estúdios, muito pelo contrário.<sup>162</sup> Os próprios periódicos apontam para o crescimento, já que passam a fazer uso das fotografias impressas. A *Revista do Globo* inclusive destinava um outro tipo de papel para as suas reportagens fotográficas no início da década de 1940.<sup>163</sup> Dos poucos anúncios observa-se a presença de casas comerciais de São Paulo e Rio de Janeiro como o Lutz Ferrando e a Dinal, que vendiam a partir de catálogos. O anúncio sugere um público alvo pouco exigente, já que as máquinas são oferecidas pela facilidade do manejo:

Você pode possuir agora uma máquina fotográfica CHAMPION a preço nunca visto. Esta moderna máquina CHAMPION constitui uma instrutiva diversão a todo o momento. Para seus momentos inesquecíveis a CHAMPION deve estar sempre presente.

Tira fotos com filmes 6x 9 – 120!

Para instantâneos garantidos! Visor óptico! Grande aparência! Manejo facilíssimo! Resultados certos para qualquer principiante.

**NÃO MANDE DINHEIRO**

Pague ao receber a encomenda. Remessas para todo o Brasil pelo Serviço de Reembolso Postal

---

<sup>160</sup> Idem. Infere-se aqui nos termos utilizados por Bourdieu para diferenciar a prática amadora corrente da prática exigente. Cf. BOURDIEU, Pierre. Opus cit., p.51-87.

<sup>161</sup> Os anúncios se constituíram em fontes de pesquisa nos anos 1920 e 1930 na tese de Possamai e deixam de aparecer com recorrência na imprensa.

<sup>162</sup> Ver esta mesma questão, só que sobre o século XIX em São Paulo: LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.59-82.

<sup>163</sup> As edições vinham com as páginas centrais em papel *couché*, nas quais eram apresentadas reportagens fotográficas sobre temas diversos, em sua grande maioria produzidos por fotógrafos da revista sobre temas locais. Ver, entre outras edições encontradas: *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XIII, n. 289, p.28-31, fev. 1941.

Sobre anúncio de estúdios fotográficos encontrou-se somente um fotógrafo, de nome Boianovski, que apareceu em menos de uma dezena de vezes. Apesar do anúncio informar que se trata de um fotógrafo da própria revista, não foi encontrada nenhuma matéria onde aparecesse a autoria das fotos creditada a este fotógrafo. Boianovski era anunciado como fotógrafo de eventos como festas de aniversário, casamentos, debutantes e solenidades em geral. Conforme a prática do período, o fotógrafo enfatizava o caráter artístico de suas fotografias como estratégia de atrair clientela.

### 2.2.2 O uso da fotografia pelo Estado

O poder público também passou a utilizar a fotografia no planejamento das ações nos campos das Obras Públicas, do Saneamento e do Turismo<sup>165</sup>. Na Secretaria da Educação a inauguração de escolas era objeto de registro fotográfico, como forma de comprovar as ações do poder público. Na telefonia fez-se muito o uso de fotografias, a fim de mapear os avanços da rede de fios, que cada vez mais era ampliado em relação à área central. Em resumo, a fotografia passou fazer parte da administração da cidade, que a utilizava como método racional de planejamento urbano. Estas imagens circulavam em relatórios e produziam saberes sobre o espaço. São pedaços da cidade que formam um mosaico no qual a elite dirigente visualizava e decidia os rumos das obras de hidráulica, rede elétrica, telefonia, etc.

A associação entre a fotografia e o poder público deu-se também no mercado editorial com a publicação de álbuns e obras comemorativas ao bicentenário de Porto Alegre, celebrado no ano de 1940. Os álbuns<sup>166</sup>, com farta utilização de fotografias, foram elementos que atuaram e ainda atuam na

---

<sup>164</sup> *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XXIII, n. 549, p.81, dez. 1951.

<sup>165</sup> Cf. SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. e STUMVOLL, Denise; D'AVILA, Naida Lena Menezes (orgs.). Opus cit.

<sup>166</sup> São duas publicações. Um álbum chamado PORTO ALEGRE, Prefeitura Municipal. *Porto Alegre: retrato de uma cidade: cem fotografias por W. Hoffman Hamisch Filho*. Porto Alegre, 1940 e uma publicação com intenso uso de imagens fotográficas organizada por Léo Jerônimo Schidrowitz, já referida neste trabalho. Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada...*, p.118.

perpetuação da data na memória social.<sup>167</sup> O evento de caráter cívico funcionou como ápice institucional do Estado Novo, além de servir como elemento de exaltação das reformas urbanas implementadas pelo prefeito Loureiro da Silva.<sup>168</sup>

A publicação comemorativa, editada por Léo Jerônimo Schidrowitz, contém uma série de monografias sobre aspectos variados da cidade e recebeu o título de: *Porto Alegre – Biografia duma cidade: monumento do passado, documento do presente, guia do futuro*.<sup>169</sup> Além da publicação, de autoria do poder público, a *Revista do Globo* fez ampla cobertura, em alinhamento às idéias contidas na publicação de organizada por Schidrowitz. Nas duas pode-se observar a importância da fotografia na consolidação das figuras políticas que regiam todo o processo de modernização da cidade, através de retratos clássicos. Muitos destes retratos levavam a assinatura dos estúdios de Sioma Breitman e Olavo Dutra.

Como nos álbuns das décadas de 1920 e 1930 estudados por Possamai, observa-se a relação predominantemente oficialista da justaposição de imagens. A figura política, registrada dentro dos cânones do retrato clássico, antecede a seqüência de imagens aéreas e panorâmicas do espaço urbano, estabelecendo um ritmo de visualização na qual a modernização está diretamente relacionada com as ações do poder público. Dessa forma observa-se a permanência de um modelo tributário dos álbuns fotográficos sobre os processos de reformas urbanas em outras regiões do país.<sup>170</sup>

Na publicação *Porto Alegre, biografia duma cidade*, as primeiras páginas do livro são consagradas às grandes figuras políticas: Getúlio Vargas, Cordeiro de

---

<sup>167</sup> Chama a atenção o fato dessas imagens ainda fazerem parte de propagandas políticas e servirem de referência a um passado nostálgico no qual a cidade era um local de crescimento e progresso.

<sup>168</sup> Na ocasião os intelectuais do Instituto Histórico Geográfico foram chamados a dar o seu parecer sobre a data de fundação da cidade, que ainda não era consensual. Alguns autores mencionavam a carta de doação da Sesmaria a Jerônimo de Ornellas no ano de 1740 e outros marcavam a transferência da capital do Estado, de Viamão para Porto Alegre, e com isso o registro dos primeiros habitantes naturais desta região, que data de 1772. A primeira data foi estipulada, possibilitando assim a organização das comemorações para o ano de 1940 dos duzentos anos de fundação de Porto Alegre. Cf. MONTEIRO, Charles. Opus cit.

<sup>169</sup> Ver a interpretação de parte dessas imagens em: MONTEIRO, Charles. Construindo a história da cidade através de imagens. [no prelo].

<sup>170</sup> Cf. LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Opus cit. e SILVA, Karinne Machado. Álbum de fotografias da cidade: uma retórica visual. In: *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História: Guerra e Paz*. Londrina, 2005. [CD-ROOM]. Este último trata de um álbum de Goiânia, na década de 1940.

Farias, Loureiro da Silva, Gal. Leitão de Carvalho e Dom João Becker, respectivamente o presidente da república, o interventor federal do estado, o prefeito, o chefe da Forças Armadas e o Arcebispo do estado. Apesar do Estado estar baseado na força do poder laico, a figura religiosa empresta toda a chancela do poder católico, ainda fortemente presente nas condutas sociais.<sup>171</sup> Considerando as imagens, observa-se que todas elas obedecem aos cânones do retrato clássico, que por sua vez remete à pintura neoclássica da realeza no século XVIII.<sup>172</sup> O enquadramento de perfil em  $\frac{3}{4}$  levemente ascensional atribui significados de imponência e austeridade aos sujeitos retratados.<sup>173</sup> A evidência dos retoques também revela a preferência por dar-se a ver ainda pelo viés estético do pictorialismo, como no retrato de Cordeiro de Farias. Trata-se de um regime visual das figuras políticas que teve forte uso durante o Estado Novo, como pode ser percebido na recorrência das fotografias de Getúlio Vargas, que obedeciam a um cânone oficial, do retrato clássico.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Sobre este aspecto em termos nacionais e regionais ver respectivamente: MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Col. História da vida privada no Brasil; v.4), p.559-658. e D'AVILA, Naida Lena Menezes. Na trajetória da modernidade: o lazer e a moral nos anos 50 em Porto Alegre. In: KRAWCZYK, Flávio (org.). Opus cit., p.69-93.

<sup>172</sup> Cf. LIMA, Solange Ferraz de. Londrina, UEL, 15 mai. 2007. Conferência proferida no I Encontro Nacional de Estudos da Imagem. e MACHADO, Arlindo. Opus cit., p.49. Este último autor localiza neste tipo de fotografia o uso do tempo ideal da pintura.

<sup>173</sup> Sobre retratos ver a obra de: FABRIS, Annateresa. O paradigma indiciário/A homologação do eu. In: *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.91-114/115-150.

<sup>174</sup> Sobre a imagem das figuras políticas ver o instigante artigo de: ROQUE, Georges. La pragmática de las obras: hacia una antropología política del espacio. In: *Arte y espacio*. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM, 1997, p.45-52.



Figura 2: Oswaldo Cordeiro de Farias, Interventor Federal, por Sioma Breitman. SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). *Porto Alegre – Biografia duma cidade: monumento do passado, documento do presente, guia do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A., 1940, p.6.



Figura 3: Gal. Leitão de Farias, por Sioma Breitman. SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). Opus cit., p.10.

É importante ressaltar que a estética fotográfica permeia toda a publicação. Se no início as figuras políticas aparecem em formatos já consagrados, a apresentação do espaço urbano se dá através de imagens aéreas de grande formato, que ocupam toda a página. Além da apresentação do espaço urbano, observa-se que a fotografia foi largamente utilizada, até mesmo como pano de fundo de estatísticas sobre a situação econômica do Estado. É como se a estatística, algo que tem seu caráter de prova objetiva fosse reforçada pelo uso da fotografia e seu efeito de realismo. Neste caso é a própria concepção da imagem como reflexo da realidade que está sendo acionada, como forma de emprestar veracidade absoluta ao que está sendo descrito pelos dados estatísticos. Nesse sentido, além de espelho do real a fotografia é documento,

que auxiliava na estabilização da imagem do Estado e na organização de sua máquina estatal.<sup>175</sup>



Figura 4: Estatística sobre Iluminação Pública em Porto Alegre (1930-1939). SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). Opus cit., p.72.

### 2.3 O fotojornalismo em Porto Alegre

Atenta às novas possibilidades de uso das imagens fotográficas, a imprensa prontamente ampliou a atuação da fotografia como documento social. Já nos anos 1930 o Correio do Povo havia contratado fotógrafos ao seu expediente, apesar da dificuldade de utilização das fotografias no jornal. Mesmo assim, Santos Vidarte e Antonio Nunes faziam parte do quadro de funcionários. Na *Revista do Globo* observa-se de forma mais constante e crescente o uso da fotografia<sup>176</sup>. Como ato inaugural pode-se citar a grande enchente de 1941, na qual a Revista fez uso de imagens de grande formato e também fez uma

<sup>175</sup> Sobre a relação fotografia e Estado ver: TAGG, John. La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal. In: *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.199-235.

<sup>176</sup> Sobre os ritmos de inserção da fotografia nas revistas e jornais ver: COSTA, Helouise. A fotografia de imprensa..., p. 54-68.



publicação especial que se constituía em uma extensa reportagem fotográfica sobre os efeitos da enchente na cidade. Além disso, fez uma listagem indicando a autoria das imagens, que contou inclusive com registros feitos por amadores.

As reportagens fotográficas passaram a ser um dos principais espaços de produção da fotografia. A *Revista do Globo* assume papel de destaque, pois desde o início da década de 1940 já trabalhava em prol do uso da fotografia, inserindo-a no patamar de revistas consagradas por este estilo como a *Life*, lançada em 1936.<sup>177</sup> O editorial da revista em 1941 fez o seguinte comentário sobre o papel da fotografia na imprensa:

É indiscutível o alto interesse da fotografia numa moderna revista de atualidades, principalmente quando se tem em mira, sob técnica nova, orientar pedagogicamente a exposição dos assuntos, com o fim de melhor atrair a atenção do leitor e de instruí-lo pelos métodos mais racionais possíveis.

Compreendendo isso, após experiências felizes, a REVISTA DO GLOBO, resolveu – a-pesar-das (sic) compreensíveis dificuldades atuais quanto emprego de um bom papel – contratar serviços de dois profissionais da fotografia, os srs. Pablo Etchart (ex-fotógrafo das Revistas “Mundo Uruguaio” e “La Pluma” e do jornal “Heraldo de Goes”) e Ulpiano Etchart, conhecido técnico da Casa do Amador, de Porto Alegre, cujos trabalhos começarão a figurar em nosso próximo número.<sup>178</sup>

Além de evidenciar a intenção com relação ao uso pedagógico da fotografia – que pode ser identificado nas reportagens fotográficas sobre a enchente que assolou a cidade naquele ano de 1941 – o editorial fornece pistas sobre os custos de produção e também sobre o perfil dos fotógrafos contratados. Trata-se de profissionais de renome internacional que tem a devida competência para produzir fotografias de acordo com as regras normativas expostas. A *Revista do Globo* é um importante manancial, na medida em que a própria fotografia assume um papel específico. Ela não é somente uma imagem impressa em uma página, mas sim um instrumento a serviço de orientações pedagógicas, elemento decisivo no processo comunicativo.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Para uma breve história da Revista *Life* ver: FREUND, Gisèle. Opus cit., p.123-135.

<sup>178</sup> *Revista do Globo*, ano XIV, n.287, 11.01.1941. não paginado.

<sup>179</sup> Cf. BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica..., p.11-25.

No início dos anos 1940 a grande enchente que assolou a cidade em maio de 1941 é um indicativo da utilização da fotografia na imprensa. Este momento pelo qual passou Porto Alegre é passível de ser analisado sob a ótica da construção da memória sobre o acontecimento. As imagens se confundem com o acontecimento no sentido de que uma praticamente não funciona sem a outra. Foi a partir do visual que muitas das interpretações que ficaram marcadas como explicativas do evento se consolidaram.

Sobre os fotógrafos, destaca-se a atuação de Ed Keffel e Flávio Damm. Keffel foi responsável por inúmeras reportagens fotográficas nas quais é possível observar uma nova forma de uso da fotografia na imprensa gaúcha. As reportagens, além de levarem os seus créditos, passam a usar fotografias de grande formato, o que diminui o espaço dos textos. Mais do que isso funcionavam como uma espécie de síntese do assunto abordado, conforme é possível observar na imagem abaixo. A reportagem aborda a vida de um homem que trabalha na demolição de prédios na área central da cidade. O texto, em tom nostálgico, fala da destruição da antiga cidade, que estava dando espaço aos prédios de alto gabarito e às largas avenidas. A figura do demolidor aparece nesta imagem-síntese como o destruidor dos prédios antigos. Chama-se a atenção para as características formais da imagem, o que evidencia o cuidado com o uso da fotografia na imprensa. Ela não está somente para ilustrar, mas para sintetizar e reforçar os efeitos do processo de transformação pelo qual a cidade atravessava.



Figura 5: AMADO, José; KEFFEL, Ed. João macaco, “o demolidor”. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XVII, n. 392, p.41, ago 1945.

Flávio Damm, repórter-fotográfico da Revista a partir de 1946 observa que a revista, apesar dos avanços em prol de um fotojornalismo moderno, ainda estava muito aquém das práticas do centro do país. Segundo Flávio o perfil da revista ainda era muito provinciano. Ele e Ed Keffel fora para a Revista *O Cruzeiro* em finais dos anos 1940. Conforme suas próprias palavras: “A revista *O Globo* era muito limitada. A impressão, os recursos... Era uma revista, uma revista, é,

como é que se diz, muito, muito provinciana. E aí eu via *O Cruzeiro*. Aquelas reportagens do *O Cruzeiro*. Eu digo: eu tenho que fazer isso”.<sup>180</sup>

Flávio Damm notabilizou-se por fazer as primeiras fotos de Getúlio Vargas depois de seu afastamento da política, com o fim do Estado Novo. Sua amizade com João Goulart lhe rendeu a chamada para ir até a Fazenda Itu em São Borja no ano de 1947 para fazer fotografias de Getúlio Vargas<sup>181</sup>, que havia decidido concorrer ao pleito eleitoral do ano de 1950. Durante estes dois anos de reclusão em sua Fazenda, Getúlio recebeu jornalistas do mundo inteiro, mas não recebia fotógrafos, segundo Damm. Não há dúvida que, com dois anos de invisibilidade, as fotografias de Getúlio Vargas tiveram grande procura, conforme relato de Flávio Damm:

Então, o Jango me chamou e disse: olha, vamos ao Itu, fazer uma reportagem com o Dr. Getúlio, que ele vai concordar em fazer fotografia pra se fazer uma grande reportagem na revista do *O Globo*. Ele já tinha falado com os Bertázio (sic). Aí fomos pra Itu e lá eu passei o tempo lá no Itu fotografando o Dr. Getúlio. Fizemos reportagem que teve um título sintomático. Um título de abertura de um caminho que era, que foi a longa viagem de volta. Isso foi no dia... As fotografias foram feitas no dia em que, em que se comemorava dois anos da deposição dele. Ele caiu em 29 de outubro de 45 [1945] e as fotografias foram feitas em 29 de outubro de 47 [1947]. (...) Aí, como não havia fotografias de Getúlio em lugar nenhum que nos últimos dois anos, não é, essas fotos dele de bombacha, fumando charuto, comendo churrasco, montado a cavalo. Isso não existia. Ele tinha saído daqui direto pro Itu. Essas fotografias foram publicadas quando eu tinha 19 anos. Foram publicadas no *Prafter* de Moscou. É, no *Parismatch* de Paris. Enfim, em jornais do mundo inteiro. Porque a revista do *O Globo* vendeu essas fotografias pra esses jornais que eram, formam notícia. (...) Então, com dezenove anos, eu tive as minhas fotografias publicadas no mundo inteiro.<sup>182</sup>

É plausível, desse modo, inferir que a presença do fotojornalismo em Porto Alegre teve como principais atores Ed Keffel e Flávio Damm, pelo tratamento das

---

<sup>180</sup> DAMM, Flávio. Entrevista concedida à Ana Maria Mauad em 24/04/2003. Acervo do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense – LABHOI/UFF. Meus agradecimentos à Profa. Ana Maria pela gentileza em ceder o depoimento às pesquisas do Grupo de Estudos em História e Fotografia da PUCRS, coordenado pelo Prof. Charles Monteiro.

<sup>181</sup> VIDAL, Rubens. A longa viagem de volta. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XIX, n. 470, p. 37-43, nov. 1948. Fotografias de Flávio Damm.

<sup>182</sup> Idem.

imagens e pelo modo de inserção das mesmas nas incipientes fotorreportagens que eram assinadas e quiçá diagramadas por estes fotógrafos. Este fato encontra base no depoimento do fotógrafo Léo Guerreiro, que trabalhou na Revista do Globo entre os anos de 1955 e 1958. Segundo Léo Guerreiro, todo o processo de edição ficava a cargo do fotógrafo: “*Naquele tempo, não existia laboratorista, nem em Jornal nem em revista, batia a foto, revelava os filmes, fazia os contatos. A diagramação, paginava as revistas e te dava as medidas das ampliações, e ia para o Laboratório e fazia tudo no tamanho certo*”.<sup>183</sup> Dessa forma é bastante provável que este processo também inexistisse nos anos 1940. Cabe reafirmar aqui que não era a imagem em si que caracteriza a fotorreportagem, mas o trabalho de edição de textos e imagens, na qual a imagem assume destaque.<sup>184</sup>

As imagens de Flávio Damm também apresentam um perfil inovador para o período com closes e o instantâneo. Observa-se o procedimento de um fotojornalismo moderno, onde as figuras públicas são retratadas com efeitos de naturalidade em seu ambiente privado. Getúlio Vargas é registrado em sua fazenda, andando à cavalo, conversando com um de seus empregados. No início da reportagem uma fotografia descontextualizada, apenas o cinzeiro, o charuto, o chapéu e os óculos como elementos simbólicos que caracterizariam fortemente a imagem pública de Getúlio em seu segundo mandato.

---

<sup>183</sup> GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida em 22/05/2007 a Arílson dos Santos Gomes. Agradeço imensamente ao colega Arílson pela cedência do depoimento à minha pesquisa.

<sup>184</sup> Cf. COSTA, Helouise. A fotorreportagem no Brasil..., p. 70-87.



QUANDO o sr. Getúlio Vargas escrevia, especialmente para esta reportagem: "Falta de saneamento, regressão a condições primitivas na vida de campo, do tempo da minha infância, e que sempre aspirai como término da existência". Seja como for, é esta a vida que faz de nós um Itú.

## A Longa Viagem de Volta

Um dia com Getúlio Vargas na Fazenda do Itú

Reportagem de RUBENS VIDAL

Fotos de FLAVIO DAMM

**L**A está Itú — exclama o piloto do técnico, apontando uma casa branca sobre a planície imensa. E esta exclamação atou como se tivesse tirado o Himalaia de cima dos meus ombros. Era a frase que eu esperava ouvir em todo um mês de intensa expectativa, por vezes angustiada.

Durante dias estafara a bancada trabalhista à Assembléia rio-grandense e mais todos os possíveis e imagináveis amigos do senador para conseguir uma reportagem com "ele".

Tudo, porém, fôra em vão.

— É impossível — respondiam os deputados aos meus apêlos.

— É muito difícil. Em todo caso... — alegavam os amigos — não custa tentar.

Eu me desbordava nessas infrutíferas andanças quando, um belo dia, no bar do Hotel Prato, o dr. João Goulart e o dr. Manoel Sarmanho Vargas, o filho do ex-presidente, deixaram escapar algumas esperanças:

— Embarcamos amanhã para São Borja e de lá mandaremos o "sim" ou o "não".

— Está bem — respondi meio desacoroçado.

Uma semana depois, encontro na rua da Praia, casualmente, o dr. João Goulart, que além de deputado trabalhista é grande fazendeiro na região missioneira e um dos maiores amigos do sr. Getúlio Vargas.

— Como é?

*Falta de saneamento, regressão a condições primitivas na vida de campo, do tempo da minha infância, e que sempre aspirai como término da existência.*  
Getúlio Vargas  
Itú. 9-10-48

— Transferimos a viagem a São Borja. Mas amanhã embarcaremos mesmo.

— Está bem — respondi outra vez, já agora literalmente desacoroçado. Quando foi lá pelo décimo dia de espera, quando verdadeiramente eu já não esperava coisa alguma, bate um telegrama: "Reportagem conseguida. Dr. Getúlio seguirá dentro de breves dias para Itú, onde poderá recebê-lo. Aguarde aviso embarque."

A mensagem tão ansiosamente esperada vinha de João Goulart, um amigo que não falha...

E enquanto esperava, ia aborçando cada são-borjense que chegara a Porto Alegre:

— Aonde é que está o "homem"? Já se mudou para Itú?

— Não. Continua em Santos Reis.

Finalmente chegou o novo aviso, uma semana e pouco depois. Na tarde seguinte, eu e Flávio Damm estávamos em Uruguaiana estudando o meio mais rápido de alcançar a fazenda do Itú.

Para vencer o trajeto (cento e poucos quilômetros), perderíamos quinze horas de trem.

— Quinze horas e... olhe lá! — informou com ar misterioso o empregado da Viação Férrea.

— E de automóvel?

— Você está louco! — disse-me o chauffeur. Só se me der um carro novo na volta...

A situação foi salva pelo Aéreo... (Cont. na pág. 39)

Figura 6: VIDAL, Rubens. A longa viagem de volta. Revista do Globo. Porto Alegre, ano XIX, n. 470, p. 37-43, nov. 1948. Fotografias de Flávio Damm.

Nos anos 1950 já é possível identificar, principalmente a partir da segunda metade da década, uma intensificação do uso da fotografia na imprensa local.<sup>185</sup> Identifica-se o início desse processo nos anos 1940, que se consolidou na década subsequente. Além da *Revista do Globo*, que em algumas fotorreportagens praticamente utiliza somente grandes legendas como elemento textual, o *Correio do Povo* passava a fazer uso de imagens de grande formato. O conteúdo dessas imagens era em sua grande maioria maquetes de prédios de alto gabarito no

<sup>185</sup> Cf. MASSIA, Rodrigo de Souza. *Cartografias da cidade moderna...*

centro da cidade e interiores de lojas. Observa-se aqui a interface entre as fotografias de arquitetura<sup>186</sup> (uso instrumental) e as fotografias de reportagem, que cumpriam a função de publicizar o crescimento da cidade e familiarizar a população com novas formas de comércio e moradia, já que muitos dos prédios anunciados eram destinados para essa finalidade.<sup>187</sup>

Não só havia um uso intenso da fotografia, mas os fotógrafos passaram a fazer parte dos créditos das imagens em muitas matérias da *Revista do Globo*. O expediente de fotógrafos contratados aumentou, gerando a função do chefe do setor de fotografia.<sup>188</sup> Fotógrafos como Ed Keffel, Flávio Damm e Salomão Sciar<sup>189</sup> se notabilizaram a ponto de conseguirem trabalhar como repórter fotográfico no centro do país para a Revista *O Cruzeiro*. Além destes fotógrafos, outros também conseguiram destaque nacional, sendo selecionados inclusive ao Prêmio Esso de reportagem no ano de 1957, como no caso de Léo Guerreiro.<sup>190</sup> O Prêmio também surgiu na década de 1950, que visava a premiar as reportagens fotográficas de cunho social. Observa-se aqui a função creditada a reportagem, que se valia do fotográfico como elemento que comprovava a situação à qual estava se reportando.

O número de fotógrafos que trabalhavam para a Revista se multiplicou. Havia um quadro de fotógrafos efetivos que se juntavam aos demais *freelancers*, fotógrafos de São Paulo, Recife, Rio de Janeiro, que mandavam reportagens sobre suas regiões. A autoria das imagens fotográficas eram creditadas na abertura das reportagens, nas mesmas proporções dos repórteres que assinavam os textos. Mesmo que não fosse mencionado em destaque o nome do fotógrafo, a revista mantinha uma nota regular na qual informava a autoria das imagens, com as respectivas páginas em que se encontravam as imagens. Fotógrafos como

---

<sup>186</sup> Este assunto será retomado no capítulo III ao abordar a trajetória do fotógrafo João Alberto da Fonseca, um dos autores deste tipo de fotografia.

<sup>187</sup> Esse material foi levantado nas pesquisas do grupo de História e Fotografia e constam em artigos já publicados como: MONTEIRO, Charles. Imagens da cidade nos anos 1950 na imprensa: Porto Alegre. In: *XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: ANPUH, 2005 [CD-ROOM].

<sup>188</sup> Cf. MOREIRA, Alice; CLEMENTE, Elvo. *Relatório Revista do Globo: momento decisivo na literatura do Rio Grande do Sul (1929-1967)*. Porto Alegre: [s.e.], 1997.

<sup>189</sup> Sobre Salomão Sciar ver: PÓVOAS, Glênio. Salomão Sciar, imagens para viajar. In: *Salomão Sciar: viajante das imagens*. Catálogo de Exposição. Porto Alegre: CORAG, [s.d.].

<sup>190</sup> O fotógrafo Léo Guerreiro foi responsável pelas imagens de 3 reportagens indicadas ao Prêmio Esso de reportagem. Cf. *A Revista do Globo* no concurso Esso de reportagem. *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XXVIII, n. 681, p.82-83, jan. 1957.

Pedro Flores, Wilson Cavalheiro, Antonio Ronek, Léo Guerreiro, Thales Farias, Joseph Zukauskas eram presença constante. A presença da fotografia em grande formato era a fórmula encontrada pelas revistas ilustradas para imprimir objetividade e veracidade aos temas abordados, conforme pode ser percebido na fotorreportagem abaixo:



Figura 7: CARNEIRO, Flávio. Porto Alegre cresce para o céu e para o rio. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n,722, p.10 e 11, 1958. Fotos de Thales Farias.

Uma das temáticas mais abordadas pelas Revistas ilustradas foi o crescimento e a modernização urbana das cidades brasileiras. A *Revista do Globo* repetia uma situação que também era encontrada nas revistas do centro do país como *O Cruzeiro* e *Manchete*, para citar as mais importantes. Interessante que este tipo de conteúdo foi aproveitado em outras ocasiões, desta vez com fins mais estéticos que comunicativos.

### 2.3.1 Os painéis fotográficos

Os chamados painéis eram fotografias ampliadas que passaram a circular em outros locais como Secretarias de Estado, Prefeituras, Bancos, Escritórios de Engenharia e Arquitetura. Fotógrafos como João Alberto Fonseca da Silva, Léo



Guerreiro, Pedro Flores, Sioma Breitman, Antonio Ronek, entre outros, especializaram-se neste nicho de mercado que se formava. Importante ressaltar que este tipo de fotografia ainda não encontrava-se estandarizada pela indústria. Não havia material como recipientes para produzir ampliações de grande formato. Dessa forma os fotógrafos tinham que recorrer aos mais inusitados objetos, conforme relata Léo Guerreiro:

Eu tinha casado e o Hélio Polito Lopes foi a Miami né com a Maria José. (...) E o Polito me trouxe um presente de lá que era uma toalha plástica, uma toalha plástica de mesa.(...) Não tinha aquele plástico de um metro e quarenta de largura. E eu preocupado, como é que eu vou revelar esse papel desse tamanho. Comecei a pensar, pensar, aí num outro dia eu chego em casa antes do almoço e to na biblioteca ali lendo livro de fotografia, nenhum livro me ensinava a fazer painel. E eu olho pra prateleira de livro, tinha três, três vãos, uma prateleira pequena. Medi a prateleira, um metro e quinze e tirei os vidros da prateleira, deitei a prateleira no chão, botei o plástico ali dentro e fiz três banheiras de revelação, revelador (...)e fixador e depois mergulhei o papel ali dentro e nascia o painel.<sup>191</sup>

Este exemplo pode servir como um dentre tantos outros que não temos registro, pois as imagens não contêm este tipo de informação. É fato que este tipo de imagem foi extensamente trabalhada nos anos 1950 e circulou em diversas situações comunicativas e estéticas. As soluções encontradas pelos fotógrafos nos anos 1950 foram as mais variadas, pois não havia uma resposta padrão para este tipo de desafio. Uma outra questão importante foi a aceleração no processo de modernização urbana nos anos 1950. Como a cidade se modificava rapidamente, as fotografias encontravam-se desatualizadas rapidamente, fomentando o mercado. Léo Guerreiro comenta que fazia fotografias aéreas de 90 em 90 dias para a feitura de quadros, pois os clientes requeriam imagens atualizadas da cidade.<sup>192</sup>

Léo Guerreiro, juntamente com Pedro Flores e Sioma Breitman especializaram-se neste tipo de fotografia, firmando uma parceria ao longo dos

---

<sup>191</sup> GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida a Arilson dos Santos Gomes em 22 de maio de 2007. Acervo do Centro de Pesquisa da Imagem e do Som da PUCRS.

<sup>192</sup> Idem.

anos 1960. Os três fotógrafos montaram um estúdio especializado em painéis nos pavilhões da Santa Casa de Misericórdia. O local foi escolhido principalmente pelo porão da casa, que era de chão batido. Dessa forma conseguiram um terreno plano, extenso e não sujeito a tremores, como encontrariam nos pisos de madeira. Esse fator foi extremamente importante na padronização de um tipo de imagem que encontrou um mercado bastante promissor.<sup>193</sup>

Com essa ampla possibilidade de emprego da fotografia, o ofício de fotógrafo começava a ganhar em complexidade. A fotografia era uma atividade que não prescindia de aprendizado acadêmico ou técnico. Por um lado foi uma alternativa para muitos sujeitos, oriundos das incipientes camadas médias, que ainda não haviam se inserido no mercado de trabalho. Por outro, conforme foi possível destacar dos depoimentos orais, aos jovens universitários ela podia ser encarada como um exercício diletante. Uma outra temática que se intensifica na década de 1950 são fotografias de jovens moças, modelos, misses e atrizes de cinema, rádio e companhias de teatro.<sup>194</sup> Sem dúvida que o conteúdo se constituía em um forte atrativo aos jovens calouros das faculdades da área central. Segundo Nestor Nadruz e Léo Guerreiro:

L.G. – Artistas. Artista de rádio. Na época tinha as telenovelas. E outra coisa: companhias de revista que vinham pra Porto Alegre e nós ia esperar o fim da apresentação e ia lá e cantava as artista pra levar pro Guadir tirar as fotografias.

N.N. – É, esse negócio de artista eu também [risos gerais], tinha uma das artistas aí, que veio aqui e eu também tirei fotos dela, era...não me lembro...

L.G. – Elvira Rios

N.N. – Elvira Rios. Que era uma coisa assim, pra um guri daquela época, a gente tinha medo de chegar perto (...) era uma bomba! extraordinariamente explosivo.(...) E depois ela sabia se posicionar pra tirar fotografias e fazia fotografias assim de caráter sensual, então a gente ficava tremendo né [risos gerais], mas a gente tirava as fotos.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> FREITAS, Fabiana. Memórias de um patrimônio cultural. *Santa Casa notícias*. Porto Alegre, ano 19, n.107, p.42-44, jul./set. 2005.

<sup>194</sup> Essa temática é praticamente o conteúdo de todas as capas da *Revista do Globo* ao longo dos anos 1950.

<sup>195</sup> NADRUZ, Nestor; GUERREIRO, Léo. Ciclo de depoimentos: Memória visual de Porto Alegre e as transformações da cidade. Participação dos fotógrafos Léo Guerreiro, Nestor Nadruz, Ciro

Até os anos 1960, o autodidatismo era praticamente uma norma. Nos anos 1970, observa-se a inserção de fotógrafos egressos das faculdades de comunicação.<sup>196</sup> Nos anos 1940 e 1950 o surgimento de associações de fotógrafos é um sintoma dessa falta de especialização, pois elas reivindicam justamente a regulamentação da atividade. A vulgarização da prática fotográfica, com a venda de máquinas de fácil manuseio gerou uma demanda de valorização da atividade profissional. A partir da regulamentação e da especialização que é possível definir com maior clareza os fotógrafos profissionais, artistas, amadores, batedores de chapa e meros fotógrafos de final de semana.

## **2.4 As Associações de Fotógrafos em Porto Alegre**

As associações podem ser consideradas como o espaço por excelência da formação dos fotógrafos, pois estas também passaram por um processo de especialização. Se em 1946 a AFPRGS pretendia ser uma entidade que congregasse todas as atividades, nos anos 1950 as duas outras associações surgiram no sentido de dar assistência e legitimidade a duas grandes áreas de atividade fotográfica: O Foto Cine Clube Gaúcho (1951) como espaço das manifestações artísticas da fotografia e a Associação dos Repórteres-Fotográficos do Rio Grande do Sul (1956) como espaço de representatividade dos fotógrafos que atuavam na imprensa.

Com relação a AFPRGS, esta teve curta duração (1946-1954), mas foi responsável por eventos relacionados à arte fotográfica e também, como um primeiro momento deste novo princípio pelo qual se estruturava atividade fotográfica. As condições de trabalho passaram a ser um dos problemas, creditados principalmente à falta de uma associação que regulasse a atividade profissional. Conforme relata Sioma Breitman, um dos responsáveis pela primeira associação de fotógrafos profissionais do Rio Grande do Sul (a primeira do Brasil a utilizar o termo profissional), a atividade passava por sérias dificuldades devido aos conflitos gerados pelo crescimento do número de fotógrafos na cidade:

---

Pereira, Paulinho Escobar e Gilberto Boeira, Depoimento concedido em 25/03/2008 a Denise Stumvoll, Charles Monteiro e Rodrigo Massia. Acervo do Setor de Fotografia do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa e do Laboratório de Pesquisa da Imagem e do Som da PUCRS. Vídeo DV (70min).

<sup>196</sup> Cf. COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. Opus cit.

A classe profissional, a qual eu pertencia estava, praticamente desunida. Cada um via o seu colega como opositor, o qual estava, sempre pronto em tirar-lhe o pão de sua boca, dificultando deste modo a possibilidade em sustentar a sua família e, assim por diante.

Uns poucos, entendiam que a aproximação e conseqüente união poderiam facilitar a solução de múltiplos problemas profissionais que afligiam e prejudicavam os lutadores, os fotógrafos, pois se tratava dessa classe profissional.<sup>197</sup>

De iniciativa atribuída à Sioma Breitman e Olavo Dutra, dois fotógrafos bastante conhecidos a associação teve uma curta existência, devido às dificuldades de agregar fotógrafos em torno da entidade. Em 1951 a associação contava com mais de duzentos fotógrafos filiados. Mesmo com as dificuldades foi possível organizar salões nacionais de fotografia em Porto Alegre, que realimentou a tradição fotoclubística na cidade. O ponto alto das atividades da associação parece ter sido em 1952 com o I Salão Internacional de Arte Fotográfica a edição de número três da publicação semestral da AFPRGS que se chamava “O Fotógrafo”. Além dos salões e da publicação, havia os concursos internos, as participações em outros salões de abrangência nacional e a organização de cursos de aperfeiçoamento. A Associação foi a primeira no Brasil que se tem notícia a utilizar o termo profissional.

.Nota-se que o contexto de efervescência com relação à fotografia em Porto Alegre não se restringe apenas à cidade. São Paulo também passava por um período intenso com relação à produção fotográfica e às artes visuais, assumindo uma posição de vanguarda com relação á fotografia. Os boletins do Fotoclube Bandeirante apresentavam uma discussão teórica sobre a fotografia, com texto de fotógrafos brasileiros e muitas traduções de fotógrafos estrangeiros. A pesquisa de Lenzini aponta pra uma rede de sociabilidade que se legitimava não só através de imagens, mas de uma intensa discussão teórica sobre os modos de fazer e conceber a fotografia.<sup>198</sup> Nas demais formas de expressão artística identifica-se uma ênfase no visual. Até mesmo a poesia com o concretismo e o neoconcretismo explorou os limites formais da métrica lírica,

---

<sup>197</sup> BREITMAN, Sioma. Opus cit.

<sup>198</sup> Para saber mais ver: LENZINI, Vanessa Sobrino. Opus cit.

distorcendo a sua forma. A poesia concretista era para ser vista e não declamada.<sup>199</sup>

A fotografia moderna brasileira tem seu ponto de ruptura em torno da virada dos anos 1940 para os 1950, principalmente na Exposição Fotoformas de Geraldo de Barros.<sup>200</sup> Boa parte das normas que regiam a fotografia pictorialista era problematizada ali: o conservadorismo do processo de revelação, a eleição do objeto artístico e a composição da luz. No Rio de Janeiro as técnicas e as influências da fotografia moderna parecem ter chegado tardiamente. Em Porto Alegre parece ter acontecido algo semelhante, porém com suas especificidades. Aqui foi fundada uma associação de fotógrafos profissionais, mas as práticas estavam sendo exercidas em torno da arte fotográfica, que era uma característica dos fotoclubes, como o Bandeirante em São Paulo e a Associação Brasileira de Fotografia no Rio de Janeiro.

A vanguarda paulista conseguiu inserir a fotografia nos museus e a problematizar todos os processos de produção da fotografia, passando pelo conteúdo registrado, as técnicas de revelação e a apresentação do produto final, que deixava de ser somente as exposições internas do fotoclube. Esse tipo de exposição, como as que ocorreram em Porto Alegre organizadas pela AFPRGS tinham essa pretensão, portanto não se configurava aos moldes dos concursos internos, prática bastante comum nos fotoclubes.

Sioma Breitman, conhecido pela sua grande habilidade no retoque de negativos (prática tributária da fotografia pictorialista), parece ter sido o fotógrafo mais atuante do período. Sua ampla gama de conhecimento sobre fotografia lhe rendeu uma série de possibilidades de trabalho como se pode perceber na sua produção. Em relação à Associação, sua presença foi fundamental, pois sempre exercia funções de comando, sejam elas na direção, na publicação da revista ou na captação de quotas de patrocínio para os salões de arte fotográfica.

Apesar dos esforços as atividades da AFPRGS nunca tiveram grande repercussão na imprensa, tanto local como nacional. A *Revista do Globo*, que tinha por característica dar lugar às manifestações artísticas do estado, pouco

---

<sup>199</sup> NAVES, Santuza Cambraia. Opus cit., p.273-299. e NAPOLITANO, Marcos. Opus cit., p.22-23.

<sup>200</sup> Cf. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. Opus cit.43-44. e FERNANDES Jr, Rubens. Opus cit., p.145-146.

noticiou as atividades da associação, exceto por duas grandes matérias. Numa delas publicou inclusive algumas fotografias premiadas na I Exposição de Arte Fotográfica, ocorrida em janeiro de 1948.<sup>201</sup>



Figura 8: Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.48, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm.

<sup>201</sup> Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.48-51, 21/02/1948.



Figura 9: Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.49-50, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm.

A exposição das imagens no texto está articulada com os possíveis ritmos de leitura sugeridos pela seqüência de imagens e pelos textos que as acompanham. Uma imagem de maior porte, que se constitui como uma espécie de imagem síntese, é a que possui maior peso visual e tende a uma maior atenção ao “scanear”<sup>202</sup> o conjunto das fotografias. Nesse caso há duas imagens de grande porte, tendo entre elas um conjunto de seis fotografias de menores proporções.

Mais importante que a análise formal da reportagem fotográfica feita sobre a mostra são as imagens que compõem o conjunto da exposição, na qual aparecem algumas categorias das dezesseis que foram elencadas para o concurso. As imagens escolhidas referem-se, em ordem de aparição, às categorias “Vistas do Rio Grande do Sul”, “Retrato Feminino”, “Crianças”, “Retrato

<sup>202</sup> Em oposição ao termo “leitura de imagens” Flusser sugere o termo “*scanning*”, que seria o ato de vaguear pela imagem. O autor sugere uma forma menos rígida, já que olhar uma imagem sugere um processo mental de apropriação diferente da leitura. Cf. FLUSSER, Vilém. Opus cit., p.7-8. Posição partilhada também em: MENESES, Ulpiano, Bezerra de. Rumo a uma História Visual...

Masculino” e “Esportes”. Participaram do concurso cerca de 40 fotógrafos que inscreveram um número de 500 fotografias.

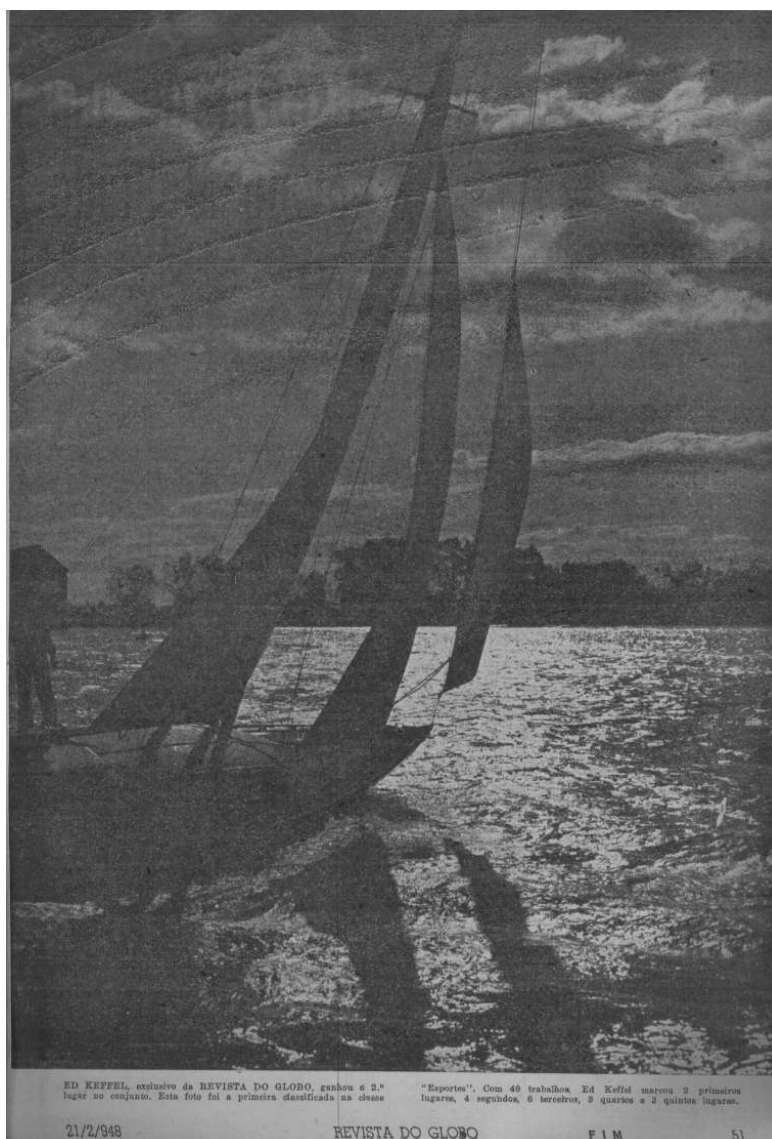


Figura 10: Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.51, 21/02/1948. Tam. original: 20,5 x 28,5cm.

Algumas das fotografias reforçam um padrão de visualidade ao qual os pressupostos da fotografia moderna paulista visavam a romper: o padrão tradicional do retrato, aos moldes da *perspectiva artificialis* da renascença. Contudo pode se perceber algumas brechas que se remetem aos padrões modernos, concebidos principalmente nos diversos grupos de que emergiram no



pós-guerra.<sup>203</sup> Imagens que visam à catarse, como as crianças fumando e fotografias com alto grau de uso das condições da luz natural, como no caso da imagem da figura 3. Ressalta-se que o destaque conferido à fotografia da figura 3 também é reforçado pela legenda, a qual indica a autoria (que também deve ser entendida como fenômeno moderno). O fotógrafo premiado foi Ed Keffel, que veio a consagrar-se como fotojornalista na Revista *O Cruzeiro*, a revista ilustrada mais importante do período em questão. O destaque ao seu nome se dá em função de Keffel ser fotógrafo da *Revista do Globo*.<sup>204</sup>

Além de Ed Keffel o certame contou com a participação de Santos Vidarte, Antônio Nunes (fotógrafos contratados do jornal *Correio do Povo*), os fotógrafos do Studio Os 2 e Zygmunt Haar, fotógrafo do jornal argentino *Clarín* que colaborava com matérias para a *Revista do Globo*. O grande vencedor do concurso foi Sioma Breitman, que ficou em primeiro lugar na classificação geral. A exposição contou com o apoio do *Correio do Povo* que cedeu o espaço para a realização do evento e patrocínio do Governo do Estado.

As imagens referem a temas recorrentes nas revistas ilustradas. Vistas urbanas, retratos sociais e imagens do esporte. Em especial as fotografias do espaço urbano e do esporte ganham grande dinamismo com as novas máquinas portáteis como a rolleiflex e a leica, que permitem ao fotógrafo captar cenas em movimento com grande precisão e maior número de fotografias devido aos filmes em rolo de 36 poses da qual era possível utilizar na leica. As duas máquinas, as mais importantes do período, são de fabricação alemã, país onde a fotografia de imprensa e a indústria ótica e química tiveram grande crescimento na primeira metade do séc. XX.<sup>205</sup>

Além dessa exposição a AFPRGS organizou outros eventos de abrangência nacional e internacional. Entre os anos de 1948 e 1953 a associação

---

<sup>203</sup> Cf. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. Opus cit., p.28-31

<sup>204</sup> Ed Keffel foi um dos fotojornalistas mais importantes da cidade nos anos 1940, responsável pelas mudanças no perfil da *Revista do Globo*, de uma revista que priorizava os assuntos literários para uma revista de cunho jornalístico. Ao findar dos anos 1940 Keffel foi para o Rio de Janeiro trabalhar na *Revista do Globo*, onde obteve destaque. Maiores informações em: DALMÁZ, Matheus. Opus cit. e NETTO, Accioly. *O império de papel: nos bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

<sup>205</sup> Cf. FREUND, Gisèle. Opus cit. p.95-123. Para saber mais ver também: LOUZADA, Silvana. Decifrando as imagens técnicas. In: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005, p.1-15. [CD-ROOM].

organizou duas exposições regionais um nacional e duas internacionais. Na ocasião do I Salão Internacional de Arte Fotográfica em Porto Alegre, ocorrido no mês de maio de 1952, a grande instituição vencedora foi a Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF). Cerca de 10 mil pessoas teriam freqüentado o evento, que contou com a participação do governador do Estado e do Prefeito de Porto Alegre. Junto com o salão foi lançado o terceiro número da publicação da AFPRGS, chamada de “O Fotógrafo”. Este parece ter sido o momento de auge da associação, junto com a organização dos salões de arte foi possível manter a implementação da publicação, fazer uma parceria com o SENAC para preparar cursos de fotografia e congregar os fotógrafos do Estado.

A primeira impressão, a AFPRGS parece uma instituição que visa à profissionalização da fotografia. Porém na prática suas atividades ficaram restritas ao desenvolvimento da arte fotográfica. No período ao qual a AFPRGS atinge seu auge, o movimento fotoclubista de maior projeção era o Foto Cine Clube Bandeirante, de São Paulo, principal foco de desenvolvimento da arte fotográfica. O Rio de Janeiro, segundo Helouise Costa e Renato Silva, permanecia à margem da produção paulista, tendo somente atingido ascensão com a produção fotográfica de José Oiticica Filho. Consoante Costa e Silva: “*A orientação estética dos clubes do Rio de Janeiro continuava sob a influência do pictorialismo, devido à sua forte tradição no amadorismo carioca*”.<sup>206</sup>

No ano de 1946 o fotógrafo Salomão Scliar fez uma exposição de suas fotografias no interior do edifício Vera Cruz em Porto Alegre. No evento, Salomão expôs mais de cem fotografias suas em uma sala do primeiro andar do prédio.<sup>207</sup> Este parece ter sido um fato isolado com relação aos demais eventos de arte fotográfica que ficaram a cargo da AFPRGS e do FCCG.

Independente do que possa ser caracterizado como estilo ou tendência das fotografias produzidas no âmbito da Associação, esta se constituiu em um espaço de formação de fotógrafos diferenciado em relação aos fotoclubes. Sintomático é o fato do Foto Cine Clube Gaúcho ter surgido de uma subseção, dentro da Associação. Para Sioma Breitman, um dos principais líderes da AFPRGS, a

---

<sup>206</sup> COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. Opus cit., p.71.

<sup>207</sup> Cf. PÓVOAS, Glênio. Opus cit.

expressão artística era capaz de dar ao fotógrafo a formação necessária para o exercício profissional da fotografia, independente da atuação do fotógrafo. Além disso, constitui-se também em um espaço de distinção já que observa-se a tendência no período do crescimento do número de sujeitos praticando a fotografia com finalidade econômica. Olavo Dutra localiza bem a questão, quando fala à *Revista do Globo* no ano de 1951: “Nos países de progresso mais avançado é coisa do passado o estágio em que qualquer pessoa se intitulava fotógrafo simplesmente por sobraçar uma câmara e bater uma chapa”.<sup>208</sup>

Mais do que inovar em termos de prática fotográfica, os fotógrafos da associação reivindicavam legitimidade e distinção frente aos que são classificados como “batedores de chapa”, ou seja, o sujeito que possui câmera e tira fotos. Ser fotógrafo, segundo a interpretação das falas dos fotógrafos pesquisados, exigia uma formação humanística, independente da área de atuação. Uma forte evidência dessa inferência encontra-se no fato da associação reunir fotógrafos de atuações distintas como Sioma Breitman e João Alberto Fonseca da Silva. A similaridade encontrada reside no fato de que os dois atuaram profissionalmente na fotografia, conforme será abordado no capítulo seguinte.

---

<sup>208</sup> Cf. DUTRA, Olavo. apud BORBA, Bruno. Problemas dos fotógrafos de hoje. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XXIII, n.536, p.55, 09/06/1951.

### **3. DUAS TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS DE FOTÓGRAFOS EM PORTO ALEGRE (1940-1960): A TÉCNICA DE JOÃO ALBERTO FONSECA DA SILVA E A ARTE DE SIOMA BREITMAN**

*Muitos dos 'grandes fotógrafos' do século XX são apenas um 'olhar': atento, comovido, bisbilhoteiro, dilacerante, moralizante, mas apenas um 'olhar'.<sup>209</sup>*

Sioma Breitman fotografou do ano de 1921 até 1970, quando decidiu se aposentar. João Alberto Fonseca da Silva começou a tomar contato com a fotografia a partir do trabalho de laboratorista no Serviço Histórico Geográfico do Exército, no ano de 1939. Fotografou profissionalmente até os anos 1990. Ao valer-se da biografia destes dois sujeitos, este estudo pretende problematizar em que medida estas duas trajetórias permitem compreender o circuito social da fotografia em Porto Alegre nas décadas de 1940 e 1950.

Como se trata de um tema ainda pouco explorado pela pesquisa histórica, essa investigação utiliza depoimentos orais. A reflexão sobre este tipo de fonte necessariamente implica em uma problemática da memória, que se relaciona aqui com a textualidade de Sioma e a oralidade de João Alberto. Outrossim, estes dois fotógrafos possuem trajetórias distintas, o que se cristaliza no modo como falam de sua atividade e de sua relação com os demais colegas de profissão.

---

<sup>209</sup> COSTA, Mario. A superfície fotográfica. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p.184.

Enquanto que Sioma Breitman escreveu um livro<sup>210</sup> contendo 166 páginas onde narra trechos de sua trajetória. João Alberto concedeu dois depoimentos<sup>211</sup> ao Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. O primeiro data de 1978 e o segundo foi realizado no ano de 2006. Há um intervalo de 28 anos entre uma entrevista e outra. Sioma Breitman tem sua memória bastante consolidada, pois sua atividade conta com maior reconhecimento do estado. Há um logradouro<sup>212</sup> com o seu nome. A Fototeca do Museu Municipal Joaquim José Felizardo também. A doação de parte de seu acervo fotográfico foi concedida ao Museu em função desse reconhecimento.<sup>213</sup> João Alberto considera-se um homem de sorte por ter parte de seu trabalho reconhecido como algo que deve ser preservado, pois se constitui em parte da memória arquitetônica da cidade.

As fontes sobre os dois fotógrafos são de tipos distintos e exigem formas de leitura crítica diferenciadas pelo historiador. O livro escrito por Sioma Breitman faz parte do acervo público do fotógrafo e se encontra no Museu Joaquim José Felizardo. Trata-se de uma fonte textual na qual o escritor teve a oportunidade de escrever, corrigir e enfatizar momentos de sua trajetória, bem como esquecer de outros, etc. O processo de escrita, mesmo que feito à máquina, permite maior controle sobre a edição e a escolha das palavras. A motivação para a elaboração do livro teria sido de ordem pessoal, ou seja, responderia, segundo Sioma Breitman, a uma demanda de memória familiar.

No caso de João Alberto, as entrevistas realizadas não obedeceram a um roteiro estabelecido por esta pesquisa. Foram produzidas para registrar a trajetória do fotógrafo, de modo que abarcasse a totalidade de sua atividade

---

<sup>210</sup> BREITMAN, Sioma. Opus cit.. Sioma Breitman faleceu em 1980, portanto acompanhou todo o processo de edição e publicação de seu livro de memórias, que foi feito por seu filho Irineu.

<sup>211</sup> SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 1978. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Fita Cassete, 60min). e SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (Fita Cassete, 60min).

<sup>212</sup> Na rua constam os dizeres: Fotógrafo e Humanista. Cf. Catálogo Sioma Breitman. Acervo da Fototeca Sioma Breitman. Trata-se de coletânea com reportagens de diversos periódicos fotocopiadas que falam de Sioma. Não se sabe a autoria do catálogo.

<sup>213</sup> Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. *Entre guardar e celebrar o passado...*, p.95.

profissional.<sup>214</sup> As entrevistas, ocorridas em tempos distintos, não contaram com a presença ou com qualquer sugestão de pauta do autor deste trabalho. O contato com a fonte foi feito a partir do áudio e da transcrição das falas do fotógrafo registradas nas fitas cassete. Apesar do autor não exercer o papel de entrevistador, a pesquisa contribuiu para um momento decisivo do acervo oral: quando ele se torna um documento textual. O material foi digitalizado e entregue ao Museu, que agora conta com o arquivo textual e sonoro em formato digital.

Dentre os diferentes tipos de enfoque da História oral, este trabalho caracteriza-se como uma história oral temática.<sup>215</sup> Nessa abordagem o pesquisador faz um uso direcionado da fonte, pois ela conduz as entrevistas ou as utiliza em função de um tema que tem relação com a história de vida do entrevistado. Não se mensurou aqui a tradição oral, mas os aspectos da memória individual de João Alberto. Entende-se aqui a memória individual como "(...) uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas do indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional".<sup>216</sup> A concepção teórica sobre a memória visa a pensar em que medida estas fontes podem auxiliar a pensar no circuito social da fotografia em Porto Alegre nas décadas de 1940 e 1950.

### **3.1 João Alberto Fonseca da Silva: o olhar do migrante, o olhar técnico**

João Alberto Fonseca da Silva é natural de Quaraí, cidade localizada próxima à fronteira com o Uruguai e Argentina. Quando chegou à idade de servir ao exército veio para Porto Alegre, tentar melhores condições de vida. Foi quando teve a oportunidade de trabalhar como laboratorista do Serviço Geográfico do Exército, no qual aprendeu as técnicas de revelação e de composição de cartas

---

<sup>214</sup>O tratamento das fontes orais orientou-se, em linhas gerais, pelas propostas de: VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janáina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 33-41.

<sup>215</sup>ROUSSO, Henri. Opus cit., p. 93-101. Para saber mais ver: HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

em aerofotogrametria. A aerofotogrametria é uma técnica que permite o levantamento de extensas áreas, que são fotografadas e posteriormente transformadas em cartas topográficas, equivalentes a mapas que indicam as condições do terreno: formações naturais, localização de cidades, curso dos rios e etc. O processo inicial dessas cartas topográficas é disparado pelo “click” das máquinas fotográficas que registram o terreno do alto de um avião. Após este trabalho, os registros fotográficos são ordenados e justapostos até formar um mapa das regiões levantadas, conforme o exemplo visual abaixo:



Figura 11: Registro do alto de um avião. Ao lado da imagem aparecem relógios indicando a hora do registro e as condições de altitude. O período do registro é de 1994, contudo a imagem aqui tem a função de ilustrar e complementar as explicações a respeito da aerofotogrametria. Acervo pessoal.

Com o aprendizado obtido nesta tipologia de processo técnico em fotografia e com as amizades que fez em sua passagem pelo exército, João Alberto ingressou na Secretaria Estadual de Obras Públicas. Em suas memórias, João Alberto lembra que ingressou no Serviço Geográfico em 1939 e que trabalhou nas Obras Públicas no período em que o governador era Walter Jobim, portanto, entre os anos de 1947 e 1951. Na secretaria João Alberto relata que os órgãos públicos passaram a fazer uso corrente de fotografias, notadamente a

Secretaria de Obras Públicas. Dentro desta havia a Diretoria de Saneamento e Urbanismo, subseção na qual João Alberto era encarregado de fotografar as inaugurações das obras públicas do Estado, acompanhando o secretário, e fazer levantamento fotográfico das áreas que receberiam melhoramentos no abastecimento de água e tratamento de esgoto.

Cabe aqui salientar o lugar que esse tipo de imagem ocupa na história da fotografia. A partir da segunda metade do século XIX, com a complexificação e centralização da máquina estatal, a fotografia começou a ser utilizada como uma importante ferramenta auxiliar no planejamento de obras públicas e no controle do espaço urbano.<sup>217</sup> No Brasil, foi no contexto do Estado Novo que a fotografia ganhou maior espaço com estas atribuições. Em níveis federais destaca-se a contratação de fotógrafos para o Departamento de Imprensa e Propaganda, Serviços de Proteção ao Índio e ao Instituto do Patrimônio Histórico Cultural, todos estes executados por fotógrafos estrangeiros.<sup>218</sup> Em finais dos anos 1940 o IBGE também passou a trabalhar com fotógrafos profissionais, com vistas a documentar a geografia humana das regiões periféricas do Brasil.<sup>219</sup>

Junto ao trabalho na obras públicas João Alberto começou a produzir outros tipos de fotografia. Como o cargo de fotógrafo do departamento passou a ser desempenhado em meio turno, João buscou alternativas para aumentar seus rendimentos e aprender outras possibilidades do ofício. Fotografou casamentos, confeccionou lembranças de aniversário e atuou como artista-fotógrafo, fazendo fotografias de criança. Segundo o fotógrafo, esta era a melhor alternativa para um iniciante, porque as crianças têm a pele quase sem imperfeições, sendo a melhor maneira de chegar aos cânones de beleza que vigoravam na sua época.<sup>220</sup> Outras duas áreas de extrema importância nos trabalhos de João Alberto foram a publicidade e a arquitetura. Os trabalhos para os escritórios de arquitetura

---

<sup>217</sup> Sobre este tema em uma perspectiva internacional ver: TAGG, John. Opus cit., p.199-235.

<sup>218</sup> Cf. COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. Opus cit. Ver também o artigo de MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p.43-75, 2005.

<sup>219</sup> Foram três fotógrafos contratados, todos eles imigrantes húngaros. Cf. ABRANTES, Vera Lúcia Cortes. O trabalho no Brasil sob o olhar de Tibor Jablonszky (1949-1969). In: *I Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2007, p.1-8. [CD-ROOM].

<sup>220</sup> Esta concepção estética encontra correspondência com a corrente europeia do pictorialismo na fotografia. Para saber mais ver: MELLO, Maria Teresa Bandeira de. Opus cit., p.43-46.



tornaram-se a “marca” do fotógrafo. Quando, em meados dos anos 1990, houve a transformação das suas imagens de documento para monumento<sup>221</sup>, suas fotografias de arquitetura foram as escolhidas como as mais relevantes de sua produção.\*

Na publicidade, o fotógrafo se valeu de seu saber técnico para realizar ampliações e reduções de logotipos de empresas, visando a sua veiculação nos meios de comunicação. Além disso, também fazia fotografias de grande formato, conhecidas como painéis, que eram muito usadas nos anos 1950 e 1960 para a decoração de interiores de prédios como bancos, secretarias de estado e prefeituras. João Alberto também fotografava porcelanas e artigos diversos de vestuário, que eram veiculados em revistas ilustradas como *O Cruzeiro*, *Cláudia* e *Manchete*.<sup>222</sup>

Através do aperfeiçoamento das técnicas de ampliação e redução foi possível fazer da publicidade algo corrente dentro da imprensa. Logotipos e imagens podiam ser justapostos e diagramados. Como se sabe, este é um ramo da fotografia na qual se exige do fotógrafo o contato com o que há de mais moderno em termos técnicos.<sup>223</sup> Porém, mais do que aparato técnico, João Alberto destaca o aprimoramento do próprio olhar como característica principal. O serviço em publicidade surgiu em decorrência de sua experiência na produção dos aerolevantamentos. O chamado trabalho de traço\* fez da fotografia um mecanismo que desafiava o olhar a enxergar com exatidão de proporções. Essas

---

<sup>221</sup> Inevitável aqui não citar a obra de Jacques Le Goff, porém a idéia aqui vem de uma apresentação da Revista Tempo, na qual os tempos da imagem são divididos em três fases: o tempo da criação/produção, o tempo da circulação/consumo/recepção e o terceiro tempo no qual se inscreve a monumentalização, quando a imagem se torna memória. Cf. MAUAD, Ana Maria; KNAUSS, Paulo. Apresentação. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 14, p.9. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg14-1pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg14-1pdf) Acesso em 15 de junho de 2007.

\* A afirmação encontra embasamento pelo fato destas imagens estarem sob a guarda do Laboratório de História e Teoria da Arquitetura do Centro Universitário Ritter do Reis em Porto Alegre, que contou com apoio da Funarte no processo de aquisição, digitalização e preservação dos negativos.

<sup>222</sup> Cf. SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 1978. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. e SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

<sup>223</sup> Cf. COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. Opus cit., p.95.

\* O trabalho de traço era a técnica que tornava possível o encaixe de uma fotografia aérea na outra. Essa técnica era desenvolvida com o auxílio de aparelhos que aumentavam o foco das fotografias, para que o encaixe fosse o mais exato possível.

características apontam para um tipo de olhar de “olhar da época”, que encontrava espaço em áreas como a publicidade, o design gráfico, a arquitetura e as artes plásticas.<sup>224</sup>

Na arquitetura utilizou-se de inovações como a fotomontagem<sup>225</sup> e realizou serviços de redução. Mais uma vez valendo-se de seu saber técnico – aqui sempre mencionado como oposição ao saber artístico na opinião do depoente – João Alberto foi desafiado a fazer a inserção de maquetes de prédios no espaço urbano da cidade. O fotógrafo observava o local de construção do prédio e fotomontava a maquete no espaço da cidade, de modo que a imagem se constituía em um documento no qual era possível visualizar a presença da futura construção no espaço urbano. As fotografias de arquitetura obedeciam a padrões simétricos, de proporções calculadas, exploração dos efeitos de tridimensionalidade, equilíbrio, nitidez.<sup>226</sup> Em síntese, a fotografia de arquitetura pretendia ser um espelho da realidade futura, com a inserção dos prédios no espaço urbano como forma de analisar suas condições estéticas no conjunto da cidade. Na apresentação dos projetos arquitetônicos, os dossiês eram elaborados com a presença de plantas das edificações, fotografadas e reduzidas, para serem visualizadas em sua integralidade no corpo da apresentação da obra. Mais um recurso visual que conta com o desenvolvimento de um saber técnico baseado na precisão e realismo como efeitos fundamentais.

Nas fotomontagens João Alberto valeu-se de seus conhecimentos, porém a influência do desenho arquitetônico na fotografia de cidade era uma forte recorrência nos anos 1950. Este tipo de imagem respondia bem à demanda por realismo e equilíbrio de proporções. Essas fotografias buscavam a exatidão em termos de simetria que, em última análise, era produzida a partir do olhar

---

<sup>224</sup> Cf. p. 42-56 deste trabalho.

<sup>225</sup> Fala-se de inovação aqui em termos locais. A fotomontagem foi bastante utilizada na “nova arte” da Revolução Russa e ainda timidamente na arte modernista e fotografia moderna brasileira. Sobre estes assuntos ver respectivamente: FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 13, n.1, p.99-132, jan/jun 2005. e CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. *ARS Revista do Depto. de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP*. São Paulo, ano I, n. 1, p.67-81, 2003.

<sup>226</sup> Cf. LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Opus cit., p.99-100.

humano.<sup>227</sup> Nesse caso aqui a presença do observador que visualiza a cena *in loco* era condição necessária para a produção da fotomontagem.

Cabe ressaltar aqui que estes efeitos de realismo tendem a migrar, da imagem para a cidade.<sup>228</sup> Esse tipo de imagem tinha uma circulação bastante ampla e cumpria funções que ainda não eram entendidas como artísticas. As fotografias de arquitetura também exerceram forte influência no fotojornalismo em ascensão nos anos 1940 e 1950. Essas imagens fotográficas tinham um forte apelo de veracidade ao apresentar a modernização e o crescimento urbano das cidades brasileiras e eram muito utilizadas pelas revistas ilustradas.<sup>229</sup> Além das revistas, é possível citar o uso desse tipo de fotografia pelo fotoclubismo<sup>230</sup> e pelos álbuns fotográficos de São Paulo. Em Porto Alegre também identificou-se essa influência na produção de painéis fotográficos, que eram imagens de grande formato produzidas a partir de fotografias, conforme abordado no capítulo 2. João Alberto fez parte do grupo de fotógrafos pioneiros nesse tipo de fotografia.

Como é possível observar, a trajetória de João Alberto se confunde com a própria história da fotografia. Muitas vezes o fotógrafo teve que achar suas próprias soluções para as idéias apresentadas, como no caso de sua primeira fotomontagem, que será abordada mais adiante. Do ponto de vista da estética sua obra não se encontra isolada. Porém, mais importante do que localizar a imagem do ponto de vista da estética, seria conhecer as condições sociais de produção da obra.<sup>231</sup> A busca de compreensão a partir desse enfoque aproxima-se de uma História da fotografia em Porto Alegre. O depoimento de João Alberto permite que a compreensão de algumas de suas imagens extrapole o campo estético. Quando o fotógrafo procurou desenvolver as potencialidades da fotografia na arte buscou o ideal de beleza desenvolvido pela corrente

---

<sup>227</sup> Ressaltou-se esse elemento humano na produção de João Alberto pelos desdobramentos que são apontados por Meneses no que atualmente alguns autores classificam por cultura visual. A visão, da qual fala o autor mencionado, passa por uma etapa de terceirização como no caso da precisão de inferir sobre o vencedor de uma prova de atletismo ou como nas cirurgias médicas. Cf. MENESES, Ulpiano, Bezerra de. *Rumo a uma "História Visual"...*

<sup>228</sup> Cf. LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Opus cit., p. 99-104.

<sup>229</sup> Cf. MONTEIRO, Charles. *Imagens sedutoras da modernidade urbana...*

<sup>230</sup> Notadamente os de São Paulo e Recife. Cf. LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Opus cit. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. Opus cit. e SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. Opus cit.

<sup>231</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre. Introdução. In: *As regras da arte: gênese a estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 11-16.

pictorialista,<sup>232</sup> como pode ser observado em seu depoimento. Conforme João Alberto:

(...) o meu primeiro trabalho como eu tinha dito foi com crianças. Porque como eu era técnico do Serviço Geográfico que é a minha origem eu não conhecia outras coisas, mas quando precisei ganhar uns troquinhos a mais, aí eu passei a usar fotografias de crianças, porque não tinha problema de pele, não tinha retoque pra fazer nem nada, era criança.<sup>233</sup>

Como não tinha conhecimentos sobre retocagem de fotografias, optou por fotografar crianças já que estas respondem mais prontamente aos ideais do “retrato clássico”, o que é plausível de se inferir a partir da fala de João Alberto. Seu ingresso no ramo da arte fotográfica se deu a partir do aprendizado das técnicas do retrato, que parece ter sido o principal conteúdo desse tipo de fotografia, além de imagens do espaço rural. O olhar técnico que era lançado às temáticas urbanas (levantamentos aéreos, arquitetura, publicidade) não era entendido como arte, pois tinha um caráter fortemente utilitário e documental.

Com relação à fonte utilizada como ponto de partida para a reflexão proposta, não se pode nunca perder de vista que os tempos da memória não equivalem à rigidez à qual o historiador é confrontado. A oralidade põe em evidência as disparidades e semelhanças entre História e memória, uma discussão que tem rendido uma série de trabalhos acadêmicos, junto com uma discussão conceitual a respeito de uma história da memória, conforme apontam alguns textos teóricos<sup>234</sup>. Como o trabalho com o depoimento oral inevitavelmente aponta para uma discussão sobre a problemática da memória, entende-se aqui que uma das principais modalidades de memória evocadas no depoimento, de acordo com a análise de Catroga, é a da metamemória, que diz respeito à

---

<sup>232</sup> Para uma compreensão maior da complexidade do pictorialismo na fotografia brasileira ver: MELLO, Maria Teresa Bandeira de. Opus cit., p.65-85.

<sup>233</sup> SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

<sup>234</sup> Ver: MENESES, Ulpiano Bezerra de. A crise da memória, História e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da. *Arquivos, patrimônio e memória: trajetória e perspectivas*. São Paulo: UNESP, FAPESP, 1990, p.11-29. CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2004. e ROUSSO, Henri. Opus cit., p.93-101.

imagem que o sujeito constrói de si para a coletividade<sup>235</sup>. Esse fato pode ser evidenciado na constituição da fonte oral, na qual o depoente repete algumas falas quando indagado sobre certos assuntos. Quando perguntado sobre o processo de produção das fotografias publicitárias o autor faz questão de deixar claro que seu ateliê nunca foi uma agência de modelos, trabalho este creditado às firmas de publicidade. Em seu depoimento de 1978, João Alberto relatava que:

Nós nunca fizemos agência de modelo. Nós ensinamos muitas meninas a posar, isso sim. Rapazes também, claro, mas as agências sempre trouxeram os modelos, sempre, sempre. Nós claro que tínhamos oportunidade de oferecer que tal moça, tal rapaz fazia pose pra modelo. E estas agências utilizavam ou não, conforme. Mas nunca fizemos agência de modelos, era pura e simplesmente uma colaboração<sup>236</sup>.

Em 2006 voltou a reafirmar:

Geralmente, geralmente as agências de publicidade tinham aquelas pessoas que eles chamavam de produtores. Os produtor é que se encarregavam de conseguir tudo. A gente não se envolvia. Nem com modelo a gente não se envolvia. Modelo eles é que tinham. Nós ensinamos muitas pessoas a trabalhar como modelo, gratuitamente tinha, se fez até desperdício de pessoas que não tinham condições, pra não dizer de cara a gente dava um testezinho! (risos do depoente). Enfim, mas isso, nós nunca cobramos cachê por isso, nós nunca agenciamos, vamos dizer, modelos. Indicávamos, mas nunca agenciamos<sup>237</sup>.

Analisa-se aqui também a possibilidade da pluralidade de usos, tanto das fontes orais como documentais. Esta pesquisa insere as falas não como uma história de vida, na qual o depoente quase nunca é usado como informante. Neste caso específico a fala do fotógrafo preenche lacunas na historiografia, já que a escassez de fontes se constitui em um desafio para a História da fotografia em Porto Alegre no período analisado. Também as fotografias contidas no capítulo

---

<sup>235</sup> CATROGA, Fernando. Opus cit. p. 13-24.

<sup>236</sup> SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 1978. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

<sup>237</sup> SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

são ao mesmo tempo ilustração e fonte para a pesquisa. Existe uma relação de complementaridade nestas relações de acordo com o seu emprego.

Um dos exemplos é justamente de uma fotografia que por si só talvez não remetesse as questões às quais ela tem a sua importância. A fotomontagem do edifício Formac na área central de Porto Alegre foi feita sob encomenda de um arquiteto carioca que sugeriu ao fotógrafo João Alberto que fizesse a montagem do prédio, ainda inexistente. A fotomontagem causou impacto ao ser exposta na Casa Comercial Herrmann situada na esquina da Rua dos Andradas com a Uruguai. Este fato data de 1953 ou 1954, conforme o relato do fotógrafo. A casa em questão vendia materiais fotográficos, relógios e jóias. João Alberto, pelas suas relações de amizade com o dono do estabelecimento, deixou a fotomontagem exposta na vitrine da loja. O fotógrafo relata sobre os comentários que ocorriam entre os transeuntes. Uma das falas que ficou marcada na memória de João Alberto foi que a cidade na imagem não deveria ser Porto Alegre e muito menos que tivesse sido feita por um fotógrafo local. Conforme o relato do fotógrafo:

(...) surgiu a famosa fotomontagem, que tinha um arquiteto que gostava muito de novidade, era muito ilustrado que era um arquiteto formado no Rio. Mendonça, o Mendonça, Carlos Alberto Mendonça, de Orlando Mendonça. O Mendonça quis fazer uma fotomontagem de um edifício, chegou, deixou a maquete na minha casa, com um bilhete: “Fazer fotografia da maquete e fazer uma fotomontagem da maquete” em tal lugar assim. Esse foi o edifício Formac. Aí eu ri, eu nunca disse que fazia fotomontagem. Mas depois tava tomando meu chimarrãozinho em casa depois do banho e fiquei pensando, mas digo, eu não disse que fazia, mas podia ir lá olhar né. Aí vinha eu, olhei o local e bati uma foto. E acabei montando a fotomontagem e foi a minha primeira fotomontagem foi do edifício Formac. E que deu bastante curiosidade, como o Mendonça era muito noveleiro como a gente chamava, gostava de novidade, ele quis fazer uma ampliação grande. Então eu fiz uma ampliação, se não me engano, era noventa por sessenta do trabalho dele já fotomontando. E porque eu andava muito na Casa Hermann, botamo na vitrine da casa Hermann (...) na esquina da rua Uruguai com a rua dos Andradas. E aí até foi curioso. Pena que eu não tinha gravador como vocês tem agora (risos do depoente) porque o que se ouvia de coisas engraçadas daquele público que olhava ali, na época já era novidade uma ampliação grande. Então não era feito em Porto Alegre. (...)Mas o importante da história é que se comentava, a fotografia daquele tamanho já tinha vindo dos Estados Unidos, pra

começar. E o Braga que era da Casa Hermann mandou um dia escutar, e eu fui escutar, fiquei no meio do povo ali escutando e se comentava coisas engraçadas, entre elas que o edifício não era em Nova York, que era em tal cidade, que tinha um sabido lá. Porque o edifício aqui em Porto Alegre não tinha um edifício, parece que são vinte e poucos andares (...)<sup>238</sup>.

A questão mais importante do trecho acima é que o depoente tem a oportunidade de relatar situações não só sobre a circulação da obra, mas de sua recepção. A fotomontagem servia muito bem ao processo de planejamento urbano e sabe-se de seu uso pelo corpo técnico do Estado<sup>239</sup>. Ao inserir a maquete do prédio em plena área central da cidade, ainda predominantemente horizontal o fotógrafo causou um choque visual, pois uma imagem tida como reflexo da realidade estava ali criando ficções, conforme é possível observar em seu produto final:

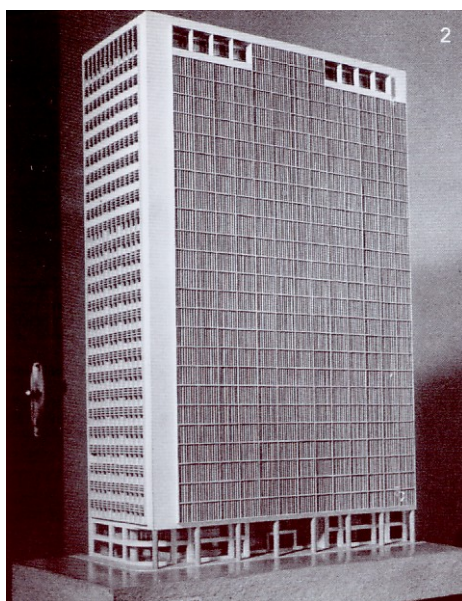


Figura 12: João Alberto Fonseca da Silva. Maquete do edifício Formac. In: CANEZ, Ana Paula. (et al). *Acervos Moura & Gertum e João Alberto: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre*. Porto Alegre: Uniritter, 2004, p.129.

<sup>238</sup> SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

<sup>239</sup> Há algumas fotografias que fazem parte do acervo do Museu Hipólito José da Costa que levam o carimbo da Secretaria de Planejamento Urbano. Não se pode perder de vista que no ano de 1959 é elaborado o primeiro plano diretor da cidade.



Figura 13: João Alberto Fonseca da Silva. Espaço de inserção da maquete e construção do prédio. In: CANEZ, Ana Paula (et al.). Opus cit., p. 129.



Figura 14: João Alberto Fonseca da Silva. Fotomontagem do edifício Formac no espaço urbano de Porto Alegre, 1953. In: CANEZ, Ana Paula (et al.). Opus cit., p. 129.

Seria pertinente perguntar-se porque tantos comentários sobre uma fotografia que aos olhos de hoje percebe-se facilmente que se trata de uma montagem? A sociedade atual é constantemente persuadida a visualizar os



acontecimentos, sendo muitas vezes necessário somente visualizar, já que a imagem tem o poder de substituir o acontecimento.<sup>240</sup> Ao pensar na visualidade da época não se pode esquecer que as principais referências em termos de modernização urbana eram as grandes cidades dos Estados Unidos. A idéia de uma cidade tomada por edifícios de alto gabarito era uma clara referência a Nova York e o conhecimento que grande parte da população tinha das metrópoles estrangeiras era oriundo da visão de cartões-postais e das fotografias impressas em revistas ilustradas.

Certamente não seria possível mensurar o grau de amplitude da fotografia, no caso de um exemplar, sem o relato oral. A fotografia de cidade é um tema constante que perpassa diversas instâncias de produção, circulação e consumo: ela está nas revistas ilustradas, nos interiores de Secretarias de Estado e Prefeituras e no planejamento da cidade. Trata-se de um tema de forte recorrência no período, que foi representado sob as mais diversas formas, desde o utilitário até a expressão artística de vanguarda.<sup>241</sup>

Partindo desse contexto local para o mais geral, o olhar fotográfico materializava a idéia de um Brasil urbano, cosmopolita e vertical. O período dos anos 1950 é marcante nesse sentido, pois é um contexto no qual a idéia do urbano é vista como a inserção definitiva do Brasil na modernidade e um “alinhar o passo” com as cidades européias e estadunidenses. Se em períodos anteriores a modernidade era vista como algo a ser alcançado no futuro, na década de 1950 havia a sensação de que este futuro havia chegado definitivamente.<sup>242</sup> Exatamente nestas ocasiões em que aparecem tensões como, por exemplo, uma espécie de nostalgia sobre um tempo que se encontra no passado rural.<sup>243</sup> Um sintoma dessa conjuntura de transformações na cidade foi o tradicionalismo,

---

<sup>240</sup> No caso da fotomontagem de João Alberto, pode-se se dizer que a imagem é o acontecimento, já que não há um referente externo. Sobre este tipo de análise ver o intróito teórico do artigo de: KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem e acontecimento: O mediterraneísmo de Joaquín Torres-García. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano I, n.1, p.138-140, nov. 2007. e MENESES, Ulpiano, Bezerra de. A fotografia como documento – Robert Capa..., p.138-149.

<sup>241</sup> Ver o caso de Roberto Yoshida e Gertrudes Altschul em: COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. Opus cit., p.54-56.

<sup>242</sup> OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado. In: MIRANDA, Wander Melo. (org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. Rio de Janeiro: Casa de Lúcio Costa, 2002, p.35.

<sup>243</sup> Sobre este tema ver: WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

movimento urbano surgido em 1947 que cultivava a tradição rural e elegia a figura do gaúcho como elemento síntese de comportamento. João Alberto foi um desses jovens do período que optou pelo uso da bombacha em oposição à invasão das lambretas e calças jeans.<sup>244</sup>

Diante deste contexto o fotógrafo João Alberto responde de forma ambígua às duas questões mais gerais sobre a influência desse olhar técnico, que responde aos imperativos de uma modernização econômica e de um olhar voltado para as resistências locais. João Alberto é um fotógrafo que cultiva as práticas do tradicionalismo gaúcho que exerceu forte influência sobre a juventude gaúcha dos anos 1950. Quando o destino das imagens é a fruição estética João Alberto optou pelo tema regional para concorrer ao I Salão Internacional de Fotografia em Porto Alegre. Fotografou um carreiro em Quaraí, imagem que intitulou de “Aguardando o frete”. Na ocasião João Alberto comenta que Sioma Breitman viu essa foto de sua autoria e o convidou para expô-la no salão supracitado, caso contrário não teria feito, pois não se considerava um artista.<sup>245</sup>

Seu trabalho profissional foi moldado pela sua formação técnica, de um olhar geometrizar e de proporções precisas. À expressão artística João Alberto fez uso de uma imagem do campo e do trabalhador em uma paisagem bucólica, de inspiração pictorialista. Neste sentido o fotógrafo faz pensar sobre a fotografia, que além do lançar um olhar sobre o rural, eterniza algo que tende a desaparecer. A imagem fotográfica do campo, ao oferecer-se à fruição estética do espectador, exorciza a perda de um passado remoto, que não encontra mais referências na cidade em crescimento. O próprio campo passava por uma etapa de mecanização da lavoura em grandes extensões de terra. Muitos agricultores tiveram de vender suas pequenas propriedades rurais e buscaram melhores condições vida na cidade. As migrações internas foram um dos principais fatores de crescimento

---

<sup>244</sup> Sobre a influência estadunidense no comportamento da juventude porto-alegrense ver: Um reinado de gente moça. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XXX, n. 752, p.30-33, out. 1959.

<sup>245</sup> Cf. SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

populacional e geradores do processo de favelização pelo qual passou Porto Alegre.<sup>246</sup>

Além destas questões, de cunho mais generalizante, não se pode perder de vista o papel da fotografia como dispositivo que mediava a questão do crescimento urbano, exercia papel fundamental no planejamento de ações futuras e apresentava a cidade como um índice concreto da modernização do país. A fotografia era um espelho do real<sup>247</sup>, no qual o corpo técnico via o futuro, os habitantes conformavam uma idéia de cidade que se representava sob forte efeito de realismo, ao mesmo tempo em que se apresentava como objeto de apelo estético. Essa mediação era feita por fotógrafos, trabalhadores responsáveis pela produção de imagens.

Neste período esses fotógrafos que atuavam em Porto Alegre passaram a se organizar a partir de associações, como forma de estabelecer legitimidade e reivindicar direitos de atuação. João Alberto fez parte desse conjunto de fotógrafos que se filiou na Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul em 1946. Como o próprio nome diz, não era objetivo reunir diletantes como no caso dos Fotoclubes, mas profissionais da área da fotografia. No caso de João Alberto foi mais do que isso, conforme seu comentário acerca da fundação da associação: *“Foi eles que fundaram a associação. Eu pertencia porque eu era fotógrafo técnico. Nem me considerava fotógrafo na ocasião”*.<sup>248</sup>

Ainda de forma cautelosa é possível perceber que estes formavam um microcosmo social que se constituía em um campo de forças, entre e intra grupo. Ao mesmo tempo em que buscavam legitimidade frente à sociedade, tinham o objetivo de reunir esforços entre os fotógrafos, para estabelecer certa ordem e definir quadros de hierarquias entre estes profissionais. João Alberto é um dos nomes entre estes profissionais, que buscavam estabelecer o seu nicho de atuação entre os demais e competir no mercado de forma mais organizada.

---

<sup>246</sup> Cf. MONTEIRO, Charles. Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais. In: DORNELLES, Beatriz. *Porto Alegre em destaque: história e cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 51-75. e MEDEIROS, Laudelino T. *Vilas de malocas (ensaio de sociologia urbana)*. Porto Alegre: [s.e.], 1951, 53-75.

<sup>247</sup> Cf. DUBOIS, Philippe. Opus cit.

<sup>248</sup> SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Uma questão bastante importante contida nos depoimentos de João Alberto e Sioma Breitman diz respeito ao mercado da fotografia em Porto Alegre, principalmente na relação entre os fotógrafos. Os dois chegam a diagnósticos similares quando o tema é a organização da atividade. A falta de um espaço de formação estética e aprendizado das técnicas, onde o fotógrafo receba uma formação que lhe dê legitimidade para atuar profissionalmente. João Alberto porém, apresenta-se como um fotógrafo sem as características de liderança, fundamental para um grupo de profissionais ainda em fase de organização. A autoridade ainda se encontrava nas mãos dos fotógrafos mais tradicionais como Olavo Dutra e Sioma Breitman, os dois grandes fotógrafos de sua geração, herdeiros do talento dos grandes artistas-fotógrafos do séc. XIX. A João Alberto ficava o espaço de alguém que, mesmo sem a formação humanista destes grandes fotógrafos, conseguiu exercer seu ofício com êxito graças ao que o fotógrafo chama de visão técnica.

O olhar de João Alberto desafia a exatidão, a simetria e o equilíbrio. Sua inserção na fotografia deu-se de acordo com os imperativos do mercado e pela oportunidade recebida em uma fase de instabilidade. João acabava de chegar do interior do estado à capital e em primeiro lugar buscava um trabalho e uma profissão. É lícito dizer que a trajetória do fotógrafo foi construída a partir dos desafios que lhe foram lançados em termos visuais. O êxito se deu pela insistência e treinamento do olhar, de acordo com uma visão tecnicista, que predominava na arquitetura.

### ***3.2 Sioma Breitman: olhar do imigrante, olhar da tradição***

Sioma Breitman foi um dos fotógrafos mais destacados entre as décadas de 1930 e 1960 no estado do Rio Grande do Sul. De origem ucraniana, teve que deixar seu país devido a Revolução Socialista na Rússia, que perseguiu de forma severa os judeus da região. Após deixar a Europa, partiu para a América, separando-se de sua família e estabelecendo-se em Buenos Aires, onde conseguiu emprego em um estúdio fotográfico. Pouco tempo depois, veio para Porto Alegre, onde sua família havia se fixado. Em meados dos anos 1920 Sioma e sua família passaram a produzir as fotografias da comunidade judaica

estabelecida no bairro Bom Fim. Entre os anos de 1920 e 1950, montou estúdios nas cidades por onde passou: Cachoeira do Sul, Santa Maria e Porto Alegre. Ao sair dessas cidades, Sioma deixava os estúdios para os seus irmãos, que também eram fotógrafos. Seu pai, Nathan Breitman era o dono do estúdio onde Sioma trabalhava com seus cinco irmãos, tendo se notabilizado pelo reparo de negativos, tarefa denominada de retocador.

Em termos nacionais Sioma, apesar de ter chegado aqui no início dos anos 1920, fez parte de uma segunda leva de fotógrafos estrangeiros, se forem considerados os “pioneiros” do séc. XIX. Esses novos fotógrafos foram responsáveis por mudanças importantes, tanto no Rio Grande do Sul quanto nos demais estados do Brasil. Aqui em Porto Alegre tem-se registro de Ed Keffel, de origem alemã, que teve grande contribuição nas mudanças ocorridas no campo do fotojornalismo na Revista do Globo, conforme abordado no capítulo anterior. No Rio de Janeiro fotógrafos como Jean Manzon, Marcel Gautherot<sup>249</sup>, Harald Schultz, Heinz Foerthmann, Pierre Verger<sup>250</sup> e Hildegard Rosenthal foram responsáveis por alterações importantes no campo profissional da fotografia. Trabalharam para diversos órgãos do Estado e consolidaram novas práticas no fotojornalismo.<sup>251</sup>

O fotógrafo, em suas memórias, aborda com senso de humor os procedimentos de seu ofício de retocador. A tarefa consistia em manipulações diversas feitas tanto nos negativos como nos positivos. Esse tipo de prática era oriunda de uma postura na qual a fotografia era um produto bruto onde fotógrafos contavam com a parceria de um pintor<sup>252</sup>, que dava um toque artístico às fotografias, notadamente os retratos e as vistas urbanas. Segundo Sioma: *“Acredite se quiser, até chapéus eram tirados e o penteado desenhado de acordo com as indicações dadas pelos clientes. (...) Ao perguntar o ‘grosso’ cliente como*

---

<sup>249</sup> Sobre Marcel Gautherot ver: ANGIOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007.

<sup>250</sup> Sobre Pierre Verger ver: LÜHNING, Ângela (org.) *Pierre Verger: repórter fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

<sup>251</sup> Cf. COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. *Opus cit.*

<sup>252</sup> Essa prática fazia parte dos grandes estúdios do séc. XIX e início do XX. A citação do nome desses artistas que trabalhavam com os fotógrafos era recorrente nos anúncios publicitários dos estúdios, pois conferia ao mesmo o status de espaço de produção de arte. Cf. LIMA, Solange Ferraz de. *O circuito social da fotografia...*, p.59-82.

era o penteado do falecido que figurava no retrato, a resposta era: ‘Quando você tirar o chapéu, verá – não vale rir...’<sup>253</sup>

Em meados dos anos 1960 o fotógrafo já havia trabalhado em uma gama enorme de atividades como, por exemplo, os retratos<sup>254</sup>, as vistas urbanas, as festas e casamentos da elite porto-alegrense, fotografia para as peças teatrais que passavam pela cidade, publicação de álbuns e os concursos de arte fotográfica que lhe renderam inúmeros títulos e distinções em nível nacional e internacional. Além de participar com trabalhos fotográficos, Sioma foi membro ativo na organização das exposições de arte fotográfica em Porto Alegre, captando recursos e firmando parcerias com empresas distribuidoras de material fotográfico. Ministrou cursos de fotografia e aulas de russo. Viajou para fora do país com a Exposição: *Rio Grande do Sul através da fotografia e Arte Fotográfica*, no ano de 1958. Percorreu Portugal, Espanha, França, Alemanha, Itália e Israel. No ano de 1959, com patrocínio o da Varig, expôs estes mesmos trabalhos em Nova York.

Depois de mais de 40 anos dedicados ao ofício da fotografia, grande parte dele exercido em Porto Alegre, Sioma escreveu um livro de memórias sobre sua trajetória profissional, o qual fala das suas atividades, da sua condição judaica, relata histórias sobre alguns de seus registros fotográficos, os lugares por onde passou, as premiações, os colegas de trabalho, a fundação da associação. O livro, intitulado *Respingos de Revelador e Rabiscos* foi editado por seu filho, Irineu Breitman. A obra não contou com a parceria de nenhuma editora, sendo seu acesso ainda feito em uma edição caseira, com as folhas batidas à máquina e as fotografias fotocopiadas ao longo do livro, utilizadas como ilustração dos temas abordados pelo fotógrafo.

No início da obra, Sioma revela que o objetivo do livro era contar sua trajetória aos netos e bisnetos, como forma de relatar parte da saga da família, que partiu de uma Europa em guerra e com muito trabalho conseguiu êxito no Brasil, superando as dificuldades naturais do choque entre culturas distintas.

---

<sup>253</sup> BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.32.

<sup>254</sup> Sioma montou 5 estúdios fotográficos. 4 deles tinham o nome de Aurora e ficaram sob a gerência de seus irmãos. O mais importante deles foi montado em 1937 e levava o seu nome: Sioma. Cf. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.28.

Contudo é inegável que trata-se de uma obra na qual o autor imaginou outras possibilidades de circulação. A evidência de um texto que se aproxima do histórico são latentes. Muitas vezes o autor se coloca quase que como uma terceira pessoa, outras vezes relata experiências pessoais. O texto alterna momentos de narração de estórias com relatos de memórias afetivas, ao mesmo tempo em que apresenta trechos de elevada erudição, com referências literárias e análises de cunho histórico e antropológico.

Os textos e imagens de Sioma Breitman são itinerários possíveis para percorrer parte do universo da fotografia em Porto Alegre entre os anos de 1930 e 1960. A sua atuação constitui-se em um conjunto amplo de possibilidades ao exercício da fotografia e muitas delas se caracterizam por ser uma novidade para o período. São fatores que se referem à própria expansão da atividade fotográfica, por inovações de ordem técnica e social. Não se pode perder de vista que a fotografia é uma invenção moderna, que surgiu em plena vigência da segunda revolução científico-tecnológica, de forte influência da filosofia positivista. A própria idéia de progresso material, tão em voga no período, fez da fotografia elemento estratégico da demanda social por realismo e objetividade. Cabe aqui avaliar essa dimensão da fotografia, pois é justamente esse o caminho de abertura – o fotojornalismo, a publicidade e os eventos sociais – que melhor responderam a esse tipo de demanda que só a imagem técnica era capaz de proporcionar no período a um público amplo e variado.

Apesar de todas as inovações advindas das máquinas portáteis e das possibilidades de trabalho fora dos estúdios fotográficos, esses ainda constituíam-se no espaço por excelência da produção fotográfica. O retratista mantinha seu status de artista-fotógrafo, qualidade atribuída a quem atingia algo próximo do sublime em fotografia: captar a personalidade do retratado e fixá-la em uma imagem fotográfica.<sup>255</sup> Os estúdios fotográficos do centro da cidade ainda mantinham seu status de espaços consagrados a nobre arte do retrato. O estúdio

---

<sup>255</sup> Essa seria a principal qualificação atribuída ao fotógrafo no período. Seu status de artista estava intimamente relacionada com essa competência pessoal, que é da ordem da subjetividade. É possível traçar um paralelo ao que Panofsky qualifica como característica do humanista, aquele que se utiliza da intuição sintética, estágio no qual se chega por uma espécie de possessão intelectual, que pouco tem ver com a experiência prática e o domínio da técnica. Cf. PANOFSKY, Erwin. Opus cit.

Sioma era um deles<sup>256</sup>, no qual as grandes personalidades políticas e artísticas confeccionavam seus retratos. Localizado na rua dos Andradas, na área central da cidade, o estúdio era um catalisador de atividades fotográficas. Além dos tradicionais retratos, se confeccionava ampliações, revelações, lembranças de aniversário e casamento. O estúdio era também um espaço de sociabilidade, onde fotógrafos se reuniam. A vitrine, onde Sioma expunha seus retratos, fazia publicidade do retrato artístico, como uma capacidade que poucos fotógrafos eram dotados, conforme afirmava seu material publicitário: “*Para o melhor retrato procure Sioma. um retrato artístico...sempre Sioma*”.<sup>257</sup> O retrato artístico foi o modo de representação do indivíduo burguês, como forma de construção da sua distinção social.<sup>258</sup>

No estúdio Sioma foram produzidos os retratos oficiais de personalidades políticas como Getúlio Vargas, Flores da Cunha, Cordeiro de Farias, diversos funcionários do alto escalão do estado,<sup>259</sup> do escritor Érico Veríssimo, do ator e produtor Procópio Ferreira e de diversas personalidades do “*high society*” porto-alegrense, já que foi responsável pela produção fotográfica dos casamentos da alta sociedade<sup>260</sup>.

---

<sup>256</sup> O estúdio Sioma mantinha a tradição dos grandes estúdios de retrato, tributários do séc. XIX, no qual a localização se constitui em uma evidência de distinção, frente a um contexto de vulgarização, tanto dos estúdios como da produção de retratos. Cabe lembrar aqui que a área central ainda era o espaço de maior valorização, tanto econômico quanto social, da cidade. Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada...* e SANTOS, Alexandre Ricardo. *Representações do corpo contido...*

<sup>257</sup> BREITMAN, Sioma. Opus cit., p. 148.

<sup>258</sup> Para saber mais sobre a historicidade da relação entre o retrato e o modo de vida burguês ver em especial FREUND, Gisèle. Opus cit.

<sup>259</sup> Em uma edição da Revista do Globo alusiva aos feitos do Estado Novo e as comemorações do bicentenário de Porto Alegre, foi feita uma extensa reportagem sobre o crescimento do Estado, no qual grande parte dos retratos dos prefeitos das cidades em destaque foi produzida por Sioma Breitman. É interessante notar que a assinatura do fotógrafo assume destaque na imagem, pelas dimensões, localizada logo abaixo do rosto, na parte inferior à direita. Cf. Numero dedicado á padronização dos orçamentos Suplemento da Revista do Globo. *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XII, n.269, p. 72-160, jan. 1940.

<sup>260</sup> Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. *Entre guardar e celebrar o passado...*, p. 98-99.





Figura 15: Cordeiro de Farias, Interventor Federal, por Sioma Breitman. Fotografia colorizada. *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XII, n.269, jan. 1940. Capa. Os créditos da fotografia são informados na primeira página do suplemento indicado.

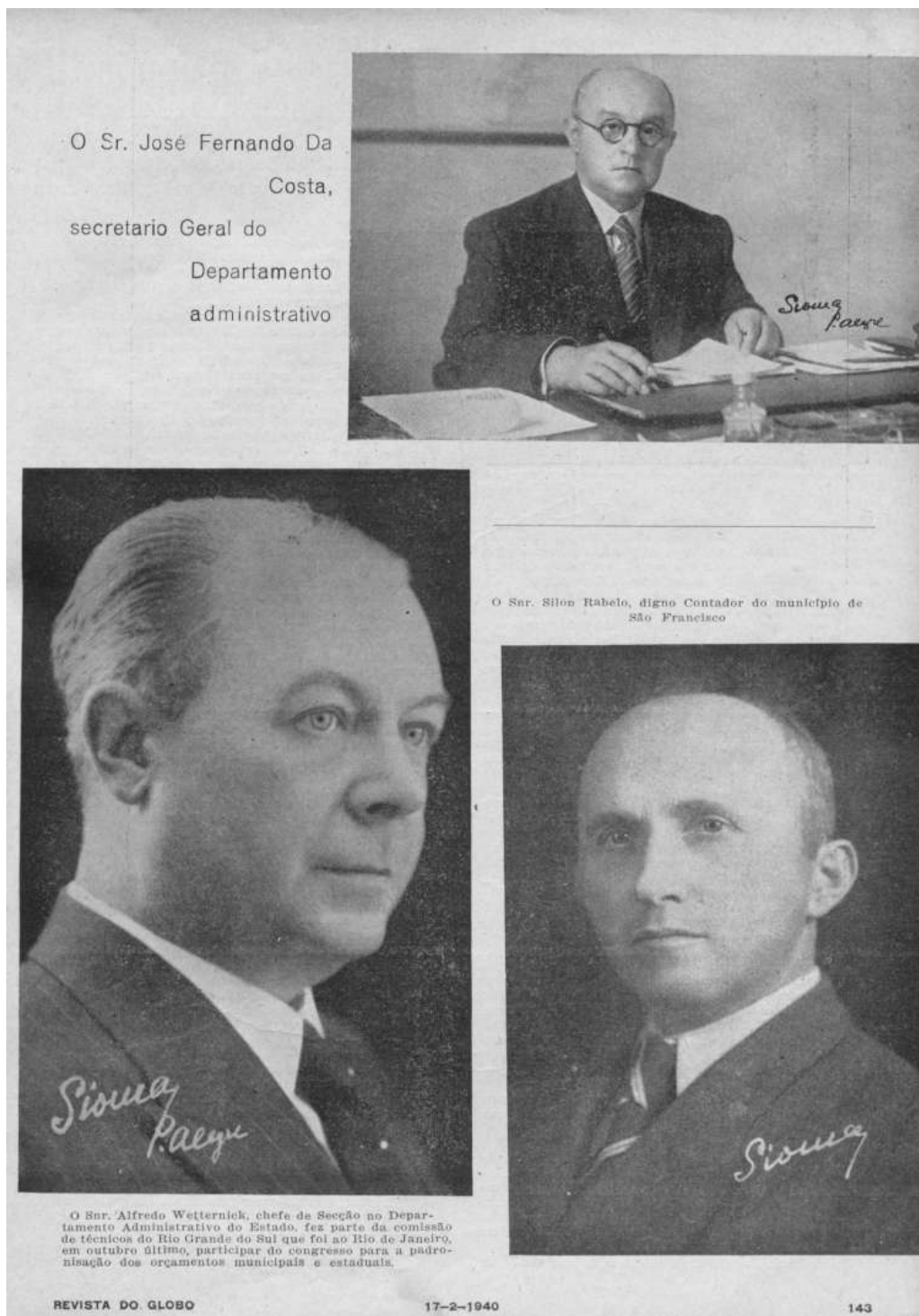


Figura 16: José Fernando da Costa, Secretário Geral do Departamento Administrativo; Alfredo Wetterman, Chefe de Seção no mesmo Departamento (esq) e Silon Rabelo, contador do município de São Francisco (dir.), todos fotografados por Sioma Breitman. *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XII, n.269, p.143, jan. 1940.

Além das fotografias produzidas no ateliê, os irmãos de Sioma que trabalhavam com ele praticavam uma função que o fotógrafo chamava de

angariador<sup>261</sup>, que consistia em percorrer o interior do estado para conseguir encomendas de ampliações fotográficas. Uma das práticas correntes em fotografia era pendurar as fotos dos familiares nucleares nas paredes das casas, com molduras, retoques, colorizações, etc. O fotógrafo chegou até o interior do sul de Santa Catarina recolhendo retratos para futuras ampliações.

Mantendo-se autônomo Sioma Breitman apresenta em suas memórias um cenário bastante diversificado sobre o ofício da fotografia em Porto Alegre e nas principais cidades do interior do estado. O fotógrafo trabalhava muitas vezes nos três turnos: ao longo do dia no estúdio e à noite em eventos sociais, o que evidencia o extenso tempo de trabalho do fotógrafo. Projetou publicações como o *Álbum de Santa Maria e a Grande Manobra da 3ª Região Militar*.<sup>262</sup> Este evento último parece ter ficado marcado na memória de Sioma. O fotógrafo destinou boa parte de sua obra textual para falar de sua boa relação com a elite dirigente do Estado Novo. Ao comentar sobre a produção das fotografias da manobra, Sioma relata sobre uma conversa que teve com o Gal. Leitão de Carvalho, a quem dedicou o álbum da manobra. Segundo Sioma:

Continuávamos conversando, num certo momento o general me fez a seguinte pergunta: 'Sioma, de município de estado é você?' – Desculpe general, respondi, o senhor está enganado a meu respeito, eu não sou brasileiro, nasci na Ucrânia e estou no Brasil desde meados de 1924. Ainda não recebi o meu título de cidadão brasileiro'.

O general olhou-se surpreso com a minha resposta, e logo perguntou: 'Então como explica-se o seu modo de falar o português, cheguei a não perceber que era estrangeiro?' 'E bondade sua general, não creio que fale bem o português, mas o que sei e aprendi na língua nacional, é resultado do seguinte: ao vir ao Brasil, decidi aqui me radicar, compreendi que o meio de comunicação com o povo, sem o que não poderia imaginar a possibilidade de aproximação e conseqüentemente de

---

<sup>261</sup>Fala dessa atividade como prática corrente nos anos 1920 e 1930, mas que certamente não desapareceu. Uma evidência disso é a similaridade do trabalho de Chico Pintor, que ganhava vida como fotógrafo nos anos 1960 e 1970 fazendo ampliações e colorizações de fotografias, principalmente nas cidades do interior. Para saber mais ver: SILVA, José Antônio. Opus cit., p.66-68.

<sup>262</sup> Na Manobra da 3ª Região Militar Sioma Breitman e mais dois fotógrafos foram fazer a cobertura fotográfica do evento: Milton Kroeff (Jornal do Estado) e Santos Vidarte (Correio do Povo). Algumas fotografias foram veiculadas na Revista do Globo, porém não há crédito para o(s) fotógrafo(s). Cf. Ainda as memoráveis manobras da 3ª Região Militar. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XII, n.273, p.39-48. abril 1940.

trabalhar.(...). Agora, sinto-me satisfeito e lisongeadado (sic), com a valiosa e honrosa opinião externada por V. Ex.' O velho general, olhou-me novamente e aproximando-se de mim bateu-se fraternalmente no ombro e disse: 'pois é, estrangeiros como o senhor e (sic) que nós precisamos'.(...). Senti-me honrado e parecia ter sido completada a minha integração no seio da nação brasileira.<sup>263</sup>

Sioma parece ter assimilado desde cedo uma das características principais de um bom fotógrafo, que é manter-se neutro em relação a conflitos ideológicos ou de grupos rivais.<sup>264</sup> Sioma fala do exemplo de seu pai que, em plena perseguição aos judeus no leste europeu nos anos 1910 conseguiu manter boas relações com o Estado que lhe perseguia para poder exercer o seu ofício. Apesar de assumir sua condição étnica judaica, o fotógrafo parece ter mantido sempre uma relação harmoniosa com a elite luso-brasileira e teuto-brasileira. Tendo se firmado como fotógrafo primeiro em torno da comunidade judaica, posteriormente se projetou como o principal fotógrafo das elites políticas e dos eventos sociais. Como lidava com um equipamento ainda pesado e pouco discreto (principalmente pelo uso do *flash*) o fotógrafo comenta que sempre pedia permissão para fotografar as pessoas nos eventos sociais, para não causar nenhum tipo de desconforto aos seus fotografados. Sua competência fazia com que raramente perdesse as chapas que batia. Por esses motivos, Sioma sempre contou com apreço das principais personalidades políticas e culturais do estado.

Na AFPRGS Sioma cumpria as funções de relações públicas para arrecadar fundos para as exposições de arte fotográfica e auxiliava na organização. Sioma também expunha seus trabalhos em diversos concursos de fotografia, tanto no Brasil como no exterior, acumulando cerca de 400 trabalhos. Foi um dos responsáveis pela montagem da AFPRGS no ano de 1946. Os principais objetivos da associação eram manter cursos de capacitação no exercício da fotografia, congregando os fotógrafos da cidade em torno de uma

---

<sup>263</sup> BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.68-69. A grafia do texto foi mantida no original

<sup>264</sup> Um outro bom exemplo deste tipo de conduta é da família Cassasola, que fez a cobertura da Revolução Mexicana entre os anos de 1910 e 1940 sem envolver-se ideologicamente com os grupos que disputavam o poder. Para saber mais ver: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Opus cit. 18-20.

organização e regularização jurídica do ofício em atividade profissional, conforme abordado no capítulo anterior.

Entre os anos de 1946 e meados de 1954, período em que funcionou a associação, foram realizados três salões de fotografia (1948, 1951 e 1952), sendo o último deles de abrangência internacional (1952). Ainda na associação funcionava, além dos salões e cursos de aperfeiçoamento – no qual Sioma ministrava justamente o retoque de negativos – a publicação da Associação chamada *O Fotógrafo* que funcionou entre os anos de 1947-1952 com apenas três edições. Sioma afirma que a associação sempre passou por dificuldades de ordem financeira devido aos custos de infra-estrutura, que ainda era precária.<sup>265</sup> Dentro da associação o fotoamadorismo era desenvolvido como uma espécie de subseção da qual surgiu no ano de 1951 o Foto Cine Clube Gaúcho. O deslocamento evidencia o caminho da especialização e fragmentação dos ramos da atividade fotográfica, que teve seu início nesse contexto. Como o foco da AFPRGS era na formação de um grupo de profissionais da fotografia, o FCCG aglutinou os fotógrafos que exerciam a atividade sem fins profissionais, seguindo a tradição dos Fotoclubes de início do séc. XX. Contudo isso não impediu que fotógrafos profissionais obtivessem formação técnica nesse espaço, a princípio destinados aos amadores.

Além de suas atividades exercidas com fins lucrativos, Sioma foi um fotógrafo que incentivou o exercício da fotografia como forma de expressão artística. Consagrado entre seus pares como artista-fotógrafo, considerado pela imprensa como a continuação de uma linhagem de artistas-fotógrafos locais como Otto Schönwald, Virgílio Calegari e os Irmãos Ferrari, Sioma teve extensa produção voltada para este ramo da fotografia. Ganhou inúmeros títulos, dentre os quais, considerava como o mais importante o reconhecimento, em 1957, da *Federation Internationale de L'art Photographique* (FIAP), com sede em Berna na Suíça.<sup>266</sup> A titulação, com direito a certificado, era exibida como prova de sua competência e como publicidade da qualidade de seus trabalhos. Esse status

---

<sup>265</sup> Cf. BREITMAN, Sioma, *Opus cit.*, p.114.

<sup>266</sup> Segundo Sioma a indicação partiu do Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo, o que demonstra o reconhecimento da vanguarda da arte fotográfica no Brasil. Cf. BREITMAN, Sioma. *Opus cit.*, p. 102.

conferia distinção às suas fotografias. Sioma fez uso de suas qualidades artísticas na produção do “retrato clássico”.<sup>267</sup> O fotógrafo era conhecido pela sua capacidade de dar um “sopro de vida” ao retratado.

Como artista-fotógrafo Sioma contabilizou mais 400 trabalhos de sua autoria que participaram em salões de arte fotográfica, que aconteceram em diversas partes do mundo, inclusive no Japão. A maioria de seus trabalhos fotográficos foi produzida entre os anos de 1946 e 1958. Em sua obra textual, o autor sinaliza o ano de 1946 como um marco significativo em sua percepção das potencialidades da fotografia. Começou a tomar contato com publicações estrangeiras e ter notícias sobre a existência de associações de fotógrafos e de salões de arte fotográfica. Mais do que isso, Sioma observava o ano de 1946 como o início de uma conjuntura geopolítica de mudanças internacionais. O fim da segunda guerra mundial era visto por Sioma como uma nova etapa das relações humanas, na qual o aprendizado da guerra traria novas perspectivas para os tempos de paz. Imbuído deste espírito, o fotógrafo percebeu que sua atividade profissional não possuía qualquer tipo de organização e regulamentação jurídica.

Sioma faz apenas uma alusão ao contexto paulista, embora seja plausível afirmar que o fotógrafo tinha conhecimentos sobre contexto de exposições nacionais e internacionais. Estes eventos aconteciam no Foto Cine Clube Bandeirante desde a sua fundação, em 1939.<sup>268</sup> Em 1947 foi lançada a Revista Íris, primeiro periódico sobre fotografia de caráter comercial. No ano de 1948, quando foi realizado o primeiro salão de arte fotográfica de Porto Alegre, em São Paulo o FCCB já estava na 7ª edição de seu salão internacional.<sup>269</sup> Em 1950 o nível de organização da atividade amadora em São Paulo era bastante satisfatório. Foi realizada a I Convenção Brasileira de Arte fotográfica, que resultou na fundação da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema. Esta

---

<sup>267</sup> O retrato clássico obedece a cânones bastante definidos: controle de abrangência do espaço, posição do rosto, expressão, incidência de luz, relação do retratado com o segundo plano. Neste contexto, dominar estes normativos técnicos e estéticos permitia ao fotógrafo considerar-se um artista de fato e de direito. Para ver mais sobre o gênero do retrato ver: FABRIS, Annateresa. O paradigma indiciário/A homologação do eu..., p.91-114/115-150. e CASTANO, Dieno (org.). *O Retrato*. São Paulo: Íris, [s.d.].

<sup>268</sup> Cf. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil.*, p.37-44.

<sup>269</sup> Ibidem, p.39.

entidade era a representante brasileira na FIAP.<sup>270</sup> Quando a AFPRGS organizou seu primeiro e único salão internacional, o FCCB já estava com o mesmo evento em sua XI edição.

Sioma entendia que a fotografia era uma atividade que estava para além das possibilidades que oferecia o mercado, onde a prática se dava no nível de uma fotografia corrente, na qual os eventos familiares eram a tônica das imagens produzidas pelos estúdios. Conforme Sioma: “*As condições eram difíceis. As exigências gerais não permitiam afastar-se nem um pouco da linha clássica do ofício, e do provimento de recursos para a existência (sic)*”.<sup>271</sup> Nesse sentido o fotógrafo se aproxima da interpretação de Bourdieu sobre os devotos e transgressores na fotografia. Para o autor, a atividade fotográfica que se afasta da prática corrente surge como forma de oposição a esta e constitui-se na tônica da fotografia praticada no âmbito dos fotoclubes. A atitude devota caracteriza-se pela repetição das ocasiões (turismo, aniversários, casamentos, formaturas) e padrões (identificação imediata do local fotografado, gestual definido) da fotografia corrente. O transgressor é justamente aquele que, ao negar as ocasiões e expressões correntes, busca novas situações de prática fotográfica, aproximando-se da expressão artística. A fotografia é uma forma de ingresso no mundo das artes justamente para os sujeitos das camadas médias, pois estes não têm livre acesso aos modelos já consagrados de arte como a música erudita, a pintura. Fazer da fotografia uma forma de arte é, conforme aponta Bourdieu, uma atitude transgressora.<sup>272</sup>

Sioma Breitman observa que a prática corrente impede que novas formas de expressão em fotografia sejam desenvolvidas, o que também obstaculiza a constituição de espaços de formação e aperfeiçoamento da atividade fotográfica. Sioma evidencia em seu discurso uma visão tradicional, legado pela fotografia

---

<sup>270</sup> Ibidem, p.48.

<sup>271</sup> BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.101.

<sup>272</sup> BOURDIEU, Pierre. Opus cit., p.80-87. O autor faz aqui uma divisão entre o que ele caracteriza por uma fotografia corrente e uma fotografia exigente. Estas duas tipologias são analisadas dentro da perspectiva de uma fotografia amadora. Outra ressalva importante é que o autor faz suas considerações sobre o contexto francês dos anos 1960.

pictorialista,<sup>273</sup> na qual o fotógrafo deve ser um sujeito versado nas artes e na literatura. Sua bagagem cultural deve lhe permitir a obtenção de uma fotografia que fuja à prática corrente e aos imperativos do mercado. Para que tal realidade fosse possível em Porto Alegre, fazia-se necessário a organização de uma associação que promovesse salões de arte fotográfica e oferecesse cursos de fotografia, concebendo-a como forma de expressão artística.

As atividades relacionadas às artes são destacadas na memória escrita de Sioma, como uma das partes mais significativas de sua atividade fotográfica. A produção de fotografias para cartazes de companhias de teatro e para a capa de um dos livros de Érico Veríssimo são temas de dois capítulos no livro. Na companhia de teatro, o fotógrafo começou a trabalhar quando de sua passagem por Santa Maria, entre os anos de 1931 e 1937. A confecção de cartazes de divulgação do espetáculo contava com a presença de fotos impressas de trechos das peças e retratos dos atores principais. Em seu livro o fotógrafo destina um subcapítulo para falar de sua amizade com o artista e produtor de teatro Procópio Ferreira que lhe encomendava o material publicitário. O Teatro, como forma de expressão artística elevada, é visto com alto grau de importância por Sioma, pois na qualidade de artista ele mantém relações de amizade com seu contratante. É importante notar que Sioma sempre busca legitimar-se a partir destes espaços. Porém, convém lembrar aqui que o ofício do fotógrafo ainda permanecia como atividade auxiliar nessas áreas.

Sobre Érico Veríssimo, Sioma relata os pormenores que envolveram a produção do retrato do escritor para a capa de um livro. Sioma, conhecido como retratista capaz de dar um “sopro de vida” ao retratado, fez o que se pode chamar de foto oficial de Érico Veríssimo. O retrato seguiu as convenções do cânone clássico: Posição do rosto em três quartos<sup>274</sup>, pose austera, séria, com um enquadramento levemente ascensional. Como a fotografia seria reproduzida em

---

<sup>273</sup> Ver em linhas gerais e sob uma perspectiva nacional e internacional, respectivamente: MELLO, Maria Teresa Bandeira de. Opus cit. e NEWHALL, Beaumont. *Fotografia Pictorialista...*, p.141-166.

<sup>274</sup> É importante lembrar que, caso o rosto aparecesse em sua frontalidade, obedeceria aos cânones do retrato policial. A inclinação da cabeça é de extrema importância, pois se encontra no limite de formas opostas de atribuição de significado. Para saber mais ver: FABRIS, Annateresa. Opus cit., p.91-114.



série, Érico Veríssimo, bastante satisfeito com o resultado, foi negociar com o fotógrafo a compra dos direitos autorais da fotografia. Na negociação Sioma Breitman, na qualidade de homem ilustrado, vendeu os direitos da imagem por uma coleção completa das obras de Érico.<sup>275</sup> Muito mais do que uma gentileza, o fotógrafo parecia sempre encontrar uma maneira de afirmar que era mais do que um simples fotógrafo, mas um homem que pertencia ao mundo das artes.

O fotógrafo também comenta sobre o contexto de produção de algumas de suas fotografias premiadas, o que permite compreender a apropriação de certas concepções e práticas fotográficas que vigoravam no período. A idéia de uma fotografia cândida,<sup>276</sup> na qual o fotógrafo é uma testemunha silenciosa e discreta do acontecido é uma postura, que surge em decorrência das novas possibilidades técnicas (máquinas de pequeno formato que independem do uso do flash), que foi utilizada no fotojornalismo. No campo da arte fotográfica, esse tipo de fotografia exigia do sujeito a sensibilidade de observar uma cena fugidia e lançar um olhar poético sobre a realidade exterior. Fotos posadas eram práticas associada a fotografia corrente, produzida em eventos sociais, como casamentos, festas, aniversários e demais eventos de cunho familiar. A arte fotográfica praticada entre os anos 1940 e 1960 procurou se afastar deste tipo de fotografia. A máquina fotográfica era entendida como uma espécie de arma silenciosa, na mira de um instante decisivo, único. Esta concepção encontra tradução nas palavras do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, quando este diz que a fotografia é um momento de cruzamento entre o “cérebro, olho e o coração”.<sup>277</sup> A partir da narrativa de Sioma, é possível entender um pouco mais das motivações pessoais e as soluções encontradas por ele para fotografar o cenário, de acordo com a sua idéia. Três fotografias em especial são abordadas por Sioma, intituladas por ele de “Suplica” “A página social” e “Preço da independência”.

---

<sup>275</sup> Cf. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.128-130.

<sup>276</sup> A fotografia cândida, conforme refere o adjetivo, constitui-se em uma imagem na qual a presença do fotógrafo não foi percebida pelos retratados. Esta prática só se tornou possível pela existência das máquinas portáteis como a *Leica*, a *Ermanox* e a *Rolleiflex*, para citar as mais conhecidas. Esse tipo de fotografia passou a ser praticada principalmente pelo fotojornalismo alemão dos anos 1920, tendo como principal referência o fotógrafo Erich Salomon. Na arte fotográfica brasileira dos anos 1950 identifica-se essa mesma postura, só que para fins diferentes. Ver por ordem das referências abordadas: FREUND, Gisèle. Opus cit., p. 99-123 e COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. Opus cit., p.63-70.

<sup>277</sup> CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Sobre a fotografia que intitulou de “Súplica” Sioma conta que certa vez uma de suas inúmeras clientes que solicitavam seu trabalho nos casamentos foi ao seu Estúdio para retirar as fotografias. Na ocasião estava com luvas de couro e as tirou para manusear suas fotos. A cliente teria ficado tão satisfeita com o resultado do trabalho que ao sair esqueceu-se de seu par de luvas, o que prontamente despertou o interesse do fotógrafo. Ao ver que as luvas, pela maciez do couro ainda mantinham a forma das mãos com suas rugosidades o fotógrafo começou a pensar em um projeto fotográfico com o objeto. A luva clara sob um fundo escuro com os efeitos de luz artificial sugeriu uma imagem de um gestual de súplica, de conotação fortemente religiosa. De tão satisfeito com o resultado, Sioma decidiu inserir esta imagem em sua Exposição de 1958, chamada “Arte Fotográfica”, que percorreu diversos países da Europa e América.



Figura 17: “Súplica”, por Sioma Breitman. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.135.

Em seu livro o fotógrafo chegou a inserir alguns comentários sobre esta imagem, quando a expôs a bordo do navio que o levou para a Europa. Chamou-

lhe a atenção o fato de uma mesma pessoa ter postado dois comentários, o que demonstra o retorno e o impacto que tal imagem causou, algo que traduz os verdadeiros propósitos do fotógrafo, como pode ser observado na citação a seguir: *“Há tanta originalidade, tanto sentimento, tanto extro (sic) artístico, tanta inspiração, que chega-se a passar em segundo plano a técnica portanto insuperável, somente tomando em consideração e apreciando o artista, o verdadeiro puro artista, que sente, que vive, que cria sua composição”*.<sup>278</sup>

A fotografia “A página social” foi registrada quando de sua viagem para a Europa, em finais dos anos 1950. Sioma havia ido a Braunschweig, na Alemanha, cidade onde ficava localizada uma indústria de materiais fotográficos. No final do dia se deparou com uma senhora sentada no banco de uma praça, extremamente concentrada e à vontade, pois havia tirado seus sapatos e lia o jornal. Em razão do horário, Sioma projetou que a senhora deveria estar voltando de sua jornada de trabalho e estava se informando com o jornal do dia. Mais do que uma cena corriqueira, aquilo lhe pareceu harmonicamente estético, pois a pessoa retratada sequer notou a presença do fotógrafo, o que certamente se constituiu em seu principal desafio. Além do fator conteúdo, a posição da senhora da praça e a luminosidade faziam a cena esteticamente agradável ao fotógrafo, que disparou o *click* de sua máquina fotográfica e intitulou a foto de “A página social”.

---

<sup>278</sup> ZAPPI, Lisetta. apud Breitman, Sioma. Opus cit., p. 136.



Figura 18: “Página Social”, por Sioma Breitman. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p.98.

Na terceira imagem, a qual Sioma intitulou de “Preço da independência”, o autor relata que em sua passagem por Tel-Aviv se deparou com dois homens sentados em um banco conversando, sendo que um deles vestia roupas militares

e não tinha um dos braços. Ao perceber a presença do cachorro ao lado de um dos homens, observou que o homem sem braço era cego e o cachorro era instruído para guiá-lo pelas ruas, pois possuía uma coleira especial. A idéia do fotógrafo era retratá-lo em movimento na cidade, pois assim captaria toda a riqueza do conteúdo. Concretizado seu intento, ao revelar a foto Sioma notou que os elementos do segundo plano eram casas comerciais, uma cervejaria e uma loja de artigos femininos. Este pano de fundo serviu de motivo para o título da foto, que carregava consigo a experiência traumática da guerra. Algo que fez parte da trajetória de vida de Sioma, principalmente em virtude de sua origem judaica. A fotografia continha o conteúdo icônico e simbólico de algo que para Sioma serve não só como expressão artística, mas como documento dos horrores da guerra. Um indivíduo em idade produtiva, impossibilitado de inúmeras atividades inclusive com dificuldades de locomoção.

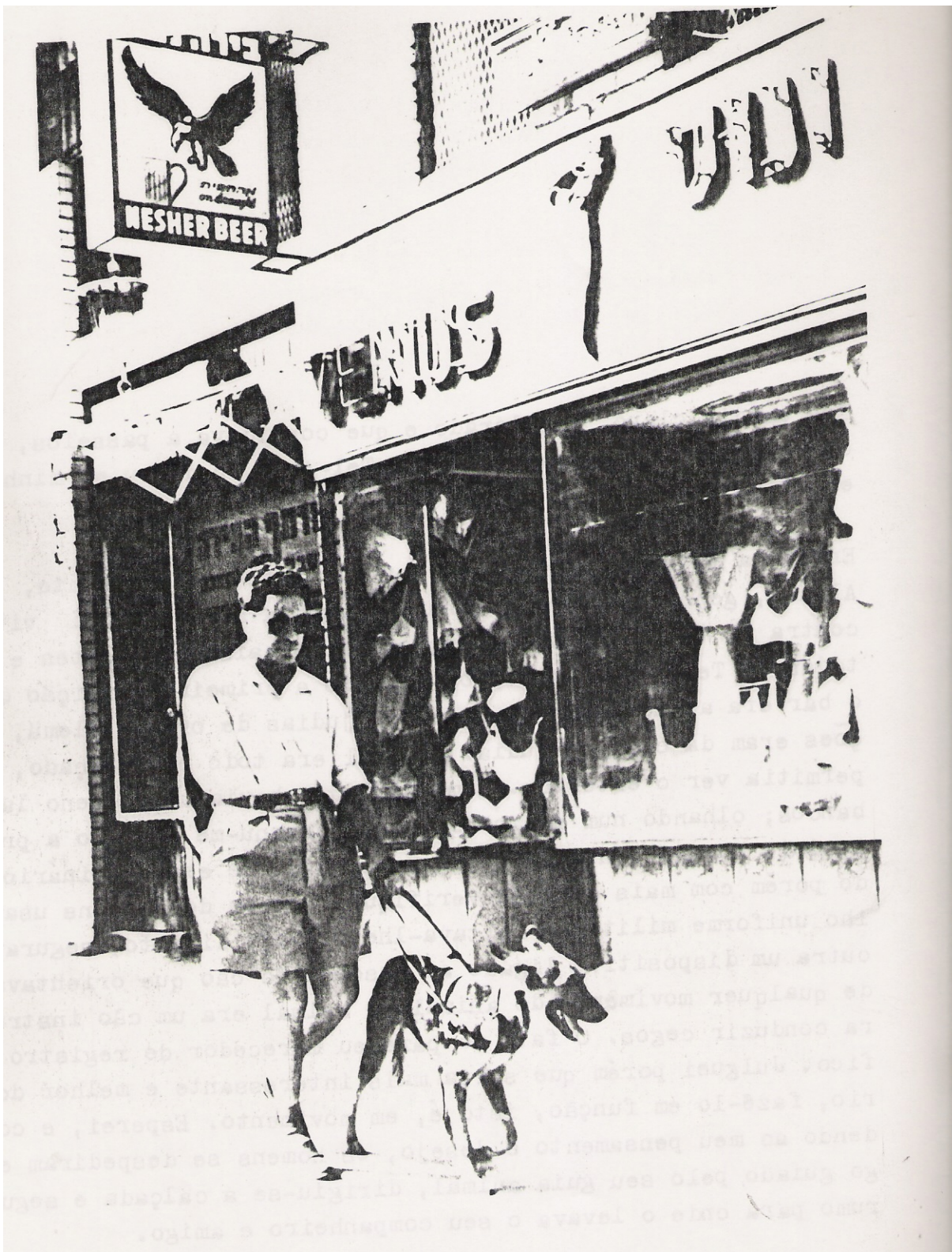


Figura 19: “Preço da Independência”, por Sioma Breitman. BREITMAN, Sioma. Opus cit., p. 137.

Ao falar de suas imagens Sioma Breitman constantemente abordava a questão da fotografia como caça (o retratado como “alvo”, a máquina como

“metralhadora” e o *click* como um “tiro”). Essa analogia é possível não só pela presença de uma máquina portátil, mas da mudança de postura, assumida na prática fotográfica como expressão artística. Seus conteúdos são pensados a partir de um enquadramento estético que o fotógrafo caracteriza por ser agradável, ou seja, responde a imperativos de harmonia, condições de luminosidade e de casualidade. O conteúdo, quando predominantemente corriqueiro e banal consome mais as possibilidades estéticas, no caso de Sioma, a questão da luz. Tanto em página social como em súplica identifica-se o uso da luminosidade como recurso estético primordial, que faz da fotografia uma expressão artística. No caso de preço da independência a fotografia é enfatizada mais pelo seu conteúdo, pois guarda fortes relações com a memória afetiva do fotógrafo.

Mais do que grandes revelações sobre o enigma da fotografia, a interpretação recai aqui sobre as condições de produção. A idéia de expressão artística contida na fotografia é tema de uma extensa discussão. Muitas vezes é atribuída uma obra artística questões que são da ordem do inefável. Sobre este tema, Bourdieu argumenta:

Porque se faz tanta questão de conferir à obra de arte – e ao conhecimento que ela reclama – essa *condição de exceção*, senão para atingir por um descrédito prévio as tentativas (necessariamente laboriosas e imperfeitas) daqueles que pretendem submeter esses produtos da ação humana ao tratamento ordinário da ciência ordinária, e para afirmar a transcendência (espiritual) daqueles que sabem *reconhecer-lhe* a transcendência?(...) É legítimo valer-se da experiência do inefável, que é sem dúvida consubstancial à experiência amorosa, para fazer do amor como abandono maravilhado à obra apreendida em sua singularidade inexprimível a única forma de conhecimento que convém à obra de arte?<sup>279</sup>

Ao observar esta resistência a uma análise que qualifique ação humana como racional, que faz parte da produção da obra de arte, Bourdieu chama a atenção para as bases da crítica de arte, ainda presa às categorias de gênio e dom natural. O entendimento da obra de arte nessa acepção seria algo que

---

<sup>279</sup> BOURDIEU, Pierre. Introdução. In: *As regras da arte...*, p.12-13. grifo do autor



escapa ao conhecimento científico. No caso da arte fotográfica de Sioma observa-se que há um contexto de produção da obra na qual esta experiência da ordem do sublime não acontece a partir de um dom genial, mas fruto de investigação, de estudo das condições de luz, da sorte, da casualidade, da relação com o tema. A arte, como fruto da ação humana muitas vezes recorre à casualidade, como no caso da produção da fotografia com as luvas, que recebeu elogios que qualificam o autor da obra nos termos criticados por Bourdieu, ainda que não seja proveniente de uma crítica especializada.

Ao pensar a trajetória de Sioma Breitman partindo do contexto local e inserindo-o em níveis de análise nacionais e internacionais, identifica-se que seu olhar constitui-se em uma apropriação das possibilidades existentes. O domínio do que é possível em termos de fotografia no período lhe permite transitar, tanto de um olhar tradicional, lançado sobre os retratos da elite dirigente e aos casamentos quanto de um olhar moderno, onde o fotógrafo é uma testemunha silenciosa, observadora, aos moldes de um caçador. A prática devota lhe permite prover o seu sustento, enquanto que a transgressora faz dele um fotógrafo engajado na constituição de um campo de produção da arte fotográfica. Contudo, suas fotografias são “apenas” um entre tantos outros possíveis olhares, lançados sobre o mundo, ora bisbilhoteiro e comovido, ora moralizante e tradicional. Sem a sua assinatura em destaque nas fotografias certamente não seria possível inferir com certeza de que se trata de uma foto sua, pois não há a possibilidade de identificar uma marca pessoal. Retomando as idéias de Mario Costa:

A partir da fotografia isso deixa de ser possível porque, ao anular em si a própria noção de ‘estilo’, ela é a primeira a recusar toda ‘marca’ e a constituir-se como uma multidão de coisas desobjetivadas cuja ‘obstinada estranheza’ não pode ser recuperada de forma alguma. E passamos, assim, da *automatização* à *autonomização* da imagem.<sup>280</sup>

Sioma construiu a sua auto-representação ao narrar suas histórias. Mais do que informar, o fotógrafo, mesmo com uma vasta coleção de imagens, recorre às

---

<sup>280</sup> Cf. COSTA, Mario. Opus cit. p.190-191. A questão da impossibilidade de estilos pessoais na fotografia é debatida a partir da estética hegeliana na qual a expressão artística é forma de transformar a realidade exterior, pois nela é impressa a marca do artista.

palavras para sacramentar uma vida dedicada ao ofício da fotografia. Será que o fotógrafo tinha em mente a ausência da categoria texto nas imagens? A autoria da expressão artística contida na foto seria perdida com o tempo, fazendo de suas fotografias expressões mudas, completando o caminho de uma imagem automática para uma imagem autônoma<sup>281</sup>. Os propósitos de Sioma ao fazer seus registros seriam perdidos sem o recurso das palavras. Mesmo para um homem que viveu imerso no mundo das imagens o recurso à palavra se constitui em algo definitivo, que revelaria e estabilizaria a “verdade” da cena retratada?

---

<sup>281</sup> Idem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se com esta pesquisa construir um conhecimento mais sistemático sobre a fotografia em Porto Alegre nas décadas de 1940 e 1950. Diz-se dessa forma porque parece que essa história não é estranha aos nossos olhos. Isso se deve talvez ao volume de imagens desse período que são conhecidas e estão depositadas nos acervos públicos. Essas imagens já foram veiculadas em filmes, reportagens de televisão e minisséries.<sup>282</sup> Ao conhecer a cidade através da fotografia não se questiona quem eram esses fotógrafos, suas trajetórias e as técnicas empregadas. Como bem argumenta Arlindo Machado, ao ver uma fotografia pouco ou nada se pergunta sobre quem está por trás da imagem.<sup>283</sup> Este dado alimenta uma ilusória e perigosa idéia de automatismo da imagem técnica.

O que a fotografia em si pode apresentar de conhecimento? Ao perceber a escassez de imagens em um trabalho que aborda esse objeto encontra-se parte da resposta. A fotografia, como certa vez inferiu Michelin “promete, mas não entrega”.<sup>284</sup> Por isso as orientações metodológicas em torno de uma coleção de

---

<sup>282</sup> Fala-se aqui de um contexto mais geral, sobre o Brasil no contexto do Estado Novo, Segunda Guerra Mundial, redemocratização e construção de Brasília. Existe um volume expressivo de imagens deste contexto.

<sup>283</sup> MACHADO, Arlindo. Opus cit., p.91-101.

<sup>284</sup> MICHELON, Francisca Ferreira. *Elas modernas: A modernidade nas fotos impressas da Ilustração Pelotense (1919-1924)*. Porto Alegre, PUCRS, 18 set. 2003. Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos.

imagens, de pesquisas em extensas fontes auxiliares<sup>285</sup>, como se estes procedimentos fossem uma peculiaridade da pesquisa sobre imagens. Considerou-se aqui não a série de imagens, como tem sido a grande maioria dos trabalhos em imagem, até mesmo sobre fotógrafos.<sup>286</sup>

Ao entender o fotógrafo não só como um intérprete da cidade ou de grupos sociais, mas como um trabalhador urbano que produz imagens, as fotografias ganham uma outra dimensão. São objetos da cultura material. Adquirem sentidos na medida em que são mapeadas em tipos de uso e conformam certas práticas de expressão artística. Algumas das informações aqui reunidas também são de algum modo visuais. A presença da fotografia na imprensa, em mais ou menos intensidade, é um dado que foi identificado a partir do visual. Nesse sentido, ver é produzir conhecimento. Pode-se considerar aqui a idéia de olhar histórico, já que ver é um dado, mas interpretá-lo sob o ponto de vista de uma história visual é uma construção científica.

A presença de um capítulo de cunho teórico serviu para situar a pesquisa em uma discussão mais geral. O aumento de trabalhos acadêmicos a partir do século XXI que tratam de questões em torno da imagem tem causado uma intensa revisão. Conforme foi abordado no primeiro capítulo, os estudos de teor científico sobre a imagem datam da virada do século XIX para o XX. Filósofos e humanistas como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ferdinand Saussure e Charles Sanders Peirce buscavam, em última análise, saídas para o entendimento do mundo e da história. As imagens passaram por tentativas de compreensão em moldes racionais. São sujeitos que vivenciaram o crescimento das ciências humanas, ainda que em termos normativos e eurocêtricos. Apesar de ser uma idéia recente, a cultura visual também vai a este contexto para achar os seus

---

<sup>285</sup> A crítica vai no sentido de que não cabe à pesquisa com imagens recolher informações externas à ela de modo que explique as motivações de seus conteúdos externos. A busca de fontes externas deve levar à compreensão dos grupos sociais que as produziram e as fizeram circular. Cf. MENESES, Ulpiano, Bezerra de. Rumo a uma "História Visual"..., p.39-44.

<sup>286</sup> Para citar os mais atuais: ETCHEVERRY, Carolina Martins. Opus cit. SANDRI, Sinara Bonamigo. Opus cit. GIOIA, Paula Martins de Barros. *Alemanha turca em preto e branco: fotografia e reelaboração de identidades no interior de minorias étnicas na transição dos séculos XX e XXI*. Niterói, 2007. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. 168f. e AGNOLETTO, Taiane. *Representações em contrastes: fotografias da sociedade brasileira através do olhar de José Medeiros*. (Dissertação de Mestrado em andamento) Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

teóricos. Entre os manuais de Cultura Visual são encontrados textos de Sigmund Freud, Walter Benjamin, Guy Debord e Roland Barthes, ao lado de pesquisadores contemporâneos.<sup>287</sup>

Pretendeu-se com isto, mostrar que não há chave explicativa capaz de abrir todas as portas. Dentro de cada uma delas é possível pensar as formas de inserção da fotografia. Na fotografia artística foi possível, do ponto de vista de Sioma Breitman, compreender parte de sua visão de mundo, o que em termos panofskyanos seria o fim último do método iconológico. Sioma acreditava na força da fotografia em unir os povos. Por um lado, fez fotografias cândidas, de conteúdo esteticamente agradável, como no caso de “A Página Social”. Por outro, explorou o conteúdo das experiências traumáticas de guerra, como em “O Preço da Independência”. Seria plausível dizer que, através do relato de Sioma Breitman sobre essa última imagem, a interpretação guarda estreitas relações ao que Panofsky entendia como análise iconológica. O conteúdo simbólico da imagem seria a guerra e seus horrores. Sioma apontou a sua máquina para aquele ilustre desconhecido no intento de denunciar algo que fez parte de sua trajetória e de sua origem étnica. Mais do que registrar um motivo estético, a fotografia servia como uma espécie de alerta aos novos tempos, de um passado não muito distante.

As práticas fotográficas em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950 se inseriram diante de um contexto de forte produção em outras capitais do país. São Paulo assumiu a vanguarda na construção de uma nova fotografia, inserindo-a nos museus de arte moderna. O Rio de Janeiro parecia permanecer preso ao pictorialismo no âmbito do fotoclube enquanto que no fotojornalismo havia uma intensa produção, que se avolumava nas revistas ilustradas. No Recife a fotografia guardou estreitas relações com a produção paulista em termos de fotografia artística, ao mesmo tempo problematizava o processo de crescimento urbano.

A fotografia jornalística foi estruturada nos anos 1940 e 1950 dentro do que ficou conhecido como fotorreportagem. Este tipo de linguagem constituía-se em uma estratégia de comunicação na qual a fotografia tinha o caráter de prova

---

<sup>287</sup> Cf. HALL, Stuart; EVANS, Jessica. Opus cit.

cabal. Essa condição só era possível pela presença dos textos.<sup>288</sup> Logicamente a repetição de temas, construiu estereótipos bem definidos sobre a cidade, a beleza feminina e os costumes urbanos. Seria bastante razoável inferir que a imagem de uma edificação de alto gabarito constituía-se em um ícone, de forte efeito simbólico sobre a modernização. Nesse sentido, a semiótica fornece um rico manancial para pensar as idéias que estavam sendo referidas nas imagens fotográficas.

A cultura visual permite compreender o contexto dentro de linhas mais gerais e oferece a perspectiva de pensar em uma história visual de Porto Alegre, tendo como enfoque a fotografia. Não se abriu o leque de questões que seriam necessárias para compreender a totalidade da cultura visual do período como o cinema, as artes, o teatro e a própria literatura.<sup>289</sup> A fotografia não é um produto visual isolado das demais formas de expressão visual. Ao mesmo tempo em que a cultura visual oferece essa visão panorâmica sobre o período, ela também pode auxiliar na compreensão da fotografia. É nessa direção que apontam as idéias de Annateresa Fabris e Mário Costa, ao inferirem sobre a especificidade da imagem técnica em relação às demais fontes visuais. Pretendeu-se aqui perceber os limites da fotografia no que se refere à mensagem e a autoria.

Quando João Alberto e Sioma narram as histórias sobre a produção de suas imagens, estão utilizando a palavras assinar suas fotografias. Caso contrário seria impraticável inferir sobre a autoria, como bem sabem os arquivistas. Uma imagem sem o recurso da palavra, escrita ou falada, perde-se na imensidão de outras fotografias produzidas durante estes 169 anos de existência da imagem fotográfica. Ainda que não houvesse essas centenas de milhares de fotografias, a tarefa seria impossível. Isto porque a imagem fotográfica se oferece ao espectador como uma imagem visual. São artefatos mudos, sem palavras. Elas também não são o real. O realismo é uma categoria histórica, conforme infere John Tagg:

---

<sup>288</sup> Cf. COSTA, Helouise. A fotorreportagem no Brasil: a revista O Cruzeiro..., p.70-74.

<sup>289</sup> Para saber sobre as perspectivas de estudo em cultura visual ver: KNAUSS, Paulo. Opus cit.

Debemos rechazar la idea de modelos atemporales y, desde luego, la pregunta 'Qué es el realismo?', porque lleva implícita que el 'realismo' es algo, y más aún, *una* cosa, más que un modo práctico de transformación material constituido en un momento histórico particular y sujeto a *transformaciones* históricas definidas.<sup>290</sup>

Desse modo quer-se afastar de qualquer idéia próxima ao automatismo da imagem técnica e do realismo como algo inerente à fotografia. O uso das fontes textuais trabalhou neste sentido, mesmo nas imagens com um forte apelo de realismo como no caso das fotografias de arquitetura. Elas respondem a um tipo de realismo, que se configurava como um padrão de visualidade do período.

No segundo capítulo explorou-se uma visão panorâmica sobre os usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950. Identificou-se um contexto de transição entre formas tradicionais de produção da imagem e novas possibilidades, que apontam para a estandarização e especialização da atividade fotográfica. Os estúdios do centro da cidade já não eram mais os mesmos espaços das décadas anteriores. A expressão artística penetrava com força no âmbito das associações como a AFPRGS e o FCCG. As próprias associações foram uma novidade no período e evidenciam as novas possibilidades da fotografia. As máquinas portáteis e os filmes em rolo eram inovações que permitiram o crescimento da atividade, no campo do jornalismo, nas secretarias de Estado e nas reuniões sociais. A fotografia se modificava junto com a cidade, que experimentou ao longo dessas décadas transformações decisivas em termos de crescimento urbano. A prática fotográfica é uma atividade de caráter eminentemente urbano<sup>291</sup> e que sempre acompanhou as transformações da cidade<sup>292</sup>, seja no registro, seja na organização da própria atividade.

---

<sup>290</sup> Tradução livre: "Devemos rechaçar a idéia de modelos atemporais e desde já a pergunta: O que é o realismo? porque leva implícita a idéia de que o realismo é algo, e mais ainda, uma *coisa*, mais que um modo práctico de transformação material constituído em um momento histórico particular e sujeito a *transformações* históricas definidas." TAGG, John. Opus cit., p.227. grifo do autor.

<sup>291</sup> BOURDIEU, Pierre. *Un arte médio...*, p.57-63.

<sup>292</sup> Ver: MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. Projeto História: espaço e cultura. São Paulo, n.18, p.107-113, mai. de 1999.

As fontes sobre Sioma Breitman e João Alberto da Fonseca, por oferecerem uma riqueza em termos da história da fotografia em Porto Alegre, foram reservadas para o terceiro capítulo. Além de evidenciarem a diversidade da atividade praticada no período, apontam para os limites da interpretação da imagem. Sioma Breitman faz parte de um amplo conjunto de fotógrafos estrangeiros, que alteraram decisivamente a atividade fotográfica no Brasil. João Alberto foi um dos muitos sujeitos oriundo do interior do estado que vieram buscar na cidade melhores condições de vida.

João Alberto e Sioma Breitman foram pensados neste estudo a partir da visão. A trajetória destes fotógrafos foi problematizada em relação ao olhar de cada um sobre o seu ofício. A partir disso investigou-se sobre os mecanismos que João Alberto e Sioma utilizavam para construir a sua imagem como fotógrafos. Sioma afastava-se da idéia de um olhar estrangeiro, pois se qualificava como um brasileiro. Promovia-se como o fotógrafo herdeiro da tradição dos grandes estúdios fotográficos como os Ferrari e Calegari. A arte de seu olhar estava presente até mesmo no mais corriqueiro dos retratos ou ampliações que fazia. Dessa forma conferia prestígio e distinção ao seu produto. João Alberto qualificava-se como um profissional detentor de um olhar técnico. O êxito que logrou durante mais de cinquenta anos de atividade foi devido a esse tipo de olhar, que captava a simetria, a proporção exata e a nitidez. Fazia isso numa época em a terceirização do olhar dava seus primeiros passos.<sup>293</sup>

Após este período de transição da fotografia, muitos dos rumos da especialização estudada nesse contexto se aprofundaram. A inserção da atividade passou a ser feita em outros espaços. O fotojornalismo começou a formar os seus repórteres através dos cursos de jornalismo. A fotografia artística ganhou as academias de arte, também passando a ser praticada dentro dos métodos de ensino formal. Cursos profissionalizantes passaram a ser criados dentro de entidades como o SENAC. A fotografia também ganhou a concorrência de novos tipos de imagem visual, que competiam em termos de realismo e objetividade. A televisão foi responsável pelo ocaso das revistas ilustradas, fazendo com que atividade fotojornalística se aprofundasse seu nível de

---

<sup>293</sup> Ver nota 227.



especialização. Surgiam revistas voltadas para públicos bem definidos e os jornais aumentaram seus quadros efetivos de fotógrafos.

A contribuição deste trabalho, dentro dos outros esforços de compreensão da história da fotografia em Porto Alegre, foi de expandir as possibilidades de análise da história visual da cidade. Além do próprio contexto, que ainda foi pouco investigado, a investigação da fotografia em Porto Alegre está para além do que está nos álbuns fotográficos e nas coleções dos fotógrafos do século XIX e XX. Não se quer aqui de nenhuma forma desmerecer o trabalho sobre os álbuns fotográficos. São coleções extremamente importantes para a história da cidade e de sua imagem. Porém a atividade fotográfica está mais presente nas nossas práticas sociais do que costumeiramente mensuramos. Há ainda o vasto campo da fotografia amadora pouco exigente, que se encontra um pouco em cada residência, em cada relato de cunho popular sobre um irmão, sobre o avô, sobre os amigos, um casamento, uma festa de debutantes. Existe ainda muito por fazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

ABRANTES, Vera Lúcia Cortes. O trabalho no Brasil sob o olhar de Tibor Jablonszky (1949-1969). In: *I Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2007, p.1-8. [CD-ROOM].

ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaaios (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaaios (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ANGIOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). *O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007.

AGNOLETTO, Taiane. *Representações em contrastes: fotografias da sociedade brasileira através do olhar de José Medeiros*. (Dissertação de Mestrado em andamento) Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de clio: Uma interpretação da história visual da revolução mexicana (1900-1940)*. São Paulo: UNESP, 2006.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: *O óbvio e o obtuso: Ensaaios críticos III*. São Paulo: Nova Fronteira, p.11-25.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

BITT-MONTEIRO, Mario. Teoria dos universos circundantes. Percepção, espaço e fotografia: uma abordagem metodológica. *Revista de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*. Porto Alegre, vol.8, p.261-271, 2000. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/fotografia/port/07\\_artigos/04\\_atg/universos.pdf](http://www.ufrgs.br/fotografia/port/07_artigos/04_atg/universos.pdf) Acesso em 8 de maio de 2008.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Lisboa: Publicações Europa-América, [s.d.],

BOURDIEU, Pierre. *Un arte médio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese a estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BREITMAN, Sioma. *Respingos de revelador e rabiscos*. Porto Alegre: Editado por Irineu Breitman em 1976.

CANABARRO, Ivo. *A construção de uma cultura fotográfica no sul do Brasil: imagens de uma sociedade de imigração*. Niterói-RJ, 2004. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense.

\_\_\_\_\_. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. Porto Alegre, *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v.XXXI, n.2, p.23-39, dez. 2005.

CANEZ, Ana Paula. et.al. *Acervos Azevedo Moura e Gertum e João Alberto: imagens e construção da modernidade em Porto Alegre*. Porto Alegre: UniRitter, 2004.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação do trabalho nos álbuns fotográficos da cidade de São Paulo nos anos 50 In: FERREIRA, Antônio Celso; LUCA, Tânia Regina de; IOKOI, Lília Gricoli. *Encontros com a História: percursos históricos e historiográficos pela cidade de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999, p.211-219.

CASTANHO, Dieno. *O retrato*. São Paulo: Íris, [s.d.].

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2004.

CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: *À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p.163-180.

CHAVEAU, Agnes; TÉTARD Philippe. (orgs.). *Questões para a história do presente*. Bauru: EDUSC, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. *ARS Revista do Depto. de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP*. São Paulo, ano I, n. 1, p.67-81, 2003.

CHRISTENSON, Reo M. Ideologia política: crença e ação nas arenas políticas. In: CHRISTENSON, Reo M. et al. *Ideologias & política moderna*. São Paulo: IBRASA, 1974.

COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos. O campo profissional da fotografia no Brasil. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 22, n. 35, p.79-99, jan/jun 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Helouise. A fotografia de imprensa: diferentes determinações para a imprensa diária e os semanários. In: *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade em O Cruzeiro*. São Paulo, 1992. (dissertação) Mestrado em Comunicação. Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, p.54-68.

\_\_\_\_\_. A fotorreportagem no Brasil: a revista O Cruzeiro. In: *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade em O Cruzeiro*. São Paulo, 1992. (dissertação) Mestrado em Comunicação. Escola de Comunicação e Artes – ECA, Universidade de São Paulo, p. 70-87.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Mario. A superfície fotográfica. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p.179-192.

D’AVILA, Naida Lena Menezes. Na trajetória da modernidade: o lazer e a moral nos anos 50 em Porto Alegre. In: KRAWCZYK, Flávio (org.). *Da necessidade do moderno: o futuro da Porto Alegre do século passado*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002, p.69-93.

DEELY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 5ed. Campinas: Papirus, 1993.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Visões de Porto Alegre nas fotografias dos Irmãos Ferrari (c. 1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)*. Porto Alegre, 2007.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.160f.

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

\_\_\_\_\_. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.11-35.

\_\_\_\_\_. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História* [online]. v. 18, n.35, São Paulo, 1998, p. 217-224. Disponível em: <http://www.scielo.br> Acesso em 30 de dezembro de 2004.

\_\_\_\_\_. O paradigma indiciário/A homologação do eu. In: *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.91-114/115-150.

\_\_\_\_\_. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 13, n.1, p.99-132, jan/jun 2005.

\_\_\_\_\_. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006, p.157-178.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirinto e identidades. Panorama da fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Col. Conexões, v.15)

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. 8ed. Barcelona: GGMasMedia, 1999.

GIOIA, Paula Martins de Barros. *Alemanha turca em preto e branco: fotografia e reelaboração de identidades no interior de minorias étnicas na transição dos séculos XX e XXI*. Niterói, 2007. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. 168f.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-Máquina*. 2ed. Rio de Janeiro: 34, 1995, p.177-191.

HABERMAS, Jürgen. A consciência de época da modernidade e a sua necessidade de autocertificação. In: *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p.13-32.

\_\_\_\_\_. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, O.; ARANTES, P. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p.99-123.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice. Editora dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart; EVANS, Jessica. *Visual culture: the reader*. Londres: SAGE, 1999.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem e acontecimento: O mediterraneísmo de Joaquín Torres-García. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano I, n.1, p.137-148, nov. 2007.

JIMENEZ, Marc. A guinada cultural da estética. In: O que é estética? São Leopoldo: Unisinos, 1999, p. 361-374.

KNAUSS, Paulo. O desafio de se fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, vol.8, n.12, p.97-115, jan.-jun. 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

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

LENZINI, Vanessa Sobrino. *Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. 162f.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LIMA, Solange Ferraz de. As fontes fotográficas e as representações da área central da cidade de São Paulo na década de 1910 In: FERREIRA, Antônio Celso; LUCA, Tânia Regina de; IOKOI, Lília Gricoli. *Encontros com a História: percursos históricos e historiográficos pela cidade de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999, p.203-209.

\_\_\_\_\_. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991, p.59-82.

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

LOUZADA, Silvana. Decifrando as imagens técnicas. In: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005, p.1-15. [CD-ROOM].

LÜHNING, Ângela (org.) *Pierre Verger: repórter fotográfico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984, 162p.

MACHADO Jr, Cláudio de Sá. *Fotografias e códigos culturais: representações da sociabilidade carioca pelas imagens da Revista Careta (1919-1922)*. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 145f.

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

\_\_\_\_\_. *Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. Porto Alegre, 1998. Tese (Doutorado em História do Brasil). Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2vol.

MASSIA, Rodrigo de Souza. *Cartografias da cidade moderna: a Porto Alegre dos anos 1950 nas fotorreportagens da Revista do Globo*. Porto Alegre, 2005. (Monografia de Bacharelado em História, FFCH/PUCRS).

\_\_\_\_\_. Porto Alegre, a Veneza dos flagelados: textos e imagens da enchente de maio de 1941 nas páginas da *Revista do Globo*. In: *I Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2007, p.485-492. [CD-ROOM].

MAUAD, Ana Maria; KNAUSS, Paulo. Apresentação. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 14, p.9. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg14-1pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg14-1pdf) Acesso em 15 de junho de 2007.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro da primeira metade do séc. XX*. Niterói, 1990. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/labhoi> Acesso em 15 de agosto de 2005.

\_\_\_\_\_. Imagens da terra: fotografia estética e história. *Primeiros Escritos*. Niterói, n.7, julho de 2001, p.2. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/labhoi> Acesso em 8 de maio de 2005.

\_\_\_\_\_. O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/12.shtml>

\_\_\_\_\_. Fotografia e história, possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. São Paulo: Cortez, 2004, p.19-36.

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

\_\_\_\_\_. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p.43-75, 2005.

MEDEIROS, Laudelino T. *Vilas de malocas (ensaio de sociologia urbana)*. Porto Alegre: [s.e.], 1951.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Col. História da vida privada no Brasil; v.4), p.559-658.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. (Col. Luz e Reflexão).

MENDES, Ricardo. *Retratos do imaginário de São Paulo: fotógrafos e personagens*. São Paulo: Formarte, 2001.

\_\_\_\_\_. *Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira*. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, n. 6/7, p.183-205, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990, p.37-47.

\_\_\_\_\_. A crise da memória, História e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da. *Arquivos, patrimônio e memória: trajetória e perspectivas*. São Paulo: UNESP, FAPESP, 1990, p.11-29.

\_\_\_\_\_. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José de S.; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 33-56.

\_\_\_\_\_. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 14, p.131-151.

MICHELON, Francisca Ferreira. *Cidade de Papel: a modernidade nas fotografias impressas de Pelotas (1913-1930)*. Porto Alegre, 2001. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.



MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

MONTEIRO, Charles. Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais. In: DORNELLES, Beatriz. *Porto Alegre em destaque: história e cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 51-75.

\_\_\_\_\_. Imagens da cidade nos anos 1950 na imprensa: Porto Alegre. In: *XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: ANPUH, 2005 [CD-ROOM].

\_\_\_\_\_. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

\_\_\_\_\_. A construção da cidade moderna em imagens: Porto Alegre anos 1950. In: *III Simpósio Nacional de História Cultural*. Florianópolis: UFSC, 2006 [CD-ROOM].

\_\_\_\_\_. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, p.159-176, 2007.

\_\_\_\_\_. Construindo a história da cidade através de imagens. [no prelo].

MOREIRA, Alice; CLEMENTE, Elvo. *Relatório Revista do Globo: momento decisivo na literatura do Rio Grande do Sul (1929-1967)*. Porto Alegre: [s.e.], 1997.

MUNTEAL, Oswaldo. *A imprensa na história do Brasil: fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Brasil Republicano; v. 3), p.273-299.

NETTO, Accioly. *O império de papel: nos bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

NETTO, José Teixeira Coelho. Semiótica: Charles S. Peirce. In: *Semiótica, comunicação e informação*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.51-82.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado. In: MIRANDA, Wander Melo. (org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. Rio de Janeiro: Casa de Lúcio Costa, 2002, p.35.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. *Estudos de iconologia – temas humanísticos na arte do renascimento*. 2ed. Lisboa: Estampa, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PEREGRINO, Nadja, MAGALHÃES, Ângela. *Fotografia no Brasil. Um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos. *Tempo*. Rio de Janeiro, vol.1, n.2, p.1-9, 1996.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Entre guardar e celebrar o passado: O Museu de Porto Alegre e as memórias do passado*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

\_\_\_\_\_. *Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

\_\_\_\_\_. O circuito social da fotografia (1922-1935). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 14, n.1, p.263-289, jan.-jun. 2006.

PÓVOAS, Glênio. Salomão Scliar, imagens para viajar. In: *Salomão Scliar: viajante das imagens*. Catálogo de Exposição. Porto Alegre: CORAG, [s.d.].

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas ilustradores: a Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*. Porto Alegre, 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2 vol.

\_\_\_\_\_. Sobre a capa: da província para o mundo: as capas da Revista do Globo (1929-1939). *Conexão: comunicação e cultura*. Caxias do Sul v. 3, n. 5, jan. jun. 2004.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.31, 147-149, 2003.

ROMANELLO, Jorge Luiz. A fotografia enquanto tema da revista O Cruzeiro entre 1955-61. In: *XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: ANPUH, 2005 [CD-ROOM].

ROQUE, Georges. La pragmática de las obras: hacia una antropología política del espacio. In: *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, 1997, p.45-52.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. 2ed. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

ROUSSO, Henri. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 93-101.

SANDRI, Sinara Bonamigo. *Um fotógrafo na mira do tempo. Porto Alegre, por Virgílio Calegari*. Porto Alegre, 2007. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande Sul.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. 4ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

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

\_\_\_\_\_. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, vol.3, p.423-512.

SCHIDROWITZ, Léo Jerônimo (org.). *Porto Alegre – Biografia duma cidade: monumento do passado, documento do presente, guia do futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A., 1940.

SILVA, José Antônio. O retrato, despretensiosamente. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p.66-71.

SILVA, Karinne Machado. Álbum de fotografias da cidade: uma retórica visual. In: *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História: Guerra e Paz*. Londrina, 2005. [CD-ROOM].

SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: a fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife, 2005. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. 286 f.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

STUMVOLL, Denise; D'AVILA, Naida Lena Menezes (orgs.). *Memória visual de Porto Alegre: 1880-1960: acervo de imagens Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 2007.

TAGG, John. La difusión de la fotografía: reformismo y retórica documental en el New Deal. In: *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.199-235.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992,

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000,

TRUSZ, Alice Dubina. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano da modernidade. Porto Alegre – Anos 20*. Porto Alegre, 2002. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 33-41.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## Revistas

FREITAS, Fabiana. Memórias de um patrimônio cultural. *Santa Casa notícias*. Porto Alegre, ano 19, n.107, p.42-44, jul./set. 2005.

*Revista do Globo*. Porto Alegre, ano II, n. 45, nov.1930.

*Revista do Globo*. Porto Alegre, ano III, [edição especial], jun.1931.

Numero dedicado á padronização dos orçamentos Suplemento da *Revista do Globo*. *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XII, n.269, p. 72-160, jan. 1940.

Ainda as memoráveis manobras da 3ª Região Militar. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XII, n.273, p.39-48, abril 1940.

*Revista do Globo*, ano XIV, n.287, jan. 1941. não paginado.

*Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XXIII, n. 549, p.81, dez. 1951. *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XIII, n. 289, p.28-31, fev. 1941.

*Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XIII, n. 295,p.29-36, mai.1941.

A grande enchente de 1941, *Revista do Globo*, Pôrto Alegre n. 295(a) [edição especial], 1941. CD-ROOM.

AMADO, José. João macaco, “o demolidor”. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XVII, n. 392, p.41, ago 1945. Fotografias de Ed Keffel.

VIDAL, Rubens. A longa viagem de volta. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XIX, n. 470, p. 37-43, nov. 1948. Fotografias de Flávio Damm.

Mostra Fotográfica. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XX, n. 453, p.48-51, 21/02/1948.

BORBA, Bruno. Meio século de fotografia nos álbuns rio-grandenses. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XXIII, n.536, p.49-53, jun.1951.

BORBA, Bruno. Problemas dos fotógrafos de hoje. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XXIII, n.536, p.54-57, jun.1951.

CAVALHEIRO, Wilson. Voz do Povo: O que mais o impressionou em 53? *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XXV, n. 603, p.10, jan. 1954.

A Revista do Globo no concurso Esso de reportagem. *Revista do Globo*, Porto Alegre, ano XXVIII, n. 681, p.82-83, jan. 1957.

CARNEIRO, Flávio. Porto Alegre cresce para o céu e para o rio. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n,722, p.10-17, 1958. Fotos de Thales Farias.

Um reinado de gente moça. *Revista do Globo*. Porto Alegre, ano XXX, n. 752, p.30-33, out. 1959.

## Entrevistas

CICLO DE DEPOIMENTOS: Memória visual de Porto Alegre e as transformações da cidade. Participação dos fotógrafos Léo Guerreiro, Nestor Nadruz, Ciro Pereira, Paulinho Escobar e Gilberto Boeira, Depoimento concedido em 25/03/2008 a Denise Stumvoll, Charles Monteiro e Rodrigo Massia. Acervo do

Setor de Fotografia do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa e do Laboratório de Pesquisa da Imagem e do Som da PUCRS. Vídeo DV (70min).

DAMM, Flávio. Entrevista concedida à Ana Maria Mauad em 24/04/2003. Acervo do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense – LABHOI/UFF.

GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida em 22/05/2007 a Arílson dos Santos Gomes.

GUERREIRO, Léo. Entrevista concedida em 2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

GOMES, Dirceu Chirivino. Entrevista concedida em 21/04/2007 a Cláudio Fachel e Rodrigo Massia.

SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 1978. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

SILVA, João Alberto Fonseca da. Entrevista concedida a em 30/11/2006 a Denise Stumvoll e Naida D'Ávila. Acervo do Setor de Rádio e Fotografia do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

## Websites

<http://www.ari.org.br/repfoto/leopedro/exposiçao.htm> Acesso em: 20/10/2003.(página expirada).

[http://www.br.kodak.com/BR/pt/corp/sobre\\_kodak/historico/brasileira/brasileira.shtml?primeiro=7](http://www.br.kodak.com/BR/pt/corp/sobre_kodak/historico/brasileira/brasileira.shtml?primeiro=7) Acesso em 03 de maio de 2008.

BRUHN, Mathias. *Aby Warburg (1866-1929). A survival an Idea*. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> Acesso em 7 de maio de 2007.

<http://site.pirelli.14bits.com.br> Acesso em 14 de abril de 2007.

<http://ejournals.ebsco.com/login.asp?bCookiesEnabled=TRUE> Acesso em 12 de setembro de 2006.

<http://www.arfoc.org.br/> Acesso em 08 de maio de 2006.

<http://www.arfoc-sp.org.br/> Acesso em 08 de maio de 2006.

<http://www.arfocminas.org.br/> Acesso em 08 de maio de 2006.

<http://www.arfoc-rs.com.br/> Acesso em 08 de maio de 2006.

<http://www.fcg.art.br/> Acesso em 08 de maio de 2006.

## Informação Verbal

LIMA, Solange Ferraz de. Londrina, UEL, 15 mai. 2007. Conferência proferida no I Encontro Nacional de Estudos da Imagem.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *História e Cultura Visual*. Porto Alegre, PUCRS, 22 mai. 2005. Conferência. Mesa Redonda I: “Modernidade no Brasil e nos países platinos”. I Simpósio de Pesquisas Históricas dos Grupos de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS.

MICHELON, Francisca Ferreira. *Elas modernas: A modernidade nas fotos impressas da Ilustração Pelotense (1919-1924)*. Porto Alegre, PUCRS, 18 set. 2003. Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos.

## Fontes de Consulta

BAITZ, Rafael. *Um continente em foco: a imagem fotográfica da América Latina nas revistas semanais brasileiras (1954-1964)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003. (Série Teses).

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Oficina das Artes v.6).

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

D'AVILA, Naida Lena Menezes. *DEM HAB: com ou sem tijolos, a história das políticas habitacionais em Porto Alegre*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. Na trajetória da modernidade: o lazer e a moral nos anos 50 em Porto Alegre. In: KRAWCZYK, Flávio (org.). *Da necessidade do moderno: o futuro da Porto Alegre do século passado*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002, p.69-93.

DALMÁZ, Matheus. A imagem do terceiro reich na *Revista do Globo* (1933-1945). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

DE PAULA, Jeziel. *1932: Imagens construindo a história*. Campinas/Piracicaba: UNICAMP/UNIMEP, 1998. (Col. Tempo e Memória, v. 7).

DIHEL, Astor Antonio. *Vinho velho em pipa nova: pós moderno e o fim de história*. Passo Fundo: UPF.

ELMIR, Cláudio P. Os anos dourados de Porto Alegre: a construção do mito da idade de ouro na memória da cidade. In: HAGEN, Acácia M.; MOREIRA, Paulo Staudt (orgs.). *Sobre a rua e outros lugares: reinventando Porto Alegre*. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1995, p.136-163.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: imagem e imaginário. In: FERRAZ, Célia; PESAVENTO, Sandra J. (orgs.). *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1997, P. 193-201.

\_\_\_\_\_. A arquitetura como signo do espaço. In: *Os significados urbanos*. São Paulo: EDUSP, 2000, P.22-43.

GOMES, Ângela de Castro. Propaganda política, a construção do tempo e do mito de Vargas: o calendário de 1940. In: BASTOS, Elide Rugai. et. all. *Intelectuais: sociedade e política*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 12-145.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, PUCRS, v. XXXI, n.2, p.7-22, dez. 2005.

\_\_\_\_\_. Imagem manual: pintura e conhecimento. In: KERN, Maria Lúcia Bastos; FABRIS, Annateresa (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006, p.15-29.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Biográfico brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. [s.l.]: Instituto Moreira Sales, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LEITE, Miriam Moreira. As imagens através das palavras. In: *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3ed. São Paulo: USP, 2001.

\_\_\_\_\_. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (org.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998, p. 37-49.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, São Paulo, PUCSP, n.17, p.63-201, nov. 1998.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e História: interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 1, n.2, 1996, p.73-98.

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

METROPLAN. *Os rios na cidade: as enchentes na evolução urbana da região metropolitana de Porto Alegre*. Porto Alegre: [s.e.], 2001.

MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. *Projeto História: espaço e cultura*. São Paulo, n.18, p.107-113, maio 1999.



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

\_\_\_\_\_. A invenção da História de Porto Alegre. In: KRAWCZYK, Flávio (org.). *Da necessidade do moderno: o futuro da Porto Alegre do século passado*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002, p.13-33.

PANIZZI, Wrana.; ROVATTI, João(orgs.). *Estudos Urbanos: Porto Alegre e seu planejamento*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

PÉCAUT, Daniel. A geração dos anos 1954-64. In: *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990, p.97-173.

PEIXOTO, Nelson Brissac. A ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 301-320.

\_\_\_\_\_. Quadros mecânicos. Fisionomias urbanas. In: *Paisagens urbanas*. 3ed. São Paulo: SENAC, 1996, p.95-135.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Porto alegre e as ilusões do espelho: do mito das origens à hegemonia simbólica do campo. In: *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

RÜDIGER, Francisco Ricardo. Contribuição à história da publicidade no Rio Grande do Sul. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.3, p.42-48, set. 1995.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. 2ed. São Paulo: Hucitec, 2005, p. 295-307.

SANTOS, Alexandre Ricardo; SANTOS, Maria Ivone (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2004.

SANTOS, Irene (org.). *Negro em preto e branco: História Fotográfica da população negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: I. Santos, 2005.

SANTOS, Newton Paulo Teixeira dos. *A fotografia e o direito do autor*. São Paulo: LTr, 1977.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. In: CHARNEY, Leo.; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.115-151.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Célia F.; PESAVENTO, Sandra J. *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TORRESINI, Elisabeth Wenhausen Rochadel. *Editora do Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: EDUSP, Porto Alegre: UFRGS, 1999.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

VILCHES, Lorenzo. La percepción de foto de prensa e Los contenidos em la foto de prensa. In: *Teoría de la Imagen periodística*. 3ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997, p.19-37/79-90.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. Do nacional-desenvolvimentismo à política externa independente. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Brasil Republicano; v. 3), p.195-216.

## **LOCAIS DE PESQUISA**

Biblioteca Central da PUCRS

Biblioteca de Ciências Sociais e Humanas da UFRGS

Fototeca Sioma Breitman do Museu José Joaquim Felizardo

Museu Municipal Moisés Vellinho

Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa

Foto Cine Clube Gaúcho

Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematógrafos do Rio Grande do Sul

Arquivo CP Memória do Correio do Povo