

**JULIANO DA CUNHA REGINATO**

***A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA  
DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA:  
VISUALIDADES DE UM EVENTO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Iara Lis Schiavinatto

CAMPINAS  
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP  
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

**R263p**

**Reginato, Juliano da Cunha**

**A produção fotográfica da Exposição do Centenário  
Farroupilha: visualidades de um evento / Juliano da Cunha  
Reginato. -- Campinas, SP : [s. n.], 2010.**

**Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Centenário Farroupilha – Exposições. 2. Fotografia.  
3. Memória. 4. Porto Alegre - História. I. Schiavinatto, Iara Lis  
Franco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: The photographic production of Farroupilha centennial  
exhibit: visuality of an event**

**Palavras chaves em inglês (keywords) : Centenario Farroupilha - Exhibitions  
Photography  
Memory  
Porto Alegre - History**

**Área de Concentração: Política, Memória e Cidade**

**Titulação: Mestre em História**

**Banca examinadora: Iara Lis Franco Schiavinatto, Charles Monteiro, Vavy  
Pacheco Borges**

**Data da defesa: 09-08-2010**

**Programa de Pós-Graduação: História**

9  
R-1131

# JULIANO DA CUNHA REGINATO

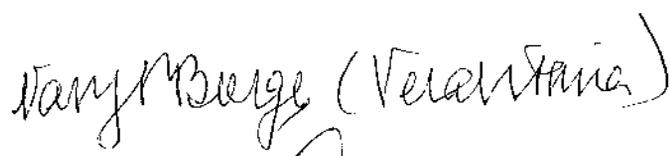
## ***A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA: VISUALIDADES DE UM EVENTO***

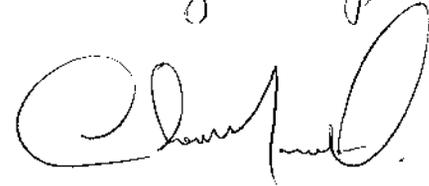
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lis Schiavinatto

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 09 / 08 / 2010.

### BANCA

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lis Schiavinatto (orientadora) 

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>a</sup> Vavy Pacheco Borges  (Verônica)

Prof. Dr. Charles Monteiro 

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Rubino (suplente)

Profa. Karla Adriana Martins Bessa (suplente)

Agosto/2010

201018691

**À minha mãe, Regina, pelo apoio incondicional.**

## AGRADECIMENTOS

Serei sempre grato à professora Iara Lis Franco Schiavinatto, que acreditou desde o início no projeto que hoje resultou neste trabalho. Agradeço sua dedicação, seu apoio e suas sugestões que foram decisivas para o avanço da minha pesquisa. Obrigado por me apresentar o universo mágico e interessante que é o estudo da fotografia.

Agradeço ao meu querido amigo e colega Evandro Santos, pessoa sempre dispostas a ajudar, de uma intelectualidade invejável e que sempre me inspirou para seguir a diante nos caminhos da História. Lembrarei sempre da ajuda que me destes e daquelas longas horas de conversa que geralmente acabavam em boas gargalhadas. Obrigado ao meu amigo Andrei Weber pela eterna cumplicidade e Ney Duarte pela amizade verdadeira. Aos meus queridos colegas de mestrado agradeço os ótimos momentos em que passamos juntos durante as aulas e a troca de idéias sempre produtivas. Devo referência principalmente aos colegas: Jussara Marrichi, Marco Zambello, Adriana Lucena e Eduardo Costa.

À minha família não tenho palavras para descrever o quanto foi importante para mim e o quanto significou naqueles momentos em que estive afastado. Um especial obrigado a duas pessoas: primeiro, a minha mãe Regina pelo suporte e compreensão; segundo, a Marcelo Auge, companheiro e amigo que fez redescobrir o motivo deste trabalho e por tornar tudo mais leve.

Ao CnPq agradeço pelo importante apoio financeiro através da bolsa de Mestrado. Aos funcionários do Arquivo de Comunicação Social Hipólito José da Costa, do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moisés Velinho e do Museu José Felizardo, obrigado pelo suporte qualificado e atencioso nos momentos em que precisei consultar os acervos.

“Para a maior festa que já se promoveu na capital rio-grandense, comemorando o primeiro centenário da Revolução Farroupilha, Porto Alegre está preparada em grande gala, sendo impossível descrever tudo o que se vê e se sente ante milhares e milhares de almas que aguardam a magna data de amanhã dentro da cidade engalanada e festiva. O povo e o governo estão empenhados em que os próximos dias sejam de grande vibratibilidade, colaborando a população inteira para a alegria geral e o brilhantismo da magna comemoração”.

***A Federação, Porto Alegre, 19 de setembro, 1935.***

“O que é verdade para a foto é verdade para o mundo visto fotograficamente”.

**Susan Sontag**

## RESUMO

Esta dissertação estuda a produção fotográfica da Exposição do Centenário Farroupilha realizada em Porto Alegre durante as comemorações do primeiro centenário da Revolução Farroupilha de 1835. Distribuída em catálogos, álbuns, relatórios, cartões-postais e na imprensa tal produção teceu uma narrativa visual para ser consumida durante e após a realização do evento. No intuito de dinamizar a análise das imagens nessas fontes, foram construídas séries fotográficas que levaram em conta os seus aspectos temáticos, bem como as opções formais usadas pelos fotógrafos na sua produção. Entre os temas recorrentes das fotografias estiveram: a arquitetura monumental dos pavilhões, as solenidades e personalidades políticas, os stands e as vistas do complexo expositivo. Essa identificação temática ajudou na elaboração de “padrões” visuais que estiveram diretamente relacionados à propaganda econômica e política do Rio Grande do Sul e à manutenção da imagem de seus governantes, principalmente do governador Flores da Cunha. Não obstante, combinando a análise das séries com as narrativas visuais de alguns catálogos e relatórios é possível apontar o uso da fotografia como elemento capaz de patrimonializar o evento e, por conseguinte, agir como construtor de sua memória.

Palavras-chave: Fotografia, Exposição do Centenário Farroupilha, memória, comemoração.

## ABSTRACT

This work aims to study the photographic production of the Farroupilha Centennial Exhibit held in Porto Alegre as a celebration of the 100th anniversary of the 1835 Farroupilha Revolution. Organized in catalogs, albums, reports, postcards and press material, the whole photographic production served as material to be utilized not even during the event but afterwards as a way to promote the city and the state. Photographical series were constructed around specific themes and the formal options made by the photographers themselves as a way to make the analysis of the photos more dynamic. Among the recurring themes were the monumental architecture of the pavilions, political personalities, the stands, and the views of the exhibit. This thematic identification helped on the elaboration of visual 'patterns' that were intrinsically related to economic and political propaganda in Rio Grande do Sul. As well as the maintenance of the images of its authorities especially its governor Flores da Cunha. The analysis of the photographic series and the visual narratives contained in some catalogs and reports was a way of turning the event into a patrimony consolidating its memory.

Keywords: Photography, Centenário Farroupilha - Exhibit, memory, Porto Alegre - History.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Primeiro lugar no concurso de cartazes, Nelson B. Faedrich, 1935.....	43
Figura 2 - Anteprojeto de ajardinamento do Campo da Redenção proposto por Alfred Agache (1930).....	49
Figura 3 – Proposta de plano diretor para o Rio de Janeiro realizada por Agache (1928). .	51
Figura 4 – Plano diretor de Alfredo Gladosch para Porto Alegre (1938).....	52
Figura 5 –Plano de Avenidas de São Paulo de Prestes Maia (1930). .....	52
Figura 6 - Planta Geral da ECF.....	54
Figura 7 - Pórtico Monumental. 1935. Foto: Olavo Dutra.....	55
Figura 8- (esquerda) Antônio Caringi, em seu atelier, trabalhando na produção do monumento dedicado a Bento Gonçalves. Fotografia reproduzida pelo jornal A Federação em 15/11/1935.....	61
Figura 9 - (direita) Monumento a Bento Gonçalves. ....	61
Figura 10 - (esquerda) Pavilhão da fábrica de tecidos Rheingantz – Álbum da Exposição de 1901.....	73
Figura 11 – (direita) Pavilhão das Casas Matel e Pavão– Álbum da Exposição de 1901. ..	73
Figura 12 – Pavilhão da Viação Férrea do Rio Grande do Sul. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.....	75
Figura 13 – Aspectos noturnos dos pavilhões. 1 - Pavilhão IFE e EFCR; 2- Departamento Nacional do Café; 3- Concha Acústica; 4- Cassino. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	75
Figura 14- Vista Parcial da Avenida das Nações. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	76
Figura 15 – Vista Parcial do Lago. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	76
Figura 16 – Pavilhão de São Paulo – visão frontal. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	77
Figura 17 – Pavilhão de São Paulo (visto dos fundos). Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.....	78
Figura 18- Pavilhão de Minas Gerais. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	79
Figura 19 – Stand da fábrica de charutos Poock. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.....	81
Figura 20 – Vista da entrada do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.....	82

Figura 21 – Praça Marechal Deodoro em momentos: 1907 acima, 1935 abaixo. Catálogo Geral Oficial e Guia do Touriste. ....	83
Figura 22 – Fotomontagem com prédios públicos, igrejas e faculdades. Catálogo Geral Oficial e Guia do Touriste. ....	85
Figura 23 – Paul Citroën <i>Metropolis</i> , 1923.....	87
Figura 24- (esquerda) Edifício dos Correios e Telégrafos e Banco Nacional do Comercio [legenda original]. Catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Revolução Farroupilha. ....	88
Figura 25- (direita) Panorama [legenda original] da área do centro na região do porto. Catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Revolução Farroupilha. ....	88
Figura 26- (esquerda) Palácio da Prefeitura Municipal [legenda original]. Catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Revolução Farroupilha. ..	88
Figura 27- (direita) Viaduto Borges de Medeiros [legenda original]. Catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Revolução Farroupilha. ....	88
Figura 28- Vistas aéreas. Catálogo Centenário Farroupilha: Porto Alegre e Exposição Comemorativa. 1935. ....	90
Figura 29 - Casarios do bairro nobre Moinhos de Vento em Porto Alegre e Igreja Evangélico –Luterana localizada na Avenida Otávio Rocha. Catálogo Porto Alegre e a Exposição Commemorativa, 1935. ....	91
Figura 30 – Cartão-Postal – Pavilhão de São Paulo.....	95
Figura 31 – Cartão-Postal – Cassino.....	96
Figura 32 – Flagrantes da Revista do Globo, setembro de 1935, nas cerimônias de inauguração da Exposição do Centenário Farroupilha.....	98
Figura 33 – Aspecto do Casino. Catálogo <i>A Exposição Farroupilha</i> da Editora do Globo. ....	102
Figura 34 – Construção Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. ....	103
Figura 35 – Visita de Getúlio Vargas às obras do Pórtico Monumental.....	104
Figura 36- Vista parcial da Avenida das Nações. Foto de Olavo Dutra. ....	105
Figura 37 – Vista panorâmica da Avenida das Nações. Relatório da ECF.....	106
Figura 38 – Pavilhão de São Paulo fotografado dos fundos. Foto de Olavo Dutra. ....	107
Figura 39 - Pavilhão de São Paulo e lago artificial. Relatório da ECF.....	107
Figura 40 – Retratos Bento Gonçalves, á esquerda, e Flores da Cunha, á direita. Revista do Globo. Ano VII, nº 169, 1935. ....	108
Figura 41 – Pavilhão do Pará. Relatório da ECF. ....	110

Figura 42 – Pavilhão IFE. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	110
Figura 43 – Vista aérea. Foto avulsa. Acervo MJJF .....	111
Figura 44 – Inauguração do Pavilhão de São Paulo. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. ....	112
Figura 45 – Vista parcial da Avenida das Nações. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	112
Figura 46- Pórtico Monumental. Relatório da ECF. ....	114
Figura 47 – Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Foto de Olavo Dutra. ....	114
Figura 48 – Pavilhão do Distrito Federal. Foto de Olavo Dutra. ....	116
Figura 49 – Vista parcial pavilhão da VFRGS, IFE e Departamento Nacional do Café. Foto de Olavo Dutra. ....	116
Figura 50 – Pavilhão de Minas Gerais. ....	121
Figura 51 – Pavilhão de Minas Gerais (aspecto noturno). ....	121
Figura 52 – Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Relatório da ECF. ....	123
Figura 53 – Pavilhão das Industrias do Rio Grande do Sul. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	125
Figura 54 – (esquerda) Pavilhão de Santa Catarina. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	127
Figura 55 – (direita) Pavilhão Home of Tomorrow – Exposição de Chicago de 1933.....	127
Figura 56 – (esquerda) Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Revista do Globo. ....	128
Figura 57 – (direita) Pavilhão da Chrysler Motors – Exposição de Chicago de 1933.....	128
Figura 58 – Cartão Postal – Pórtico Monumental. Foto: Olavo Dutra.....	129
Figura 59 – Panorâmica do lago artificial. Foto de Edmund Becker. Relatório da ECF...	131
Figura 60 – Panorâmica da Avenida das Nações. Foto de Edmund Becker. Relatório da ECF. ....	132
Figura 61 - Panorâmica da Avenida das Nações. Foto de Edmund Becker. Relatório da ECF. ....	132
Figura 62 – Vista aérea frontal. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	136
Figura 63- Vista aérea diagonal. Relatório da ECF. ....	137
Figura 64 – Vista aérea lateral. ....	138
Figura 65 – Vista aérea da ECF. ....	139

Figura 66- Vista parcial da Avenida das Nações. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	140
Figura 67 – Vista parcial desde o Pórtico Monumental. Foto de Olavo Dutra. ....	141
Figura 68 – Vista parcial noturna. Foto de Olavo Dutra. ....	142
Figura 69 – Getúlio Vargas em jantar no Cassino. Revista do Globo, Ano VII, nº 168....	145
Figura 70 – Baile do Clube do Comércio. Revista do Globo, Ano VII, nº 168. ....	145
Figura 71 – Inaugurações dos pavilhões de Pernambuco, Pará e Paraná, respectivamente de cima para baixo. Revista do Globo, Ano VII, nº 168. ....	146
Figura 72 – Visita de Getúlio Vargas no ato inaugural. ....	147
Figura 73 – Inauguração Exposição Estadual de 1901. Álbum da Exposição Estadual de 1901. ....	148
Figura 74 – Visita de Getúlio Vargas ao <i>stand</i> da Casa do Amador. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. ....	149
Figura 75 – Visita de Getúlio Vargas e sua filha no <i>stand</i> de produtos industriais. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. ....	150
Figura 76 – Aspectos da inauguração em foto-montagem. Relatório da ECF. ....	150
Figura 77 – Chegada de Getúlio Vargas a Porto Alegre para a ECF. Revista do Globo. Ano VII, nº 169. ....	152
Figura 78 – <i>Stand</i> da fabrica de tecidos Porto Alegre. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. ....	154
Figura 79 – <i>Stand</i> de produtos industriais mecânicos da marca Mitto. Catálogo A <i>Exposição Farroupilha</i> . Editora do Globo. ....	154
Figura 80 – <i>Stand</i> da Fabrica Econômico de produtos de alumínio. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. ....	155
Figura 81 – <i>Stand</i> do Laboratório Saphrol. Catálogo A <i>Exposição Farroupilha</i> da Editora do Globo. ....	157
Figura 82 – Vista parcial de <i>stands</i> do Pavilhão do Paraná. ....	158
Figura 83 – <i>Stand</i> do Pavilhão das Indústrias Exrangeiras. Foto de L. Hopf. ....	158
Figura 84 – <i>Stand</i> da Destilação Italo-Brasileira de Prosdocime & Fiorin. Catálogo A Exposição Farroupilha da Editora do Globo. ....	159
Figura 85 – <i>Stand</i> indústria Berta. Relatório da ECF. ....	160
Figura 86- <i>Stand</i> da fábrica de chapéus e tecidos Renner LTDA. Relatório da ECF. Acervo Biblioteca Central- UFRGS. ....	161
Figura 87 – Capa do Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. Casa do Amador. 1935. ....	166

Figura 88 – Vista parcial do lago. Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	167
Figura 89 – Pórtico Monumental em aspecto noturno. Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	167
Figura 90 – Pavilhão de Minas Gerais. Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	168
Figura 91 – 1- Star Photo Dutra, 2- Cassino, 3- Pavilhão do Estado do Rio Grande, 4- Vista parcial. [legenda original] Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. ....	169
Figura 92 – (esquerda) Gal. Bento Gonçalves da Silva. O Chefe Immortal da Gloriosa Revolução Farroupilha [legenda original]. Busto reproduzido no catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. 1935. ....	171
Figura 93 – (direita) Gal. José Antônio Flores da Cunha. Governador do Rio Grande do Sul. O glorioso gaúcho que tão bem encarna as tradições de valor, de lealdade e de bravura dos heroes farroupilhas. [legenda original]. ....	171
Figura 94 – (esquerda) Major Alberto Bins. Operoso prefeito de porto Alegre, a quem a cidade deve, em grande parte, a sua admirável transformação, e Comissário Geral da Exposição Farroupilha. [legenda original]. ....	172
Figura 95 – (direita) Dr. Mario de Oliveira. Esforçado Secretário Geral do Comissariado da Exposição Farroupilha. [legenda original]. ....	172
Figura 96 – (esquerda) Pavilhão de Santa Catarina. Relatório da Exposição farroupilha. ....	177
Figura 97 - (direita) Pavilhão de Santa Catarina (aspecto noturno). Relatório da Exposição farroupilha. ....	177
Figura 98 – Capa do catálogo da Exposição Farroupilha produzido pela Editora do Globo. 1936. ....	179
Figura 99 – Discurso de Flores da Cunha durante ato inaugural; à direita o presidente Getúlio Vargas. Catálogo A Exposição Farroupilha, Editora do Globo. ....	181
Figura 100- Aspecto da inauguração. Pavilhão das Indústrias Estrangeiras. Catálogo A Exposição Farroupilha – Porto Alegre. ....	182
Figura 101 – Inauguração do Pavilhão de São Paulo. Catálogo A Exposição Farroupilha – Porto Alegre. ....	183

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A PRÁTICA DE EXPOSIÇÕES E A EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA .....</b>	<b>33</b>
1.1 Comemoração e modernidade: as motivações da Exposição do Centenário Farroupilha	33
1.2 A Exposição Farroupilha e as exposições internacionais.....	38
1.3 O espaço da Exposição Farroupilha: da várzea ao jardim.....	47
<b>CAPÍTULO 2 - A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA .....</b>	<b>65</b>
2.1 Fotografia: dentro e fora do espetáculo .....	65
2.2 Fotografia: suportes e formatos .....	72
<b>CAPÍTULO 3 - SÉRIES VISUAIS DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA .....</b>	<b>101</b>
3.1 Os temas das fotografias.....	101
3.2 Fotógrafos em ação: as opções formais da produção fotográfica.....	109
3.3 Os padrões temático-visuais .....	117
3.3.1. Monumentalidades .....	118
3.3.2 Vistas .....	129
3.3.3 Flagrantes .....	143
2.3.4 Internas .....	153
<b>CAPÍTULO 4 - FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: A NARRATIVA VISUAL DA COMEMORAÇÃO .....</b>	<b>163</b>
4.1 Características da narrativa visual .....	163
4.2 Fotografia e memória: a imagem como monumento.....	184
4.3 Comemoração e memória.....	191
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>197</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>203</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>208</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho teve início a partir do fortuito contato com um catálogo fotográfico produzido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1999, em parceria com a Assembléia Legislativa do Estado, sobre a arquitetura comemorativa da Exposição do Centenário Farroupilha de 1935. Tal publicação se constituiu da seleção de fotografias de arquitetura do vasto material produzido durante a Exposição e distribuído nos catálogos, álbuns, cartões postais e fotos avulsas. Meu interesse imediato nessas imagens se deu principalmente pela temática que apresentaram: uma grande exposição de arquitetura monumental como nunca antes havia sido realizada em Porto Alegre.

Os resultados das pesquisas que se seguiram após este interesse superaram as expectativas iniciais ao localizar uma vasta documentação primária constituída de catálogos e regulamentos<sup>1</sup>, correspondências<sup>2</sup>, materiais iconográficos diversos<sup>3</sup>, e uma intensa cobertura jornalística na imprensa local<sup>4</sup>, todos, quase sempre, dotados de fotografias. Na tentativa de problematizar o material encontrado, minha intenção foi priorizar a análise das imagens contidas em parte dessas fontes destacando certa normalidade na escolha dos temas fotografados, bem como a forma que se apresentaram, ou seja, as opções formais utilizadas pelos fotógrafos.

Não obstante, a bibliografia referente ao assunto parece não ter dado a devida atenção para esse material, pois as fotos geralmente foram usadas como ilustrações dentro de textos com outras problemáticas (quase sempre a arquitetônica). Logo, meu objetivo se definiu como o

---

<sup>1</sup> Ver relação na lista de fontes na referência, página 61.

<sup>2</sup> Correspondência expedida pelo Comissariado Geral da Exposição do Centenário Farroupilha, de 1º de março de 1934 a 17 de setembro de 1935, nº 1 a 750 (há vários ofícios sem data); Correspondência recebida pelo Comissariado Geral da Exposição do Centenário Farroupilha, de 21 de agosto de 1934 a 17 de setembro de 1935 (há vários ofícios sem data)

<sup>3</sup> *Recordações de Porto Alegre: 1935 – 1º Centenário Farroupilha*. Porto Alegre: Globo, 1935; *Álbum Oficial da Exposição do Centenário Farroupilha*. Porto Alegre: Tipografia Mercantil, 1935; Fotos de Olavo Dutra: cobertura fotográfica da Exposição do Centenário Farroupilha, de sua autoria; documentação original, incluindo os respectivos negativos; Fotos da empresa Photos Becker: cobertura parcial da Exposição Farroupilha; Acervo da Construtora Aydos e Cia. Ltda.: plantas dos pavilhões, fotografias dos pavilhões em construção e inauguração dos mesmos.

<sup>4</sup> *A Federação; Correio do Povo; Diário de Notícias; Revista do Globo*. Período: 1934 á 1936

estudo das imagens, encarando-as não como mera ilustração, mas como objeto principal de análise, pois, segundo Boris Kossoy:

As imagens fotográficas [...] não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência<sup>5</sup>.

Inserida no contexto geral das grandes exposições nacionais e internacionais da virada do século XIX para o XX, a Exposição Farroupilha propôs propagandar a indústria, a economia e a cultura do Rio Grande do Sul a partir de uma comemoração que celebrou a data histórica da revolta dos farrapos de 1835<sup>6</sup>. A fotografia como parte integrante desse espetáculo apareceu como objeto a ser apreciado e consumido pelo público, fosse como artefato de exibição ou como *souvenir*. Costumeiramente uma personagem presente em festejos de tal magnitude, desde o seu surgimento ela parece ter tido nas exposições um espaço privilegiado de difusão que ajudou, inclusive, no desenvolvimento e consolidação de suas tecnologias e dos profissionais do ramo<sup>7</sup>.

Expostas como mais um invento tecnológico da modernidade, a fotografia representou o desejo da “fiel reprodução da realidade” por meio de registros foto-sensíveis que perduravam o instante vivido para a posteridade. Gozando de certo *status* social, por atender aos valores de uma burguesia inserida no imaginário positivista do fim do século XIX<sup>8</sup>, a fotografia se constituiu na nova vitrine da sociedade e do mundo, capaz de levar aos quatro cantos do globo pedaços

---

<sup>5</sup> KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.22..

<sup>6</sup> A Revolução Farroupilha, enquanto movimento político, foi de importante significado para a história do Rio Grande do Sul. Seus dez anos de duração 1835-1845 – coincidem e materializam o ideal de estabelecer a denominada República de Piratini, um Estado republicano soberano e independente do sistema monárquico então vigente no Brasil.

<sup>7</sup> TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Tejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 -1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

<sup>8</sup> O historiador Alexandre Ricardo dos Santos no estudo da fotografia e as representações do corpo em Porto Alegre entre os anos de 1890 e 1920, aponta: “Muito embora o aparecimento da prática da fotografia profissional já estivesse em processo de desenvolvimento desde meados do século XIX, na virada do século a fotografia passa a acompanhar toda a euforia desenvolvimentista proporcionada não somente pela passagem da Monarquia para a República, mas também pelo ideal de progresso material que a nova era positivista encenava com o incentivo do desenvolvimento do comércio e a industrialização crescente, unidos ao desejo de inserção do Rio Grande do Sul no cenário capitalista mundial”. In: SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre – 1890-1920)*. 2v. Dissertação de mestrado. PPG em Artes Visuais-UFRGS: Porto Alegre, 1997. p.23.

congelados de um tempo/espço vivido. Além disso, seu alcance se tornara ilimitado, rompendo não só as barreiras do tempo, mas também das distâncias, uma vez que passou a circular em profusão, graças a sua capacidade de reprodução infinita em suportes portáteis (álbuns, postais, imprensa). Segundo Maria Inês Turazzi,

O surgimento e a expansão da fotografia, bem como a realização das exposições universais, inscrevem-se, assim, num contexto onde a demanda social pelo consumo de imagens ia muito além das possibilidades limitadas da produção pictórica do retrato encomendado. O desejo de representação visual do acelerado processo de transformação do século XIX e suas de inacreditáveis conquistas fecundou a imaginação criadora daqueles indivíduos que conceberam o nascimento da fotografia e o espetáculo das exposições<sup>9</sup>.

Traçando a trajetória da fotografia pelas exposições brasileiras, européias e, em certos momentos, norte-americanas do fim do século XIX, a pesquisa de Turazzi contribuiu para a compreensão da relação desses dois fenômenos – a fotografia e as exposições – enquanto elementos sintomáticos de um novo imaginário social no universo das cidades que se modernizavam<sup>10</sup>. A intimidade dessa relação sugeriu, inclusive, de acordo com a pesquisadora, certa aproximação entre a história da fotografia e a história das exposições, uma vez que foi na primeira grande exposição - a Exposição de Londres de 1851 - quando a fotografia se tornou popular, difundindo sua prática e seu consumo em proporções até então inimagináveis<sup>11</sup>.

Na Exposição do Centenário Farroupilha, a foto também ganhou destaque: primeiro por ter um pavilhão exclusivo dedicado ao Estúdio *Photo Star Dutra*, empresa de propriedade do renomado fotógrafo Olavo Dutra que produzira, ao lado da *Photos Becker*, grande parte das fotografias dos catálogos, álbuns e postais; segundo por ter, entre seus produtos exibidos, fotografias de fotógrafos profissionais e amadores junto ao pavilhão destinado à mostra da cultura riograndense - o Pavilhão Cultural; e terceiro, por incluir a fotografia como parte de um dos

---

<sup>9</sup> TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 42.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 26.

principais documentos burocráticos do evento: o *Relatório Oficial da Exposição Farroupilha*<sup>12</sup>, produzido pelo prefeito Alberto Bins para o governador do Rio Grande do Sul, Flores da Cunha. A inclusão da fotografia no *Relatório* é sintomática do valor documental atribuído à foto e como estratégia de convencimento.

Grande parte das fotografias mostrou os pavilhões como ícones maiores da Exposição combinados às motivações primeiras da realização do evento – comemorar um passado tido como glorioso e propagandear os avanços econômicos, sociais e políticos manifestados no presente (1935). Ao que parece, o valor da arquitetura e o apelo ao moderno foram as principais diretrizes das grandes exposições na qual a Exposição Centenária esteve pautada<sup>13</sup>. As formas arrojadas dos edifícios, aliadas ao planejamento urbano do terreno (no caso da Exposição, do Parque da Redenção) e os novo e mais avançados materiais e técnicas de edificação foram sempre tomados como exemplos da capacidade tecnológica e inovadora de cada país/região. Além do “show de máquinas” e dos produtos exibidos no interior de cada pavilhão, o espaço externo parece ter sido uma atração igualmente importante desses espetáculos<sup>14</sup>.

Além disso, o viés político que permeou a idealização e realização da Exposição justifica o considerável número de fotos de solenidades e visitas de autoridades políticas no certame. Figuras como Getúlio Vargas, Alberto Bins e Flores da Cunha, foram associadas ao evento e ocuparam lugar de destaque nas fotografias. As imagens desses governantes, ao serem apresentadas numa comemoração festiva e moderna, funcionaram, em um primeiro momento, como forma de auto-representação, e também como propaganda política voltada à massa. Maria Helena Rolim Capelato aponta que a o uso de imagens e símbolos em comemorações e rituais cívicos são ótimas estratégias de sedução, “elemento de ordem emocional de grande eficácia na

---

<sup>12</sup> *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha*. Relatório apresentado pelo Comissário Geral Major Alberto Bins ao Exmo. Sr. Governado do Estado Gal. J. A. Flores da Cunha. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria do Globo, 1936,

<sup>13</sup> fabiano

<sup>14</sup> Autores como Werner Plum e Sandra Jathay Pesavento, que estudaram as exposições universais, colocam que as essas foram espetáculos da modernidade, por reunirem um conjunto de valores e práticas típicos do período em que a burguesia e os governos das nações afirmavam sua influência cultural e desenvolvimento tecnológico por meio de feiras e eventos para as massas. Ver: PESAVENTO, Sandra Jathay. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1997; PLUM, Werner. *Exposições Mundiais no Século XIX: espetáculos da transformação sócio-cultural*. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

atração das massas”.<sup>15</sup> Para ela, é nesse terreno, em que a política e a cultura se misturam com idéias, imagens e símbolos, que se define o objeto *propaganda política* como um estudo de *representações políticas*. A foto como parte dessas representações pode ser vista na Exposição como uma forma de propaganda política por construir uma imagem positiva através de cenas posadas que colocou as autoridades no centro do retratado de um evento associado ao desenvolvimento e ao progresso.

A fim de organizar o material fotográfico selecionado e viabilizar um estudo das fotografias como objeto em si seguiu-se a orientação de separá-las em séries específicas e homogêneas. Pautadas em certos “padrões temático-visuais”, as séries fotográficas foram construídas para “dar conta das semelhanças e diferenças próprias do conjunto de imagens que se escolheu analisar”.<sup>16</sup> Nesse sentido, o trabalho de Solange Lima e Sônia de Carvalho<sup>17</sup>, que estuda os álbuns de São Paulo na perspectiva da razão urbana e do consumo entre 1887 e 1954, norteou a metodologia da análise e a separação das fotos por fazer a distinção entre forma e conteúdo das imagens, ou seja, as escolhas técnicas e estéticas realizadas pelos fotógrafos no momento da produção – enquadramento, iluminação, posicionamento da câmera, entre outros - e os motivos fotografados – paisagens, edifícios, pessoas, ruas, solenidades. A identificação dos motivos foi essencial para a construção das séries ao apresentarem certos padrões temáticos que indicam a valorização de alguns objetos em detrimento a outros. Por outro lado, os atributos formais trataram da forma como esses padrões eram apresentados, criando uma estética específica que dialogou com as linguagens e técnicas fotográficas do período.

As fotografias da Exposição, em sua maioria, dimensionaram o evento em seu aspecto espacial, festivo e político-econômico ao retratarem os inúmeros pavilhões, as vistas aéreas do parque e da cidade, as solenidades e visitas de autoridades políticas e os stands das empresas expositoras. As fotos, além do reconhecido valor documental, foram usadas também como veículos capazes de construir uma realidade imagética do universo citadino, por terem como foco

---

<sup>15</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2º Ed. São Paulo: Editora Undesp, 1998. p. 39.

<sup>16</sup> MAUAD, Ana Maria de S. A., *Através da Imagem: Fotografia e História*. In: Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996, p. 73-98. p. 89.

<sup>17</sup> LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado das Letras, 1997.

do discurso fotográfico as melhorias urbanas e os investimentos públicos dispensados ao evento. As vistas aéreas foram emblemáticas nesse caso, ao mostrar o plano urbanístico e os melhoramentos aplicados na Exposição e fora dela.

Logo, a visualidade construída para a comemoração centenária esteve pautada, em padrões estéticos comprometidos com a nova fisionomia da cidade e com a propaganda política de seus promotores que buscaram fazer da Exposição um verdadeiro “espetáculo da modernidade”. O uso da fotografia, nesse sentido, foi fundamental, tendo em vista o valor da imagem no imaginário social que veiculou novos padrões de comportamento às representações daqueles que controlavam sua produção, além de atuar como eficiente meio de controle social, através da educação do olhar daqueles que a consumiam<sup>18</sup>. A visualidade construída pelos fotógrafos e por aqueles que encomendaram as fotografias ganhou sentido maior quando analisada dentro das narrativas produzidas nos catálogos e álbuns, que reuniram as imagens dentro de um único suporte que tinha a função de mostrar “o que foi a Exposição”, de passar uma mensagem visual ao leitor/observador.

As narrativas fotográficas dos álbuns, catálogos e relatórios desenvolveram uma lógica de exibição própria capaz de montar, em quadros pré-selecionados, a complexidade dos eventos e do espaço da Exposição na ótica de seus promotores. As narrativas se apresentavam tal como uma “visitação virtual” do parque que acontecia na medida em que as páginas eram folheadas. A distribuição e apresentação das imagens ao longo de cada uma delas estiveram carregadas de sentido e conferiram valor aos temas apresentados ao dar destaque ou não a cada imagem selecionada<sup>19</sup>. Nesse caso, o certame ficaria conhecido pelos ícones maiores de sua realização; entre eles estiveram: O Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, o Pórtico Monumental, a Avenida das Nações e os pavilhões dos estados. Todos esses foram temas postos em destaque em todos os álbuns e catálogos, e reproduzidos nos cartões postais. O Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul foi o maior dos edifícios construídos e representou o potencial da economia do estado sulino; o Pórtico Monumental foi o símbolo maior da entrada na festa, o marco que definia quem estava dentro e quem estava fora do espetáculo; a Avenida das Nações era o eixo central

---

<sup>18</sup> MAUAD. Op. Cit. p. 92.

<sup>19</sup> Para dar destaque a certas fotografias os álbuns as apresentavam sozinhas em uma única página e em tamanho maior em relação às outras.

que conduzia o visitante as atrações oferecidas no parque, o espaço da *mise en scène* de cavalheiros e *mademoiselles* que circulavam por ela como num moderno *boulevard* francês<sup>20</sup>.

Dessa maneira, a partir dos estudos dos padrões visuais e das narrativas de algumas publicações, a intenção é perceber a Exposição Farroupilha não apenas como um sistema montado para a propaganda de idéias e valores, mas especialmente examinar a particularidade da forma encontrada para a produção e o consumo dessas idéias e valores e sua historicidade. É nesse terreno que as narrativas fotográficas e as fotos em si ganharam um sentido mais amplo<sup>21</sup>. Pois, como parte da prática das exposições, a fotografia se mostrou um objeto rico de estudo, ainda mais quando inserida num evento comemorativo da memória de uma data histórica, como foi o caso da exposição em questão. Ao se relacionar com a memória, a fotografia pode ser pensada a partir das reflexões de Ana Maria Mauad que lhe confere o estatuto de imagem-monumento, exatamente por ter a capacidade de remeter a sentimentos, emoções e acontecimentos que fazem parte da memória individual ou coletiva tal como os monumentos<sup>22</sup>.

Partindo desses apontamentos, e sabendo da lacuna de trabalhos que tratem do material fotográfico da Exposição Farroupilha justifica-se, em parte, a problemática desta dissertação. A Exposição foi tema de estudo principalmente na área da arquitetura, devido o valor arquitetônico de seus pavilhões e suas relações com a história da arquitetura de Porto Alegre na década de 30. A dissertação de Nara Machado, intitulado *A Exposição do Centenário Farroupilha: Ideologia e Arquitetura*<sup>23</sup> foi um desses casos. Sua análise discorre sobre a arquitetura do evento a partir de suas determinantes político-ideológicas, e de uma análise histórica do fenômeno das exposições através de suas manifestações principais em nível mundial, nacional e estadual. Ao longo dos capítulos, Nara machado procurou constantemente determinar os vínculos arquitetônicos em relação às esferas de influência em que se inseriram. Além disso, seu trabalho apresenta o mérito

---

<sup>20</sup> O plano original do Parque da Redenção, local onde foi realizada a Exposição Farroupilha, foi de autoria do arquiteto francês Alfred Agache, que concebeu o lugar nos moldes do padrão francês de ajardinamento do século XIX e início do XX. Ver: ESKINAZI, Davit. *Arquitetura e tipologia na exposição comemorativa do centenário farroupilha de 1935*. Dissertação de mestrado em Arquitetura, Propar/UFRGS, 1995.

<sup>21</sup> Essa proposta foi inspirada no livro de Heloisa Barbuy que estuda a exposição universal de 1889 em Paris a partir de reflexões em torno no material iconográfico produzido para esse evento. Ver: BARBUY. *A exposição universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

<sup>22</sup> MAUAD. Op. Cit. p. 91.

<sup>23</sup> MACHADO, Nara Helena Naumann. *A exposição do centenário farroupilha: ideologia e arquitetura*. Porto Alegre: PUCRS, 1990.

de oferecer a mais completa pesquisa histórica e documental sobre o tema, constituindo uma sólida referência de consulta. Já o estudo de Davit Eskinasi, *A Arquitetura da Exposição Comemorativa do Centenário Farroupilha – as bases do projeto moderno no Rio Grande do Sul*,<sup>24</sup> se dedicou a um estudo minucioso das concepções arquitetônicas e seus arquitetos na elaboração do projeto do certame, além das suas relações com as tendências da arquitetura internacional moderna (principalmente aquelas aplicadas as Grandes Exposições Internacionais). Na mesma linha, se deu a dissertação de Adriana Marótica Callegaro que analisou de forma especificamente os padrões tipológicos das edificações.<sup>25</sup>

Diferentemente desses autores, a pesquisa de mestrado de Giovani Costa Ceroni teve como preocupação o vasto material publicado sobre a Exposição em dois dos principais jornais de Porto Alegre: *Correio do Povo* e *A Federação*.<sup>26</sup> Seguindo a metodologia de *Análise de Conteúdo*, o autor pontuou os principais temas e assuntos publicados em relação ao evento, apontando os destaques e ênfases das manchetes em cada jornal. Ceroni, reforçando a relevância da imprensa enquanto fonte histórica, se preocupou em identificar as motivações dos diferentes sujeitos históricos que participaram e organizaram a Exposição.

Outros trabalhos estudaram a Exposição como parte do contexto no tema específico que desenvolveram. Entre eles, dois exemplos podem ser citados: primeiro, a tese de Antônio Manoel Elíbio Junior que, ao estudar a constituição do governo de Flores da Cunha no Rio Grande do Sul, analisou o assunto a partir da perspectiva política ao colocar a Exposição como uma das formas de promoção e propaganda desse governador<sup>27</sup>; e segundo, a tese de Zita Possamai que em um breve tópico falou da importância da Exposição no circuito da fotografia em Porto Alegre na época de sua realização<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> ESKINAZI, Davit. *Arquitetura e tipologia na exposição comemorativa do centenário farroupilha de 1935*. Dissertação de mestrado em Arquitetura. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 1995.

<sup>25</sup> *Arquitetura proto-moderna em Porto Alegre: um estudo sobre a evolução urbana dos padrões tipológicos a partir da Exposição do Centenário Farroupilha*

<sup>26</sup> CERONI, Giovani Costa. A exposição do centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais *Correio do Povo* e *A Federação*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de História, PPG em História, PUCRS, Porto Alegre, 2009.

<sup>27</sup> ELÍBIO JÚNIOR, Antônio Manoel. *A construção da liderança política de Flores da Cunha: governo, história e política (1930-1937)*. Tese de doutoramento em História, PPGH/ UNICAMP, 2006.

<sup>28</sup> POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada : memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Tese de doutorado em História, PPGH/UFRGS, 2004.

Todos esses trabalhos foram importantes referências para esta pesquisa uma vez que possibilitaram uma reflexão mais ampla do “extra-quadro” em que a produção fotográfica se apresentou. Nesse aspecto, a tese de Zita Possamai foi especialmente inspiradora, uma vez que possibilitou um estudo aprofundado do contexto em que os fotógrafos atuavam e a forma como as fotografias eram consumidas. O capítulo que se refere ao circuito social da fotografia em Porto Alegre entre 1922 e 1935 dimensionou o papel e o uso da fotografia na cidade situando o material da Exposição como parte de uma prática já consolidada de vistas urbanas e fotografias de arquitetura.

Logo, para dar conta dos objetivos aqui propostos, a dissertação foi dividida em quatro capítulos. O primeiro trata da contextualização da Exposição Farroupilha no cenário das grandes exposições internacionais, bem como as motivações e preparativos do certame. Para tanto dou ênfase ao estudo do espaço expositivo e de todas as transformações feitas no terreno do Campo da Redenção, lugar onde se construiu a Exposição. Essa análise se fez necessária tendo em vista as temáticas principais das fotografias que envolveram, em sua maioria, a problemática do espaço, fosse ele edificado ou do planejamento urbano.

O segundo capítulo prioriza o circuito da fotografia em Porto Alegre e a relação da produção fotográfica da Exposição Farroupilha dentro dele. Mesmo com diversas lacunas, tento nomear os fotógrafos envolvidos na produção do material, bem como a forma em que este último se apresentou - se foi catálogo, álbum, postal, ou qualquer outro formato. A intenção foi fazer um levantamento completo das principais publicações que tinham as fotografias como forma de representação do evento, e a relação que estas tiveram com as fotografias urbanas. Ao mesmo tempo, se situada a presença das fotografias em eventos desse gênero tanto no Rio Grande do Sul como no contexto mais amplo.

No terceiro capítulo desenvolve-se a análise específica de um conjunto de séries montadas a partir de certos aspectos temáticos e formais recorrentes na produção estudada. Inicialmente são nomeados os principais temas fotografados, ou seja, as temáticas visuais. Depois é feita a análise formal dos temas, que discorre sobre certos padrões estéticos de apresentação para cada objeto fotografado. Assim crio os padrões temático-visuais, que se configuram como certa normalidade dentro da produção da Exposição. Os padrões foram definidos como:

*monumentalidades, vistas, flagrantes e internas*. Nos tópicos em que é feita caracterização de cada padrão temático-visual são observadas também as ligações das fotografias com o discurso político e o diálogo das mesmas enquanto representações no território da cidade.

Por fim, o quarto capítulo localiza as fotografias das séries construídas no capítulo três nas narrativas fotográficas elaboradas por quatro importantes publicações: o *Álbum da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha*, o álbum *Lembranças da Exposição Comemorativa do 1º Centenário Farroupilha*, o *Relatório da Exposição Farroupilha* e o catálogo *Exposição Farroupilha – Porto Alegre*, da Editora do Globo. Essas fontes tiveram aspectos e propósitos diferentes, mas em todos os casos apresentaram as fotografias como importante elemento narrativo. Não obstante, sugere-se pensar as possíveis relações que a fotografia exerceu com a memória do evento e enquanto forma de patrimonialização do passado. Essa sugestão pareceu pertinente principalmente por se tratarem de fotografias de uma comemoração histórica e também por serem elas mesmas um objeto potencial de recordação, que suscita emoções e sentimentos. O uso da memória nesse contexto foi igualmente observado a partir do viés político e social, que apareceu como estratégia de convencimento e propaganda.

## **CAPÍTULO 1 - A PRÁTICA DE EXPOSIÇÕES E A EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA**

Em um exame da produção fotográfica da Exposição Farroupilha – objeto desse estudo – é importante, antes de qualquer coisa, ter claro o contexto em que ela esteve inserida. Este capítulo trata, assim, das motivações e preparativos que envolveram a realização do evento, desde a formação do Comissariado até o modelo seguido para seu planejamento espacial. Esses são temas importantes a serem apontados uma vez que nortearam, em maior ou menor grau, o trabalho dos fotógrafos e a seleção das imagens que a representaram.

Neste sentido, a intenção é, primeiramente, situar a Exposição no contexto político e urbano de Porto Alegre, e, em seguida, dentro do fenômeno maior das exposições comemorativas no fim do século XIX e início do XX. É dada atenção especial ao planejamento e preparativos do espaço em que se deu o evento aqui analisado, exatamente pelo seu valor nas narrativas fotográficas passíveis e serem verificadas no corpus investigado ao longo desse trabalho.

### **1.1 Comemoração e modernidade: as motivações da Exposição do Centenário Farroupilha**

Na explicação acerca dos objetivos da Exposição do Centenário Farroupilha de 1935 – registrada em seu catálogo oficial – estava claro, desde o início, que seu caráter ultrapassaria o de mera rememoração do passado através das reverências aos “heróis” do confronto iniciado em 1835.<sup>29</sup> Seguindo a tradição das efemérides do século XIX, desde logo era manifesta a intenção, por parte do governo estadual – nas figuras do então governador Flores da Cunha e de Alberto Bins, prefeito de Porto Alegre – como de produtores regionais (estes representados pelo industriário A. J. Renner e pelo produtor rural Dário Brossard) de se utilizar a Exposição para expressar o progresso e a modernização alcançados pelo Rio Grande do Sul aos olhos dos demais estados do Brasil. Tais avanços materializavam-se, na visão desses organizadores, na exaltação dos símbolos da modernidade, tais como as melhorias tecnológicas da indústria e do maquinário, a variedade de produtos e do comércio, as reformas urbanas e pela “agitada” vida social e cultural

---

<sup>29</sup> *Catálogo Geral (Official) e Guia do Touriste*. Porto Alegre: Globo, 1935.

de Porto Alegre. O primeiro artigo do regulamento da Exposição definiu que ela “[...] tem por fim demonstrar ao Rio Grande e ao país, o grão de progresso de suas indústrias, da sua agricultura, de sua criação, das suas artes e da sua ciência”.<sup>30</sup> Ao mesmo tempo, o *Catálogo Oficial e Guia do Touriste* destacava que:

A Exposição do Centenário Farroupilha deverá ser a síntese completa do progresso rio-grandense; o índice seguro revelando ao Brasil inteiro que o Rio Grande do Sul de hoje, na esfera fecunda de seu trabalho construtivo, é bem digno do Rio Grande de ontem, na ação épica dos seus lances heróicos.<sup>31</sup>

O apelo aos feitos dos farroupilhas no passado, deliberadamente configurado pela memória histórica e privilegiado no jogo político regional, legitimou uma caminhada de progresso e destaque rio-grandense frente às demais unidades da federação na década de 1930. Associando a memória farrapa ao discurso de progresso e desenvolvimento em voga, as autoridades políticas regionais e o empresariado industrial local pretendiam, assim, superar a imagem do Rio Grande do Sul enquanto um estado agrário, mostrando-o como um estado que efetivamente “entrava na modernidade”.<sup>32</sup> Tal modernidade foi afirmada tanto pela iniciativa política de Flores da Cunha, através dos discursos em prol da Exposição – que estiveram pautados nos investimentos econômicos rurais e fabris – quanto pela exaltação de Porto Alegre como uma cidade desenvolvida e urbanizada. O *Catálogo Oficial e Guia do Touriste*, organizado pelo Comissariado da Exposição, enumerou, em poucas palavras, alguns elementos que fariam de Porto Alegre uma cidade moderna:

---

<sup>30</sup> *Regulamento da Exposição do Centenário Farroupilha*. Porto Alegre: Typographia do Centro, s/d., p. 4. Nas citações de passagens de fontes presentes nesta dissertação será mantida a grafia original.

<sup>31</sup> *Catálogo Geral (Oficial) e Guia do Touriste*. Op. Cit., p. 3.

<sup>32</sup> Por muito tempo o Rio Grande do Sul foi conhecido como o “celeiro do país” dado a sua contribuição agrícola e pecuária na economia nacional desde o século XIX. Em notas periódicas do jornal *A Federação*, o Rio Grande do Sul era referido como “celeiro do país”, termo este atribuído pela vasta produção agrícola e pecuária regional que distribuía para todo o Brasil. Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 12/10/1935. Este termo era tão característico que a própria Federação das Associações Rurais do Rio Grande do Sul (FARSUL), entidade dos produtores rurais, referia-se ao estado dessa mesma maneira. Ver referência: <[http://www.farsul.org.br/pg\\_farsul.php](http://www.farsul.org.br/pg_farsul.php)>. Acesso em: 12/07/2009.

Centro industrial de primeira ordem, servida por um porto moderno, acessível á navegação transatlântica de calado médio; ponto de partida de mais de 3000 km de vias férreas das melhores do paiz; cidade em que já se encontra conforto sob os mais variados aspectos, primeira a ser dotada de telephones automáticos e viação acelerada na America Latina, primeiro aeroporto commercial do Brasil, a capital rio-grandense adquiriu por conquista o título de grande cidade americana.<sup>33</sup>

A associação dos emblemas da modernidade, como a industrialização, o fácil acesso ao mundo e o encurtamento das distâncias (fosse pelo avião ou pela navegação transatlântica) e a rapidez na comunicação (pelo telefone) funcionaria como prova concreta de que Porto Alegre se configurava como um grande centro urbano. Não obstante, os melhoramentos e reformas urbanas também foram associados a essas transformações. As significativas obras públicas no centro da cidade e arredores já indicavam um novo paradigma de organização espacial.<sup>34</sup>

Segundo a arquiteta Andréa Machado, Porto Alegre vinha desde os anos de 1910 passando por um processo de modernização, pois aos poucos perdia traços de uma cidade colonial e apresentava indícios de um centro ativo e com pretensões urbanísticas que se pautavam nas grandes metrópoles européias (principalmente de Paris), no Rio de Janeiro e em São Paulo.<sup>35</sup> Alguns projetos de urbanização foram realizados, sobretudo entre 1920 e 1930, dando à cidade uma “cara nova”. Entre estes projetos, destaca-se o Plano de Melhoramentos de Moreira Maciel, projetado em 1914, que propôs uma visão de conjunto da cidade e não apenas a realização de obras urbanas isoladas.<sup>36</sup> O projeto teve preocupações básicas relacionadas à circulação, à higiene e ao embelezamento; para atendê-las, foi proposto o alargamento de várias ruas, a abertura de amplas avenidas, a arborização das vias públicas e a remodelação de parques e jardins.

---

<sup>33</sup> *Catálogo Geral (Oficial) e Guia do Touriste*. Op. Cit., p. 30.

<sup>34</sup> Como obras significativas da época destacam-se: a construção do Viaduto Otávio Rocha e da Borges de Medeiros, tratados de forma monumental; a ampliação ao acesso da Rua Duque de Caxias, que viabilizou o tráfego entre zona sul e centro da cidade; o calçamento das ruas do centro, como a Rua da Praia e a Avenida Sete de Setembro; além do aparecimento de vários prédios públicos, hotéis e bancos.

<sup>35</sup> MACHADO, Andréa Soler. *A borda do rio - Porto Alegre. Arquiteturas imaginárias: suporte para a construção de um passado*. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

<sup>36</sup> Comissão de Melhoramentos e Embelezamento da Capital. Relatório de Melhoramentos e Orçamentos Apresentados ao Intendente Municipal Dr. José Montauray de Aguiar Leitão pelo Engenheiro Arquiteto João Moreira Maciel da Comissão de Melhoramento e Embelezamento da Capital. Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 03/07/1927.

O novo perfil da cidade estava relacionado diretamente aos valores de uma elite industrial local que despontava na sociedade gaúcha. O ideário capitalista, associado aos padrões da vida burguesa, se consolidava no cenário urbano, justapondo-se às privilegiadas elites pecuarista e agroexportadora.<sup>37</sup> O Rio Grande do Sul, que até então detinha a imagem de “celeiro do país”, passou a ser referido por seus dirigentes como um estado de grande potencial industrial na tentativa de ganhar maior destaque na vida econômica e política brasileira. Como espaço de propaganda, a Exposição Farroupilha foi um ótimo instrumento para alavancar ainda mais essa idéia, não só pela natureza moderna do evento, mas principalmente pela seleção e apresentação dos produtos a serem expostos.

A opção de celebrar o centenário farroupilha por meio de uma exposição não foi aleatória. A prática das exposições não só era conhecida como também bastante utilizada por governantes locais como forma de promoção de seus mandatos. Margareth Bakos salienta que:

(...) para manter a sua hegemonia, o Partido Republicano Rio-Grandense julga importante igualmente empresariar exposições grandiosas para mostrar e incentivar, com prêmios pecuniários e honorarias, a produção industrial e agropecuária do Estado e Município. Para tais ocasiões, visando manter o culto do passado e seus heróis, utilizou-se [no geral] a data de 20 de setembro, símbolo do início da Revolução Farroupilha (...).<sup>38</sup>

A realização de comemorações dessa natureza e com tal finalidade não foi estranha aos governos, sobretudo a partir da segunda metade do Oitocentos, uma vez que todo sistema de poder necessita, para sua manutenção, além da utilização da coerção ou da razão, “(...) a

---

<sup>37</sup> O momento histórico que se estende da Revolução de 1930 à instalação do Estado Novo, em 1937, reveste-se de singular importância, uma vez que se trata de uma etapa de transição relevante para a história do Brasil e, por associação, para o Rio Grande do Sul. Transição de uma forma de acumulação baseada na agroexportação, para aquela baseada na indústria; transição de uma estrutura de dominação baseada na predominância absoluta das classes agrárias (cuja dimensão burguesa é maior ou menor conforme o setor ou a região) para uma recomposição da coalizão dominante de classes; transição de um Estado Oligárquico para um Estado Corporativo. PESAVENTO, Sandra Jatahy. RS: A Economia & o Poder nos Anos 30. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980, p. 9.

<sup>38</sup> BAKOS, Margareth. *A continuidade administrativa no governo municipal de Porto Alegre. 1897 – 1937*. Tese de doutorado em História Econômica. São Paulo: FFLCH-USP. 1986. p. 32.

produção de imagens (...), a manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial”.<sup>39</sup>

Bronislaw Baczko sugere que os ritos e as festas cívicas constituem uma linguagem enérgica em que se veiculam e instituem no coração da vida coletiva um imaginário especificamente político, onde se traduzem os princípios legítimos do poder justo, do povo soberano e dos modelos formadores do cidadão virtuoso.<sup>40</sup> Neste sentido, na Exposição do Centenário, a memória farroupilha foi articulada às ambições de um grupo específico, a saber, àquelas do governador Flores da Cunha e dos produtores rurais e fabris, com o resgate do passado que colocou o Rio Grande do Sul como um estado pioneiro, “exemplo a ser seguido”.<sup>41</sup> Para Antônio Elíbio, as comemorações buscavam, segundo seus organizadores, consagrar os acontecimentos da “gloriosa data” através do “ardor cívico” e “espiritual” que as festividades objetivavam.<sup>42</sup> As “sombras do obscurantismo” seriam ultrapassadas com o progresso visualizado nos pavilhões da Exposição e nas reformas urbanas de Porto Alegre.

Através da realização das solenidades, o governo de Flores da Cunha acreditava “garantir um futuro luminoso, fecundo, sadio e feliz” devido ao passado “marcado com sangue e dor”.<sup>43</sup> As comemorações tinham, então, o propósito de impedir o esquecimento dos “heróis de 35 que são um manancial cheios de ensinamentos, cheios de lições de heroísmo e bravura”<sup>44</sup> Para seus organizadores, o presente também deveria tornar-se “algo memorável”. Os fogos de artifício, a arquitetura monumental, os atos solenes, as inaugurações, que alcançaram “brilhantismo maior do que todas já levadas a efeito”, deveriam ser “guardadas na lembrança por muitos anos”.<sup>45</sup> Nesse sentido, as comemorações, enquanto objeto de interesses políticos e ideológicos, e como processo de “rememoração social”, tem a função de impedir o próprio esquecimento, contribuindo para a manutenção da memória.

---

<sup>39</sup> BALADIER, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1982. p. 7.

<sup>40</sup> BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In.: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda. V. 5, 1995.

<sup>41</sup> A parceria firmada entre A. J. Renner e Dario Brossard permitiu o apoio mútuo na campanha junto aos produtores de ambos os setores (industrial e agrícola, respectivamente) para a adesão dos mesmos as comemorações do Centenário e influência pública dessas personalidades.

<sup>42</sup> ELÍBIO JÚNIOR, Antônio Manoel. *A construção da liderança política de Flores da Cunha: governo, história e política (1930-1937)*. Tese de doutorado em História. Campinas: PPGH- UNICAMP, 2006.

<sup>43</sup> Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 18/07/1935.

<sup>44</sup> Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 18/07/1935.

<sup>45</sup> Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 10/01/1936.

## 1.2 A Exposição Farroupilha e as exposições internacionais

O modelo usado para a realização da Exposição filiou-se ao princípio geral das grandes Exposições Universais criadas em meados da segunda metade do século XIX e início do XX. Foi um modo de se referir à modernização instaurada a partir desses grandes espetáculos internacionais. Para seus dirigentes, os pavilhões construídos deveriam ser a síntese da opulência material alcançada pelas “forças vivas mais representativas do Estado”. Para eles, a “grandiosa exposição” ao apresentar o desenvolvimento científico, industrial e artístico do Rio Grande do Sul, estaria “contribuindo ativamente para a integração da Nação”.<sup>46</sup>

Desde o século XIX, as exposições foram usadas como forma de promoção política e destaque das nações. Os precursores nessa prática foram os ingleses, seguido dos franceses e norte-americanos. Mesmo sendo os ingleses os primeiros a realizar um evento dessa magnitude, foram os franceses os mais engajados, chegando a produzir nada menos que cinco eventos desse tipo entre os anos de 1855 e 1900.<sup>47</sup> De 1851 a 1900, realizou-se mais de dez grandes exposições na Europa e Estados Unidos. Entre as maiores, pode-se apontar as de Paris de 1889 e 1900, com 32.350.297 e 50.800.801 visitantes, respectivamente, a de Chicago, em 1893, com 27.329.000 visitantes, e a da Filadélfia, em 1876, com 10.165.000. Já as ocorridas no século XX, a de Turim, em 1902, a de Estocolmo, em 1930, e a de Nova York, de 1932, são as exposições mais significativas. Finalizando, a Feira Mundial de Chicago, em 1934, o último evento característico desse momento histórico, em vésperas da Segunda Guerra Mundial.<sup>48</sup>

As exposições universais constituíram-se em grandes espaços montados pela burguesia, onde eram colocadas à mostra as façanhas tecnológicas alcançadas pelo desenvolvimento capitalista e pela cultura moderna. Essas grandiosas mostras festivas transformaram-se em atrativos de diversão das massas, tendo também um caráter pedagógico, condicionando-as para

---

<sup>46</sup> No Brasil, o estado do Rio de Janeiro foi o mais ativo na prática das exposições. De 1861 a 1875, o estado teve um total de quatro exposições nacionais, com uma média de visitantes de 50 mil visitantes cada uma. Obviamente uma tentou superar a outra em tamanho e qualidade dos produtos expostos. Da mesma forma aconteceu com a ECF, que ambicionou ultrapassar as festividades do *Centenário da Independência de 1922*. Cf. HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 83.

<sup>47</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica de la Arquitetura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. p. 35.

<sup>48</sup> MACHADO, Nara Helena Naumann. *A exposição do centenário farroupilha: ideologia e arquitetura*. Dissertação de mestrado em História. Porto Alegre: PPG em História PUC-RS, 1990, p. 71.

propaganda comercial e política.<sup>49</sup> Para Werner Plum, foram “peças didáticas da universalidade das mudanças na técnica e na ciência, na cultura e na arte, na política social e nas relações internacionais”.<sup>50</sup> Enquanto *espaços de síntese* das transformações e do progresso das nações, elas se constituíram em grandes espetáculos da modernidade.<sup>51</sup>

Ao encarnar a noção de progresso, as exposições ofereciam um grande panorama do crescente poder do homem sobre o mundo físico e, por conseguinte, do progresso material de cada sociedade. Elas tenderam a ser vistas como uma espécie de escala simbólica das diferentes e sucessivas proporções de progresso alcançadas pelas nações. No conjunto do espetáculo, a hierarquização dos espaços conferidos a cada expositor e os prêmios ofertados eram sinônimos dessa mesma escala de progresso.<sup>52</sup>

O Brasil marcou presença nas exposições internacionais, atestando o progresso alcançado pelo império e recebendo, inclusive, vários prêmios por seus produtos. A intenção dessa participação era criar para o Brasil a imagem de um país civilizado.<sup>53</sup> No desenrolar do século XIX e primeiras décadas do século XX, o país abrigou em seu território várias exposições nacionais, realizadas na Corte em 1881, 1886, 1875 e 1908, que serviam como uma pré-seleção dos participantes das exposições internacionais.

O Rio Grande do Sul participou, igualmente, com seus produtos em várias exposições universais e nacionais (como eram denominadas), assim como sediou exposições provinciais e estaduais: em 1861 e 1875, a Exposição Comercial e Industrial; em 1881 a Exposição Brasileira Alemã; em 1901, a Grande Mostra.<sup>54</sup> Dentre estas, a de maior peso foi a de 1901, sob o governo de Borges de Medeiros. A partir da década de 1930 foram comuns as exposições agrícolas, rurais,

---

<sup>49</sup> ROUANET, Paulo S.; PEIXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista da USP*, n.15, p. 50-75, set. out. 1992, p. 58 (Dossiê Walter Benjamin).

<sup>50</sup> PLUM, Werner. *Exposições Mundiais no Século XIX: espetáculos da transformação sócio-cultural*. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979 p.45.

<sup>51</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 24.

<sup>52</sup> PLUM. Op. Cit. p.60.

<sup>53</sup> TURAZZI. Maria Inez. *Poses e Tejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 -1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 243-257.

<sup>54</sup> A “Grande Exposição”, como ficou conhecida a exposição de 1901, teve caráter estadual e ocorreu em Porto Alegre. Várias cidades (Pelotas, Caxias do Sul, Uruguaiiana, Montenegro, Santa Cruz, São Leopoldo e São Sebastião do Caí) compareceram à mostra com pavilhões específicos, exibindo produtos de todo tipo: agrícolas, alimentares, farináceos e derivados, vinificação, entre outros. Havia ainda pavilhões específicos de agricultura e pecuária, seções de horticultura, seções dedicadas à indústria, bem como “pavilhões para concerto, restaurantes, fonte luminosa, jardins, viveiros de aves e grutas decorativas. Cf. MACEDO, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre, história e vida da cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1973, p. 105.

avícolas e industriais em diversas cidades do estado. Em 1931 ocorreu, por exemplo, a Exposição Estadual Rural.<sup>55</sup>

Na esteira dessas celebrações foi que se deu então a Exposição Centenária aqui analisada. Aparentemente a idéia de realizar um grande certame comemorativo surgiu no final de 1933, por iniciativa dos produtores rurais, através de sua entidade, a Federação das Associações Rurais do Rio Grande do Sul (FARSUL), baseando-se no sucesso obtido por exposições anteriores realizadas no Rio Grande do Sul e Brasil, em especial a Exposição Estadual Rural de 1901 e a Exposição Internacional da Independência em 1922 no Rio de Janeiro.<sup>56</sup> Assim, representantes da FARSUL dirigiram-se ao interventor Flores da Cunha propondo a realização de uma exposição não apenas agrícola e pastoril, mas também industrial, reunindo aquela entidade e o Centro da Indústria Fabril (que já havia concordado com a idéia). O objetivo visado seria realizar uma demonstração da capacidade do Rio Grande do Sul nesses setores.<sup>57</sup>

Aprovada a idéia, constituiu-se o Comissariado Geral da Exposição que contou com a participação direta tanto de figuras de proa governamental como de empresários. O Comissariado foi composto pelo governador Flores da Cunha, um consultor técnico, um representante da FARSUL e um representante do Centro da Indústria Fabril, além de funcionários técnicos e burocráticos. Alberto Bins, prefeito de Porto Alegre, foi nomeado seu Comissário Geral.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> MACHADO. Op. Cit., p. 88.

<sup>56</sup> Fundada em maio de 1927, tendo como presidente Ricardo Pereira Machado, tinha como missão defender e integrar os interesses de produtores agrícolas e pecuários do estado. No ano de 1935, sob a mesma diretoria, Dario Brossard foi o secretário escolhido para estar a frente dos interesses da instituição na Exposição.

<sup>57</sup> Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 21/02/1934.

<sup>58</sup> Alberto Bins foi industrial, comerciante e político. Dado seu sucesso nos negócios, explorou este fato habilmente em suas campanhas políticas. Foi eleito membro do Conselho Municipal de Porto Alegre em 1908. Ao terminar sua gestão foi eleito deputado estadual sucessivamente em 1913, 1917, 1921 e 1926. Foi vice-intendente eleito em 1926, na gestão do prefeito Otávio Rocha, e em 1928 o substituiu, dado seu falecimento, dando prosseguimento ao projeto político do Partido Republicano Riograndense (PRR). Candidato natural na eleição que ocorreu no mesmo ano, elegeu-se com 7.388 votos. Bins foi o primeiro porto-alegrense a assumir a prefeitura da capital gaúcha. Com a Revolução de 30, deflagrada dois anos depois, foi mantido no cargo pelo interventor estadual Flores da Cunha. A prefeitura procurou melhorar a prestação de serviços à população, inaugurando ainda em 1928, a primeira estação de tratamento de água da cidade, a Hidráulica Moinhos de Vento. As dificuldades financeiras, entretanto, complicaram a administração. Para salvar a cidade da insolvência, em 1929 o prefeito assinou um acordo com o governo do Estado, repassando a responsabilidade municipal sobre os serviços de higiene, policiamento e instrução pública. Em 1937, com a decretação do Estado Novo por Getúlio Vargas, Bins teve seu mandato encerrado e retirou-se da política, passando a gerenciar suas indústrias. cf. SCHEMES, Claudia. Pedro Adams Filho: empreendedorismo, indústria calçadista e emancipação de Novo Hamburgo. PUCRS. Porto Alegre, 2006; FRANCO, Sérgio da Costa. Guia Histórico de Porto Alegre, 4a edição, Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2006.

Após a formalização da decisão sobre o caráter do certame a ser implantado, já no início de 1934 começaram a aparecer artigos na imprensa da capital lembrando o centenário que seria comemorado. Em 1º de janeiro de 1934, o jornal *A Federação* publicou a primeira nota a respeito dos preparativos intitulada “Um ideal helênico revivendo em nossos dias” tentando legitimar e dar respaldo ao passado riograndense através da comparação valorativa com os ideais da “inquestionável” Grécia antiga.<sup>59</sup> O jornal *Correio do Povo*, no dia 13 de outubro de 1935, se utilizou igualmente de expressões que estabeleciam esse vínculo, colocando o Rio Grande do Sul como um Estado constituído por “heróis valorosos”, como “uma terra próspera e dotada de histórias de bravura”.<sup>60</sup> A exaltação dessas características permeou a grande maioria da publicidade sobre o assunto não apenas nos jornais, mas também nos catálogos e discursos de homenagem. A glorificação da revolução farroupilha teve o intuito de construir uma imagem “digna de orgulho para o povo gaúcho”, além de servir de exemplo para todo o povo brasileiro.

Os meios escolhidos pelo Comissariado para divulgar a mostra foram basicamente:

- correspondências (oficiais, cartas pessoais, telegramas) enviadas sobremaneira às entidades, associações, autoridades, personalidades - todas de cunho internacional, nacional e local - solicitando a colaboração e viabilização de todos os preparativos. Este tipo de correspondência foi enviado por membros do Comissariado Geral para as entidades rurais, cooperativas e agremiações de cada localidade<sup>61</sup>, ou mesmo pelo próprio governador – quando se tratava de correspondências para o presidente da República - publicidade de caráter mais amplo, como cartazes, catálogos, postais, prospectos, panfletos, etc.;
- viagens de membros da Comissão organizadora (geralmente Mario de Oliveira, primeiro secretário) por várias cidades do estado<sup>62</sup> e do país<sup>63</sup>
- utilização dos meios de comunicação então existentes, como rádios, jornais e revistas.

---

<sup>59</sup> Porto Alegre: Jornal *A Federação*, 01/01/1934.

<sup>60</sup> Porto Alegre: Jornal *Correio do Povo*, 13/10/1935.

<sup>61</sup> Mais de 20 cidades do interior do estado receberam apelo, via associações rurais, para que houvesse mobilização dos produtores locais na participação da mostra farrapa.

<sup>62</sup> Entre as cidades de maior adesão de expositores estiveram: Pelotas, Caxias do Sul, Bagé, Novo Hamburgo.

<sup>63</sup> Entre as cidades visitadas por Mario de Oliveira destacam-se: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Fortaleza, Curitiba, Florianópolis, entre outras. Cf. Correspondência de 18/01/1935, do Comissariado Geral para o Sr. Adolfo dos Santos Aveire. AHMPA.

No primeiro caso, o maior número das correspondências foi de Alberto Bins aos presidentes das Associações Comerciais do Brasil - enviada com o *Regulamento da Exposição* - solicitando a divulgação do evento; ou suas correspondências aos consulados de 21 países, em outubro de 1934, com o mesmo teor; ou ainda as cartas para os diretores de indústrias estrangeiras, dando informações sobre a Exposição e insistindo na sua participação.<sup>64</sup> Além dessas, foi encontrado um extenso número de telegramas de Flores da Cunha ao presidente Getúlio Vargas com solicitações diversas para a viabilização das obras e participação dos expositores. Também cabe citar os ofícios que foram enviados a todos os prefeitos do Rio Grande do Sul, solicitando sua “[...] colaboração, activa e patriótica, empenhando-se interessadamente junto aos elementos productores que fazem o progresso de nossa terra, a concorrerem na Exposição do Centenário Farroupilha”.<sup>65</sup> Ou aqueles emitidos aos interventores federais dos demais estados do Brasil, solicitando a divulgação do evento.<sup>66</sup> Foram freqüentes também as cartas remetidas pelos responsáveis específicos do Pavilhão Cultural às prefeituras solicitando a colaboração dos diversos municípios nas seções deste pavilhão.<sup>67</sup>

No que tange à publicidade com maior alcance de público, um concurso para cartaz divulgador foi promovido, com 30 artistas participantes e 49 desenhos inscritos. Esse parece ter sido o primeiro concurso do gênero em Porto Alegre.<sup>68</sup> A comissão julgadora fora constituída pelo crítico de arte Ângelo Guido, pelo engenheiro Fernando Azevedo Moura, pelo arquiteto J. Monteiro Netto, e por Kurt Geisseler e Bruno Soltmann, ambos técnicos em litografia e propaganda.<sup>69</sup> Foram premiados apenas três trabalhos, todos eles reproduzidos para divulgação. O primeiro e terceiro lugares foram dados para Nelson Boeira Faedrich; o segundo lugar para Oswaldo Magalhães.

---

<sup>64</sup> O convite foi feito aos seguintes países: Alemanha, Argentina, Espanha, Finlândia, França, Dinamarca, Chile, Bélgica, Bolívia, Estados Unidos, Grã-Bretanha, Holanda, Hungria, Itália, México, Noruega, Paraguai, Portugal, Suécia, Suíça, Uruguai. Grande parte dos ofícios encontra-se arquivada no Arquivo Histórico Municipal de Porto Alegre (AHMPA).

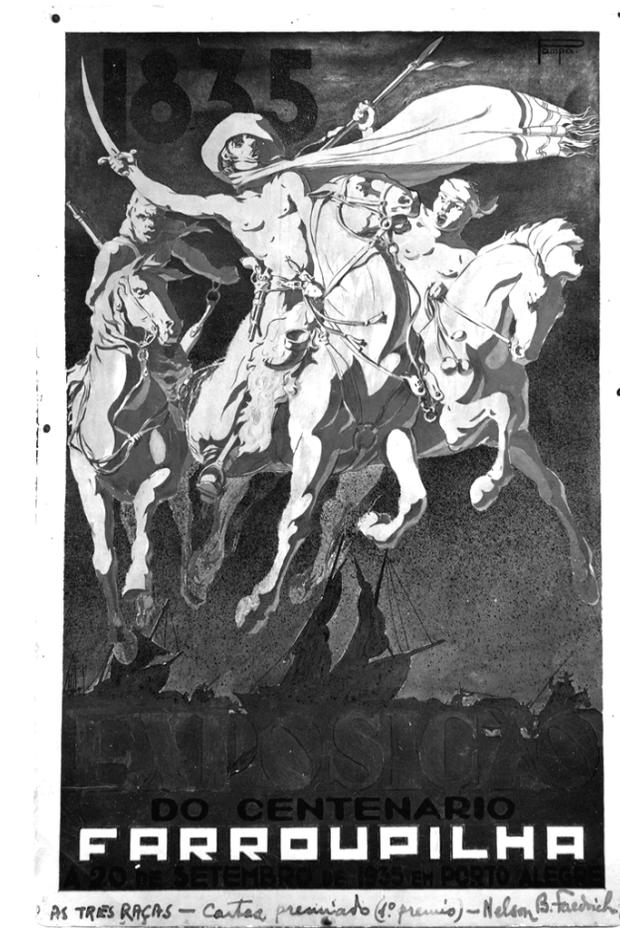
<sup>65</sup> Ofício nº 367, 01/03/1935. Acervo: AHMPA.

<sup>66</sup> Jornal: *Diário de Notícias* 13/10/1934; Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 12/10/1934.

<sup>67</sup> O responsável geral pelo Pavilhão Cultural foi Walter Spalding. Os responsáveis pela seção de arquitetura foram Cristiano de La Paix e F. Bellanca (arquitetos da Prefeitura); o responsável pela seção de pintura foi Ângelo Guido (crítico de arte).

<sup>68</sup> Jornal: *A Federação*, 16/07/1934; Ofício nº18, 17/07/1934.

<sup>69</sup> Ofício nº 12, 10/07/1934. Acervo: AHMPA. A seleção dos membros obviamente não foi aleatória, mas não há indicação das motivações específicas de cada um deles nas fontes consultadas.



**Figura 1 - Primeiro lugar no concurso de cartazes, Nelson B. Faedrich, 1935.**

A imagem veiculada pelos cartazes premiados é sintomática do apelo feito ao povo gaúcho através de representações de um tipo grandioso, quase épico [Figura 1]. Com o título de *As Três Raças*, o artista Nelson Faedrich pintou três cavaleiros – um negro, um branco e um índio – em pleno movimento de batalha. A alusão às batalhas farroupilhas tornou-se explícita. O cavaleiro, na figura do homem branco no centro da imagem, guiava os demais num gesto de bravura, tal como teria feito o “heróico” general Bento Gonçalves. O tom claro escolhido pelo artista iluminava os personagens que se destacavam no fundo escuro. A data de 1835, no alto e atrás das personagens, lembrava o ano da revolução que era celebrada. Igualmente, a palavra “farroupilha” ganhou destaque na parte inferior do cartaz. Aos pés dos cavalos, barcos e cenas da rotina no campo eram retratados em sombra.

Esta imagem, ao ganhar o primeiro lugar do concurso, explicitou as intenções de seus promotores. A união das raças, como sendo o povo gaúcho, e do brasileiro neste espelhado. O negro e o índio, em menor escala, contribuíram para a imagem de agregação proposta pela festividade. Mesmo celebrando uma revolta fracassada, o cartaz, ao representá-la, lhe conferia o tom glorioso da vitória, onde as diferenças étnicas e sociais não existiam, apenas a união pela causa revolucionária.

Esses mesmos aspectos suscitados pelo cartaz estiveram presentes na justificativa das comemorações e foram reforçados nos discursos dos oradores. No ato inaugural da Exposição Otelo Rosa, proferiu as seguintes palavras:

Escreve um pensador que nós, os vivos, somos levados pelo mundo em fóra pela força subterrânea e incoercível que nos vem do passado – força que se traduz no que ele chama “a escolta dos mortos”.

Meu velho e glorioso Rio Grande; nesta hora suprema de repouso e de justiça, de reparação e de amor, tu, que és forte e bom, ajoelha-te um instante, e vê passar diante de ti a escolta dos teus mortos.

Vêm de longe os mistérios de nossas origens. Trazem ainda, nas faces severas e expressivas, traços de angústia porque vibram ao drama da nossa formação ingente e tumultuosa. São rudes, talvez, no seu aspecto: nasceram, viveram, morreram no sacrifício e na peleja. Mas nos seus olhos, meu velho e glorioso Rio Grande, fulge uma luz maravilhosa e estranha: o bendito clarão do idealismo. E há neles uma imensa, incomparável doçura, quando te fitam, ó terra gaúcha, que eles souberam amar sobre todas as coisas, que eles tanta vez sacrificaram com a benção do seu sangue.<sup>70</sup>

O culto nostálgico dos heróis farroupilhas foi apontado por Otelo Rosa através da descendência comum atribuída ao “povo gaúcho” marcada por uma trajetória de “lutas e sangue”, motivo de orgulho e reverência. A “escolta dos mortos” anunciou a onipresença daqueles homens que, por seus feitos gloriosos, fossem eles Bento Gonçalves, Duque de Caxias ou qualquer outra figura ícone da guerra, lançavam ecos sobre o presente tal como arquétipos do cidadão “virtuoso e idealista”. A revolta farrapa apareceu como marco de origem de todo o progresso e

---

<sup>70</sup> Jornal: *Diário de Notícias*, 21/07/1935. Otelo Rosa foi jornalista, escritor, poeta, historiador e promotor brasileiro. Durante a administração de Flores da Cunha foi o primeiro Secretário Estadual de Educação do Rio Grande do Sul.

desenvolvimento que se seguiria no estado, fazendo jus aos esforços dos homens de outrora. Todos esses valores foram recordados através de discursos, imagens e obras arquitetônicas monumentais, reforçando o diálogo entre o presente e o passado ao se configurarem como monumentos daquele ritual cívico.

Quanto às demais publicidades, a comissão organizadora também impulsionou exposições de quadros coloridos dos pavilhões junto com alguns prospectos. Estes foram expostos nas vitrines da Livraria do Globo, bem como em lojas de São Paulo, Rio de Janeiro e Montevideú.<sup>71</sup> Quanto aos prospectos, estes abrangeram basicamente os pavilhões construídos pelo Rio Grande do Sul, quase todos com descrição sucinta da edificação e foto da mesma. Os panfletos também foram numerosos; um deles, dirigido à “mulher gaúcha”, fez um apelo para que ela participasse expondo tudo que se referisse à moda feminina na mostra específica do Pavilhão Cultural.<sup>72</sup> Particularmente significativo foi o panfleto dirigido aos agricultores, ao destacar que “[...] ser patriota não é só defender a Pátria das agressões estrangeiras, mas também, concorrer para sua grandeza e bom nome”, e cuja conclusão trazia apelo: “Pelo Rio Grande – pelo Brasil, concorrei com o vosso produto para o brilhantismo da Grande Exposição do Centenário Farroupilha”.<sup>73</sup>

No intuito de fazer a divulgação em outros estados da federação, além das correspondências, foram realizadas algumas viagens pelo comissário oficial Mario de Oliveira. Nesse aspecto, cabe destacar as visitas a Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Ceará, Pará e Distrito Federal, convidando os respectivos governos a se fazerem representar com pavilhões e os melhores produtos de cada região. Em carta a Alberto Bins, em abril de 1935, Mário de Oliveira comunicava que havia êxito em suas viagens: dos dez estados visitados, apenas a Bahia não participaria do evento.<sup>74</sup> Posteriormente, verificou-se que, dos estados visitados, Rio de Janeiro e Ceará também não participaram.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> A Livraria do Globo foi um importante estabelecimento localizado no centro de Porto Alegre. Ela foi ponto de encontro de jornalistas e intelectuais por mais de 50 anos. Além de livraria ela também era gráfica e editora. Ver: Ofício nº 719, 21/05/1935.

<sup>72</sup> Folheto “À Mulher Gaúcha”. Acervo: AHMPA.

<sup>73</sup> Folheto “Aos Agricultores”. Acervo: AHMPA.

<sup>74</sup> Ofício nº438, 25/04/1935. Acervo: AHMPA.

<sup>75</sup> *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha*. Relatório apresentado pelo Comissário Geral Major Alberto Bins ao Exmo. Sr. Governado do Estado Gal. J. A. Flores da Cunha. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria do Globo, 1936, p. 12.

Para a divulgação no interior do Rio Grande do Sul e realizar as inscrições dos industriais da região, o Centro de Indústria Fabril selecionou, no início de abril de 1935, um representante responsável por essa tarefa. Na carta do Comissariado Geral para Flores da Cunha, em maio de 1935, há o informe de que uma das cidades visitadas foi Pelotas, onde várias inscrições foram efetuadas.<sup>76</sup>

Quanto à utilização dos meios de comunicação, é possível ter uma idéia da insistência na divulgação da mostra através dos inúmeros artigos ou entrevistas nos jornais de Porto Alegre.<sup>77</sup> Em São Paulo, Oscar Tollens divulgou o evento através de periódicas notícias nos jornais da capital.<sup>78</sup> À medida que a data da inauguração se aproximava, as notícias recrudesciam, tornando-se quase diárias. A frequente denominação do local como “Cidade Farroupilha” e a sistemática referência à imponência e monumentalidade da arquitetura dos pavilhões que estavam sendo construídos são significativos acerca do espírito que começou a tomar conta da cidade.<sup>79</sup>

A publicidade buscou envolver toda a sociedade riograndense, gerando um “clima da exposição”, estimulado, inclusive, por medidas tais como a dispensa de multas a todos os devedores de impostos e taxas de qualquer natureza, desde que fossem pagos até o dia 31 de agosto.<sup>80</sup> O clima criado e a anistia fiscal explicam, em certa medida, a participação das colônias de imigrantes no certame. Esta ocorreu basicamente através da doação de monumentos à cidade, em cerimônias específicas bastante noticiadas na imprensa local.

A participação do maior número possível de expositores e visitantes foram, assim, mais uma das preocupações dos organizadores, uma vez que o envolvimento social era tomado como sinônimo do sucesso e da repercussão alcançados pelo evento. Não por acaso as campanhas publicitárias e os investimentos aplicados na estrutura do parque superaram aqueles das

---

<sup>76</sup> Ofício nº 447, 12/05/1935. Acervo: AHMPA.

<sup>77</sup> Para saber mais ver: CERONI, Gionani Costa. *A Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha nas páginas do jornal O Correio do Povo e A Federação*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPG em História PUC-RS, 2009.

<sup>78</sup> As reportagens que saíam na imprensa paulistana, em sua grande maioria, eram reproduzidas em notas, alguns dias depois, no jornal *A Federação*.

<sup>79</sup> O termo “Cidade Farroupilha” aparece em varias notícias do jornal *Correio do Povo*. A exposição recebeu esse nome dado ao complexo expositivo nunca antes construído na cidade de Porto Alegre, que mereceu inúmeros cuidados e estruturas que poderiam ser associados àqueles dispensados a cidade como um todo, tais como: saneamento, iluminação, calçamento, parque de diversões, entre outros.

<sup>80</sup> Decreto nº 302, 02/07/1935. In.: *Leis, Decretos, Actos e Resoluções*. Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1935. Apud. MACHADO. Op. Cit., p. 112. Nara Machado não esclarece a natureza dessas taxas e impostos. Uma pesquisa junto á fonte primária deve ser feita para identificar essas isenções.

exposições anteriores, tudo para fazer da Exposição Farroupilha o maior evento regional do gênero. Para tanto, uma comemoração que celebrava “feitos heróicos” deveria ser representada por um espaço devidamente preparado que materializasse o motivo último de seus idealizadores: mostrar o desenvolvimento e progresso alcançados pelo Rio Grande do Sul.

### **1.3 O espaço da Exposição Farroupilha: da várzea ao jardim**

A Exposição Farroupilha foi instalada numa área central da cidade, no então chamado Campo da Redenção. A localização foi escolhida tendo em vista a facilidade do acesso e por ser uma área ampla, capaz de abrigar um evento que se propunha grandioso e sem precedentes na história da capital gaúcha. Essa escolha foi justificada pelo Major Alberto Bins, no *Relatório da Exposição Farroupilha* após o encerramento da comemoração, através de argumentos objetivos referentes à disponibilidade e à localização da mesma:

Não escapa ao menos avisado observador, a influência decisiva que pode ter sobre o sucesso de uma exposição, a escolha do local em que se deve realizar. Um ponto central, de fácil acesso, é fator de importância capital em tais certames. A cidade de Porto Alegre, neste particular, apresenta-se verdadeiramente privilegiada. Com efeito, dispomos do vasto Campo da Redenção no centro da urbs, com área considerável e para o qual convergem amplas avenidas dotadas de fáceis e rápidos meios de transporte. Embora se manifestassem algumas opiniões em contrário, escolhemos o local em apreço com o unânime aplauso da população.<sup>81</sup>

O espaço escolhido já havia sido palco de outras exposições como na Exposição de 1901. A “Grande Exposição de 1901”, como foi chamada, teve um caráter predominantemente agrícola; diferente da proposta apresentada pelo Comissariado Geral da Exposição de 1935, onde a palavra de ordem foi progresso, desenvolvimento e modernidade. Associadas a isso, esteve a imagem da indústria, das reformas urbanas e de todas as práticas sociais tidas como modernas (entre elas a fotografia).

---

<sup>81</sup> *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha*. Op. cit, p. 10.

O Campo da Redenção, antiga várzea da cidade, contou com altos investimentos financeiros e urbanísticos para receber as comemorações do centenário farroupilha. A área recebeu aterros, foram realizadas escavações, procedeu-se o escoamento de águas pluviais, foi instalado um sistema de esgoto e abertas calçadas e avenidas. Na primeira tentativa de ajardinamento desse terreno, que ocorreu por ocasião da Exposição de 1901, as intervenções se limitaram apenas a uma pequena área. De qualquer forma, essas reformas iniciais deram um primeiro passo no uso ordenado daquele espaço, proporcionando a instalação de equipamentos, tais como uma pista circular para corrida de cavalos, circo para touradas, e o velódromo da União Velocipédica.

Em 1914, o Plano de Melhoramento e Embelezamento da capital, elaborado pelo arquiteto João Moreira Maciel, propôs a divisão do parque em nove quarteirões, sendo que o demarcado na ocasião da Exposição de 1901 já se encontrava ocupado pelo Instituto de Eletrotécnica, Colégio Júlio de Castilhos, Faculdade de Direito, Escola de Engenharia e pela Faculdade de Medicina. Os demais quarteirões permaneceram desocupados e apenas um deles foi ajardinado em 1927, recebendo a denominação de Parque Paulo Gama, que mais tarde ficou conhecido como *Roseiral*. A obra foi assim justificada pelo Intendente:

O bom gosto do povo despertou para estimar tão belo logradouro, no centro da figura da cidade, cousa que poucas capitais do mundo terão, e estimulei assim os vindouros para continuar o ajardinamento. Só daqui a dez ou vinte anos estará completo o Parque, mas isso pouco importa. Era necessário começar. Foi o que fiz e acabei de vez com o campo de pastagem de animais, para gáudio da população que tem bom gosto e que não tem jardins próprios.<sup>82</sup>

No fim da década de 1920, na administração do prefeito Alberto Bins, foi contratado o arquiteto e urbanista Alfred Agache para elaborar o anteprojeto de ajardinamento do Campo da Redenção [Figura 2], o qual recuperou a unidade da área, eliminando o parcelamento do projeto anterior. Esta unidade foi adquirida através do eixo central e de caminhos secundários que integravam todo o parque.

---

<sup>82</sup> Jornal: Correio do Povo 15/98/1928.



Figura 2 - Anteprojeto de ajardinamento do Campo da Redenção proposto por Alfred Agache (1930)

O plano de embelezamento elaborado por Alfred Agache foi usado como referência para elaboração do plano diretor da Exposição, que se constituiu na primeira tentativa de urbanização permanente daquela área até então desocupada.<sup>83</sup> Certamente não deve ter escapado à percepção de seus promotores, e principalmente de Alberto Bins, na condição de prefeito da capital, que tal iniciativa possibilitaria alcançar também outro objetivo: garantir a máxima rentabilidade política e administrativa para um investimento daquele porte. Neste sentido, deve-se observar que Alberto Bins encontrava-se profundamente comprometido com a urbanização da Redenção, uma vez que, foi ele o responsável pela vinda de Agache ao estado.<sup>84</sup> A Exposição possibilitou, assim, a concretização do projeto de ocupação total há algum tempo ensaiada.

<sup>83</sup> *Arquitetura Comemorativa, Exposição do Centenário Farroupilha: Projeto UniARQ*. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura, Gape, 1999.

<sup>84</sup> MACHADO. Op. Cit., p. 158.

A escolha de Agache não foi ocasional. A importância de sua figura na arquitetura brasileira foi marcada nesse período pelo modelo francês das reformas urbanas que tão bem representava a “cidade moderna”. Suas radiais, axiais e jardins dotados de um planejamento espacial fortemente marcado por uma preocupação social adaptaram-se muito bem ao novo modelo urbano e ao projeto político de forte tendência positivista que priorizava a ocupação ordenada do espaço. Para Heloisa Barbuy, o modelo da cidade moderna fora caracterizado

pelas grandes avenidas ordenadoras do tráfego, de linhas retas e axiais, pela presença de esculturas monumentais e imponentes edifícios públicos estrategicamente situados para serem referências espaciais, pelos parques e jardins também minuciosamente planejados, entremeando o tecido urbano. A isso se associava o higienismo (ou sanitarianismo), justificador de todas as pesadas intervenções do poder público na cidade [...].<sup>85</sup>

A vinda de Agache para o Brasil aconteceu em 1927 - para o Rio de Janeiro - e inseriu-se no contexto da reconfiguração das cidades brasileiras. A princípio, ele teria vindo para a promoção de conferências e palestras sobre as novas tendências do urbanismo na França, mas, devido ao grau de influência adquirida, foi contratado para realizar projetos para a cidade [Figura 3]. A convite da administração da então capital federal Agache desenvolveu inicialmente um projeto modernizador para o Morro do Castelo.<sup>86</sup> Um das preocupações de Agache era adequar aquele espaço a fisionomia da “cidade moderna”, com critérios sanitarianistas e de organização que fizesse jus à capital de um país. Essa foi uma das preocupações gerais, uma vez que a proliferação de favelas e os antigos traços da cidade colonial, já não se adequavam mais a vida do homem da *Belle Époque* brasileira que tinha na Europa sua grande referência.

Em sua trajetória, Agache atuou tanto como urbanista principal ou como colaborador em cidades de vários estados brasileiros; além do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Sul, esteve no Espírito Santo, Minas Gerais, Paraná e São Paulo. Não obstante, exerceu influência sobre muitos

---

<sup>85</sup> BARBUY, Heloisa. *A Cidade- Exposição. Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. Edusp: São Paulo, 2006. p. 70.

<sup>86</sup> A proposta de Agache para a grande esplanada do Castelo viria a se chamar *Plano de Extensão, remodelamento e embelezamento da cidade do Rio de Janeiro*. Tendo uma máxima ao iniciar os trabalhos, o slogan: “Rio, moderna e civilizada como Paris”. Cf. UNDERWOOD apud CAROLLO, Bráulio. *Alfred Agache em Curitiba e sua visão de Urbanismo*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2002. Dissertação de mestrado em Arquitetura.

arquitetos e urbanistas do período, entre eles: Arnaldo Gladosch<sup>87</sup> em Porto Alegre [Figura 5], Atílio Corrêa Lima, Otávio Catanhede, Anhaia Melo, Prestes Maia [Figura 4], entre outros.<sup>88</sup>

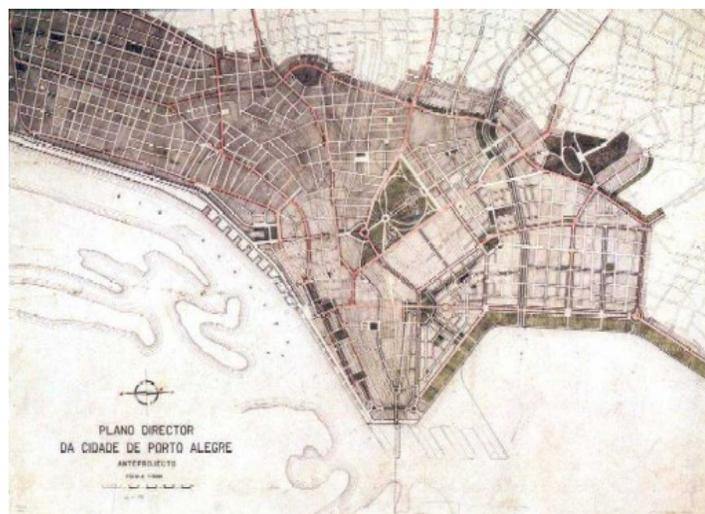


**Figura 3 – Proposta de plano diretor para o Rio de Janeiro realizada por Agache (1928).**

---

<sup>87</sup> Seguindo a tendência das reformas urbanas, a prefeitura de Porto Alegre contratou Arnaldo Gladosch para fazer um novo plano diretor para a cidade no fim da década de 30 (1938 até 1943). Gladosch era membro do escritório de Agache e fora chamado exatamente pelo prestígio que esse último havia adquirido no contexto nacional. Cf. BELLO, Helton Estivalet. *Modelos externos e novos instrumentos na configuração das metrópoles brasileiras: o caso de Porto Alegre*. Disponível em: [http://www.pgau-cidade.ufsc.br/ica/trabalhos/bello\\_helton/bello\\_helton.htm](http://www.pgau-cidade.ufsc.br/ica/trabalhos/bello_helton/bello_helton.htm). (acesso em 03/09/2009).

<sup>88</sup> Sobre a trajetória de Agache e a influência que exerceu ver: STUCKENBRUCK, Denise C. *O Rio de Janeiro em Questão: O Plano Agache e o Ideário Reformista dos Anos 20*. Rio de Janeiro: Observatório de Políticas Urbanas: IPPUR: FASE, 1996; LEME, Maria C. da S. (organizadora). *Urbanismo no Brasil, 1895 -1965*. FUPAM. FAU/USP. São Paulo: Editora Studio Nobel, 1999; CAROLLO, Bráulio. *Alfred Agache em Curitiba e sua visão de Urbanismo*. Porto Alegre: PROPARG-UFGRS, 2002. Dissertação de mestrado em Arquitetura.



**Figura 4 – Plano diretor de Alfredo Gladosch para Porto Alegre (1938)**



**Figura 5 –Plano de Avenidas de São Paulo de Prestes Maia (1930).**

Para o arquiteto Davit Eskinazi, o grande mérito de Agache, mais do que a integração física que propôs para o espaço da Redenção, consistiu em sua habilidade em explorar todas as potencialidades de tema, inclusive aquelas contidas no plano de Maciel, de elaboração mais primária, que não deixava, no entanto, de revelar o uso e o conhecimento local sobre esta área.<sup>89</sup> Para ele, a presença de uma estrutura axial presente no plano, e a própria relação do parque com a

---

<sup>89</sup> ESKINAZI, Davit. *Arquitetura e tipologia na exposição comemorativa do centenário farroupilha de 1935*. Dissertação de mestrado em Arquitetura. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 1995. p. 66.

cidade, justamente centrada nesta condição essencial de seu esquema formal, apresentava claras referências barrocas que Agache buscou integrar com os condicionantes e requerimentos contemporâneos exigidos pela inserção urbanística do terreno, com resultados equilibrados do ponto de vista plástico, e satisfatórios do ponto de vista funcional.

Conforme o *Relatório*, o plano adotado visou obedecer em tudo, na medida do possível, ao plano de embelezamento da Várzea elaborado pelo urbanista Agache. Numa entrevista a André Carazzoni, correspondente do jornal *A Federação*, Alberto Bins enfatiza a importância concedida ao projeto de Agache, colocando “que exposição foi construída exatamente tendo em vista esse plano e a ele adaptando-se”.<sup>90</sup> Neste sentido, foi adotada a concepção geral proposta pelo arquiteto definida a partir da marcação de um grande eixo central que delimitava espaços praticamente simétricos de ambos os lados e proporcionava uma ampla visualidade do cenário proposto – além de possibilitar a circulação de pedestres na dimensão exigida pelo certame. Aliás, no que concerne a Agache, cabe salientar sua simpatia por grandes praças e avenidas “à la Hausmann”, que proporcionassem grandes perspectivas.<sup>91</sup> Do seu plano também foi adotado, na íntegra, o grande lago, à direita do eixo central (com 300m<sup>2</sup> de comprimento e capacidade para 21.000m<sup>3</sup>). O projeto de Agache previa a continuidade do eixo monumental, sem interrupções visuais até o término do parque. Já no plano implementado, o eixo central era adotado enquanto solução que não só previa como desejava uma interrupção, isto é, enquanto eixo que direcionava os visitantes a um determinado caminho, levava até o Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul.

O plano final foi elaborado pelo arquiteto da prefeitura de Porto Alegre, Cristiano de La Paix Gelbert, e submetido à apreciação do Comissariado Geral já em agosto de 1934, tendo sido aprovado na mesma ocasião, ou seja, dois meses após a instalação daquele órgão.<sup>92</sup> Conhecem-se dois planos da Exposição, sendo um bastante preciso e completo, correspondendo rigorosamente à realidade da implantação do evento, o que se depreende do material fotográfico existente. Mais do que um projeto de algo a ser executado, este deve ter sido elaborado no final do processo de

---

<sup>90</sup> CARRAZONI, André. Espírito de Organização. Porto Alegre: Jornal *A Federação*, 09/10/1935.

<sup>91</sup> SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora Valença, 1977. p.110.

<sup>92</sup> Cristiano La Paix Gelbert era catarinense e atuou no Rio Grande do Sul principalmente através de obras da prefeitura no fim dos anos 1920 até o ano de 1937. Entre as suas obras, além daquelas vinculadas à Exposição, estão algumas reformas do passeio urbano, como a Escadaria do Morro do Formiga em Porto Alegre, a Ponte da Azenha, e obras de saneamento, como a Estação de Tratamento de Água Moinhos de Vento, de 1926.

instalação da feira, como uma planta detalhada da área destinada à orientação de seus usuários e visitantes. Este plano consistia de uma planta geral que além de incluir uma legenda numerada completa das instalações, apresentava, ainda, a área do Campo da Redenção com seus limites imediatos de ruas e avenidas [Figura 6].



**Figura 6 - Planta Geral da ECF.**

A importância do papel de Gelbert no planejamento foi reconhecida por Bins no item “Projectos e Construcções” do Relatório de 1936, em que citava os pontos de responsabilidade do arquiteto no evento, dando conta da abrangência de sua atuação:

A execução dos projetos e fiscalização da construção dos pavilhões foi confiada ao architecto da Prefeitura, Dr. Christiano de La Paix Gelbert.

Com excepção dos projectos dos diversos pavilhões dos Estados, do Pórtico Monumental e da fachada do Pavilhão do Rio Grande, todas as demais obras foram projectadas pelo referido architecto.<sup>93</sup>

Gelbert projetou a entrada do parque a partir de um grande pórtico localizado na frente do canteiro central (no entroncamento das ruas Republica, Santana e Luiz Englert), o qual foi denominado Pórtico Monumental [Figura 7], constituindo-se em um marco de referência espacial. Na sua frente, na parte externa, no centro do canteiro, localizava-se o monumento em homenagem ao Gen. Bento Gonçalves.



**Figura 7 - Pórtico Monumental. 1935. Foto: Olavo Dutra.**

A partir do Pórtico ingressava-se no próprio eixo monumental (chamado então de Avenida das Nações) ladeado, em ambos os lados, pelos pavilhões dos diversos estados: no lado direito, a

---

<sup>93</sup> *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha*. Op. Cit., p.12.

partir da entrada, os pavilhões de Pernambuco, São Paulo, o Cassino e, logo após, o Coreto; no lado esquerdo, os pavilhões de Santa Catarina, Minas Gerais, Paraná, Agricultura e Indústrias Estrangeiras. No seu final estava o pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. À direita do observador, atrás dos pavilhões de Pernambuco, São Paulo e do Cassino, situava-se o grande lago e, no trecho que serpenteava a Rua República, encontravam-se os pavilhões do Distrito Federal e Pará. Na parte próxima da Av. João Pessoa estavam os pavilhões da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, da Inspetoria Federal de Estradas e Estrada de Ferro Central do Brasil e do Departamento Nacional do Café. No lado oposto, portanto, à esquerda do observador, encontrava-se o Parque de Diversões. Mais ao fundo, ficava o conjunto de galpões que constituíam a exposição pecuária. Finalmente, o Pavilhão Cultural se localizava na parte externa do eixo principal, no então Instituto de Educação Flores da Cunha.

Na visão do conjunto, é impossível não ressaltar o destaque dado ao Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, tanto em sua localização como em suas de dimensões. Situado no final do eixo central, era para ele que convergiam quase inapelavelmente o olhar do espectador. Ao se deslocar pelo recinto, fosse pela Avenida das Nações ou pelos caminhos menores circundantes, o visitante era conduzido para essa edificação. Pode-se, assim, dizer que enquanto o Pórtico Monumental configurava a entrada e saída, possibilitando o ingresso no recinto mágico da festa, o Pavilhão das Indústrias assumia o sentido de chegada, o ponto culminante e obrigatório, o alcance da meta principal do passeio.

A Exposição Farroupilha, como as grandes exposições universais da época, apresentou uma organização espacial baseada na articulação de um grande número de pavilhões isolados, dos mais variados “estilos” e proporções, abrigando as diversas representações e funções requeridas para o evento. A arquitetura dos pavilhões carregava o duplo objetivo de atender tanto às funções utilitárias de suas representações, quanto àquelas de ordem simbólica, tornando-se ela própria uma atração.

O arquiteto Davit Eskinazi, ao apresentar a tendência arquitetônica moderna das exposições, diz que paralelamente à predominante corrente do modernismo, existia uma ampla vertente conservadora, resultado de uma síntese estabelecida entre as estruturas formais de origem clássica despojadas de sua ornamentação original, e a utilização de referências diversas (arquitetônica ou não), derivadas de algumas das principais correntes estéticas das décadas

iniciais do século XX, como o expressionismo e o futurismo. Em conseqüência, esta arquitetura, para ele, apresentava uma marcada tendência ao monumental. Ao lado de um grande potencial de representação simbólica, carregava uma ampla liberdade de opções e combinações realizadas dentro de uma unidade estrutural básica resultante da síntese de tradição e das referidas inovações. Eskinazi afirma que a arquitetura exibida na Exposição pode ser vista como uma excepcional manifestação desta tendência, onde a utilização de referências expressionistas, futuristas e cubistas, ao lado de imagens míticas do movimento moderno, relacionados a navios de viagens, como escotilhas, chaminés náuticas e gradis de convés, eram recorrentes.<sup>94</sup>

No Pórtico Monumental e, particularmente no Cassino, foram explícitas as referências à imagem de um transatlântico, com todas as suas conotações culturais de lazer, exotismo (pois na época aquela arquitetura destoava da usualmente vista em Porto Alegre) e refinamento. Essa referência constituiu-se também em um dos mais acabados exemplos do “espírito” da Exposição: um festivo barco navegando no ambiente entre a fonte luminosa multicolorida e o grande lago, recriando a “fantasia da modernidade”, especialmente sublinhada à noite através da elaborada iluminação empregada.

A iluminação se constituiu, afinal, em um dos mais importantes elementos de projeção, tanto na organização dos espaços públicos externos, quanto na marcação dos volumes e detalhes dos prédios e de seus interiores.<sup>95</sup> Associadas à tecnologia e ao desenvolvimento, milhares de lâmpadas decoraram as edificações, os *stands*<sup>96</sup>, e as áreas externas. Essa medida ultrapassou o caráter funcional, para se tornar um recurso de apelo estético e arquitetônico bastante forte. A quantidade de fotografias noturnas encontradas não deixa dúvidas do valor atribuído ao seu efeito plástico (quase 30% das fotos). A “iluminação feérica, profusamente distribuída conforme a técnica moderna, conservando as lâmpadas ocultas com poderosos refletores, também ocultos, projetando jorros de luz verticais no espaço” dava a impressão de um “conto de Sherazade”.<sup>97</sup> Assim, na montagem cênica não faltou luz e brilho, o que obrigou aos organizadores a contratar um técnico especializado em iluminação da Light Bureau.<sup>98</sup> No interior dos pavilhões foram

---

<sup>94</sup> ESKINAZI. Op. Cit. p. 45.

<sup>95</sup> Idem. p. 59.

<sup>96</sup> Em todo o material da Exposição Farroupilha foi utilizado o termo *stand*. Por isso a opção de manter a grafia original ao invés da correta em português.

<sup>97</sup> Porto Alegre: Jornal *A Federação*, 24/08/1935.

<sup>98</sup> *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha*. Op. Cit., p. 09.

gastos 173 kilowats-hora, sendo que no Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul essa cifra era ainda maior devido ao uso diurno da iluminação nesse ambiente sem janelas.<sup>99</sup> Ao mesmo tempo em que contribuía para os efeitos estéticos do conjunto, o uso da iluminação tinha também um caráter funcional que permitia a visitação durante a noite.

Na análise desse tipo de evento, identificar o papel da arquitetura é de fundamental importância, uma vez que foram sempre apresentadas como um trabalho conceitual inovador. O espaço edificado foi a principal personagem e o símbolo maior daquilo que se entendia por ser e parecer moderno. A plasticidade dos pavilhões, a farta iluminação, os materiais exibidos e assim por diante, construíram uma ambiência dotada de valores muito mais que estéticos.<sup>100</sup>

Nas grandes exposições internacionais a arquitetura era um grande espetáculo à parte. Geralmente de caráter efêmero, a arquitetura dos pavilhões, com suas formas e materiais inovadores, tinham uma missão importante na concepção do evento. Francisco Foot Hardman, ao discutir as exposições universais observa que a grandiosidade dos monumentos – seja o Palácio de Cristal, construído para a exposição de Londres de 1851, ou a Torre Eiffel e as Galerias das Máquinas edificadas para a exposição de Paris de 1889 – revelariam mais que os avanços tecnológicos e a combinação de materiais arquitetônicos.<sup>101</sup> Antes, esses elementos arquitetônicos demonstrariam os objetivos de exibição universal da civilização burguesa. Nos catálogos e relatórios distribuídos aos participantes e expositores destes eventos, e repetidamente publicados em cartazes e em periódicos, percebe-se o otimismo progressista que impregnava a atmosfera social. Reunindo um saber enciclopédico ao classificar todas as coisas e as novidades das indústrias, os organizadores das exposições ansiavam por testemunhar o período em que se vivia. A fotografia, como testemunho dessa realidade, marcou presença tanto por seu papel de inovação técnica quanto pela elaboração da visualidade desses elementos.

Assim, a Exposição Centenária buscou sintetizar passado, presente e futuro através de uma fórmula segura que combinou tradição e modernidade – sendo esta uma constatação capaz de fornecer uma referência básica ao processo de interpretação dos códigos arquitetônicos

---

<sup>99</sup> Idem. p.14.

<sup>100</sup> Na obra *Imaginação Social*, Baczko indica que a arquitetura, enquanto uma linguagem do imaginário, traduz eficazmente, em suas formas próprias, o prestígio que rodeia um poder, utilizando para isso a escala monumental, os materiais “nobres”, etc. BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In.: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda. V. 5, 1995, p. 313.

<sup>101</sup> HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 62-81.

empregados. A expressão utilizada não foi aquela tradicional e comprometida com o espaço provinciano, que poderia soar anacrônica. Uma arquitetura que se propunha “modernista” era muito mais adequada aos objetivos ambicionados. Levando-se em conta a proposta geral da Exposição, é possível entender a opção do Comissariado Geral por um “estilo moderno” como uma forma capaz de assegurar a transição entre a tradição e o novo.<sup>102</sup> A recorrência de uma arquitetura funcional seguia os princípios de exaltação das “obras modernizadoras e monumentais”, as mesmas impressas à administração de Alberto Bins e Flores da Cunha. Desta forma, as qualidades políticas do presente, seriam expressas pelo “volume e monumentalidade arquitetônica” dos pavilhões.<sup>103</sup>

Todo esse panorama referente à escolha, planejamento e transformação do Parque Farroupilha se justifica pelo papel que este teve entre as temáticas da produção fotográfica que se propõe aqui analisar. Grande parte do material teve sua problemática relacionada às representações desse espaço, importante não só por sua história, mas também pelo significado de seu uso no universo da cidade. A fotografia, ao registrá-lo em vistas aéreas, panorâmicas, parciais ou mesmo em tomadas restritas, teceu narrativas que denunciaram não só a ordenação da circulação provocada pelo traçado preciso dos arquitetos/urbanistas, mas, principalmente, a lógica do uso do espaço, que assim como os discursos políticos, esteve carregada de intenções e sentidos.

O parque, neste sentido, pode ser considerado com um “lugar de memória”. Para Pierre Nora os lugares de memória, como fruto do aceleração da história contemporânea, “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...] porque essas operações não são naturais”.<sup>104</sup> Logo, os lugares de memória só são suscitadores de recordação porque estão atribuídos de um

---

<sup>102</sup> O estilo escolhido para os pavilhões foi o da Art Déco e do racionalismo clássico. A importância dessas duas correntes estava na capacidade conciliadora e de mediação entre as propostas acadêmicas e as modernas, e na possibilidade de exprimir novos modos de vida com a modernização do ambiente construído e da própria sociedade – inclusive com a emergência de novos segmentos sociais, como as classe média urbana – viabilizando a afirmação de projetos mais racionais e atualizados. O Art Déco foi um elo entre o passado eclético e o futuro racional-funcionalista; sua disseminação se deu pela existência de uma burguesia financiadora e atualizada quanto ao progresso científico-tecnológico de conceitos e materiais. BLANCO, Giovanni. e CAMPOS NETO, Candido Malta de. *Redescobrimo Art Déco e o racionalismo clássico na arquitetura*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp167.asp>. Acesso em 05/04/2010.

<sup>103</sup> Jornal *Correio do Povo*, 12/09/1935.

<sup>104</sup> NORA, Pierre, *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUCSP. n°10, 1993, p. 45.

valor simbólico.<sup>105</sup> As comemorações seriam, por isso, agentes vitais para os lugares de memória porque, do contrário, a história os deixaria cair no esquecimento; elas são os “bastiões os quais se escoram”.<sup>106</sup>

Como lugar de memória, o Campo da Redenção, foi o marco espacial farroupilha escolhido por carregar um valor simbólico do início de todo o processo revolucionário. Ali teria se dado as primeiras batalhas da revolução que se estenderia por dez anos. O Catálogo Oficial da Exposição dizia:

Situada exactamente no local que se travou, a 20 de setembro de 1835, o primeiro combate da grande revolução (após a escaramuçada da véspera na ponte da Azenha) a mostra do Centenário Farroupilha, pelo seu aspecto monumental, pela importância dos seus stands, pela demonstração que realiza do vulto do trabalho riograndense no século até aqui decorrido após a luta sem igual na história, é bem a melhor comemoração do legendário decênio.<sup>107</sup>

Legitimado pela história, esse lugar foi, por excelência, o espaço mais adequado para se realizar o rito cívico que homenageava os feitos dos farrapos. O espaço sacralizado apareceu pela preparação do terreno, com toda sua pompa e monumentalidade, que deveriam corresponder ao valor atribuído ao objeto reverenciado. O aspecto simbólico do complexo foi apresentado em uma linguagem atualizada e pautada nos valores e na linguagem dos homens do presente, o que garantiu o sucesso e a repercussão almejados. Articulado com o planejamento das reformas urbanas, proposto por Moreira Maciel, o Campo da Redenção passou a se chamar “Parque Farroupilha”. A aplicação parcial do projeto do renomado arquiteto Agache, atualizou aquele espaço dentro de um discurso histórico das reformas urbanas lhe conferindo ainda mais credibilidade.

A linguagem arquitetônica entremeada à fotografia como seu suporte visual/narrativo fez do Campo da Redenção um monumento (ou “lugar de memória”, como diria Nora) que reuniria apenas as lembranças das glórias e das grandes personalidades. No mesmo terreno, as

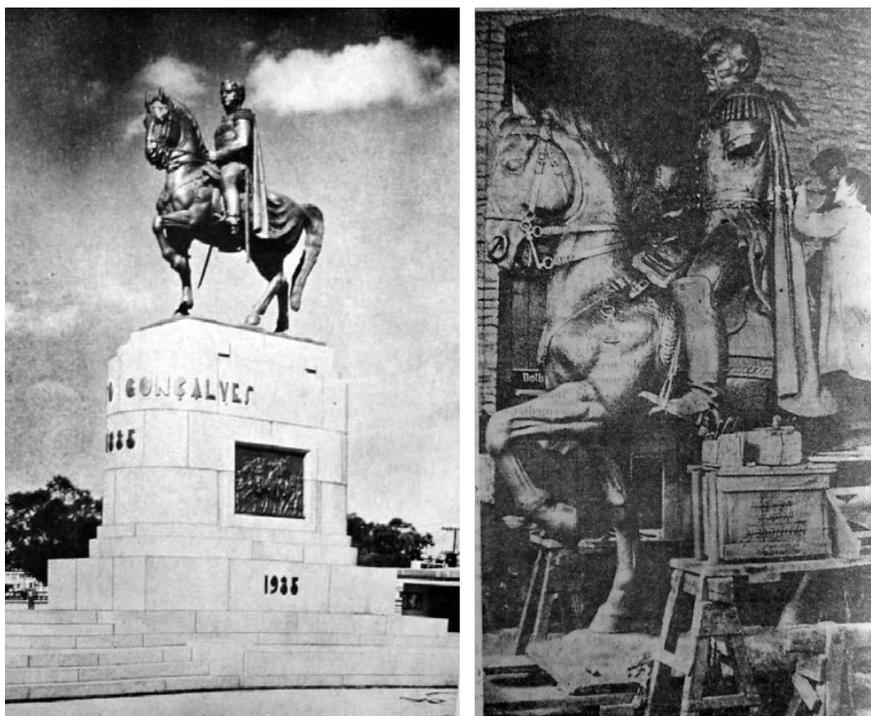
---

<sup>105</sup> Idem, p. 53.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> *Catálogo Geral (Oficial) e Guia do Touriste*. Porto Alegre: Globo, 1935.

construções de monumentos de homenagem reforçaram seu aspecto memorial. A estátua equestre de Bento Gonçalves, localizada em frente ao Pórtico Monumental, situou simbolicamente a personagem máxima da história farroupilha em um espaço de destaque, onde todos os visitantes a veriam inevitavelmente.<sup>108</sup> Bento Gonçalves foi representado montado a cavalo, vestido com uniforme militar e espada desembainhada. Em posição ereta e imponente, com olhar fixo no horizonte, reproduziu o exemplar da bravura do herói dos pampas.



**Figura 8- (esquerda) Antônio Caringi, em seu atelier, trabalhando na produção do monumento dedicado a Bento Gonçalves. Fotografia reproduzida pelo jornal A Federação em 15/11/1935**  
**Figura 9 - (direita) Monumento a Bento Gonçalves.**

Na inauguração oficial, marcada para o encerramento das festividades, o monumento foi aclamado através do discurso do deputado e chefe de polícia Dário Crespo, bisneto de Bento

---

<sup>108</sup> A estátua de Bento Gonçalves foi produzida na Alemanha pelo artista gaúcho, Antônio Caringi. Antes mesmo de finalizar a obra Caringi expôs o andamentos dos seus trabalhos ainda em solo germânico. Algumas fotos foram enviadas para a imprensa gaúcha e reproduzidas em algumas notas jornalísticas. No dia 15 de janeiro de 1936 o monumento foi inaugurado oficialmente com a presença de autoridades políticas e militares. Complementando os discursos de inauguração foi produzido pelo Comissariado um pequeno caderno recapitulando a história de Bento em seus vários aspectos: familiar, político e militar. Tal caderno colaborou para a imagem positiva do general, confirmando seu caráter “helênico”.

Gonçalves. Convocado pelo prefeito Alberto Bins, Crespo veio do Rio de Janeiro exclusivamente para a solenidade. No final do discurso de inauguração, afirmou:

No acontecimento dessa hora política, o Rio Grande levanta o melhor monumento á gloria dos farrapos. Porque procura, e há de preservar, o patrimônio sagrado que lhes lograra. Porque se une, como outrora quando á sombra de perigo comum se projeta sobre a pátria. Porque se irmana na mesma fé inquebrantável, numa obra de construção patriótica. Há um século, redobrado de glórias, Bento Gonçalves cumpria o destino de comandar o Rio Grande. Que seu espírito paire sobre a terra que ele mais amou como nome tutelar, inspirando e iluminando a todos nós, aos nossos filhos, aos filhos de nossos filhos pelas idades afora.<sup>109</sup>

Bento Gonçalves foi eternizado através da estátua de bronze e comemorado festivamente pela Exposição. Seu monumento representou simbolicamente um conjunto de valores épicos – a imagem do gaúcho montado a cavalo e pronto para a luta - demarcando, no espaço físico da cidade e do parque, a presença perene do general, exemplo do cidadão virtuoso, idealista, bravo e com amor á terra<sup>110</sup>. Enquanto monumento histórico, a estátua de Bento também remeteu a vanguarda política dos ideais republicanos e patrióticos atribuídos ao movimento farroupilha. Na cartilha da inauguração, Crespo escreveu a respeito:

Batendo-se pela república federativa, na flâmula dos farrapos tremula o mais alto espírito de brasilidade. Dizeis que ficaremos restabelecidos na grande família brasileira? – escrevia Bento Gonçalves, ainda a Gaspar Mena Barreto – Nem eu, nem os rio-grandenses, desejamos desligar-nos absolutamente do Brasil. A mesma religião, a mesma linguagem, mesmos usos, mesmos costumes, vínculos de sangue, laços de amizade e finalmente as mais ternas simpatias inclinam nosso coração a favor de um povo que consideramos irmão.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 16/01/1936.

<sup>110</sup> CRESPO, Dario. *O Rio Grande do Sul e o Centenário Farroupilha. Inauguração do monumento a Bento Gonçalves*. Oficinas Gráficas da Livraria do Globo: Porto Alegre, 1936.

<sup>111</sup> Idem, p. 27. A inauguração do monumento dedicado a Bento Gonçalves aconteceu em fevereiro de 1936, semanas antes do fim da Exposição. A autoria ficou sobre a responsabilidade de Dário Crespo, que num total de trinta e duas páginas fez um breve panorama da vida e da trajetória política de Bento Gonçalves. Crespo dividiu seu texto em quinze tópicos bastante sugestivos. Entre eles estavam: *Um homem superior*, *Qualidade heróica*, *Espírito de lealdade*, *Espírito de renúncia e sacrifício*, entre outro. O tom de idealização do personagem foi predominante em todos eles. O retrato do *herói* apareceu na forma de duas fotografias do monumento já instalado no Parque Farroupilha. Essa cartilha provavelmente foi distribuída ao público durante o ato solene.

A estátua se configurou, assim, como monumento intencional, um monumento que por vontade de seus criadores, comemorou um momento preciso, um acontecimento particular, cuja escolha foi determinada por preferências subjetivas.<sup>112</sup> No conjunto do espaço expositivo, o monumento dedicado a Bento Gonçalves resumiu o teor memorial atribuído ao Campo da Redenção. A estátua de cobre ao ser posicionada em frente à entrada principal demarcou de forma simbólica a presença do maior representante do ideal farroupilha ora celebrado.

As reformas do Campo da Redenção combinada com a construção de pavilhões iluminados de proporções monumentais, lago, fonte e monumentos de homenagem fizeram parte, assim, de um projeto quase cênico onde atuaram a política e a memória. A dedicada preparação do espaço aliada à significativa propaganda para envolver o maior número de expositores e visitantes foram medidas que visaram garantir o sucesso e a boa imagem daqueles que a promoveram. Nesse sentido, a Exposição do Centenário Farroupilha foi muito mais que um evento comemorativo, ela representou um conjunto de valores e condutas por meio de um evento de grande mobilização social.

---

<sup>112</sup> RIEGL, Alois. Apud. RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro. *Memória em Bronze – Estátua Equestre de D. Pedro I*. p. 26. In: KNAUSS, Paulo. *Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Setter Letras: Rio de Janeiro, 1999.

## **CAPÍTULO 2 - A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA**

Considerando as motivações que envolveram a realização da Exposição Farroupilha, a proposta deste capítulo consiste em identificar os elementos envolvidos na produção fotográfica que lhe diz respeito. Nesse sentido, considera-se a presença das fotografias no ambiente das exposições, identificando não só o seu valor enquanto objeto de exibição, mas principalmente seu caráter de documento e representação histórica do próprio evento.

Identifica-se, com isso, o trabalho de fotógrafos que participaram na elaboração de catálogos e álbuns, bem como as características principais desses materiais. A intenção é fazer um levantamento das principais publicações que construíram a visualidade do espetáculo. Não obstante, dadas as temáticas apresentadas pelas fotos, tentou-se pontuar o diálogo que estas poderiam ter com a produção fotográfica geral do período, bastante ligada à fotografia empenhada em retratar a cidade.

### **2.1 Fotografia: dentro e fora do espetáculo**

Dentro da tradição das exposições, a presença da fotografia geralmente teve um espaço reservado e esteve associada a uma nova forma de representação da modernidade. Já em 1851, na primeira grande exposição internacional realizada em Londres, a fotografia se aproximou definitivamente do grande público, ao ser apresentada como mais uma das grandes novidades tecnológicas. A difusão de sua prática e consumo ganhou proporções inimagináveis nesse tipo de evento principalmente pelo encantamento inicial que proporcionavam como imagens que retratavam com uma fidelidade sem precedentes os objetos e personagens capturados pela lente. Ao mesmo tempo, ela não só mostrou uma inovação técnica capaz de exibir e materializar a capacidade humana de se utilizar das forças da natureza em seu proveito, mas principalmente foi capaz de documentar, registrar e divulgar realidades próximas e longínquas, além de ganhar, de certa forma, um valor de arte (por condensar a criatividade e sentimento na imagem representada).<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> TURAZZI. Maria Inez. *Poses e Tejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 -1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 45.

Segundo a historiadora Maria Inez Turazzi, a exibição da fotografia estereoscópica na exposição londrina de 1851 foi um marco na história da fotografia. Para ela, esse fato pode ser considerado uma metáfora da aproximação da história da fotografia com a história das exposições.<sup>114</sup> Dentro das exposições industriais e comerciais

(...) a fotografia desempenhava o seu papel (...) com muitas vantagens sobre os demais grupos de objetos que ali compareciam. Em primeiro lugar porque a fotografia, tão cosmopolita desde o seu nascimento, era talvez a mais internacional das empresas, permitindo um tipo específico de comparação entre quase todos os (...) participantes; em segundo lugar, porque as imagens fotográficas podiam, ao mesmo tempo, ilustrar comparações e confrontos em outros espaços de uma exposição, nas demais classes de objetos; e, em terceiro lugar, porque a linguagem fotográfica, depositária de uma credibilidade sem concorrentes, era um dos recursos mais eficazes para tornar convincente a própria didática do espetáculo.<sup>115</sup>

Para os fotógrafos as exposições proporcionavam a oportunidade de mostrar seus trabalhos. Geralmente existiram entre os pavilhões espaços exclusivos destinados a amostras fotográficas. Na Inglaterra, por exemplo, a fotografia esteve fortemente associada ao universo cultural e científico da intelectualidade local. Por isso mesmo, na primeira grande exposição, pouco mais de uma década após o anúncio oficial da invenção do daguerriótipo e do talbótipo<sup>116</sup>, a mostra de fotografias esteve inserida na classe dos chamados “instrumentos filosóficos”, onde os ingleses incluíam “os instrumentos de medição dos efeitos das forças mecânicas e físicas da natureza”.<sup>117</sup>

A inclusão da fotografia na classe das “Ciências” remete ao debate que permeia a fotografia desde o seu surgimento. Seria ela arte ou técnica? Na história das exposições essa também foi uma problemática. Diferentemente do enquadramento realizado na Exposição de Londres de 1851, que colocou a fotografia entre os “instrumentos filosóficos, a Exposição de Paris de 1855 apresentou a fotografia como “arte industrial” ou “liberal”, permanecendo nesse mesmo grupo até

---

<sup>114</sup> Idem. p. 26.

<sup>115</sup> Idem. p. 63.

<sup>116</sup> NEWHALL, Beaumont. *History of Photography: from 1839 to the present Day*. New York. Museum of Modern Art, 1964. p. 45.

<sup>117</sup> TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Tejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 -1889)*. Op. Cit. p. 55.

a Exposição Universal de Paris em 1889. Maria Inês Turazzi acredita que tal medida se deu devido ao debate que problematizava a fotografia como sendo arte ou não. Embora alguns considerassem a fotografia uma arte, havia o problema da reprodutibilidade, que, aliada aos processos técnicos e econômicos de sua produção, dava a ela um caráter de simples mercadoria. A descoberta e utilização de negativos de vidro com colódio úmido teve um caráter decisivo nesse aspecto, pois deu rapidez e precisão ao processo de produção. Da mesma forma, os experimentos em papel albuminado, realizados pelo francês Louis Desiré Blanquart-Évrard, possibilitaram a propagação das imagens em larga escala. Tais inovações aceleraram o mercado de produção e consumo da fotografia transformando-a em uma mercadoria como qualquer outra. A fotografia, assim, se transformava uma verdadeira indústria.<sup>118</sup>

As exposições deram, assim, a oportunidade de revelar e propagandear a um público grande e diversificado uma gama de novas aplicações, equipamentos, processos, formatos e recursos disponíveis na indústria fotográfica. Por isso se constituíram em espaços privilegiados e propícios às trocas de experiências e diálogos entre fotógrafos e difusão da imagem, que já ampliavam sua atuação para outros espaços de comunicação de massa tão ou mais abrangentes, como, por exemplo, a imprensa ilustrada. Nas exposições realizadas no Rio Grande do Sul, a fotografia esteve presente nas seções de Artes Plásticas, na Exposição Comercial e Industrial de 1875, na Exposição Brasileiro-Alemã de 1881, na exposição Comercial e Industrial de 1901 e, ainda, na Exposição de 1903, promovida pelo jornal *Gazeta do Comércio*.<sup>119</sup>

Como parte integrante do espetáculo comemorativo da “Epopéia Farroupilha”<sup>120</sup>, a fotografia teve espaço reservado junto ao Pavilhão Cultural na seção de Ciências, Letras e Artes. Durante as inscrições ela fora incluída na parte de “Ciência”, onde puderam participar as “fotografias ou reproduções plásticas de resultados obtidos em laboratório”, ou na categoria “Escultura e Arquitetura”, sob a forma de fotos de edificações ou aspectos urbanos<sup>121</sup>. Após o início do evento, a fotografia passou a constar com exclusividade na *Seção Fotografia*, localizada no edifício do Jardim da Infância da Escola Normal, provavelmente devido ao grande número de

---

<sup>118</sup> Idem, p. 59.

<sup>119</sup> DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1775-1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 131-132, 190, 436, 442, 453.

<sup>120</sup> O uso do termo “epopéia” foi comum nos jornais, catálogos e álbuns para designar o movimento revolucionário dos farrapos de 1835. O termo atribui um caráter heróico ao movimento.

<sup>121</sup> DAMASCENO, Athos. Op. Cit. p. 131.

inscritos. Ente os expositores figuravam os fotógrafos Lino Hopf, Ademar Barcellos, Adelina D’Agnoluzzo, que apresentara fotos impressas pelo método de resinotypia, então conhecido apenas na Europa, E. Kovacs, Benjamin D’Agnoluzzo, Frida Freudenfeld, Arthur Koehn, Otto Schönwald. Ainda concorreram os fotógrafos amadores do Photo Club Hélios, cujos sócios eram Edmundo Becker, Germano Ruhl, Ludolfo Voight, Guilherme A. Henning, Fritz Fehlauer, Wilhelm Straz, Hans Salm, Alfred Alrutz Dorothea Alrutz. Todos esses participantes teriam apresentado “fotografias artísticas”.<sup>122</sup>

De forma geral, no Brasil e no Rio Grande do Sul, a presença da fotografia nos eventos comemorativos foi uma maneira de aferir a sintonia com as inovações técnicas da indústria fotográfica conhecidas em outros países. Logo, os participantes do “clã de Daguerre” aproveitavam esses grandes eventos para exibirem ao público visitante suas últimas novidades em termos de procedimentos e materiais fotográficos.<sup>123</sup> Além disso, eram momentos em que os artistas-fotógrafos mais prestigiados disputavam o prestígio entre seus admiradores, como aconteceu na Exposição de 1901 com Virgílio Calegari, que vencera a disputa de um dos concursos com a coleção *Tipos Populares*.<sup>124</sup>

Além do concurso de fotografias propriamente dito, a fotografia apareceu como forma de culto ao outro, mostrando imagens de outros lugares e do próprio evento, que seriam levadas pelos visitantes como *souvenirs*.<sup>125</sup> Conforme Turazzi, a fotografia contribuiu muito para o sucesso das exposições universais, ao se colocar como novidade tecnológica da era industrial moderna e, ao mesmo tempo, divulgar registros de pontos emblemáticos das mostras.<sup>126</sup>

Na Exposição Farroupilha, além da mostra fotográfica junto ao Pavilhão Cultural, a fotografia marcou presença no espaço especialmente montado para a Photo Star Dutra, localizado logo após a entrada do Pórtico Monumental. Esse pavilhão constituiu-se em um estabelecimento que comercializava prospectos, fotografias e outros veículos de propaganda. A Photo Star Dutra foi também responsável pela produção e impressão do *Catálogo Geral (Official) e Guia do*

---

<sup>122</sup> *Catálogo Geral (Official) e Guia do Touriste*. Porto Alegre: Globo, 1935, p. 62.

<sup>123</sup> Expressão usada por Athos Damasceno em seu livro *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1775-1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Op. Cit.

<sup>124</sup> DAMASCENO. Op. Cit., p. 443. Damasceno não especifica em sua obra os aspectos da fotografia na exposição de 1901. Uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema deverá ser feita para identificar essa produção.

<sup>125</sup> SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre – 1890-1920)*. 2v. Porto Alegre: PPGem Artes Visuais-UFRGS, 1997, p. 73. Dissertação de mestrado em Artes Visuais.

<sup>126</sup> TURAZZI. Op. Cit. p. 48.

*Touriste*, o principal catálogo de divulgação e propaganda da cidade e do evento organizado pelo próprio Comissariado para servir de manual do visitante.

A construção e montagem de um pavilhão exclusivo para a fotografia faz pensar sobre o grau de importância que esta adquirira em uma cidade como Porto Alegre na metade da década de 1930. Demonstra a preocupação dos organizadores em conceber o registro fotográfico como peça imprescindível na edificação de uma imagem de modernidade àqueles que visitassem a exposição. Assim:

O papel da fotografia e dos seus produtores durante os eventos de espetacularização do mundo – que as exposições industriais e comerciais significavam- era análogo ao papel desempenhado pelos fotógrafos e pela fotografia durante a normalidade dos dias comuns. Os profissionais da fotografia, cuja atuação ia além do clima festivo das exposições, estavam estreitamente vinculados às idéias de novidade, presente no desejo de emulação da sociedade porto-alegrense em relação às sociedades européias ou americanas que ofereciam uma aproximação maior com a modernidade.<sup>127</sup>

Dessa forma, a fotografia e a Exposição Centenária potencializavam a capacidade de oferecer aos porto-alegrenses e aos organizadores da mostra um espelho no qual a sociedade produzia uma auto-imagem, numa moldura especialmente construída para valorizar os elementos que certificassem a incursão da cidade na modernidade e de uma política altamente engajada nesse processo.

Segundo Alexandre Santos, que estudou a produção de retratos em Porto Alegre na virada do século XIX para o XX, apesar do grande entusiasmo das exposições quanto à fotografia, era, sobretudo, fora destes eventos especiais que ela adquiria sentido social mais ampliado, como fato cultural consumido em escala crescente, constituindo-se em verdadeiro objeto-fetiche que trazia implícita a posse simbólica de pessoas e lugares.<sup>128</sup> Para a população de Porto Alegre do início do século, assim como para todas aquelas que consumiam fotografias nessa época, a imagem

---

<sup>127</sup> SANTOS. Op. Cit., p.41.

<sup>128</sup> Idem. p. 65.

produzida pela ação da luz era sinônimo da verdade, mas principalmente de uma verdade irreversível, posto que era cientificamente provada.

Na década de 1930, Porto Alegre contava com um grande número de estúdios fotográficos. Entre os mais importantes da época estiveram: Foto S.T.A.R Dutra, Photo Becker, Azevedo Foto, Foto Abelheira Gaelzer & Comp., Lino Hopf, Kovack, Vidarte, Sartini, Ademar Barcelos, Plínio Tomagnoni, Fotografia Paris, Albino Wulff e Carlos Ferrari.<sup>129</sup> Grande parte deles estava localizada na área central da cidade. Mesmo com o advento da máquina portátil no fim do século XIX, os fotógrafos ainda continuavam sendo convocados em ocasiões especiais para prestar seus trabalhos. Eles tiveram o seu trabalho redimensionado, continuando a serem solicitados pela sociedade porto-alegrense na elaboração de imagens de maior apuro artístico.<sup>130</sup>

Além disso, com o aparecimento da imprensa ilustrada, vários fotógrafos prestaram serviços às revistas e jornais.<sup>131</sup> O fotógrafo Olavo Dutra, por exemplo, assinou grande parte das imagens da Revista do Globo, pelo menos até 1937. O retrato de estúdio, comum na produção fotográfica do início do século, passou a fazer parte também desse novo veículo da imagem. Olavo Dutra inclusive colaborou para a Galeria Social da Revista do Globo, que expunha aos seus leitores os corpos de *mademoiselles* sorridentes e cavalheiros bem trajados.<sup>132</sup>

As revistas ilustradas fizeram surgir a figura do repórter fotográfico, especialmente contratado pelo veículo editorial para fazer a cobertura jornalística de eventos relevantes.<sup>133</sup> A imprensa porto-alegrense parece ter se alinhado com os outros centros brasileiros na vanguarda das inovações tecnológicas utilizadas em outras partes do mundo.<sup>134</sup> No caso da impressão de

---

<sup>129</sup> POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada : memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre: PPGH/UFRGS, 2004, p. 89. Tese de doutorado em História.

<sup>130</sup> Idem. p. 89.

<sup>131</sup> Entre as revistas ilustradas estavam: *Revista do Globo, Kosmos, Máscara, O Echo, A Estância, Revista da Semana, O Rio Grande do Sul em Revista, Porto Alegre em Revista e Ilustração Brasileira*. Entre os principais jornais estavam: *Correio do Povo, A Federação e Diário de Notícias*.

<sup>132</sup> Galeria Social. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 172. 1935, p. 26.

<sup>133</sup> A realização de reportagens fotográficas foi possível a partir da invenção do processo de colódio úmido, na segunda metade do século XIX, quando os fotógrafos Roger Frenon e Mathew Brady elaboraram a cobertura da Guerra da Criméia e da Guerra da Secessão norte-americana, respectivamente, dando origem ao foto-jornalismo. A utilização das imagens fotográficas na imprensa, no entanto, tornou-se possível apenas em 1880, quando foi inventado o processo de meio-tom, o que veio a permitir a reprodução similar da variedade de cinzas presente na fotografia, até então não reproduzida pelas máquinas de impressão. Sobre fotojornalismo ver: COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. *Acervo-Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n.1-2, p. 25-40, jan/dez, 1993.

<sup>134</sup> TRUSZ, Alice Dubina. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano a modernidade. Porto Alegre - anos 20*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: IFCH-UFRGS, 2002, p. 55-56.

fotografias, as revistas ilustradas anteciparam-se aos jornais em Porto Alegre, substituindo as antigas ilustrações por fotos. Algumas revistas já dispunham, inclusive, de profissionais especialmente trabalhando em suas edições, como a *Máscara*, com o fotógrafo José Salem, e a *Revista do Globo*, com Olavo Dutra e Sartini. As revistas ilustradas ainda publicavam fotografias provenientes dos mais diferentes fotógrafos da cidade, assim como estimulavam amadores a lhes enviarem imagens fotográficas para serem publicadas.<sup>135</sup>

Entre os fotógrafos atuantes nos estúdios fotográficos na cidade de Porto Alegre nos anos 30, é possível identificar apenas três deles na produção fotográfica da Exposição. São eles: Olavo Dutra, Edmund Becker e Lino Hopf. Entre os trabalhos mais importantes de Olavo Dutra estão a cobertura do evento político que se autodenominou “Revolução de 30”. As fotografias de Getúlio Vargas em meio à massa e de sua partida rumo ao Rio de Janeiro, tornaram o trabalho desse fotógrafo nacionalmente conhecido. Nesta época, seu atelier, na Rua do Andradas, tornara-se uma agência de distribuição, enviando fotos para jornais de todo o país. Olavo Dutra foi fotógrafo de personalidades políticas, de misses e debutantes, além de ter sido o fotógrafo oficial de órgãos públicos, como Tribunal de Justiça, Palácio Piratini, Comando do Exército e Câmara de Deputados.<sup>136</sup>

Além disso, Olavo Dutra foi autor de muitas vistas urbanas, inseridas nas reportagens fotográficas e publicadas em revistas de circulação local e nacional. Teria sido ele também o realizador da primeira vista noturna de Porto Alegre, quando eram raros os registros fotográficos feitos com pouca luminosidade. Seu trabalho junto à Exposição se caracterizou exatamente por este traço. Suas fotografias noturnas obedeceram ao rigor digno de um profissional qualificado ao explorar a iluminação feérica do evento.

Quanto a Edmund Becker, sabe-se que ele fez parte do Photo Club Hélios, um grupo constituído de fotógrafos “amadores” e profissionais menos famosos. Becker inclusive expôs seus trabalhos junto ao Pavilhão Cultural. Suas fotografias eram de qualidade profissional e foram incluídas em vários catálogos do evento e principalmente no *Relatório da Exposição Farrroupilha*. Ao lado de Dutra, ele produziu fotos noturnas bastante representativas e um número

---

<sup>135</sup> POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada : memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Op.Cit., p. 67.

<sup>136</sup> Idem.

considerável de panorâmicas. Já sobre Lino Hopf, na bibliografia consultada, nada foi encontrado, a não ser que participou também como expositor no Pavilhão Cultural.

De forma geral, foi através das exposições, dos estúdios fotográficos e das revistas ilustradas que a população de Porto Alegre operou a sua relação com a fotografia no início do século XX. A presença de todos esses elementos na cidade contribuiu para a disseminação de um imaginário no qual a fotografia, como engenho tecnológico, ocupava um lugar especial.

## **2.2 Fotografia: suportes e formatos**

A presença da fotografia, na Porto Alegre de 1935, se refletiu na Exposição Centenária através da elaboração de um material fotográfico, distribuído em catálogos, álbuns, cartões-postais, revistas ilustradas e fotos avulsas. A fotografia, como recurso da memória e produtora de uma visualidade, representou a comemoração através da elaboração de imagens com ícones associados aos novos ideais da sociedade, rearticulados com símbolos da história farroupilha. Numa elaborada composição espacial e altamente cênica, dotada de prédios monumentais, fontes luminosas bandeiras, lago artificial, transeuntes presumidamente bem trajados, monumentos, produtos diversos e autoridades políticas, os fotógrafos legaram para a posteridade aquilo que deveria ser a “recordação do certame maior da América”.<sup>137</sup>

Nas exposições em que o Rio Grande do Sul participou ou promoveu, era comum a organização das fotografias em álbuns. Na Exposição de 1901, o fotógrafo Virgílio Calegari organizou um álbum com 30 fotografias retratando todos os pavilhões e a cerimônia de abertura.<sup>138</sup> Provavelmente sob encomenda de seus dirigentes, essa publicação tratou exclusivamente do espaço edificado como símbolo maior dos investimentos empreendidos por seus organizadores [Figura 10; Figura 11]. Entre as imagens, apenas seis eram fotografias internas mostrando os produtos e *stands*.

---

<sup>137</sup> Porto Alegre: Jornal *A Federação*, 14/01/1936.

<sup>138</sup> *Álbum da Exposição de 1901*, s/d. Acervo Museu Joaquim José Felizardo.



**Figura 10 - (esquerda) Pavilhão da fábrica de tecidos Rheingantz – Álbum da Exposição de 1901.  
Figura 11 – (direita) Pavilhão das Casas Matel e Pavão– Álbum da Exposição de 1901.**

Para a Exposição Nacional de 1908, no Rio de Janeiro, foi elaborado pelo governo riograndense um luxuoso álbum que retratou, sob vários ângulos, os aspectos mais relevantes do pavilhão rio-grandense, indo desde os *stands* das produtoras de móveis, couro e vinho, até apresentação de fotografias e artes plásticas.<sup>139</sup> Composto de aproximadamente cinquenta imagens com qualidade profissional, o álbum as apresentou, uma a uma, sem qualquer legenda. Dentre elas, a grande maioria era de fotografias internas, tendo apenas uma panorâmica externa que mostrou, a partir do portão de entrada, a principal avenida, ladeada por imponentes edifícios. Alguns mapas e plantas também foram incluídos entre as fotos, como a carta geográfica e industrial do estado e uma planta das seções, organização e apresentação dos produtos.<sup>140</sup> Nenhuma das fotografias presentes nesse álbum foi assinada, nem mesmo a edição indica quem o publicou.

---

<sup>139</sup> *Estado do Rio Grande do Sul na Exposição de 1908*, s/d. Acervo Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

<sup>140</sup> Alberto. Bins teve espaço privilegiado na seção das indústrias do Rio Grande do Sul, tendo em vista sua vultosa participação econômica nesse setor.

O material fotográfico da Exposição Farroupilha, assim como os dois álbuns anteriores, deu prioridade ao aspecto arquitetônico do evento, aos produtos expostos e visitas de autoridades. Destaque maior foi atribuído às fotografias dos pavilhões, que parecem ter sido um tema recorrente na produção imagética desses eventos, muito em função da magnitude de suas obras arquitetônicas.

A temática do espaço e dos edifícios nas fotografias das exposições pode ser associada às fotografias urbanas do mesmo período, quando os fotógrafos foram chamados a dar conta das intensas transformações que passavam as grandes cidades<sup>141</sup>. Solange Ferraz de Lima e Vânia Carvalho, em seu estudo dos álbuns de São Paulo, afirmam que há uma aproximação dessa tendência ao desenho arquitetônico de fachadas e perspectivas, praticado intensamente na Europa a partir da segunda metade do século XIX. Configurando-se como fotografias de arquitetura, se baseavam em recursos capazes de criar a ilusão de tridimensionalidade, explorando os recursos de luz e sombra e a perspectiva *per angulo* como forma de representar a volumetria das edificações.<sup>142</sup> No material aqui examinado, as fotos de fachadas e perspectivas formam um conjunto considerável, principalmente na elaboração dos álbuns e dos postais. Nos álbuns, como será visto, essa opção criou narrativas que destacaram a monumentalidade a partir do isolamento do objeto fotografado.

O *Álbum da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha*, produzido pela Casa do Amador, seguiu essa mesma tendência.<sup>143</sup> Em suas trinta e uma páginas, agrupou sessenta e quatro fotos que documentaram na íntegra todos os pavilhões do evento. Mais de 90% das imagens se restringem aos retratos isolados das edificações, apresentados em cenas

---

<sup>141</sup> Era comum às administrações municipais a contratação de fotógrafos a fim de obter o registro de bairros inteiros que sofriam reformas urbanas. Foi neste âmbito que Charles Marville, na segunda metade do século XX, registrou durante 15 anos as transformações dos velhos bairros parisienses, enquanto Max Missmann durante 40 anos, a partir de 1889, acompanhou as diferentes etapas de construção da cidade de Berlim. Cf. MONDERNARD, Anne de. *A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918*. Projeto História, São Paulo, n.18, maio, 1999, p. 107.

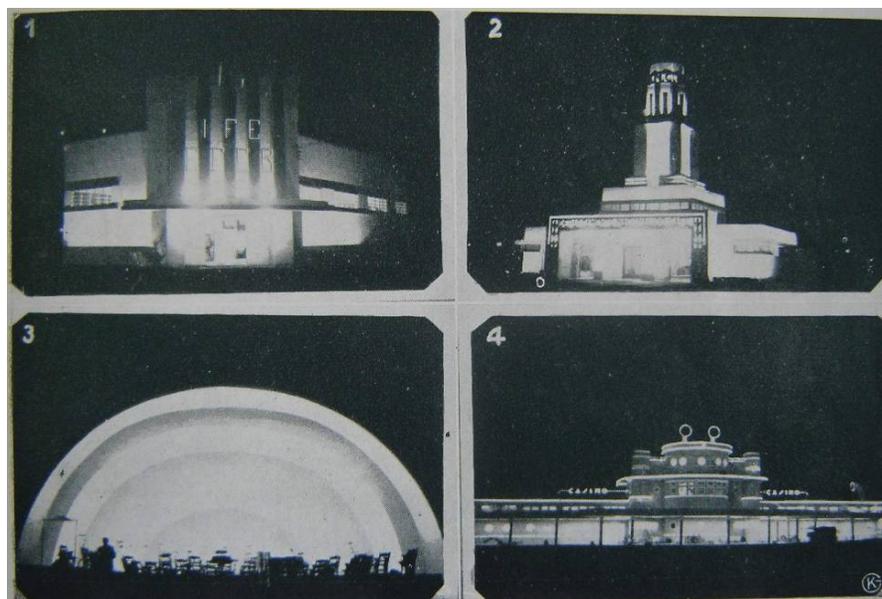
<sup>142</sup> LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado das Letras, 1997, p. 99.

<sup>143</sup> *Álbum da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha*. Porto Alegre: Casa do Amador, s/d. Acervo: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. A Casa do Amador era uma empresa de propriedade do fotógrafo uruguaio radicado em Porto Alegre, Ulpiano Etchart. Dada a qualidade profissional dos trabalhos da Casa, Ulpiano firmou parcerias com a Revista do Globo para ser o encarregado técnico das fotografias dessa publicação no início da década de 1940. Cf. MASSIA, Rodrigo. *Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940-1950*. Porto Alegre: PPGH PUC-RS, 2008. Dissertação de mestrado em História.

diurnas e noturnas [Figura 12; Figura 13]. Outras poucas foram vistas parciais da Avenida das Nações e do lago artificial, construído para ornamentar e divertir o público [Figura 14; Figura 15].



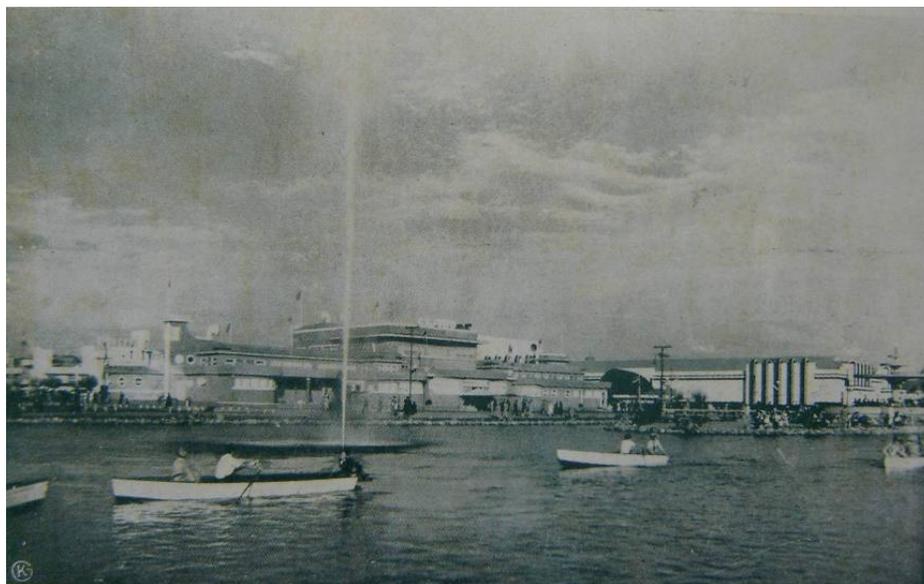
**Figura 12 – Pavilhão da Viação Férrea do Rio Grande do Sul. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.**



**Figura 13 – Aspectos noturnos dos pavilhões. 1 - Pavilhão IFE e EFCR; 2- Departamento Nacional do Café; 3- Concha Acústica; 4- Cassino. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.**



**Figura 14- Vista Parcial da Avenida das Nações. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha.**



**Figura 15 – Vista Parcial do Lago. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha.**

De modo geral, o álbum da Casa do Amador fez uma coletânea de fotografias externas que isolaram os pavilhões em quadros independentes. É difícil ter uma noção total do complexo expositivo através dele, uma vez que a prioridade recaiu sobre os prédios como unidades isoladas. A distância na qual o fotógrafo se colocou para captar as imagens também não favoreceu a identificação dos detalhes das edificações ou mesmo sua contextualização no

conjunto do parque. A preocupação não esteve em apontar o tipo de janela ou porta, a textura do material utilizado, ou qualquer outro pormenor das estruturas. O destaque foi dado à valorização monumental dos volumes e formas do bloco como um todo.

As poucas fotografias que mostraram elementos diferenciados, como o lago artificial, a vegetação e os bancos de descanso nos caminhos públicos, possibilitam uma visão do espaço mais associada ao caráter de parque que a Exposição configurou. Duas fotografias do Pavilhão de São Paulo apresentam esse aspecto [Figura 16; Figura 17]. A que mostra a fachada tem, em primeiro plano, o passeio público preparado para receber os visitantes. A vegetação, recém plantada e totalmente ordenada, organiza o caminho como espaço de lazer e descanso. Quanto àquela que mostra os fundos deste pavilhão, apresenta o lago com seus barcos a remo em pleno movimento. Nessa imagem, o flagrante do fotógrafo mostra os visitantes que ocupam o barco olhando para a objetiva criando certa interlocução com o observador/fotógrafo, chamando, por isso, a atenção para o centro da foto. O barco também criou certa similitude formal entre as duas navegações dispostas ao fundo, que conduziam o olhar do observador até o pavilhão localizado na margem oposta do lago.



**Figura 16 – Pavilhão de São Paulo – visão frontal. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha.**



**Figura 17 – Pavilhão de São Paulo (visto dos fundos). Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha.**

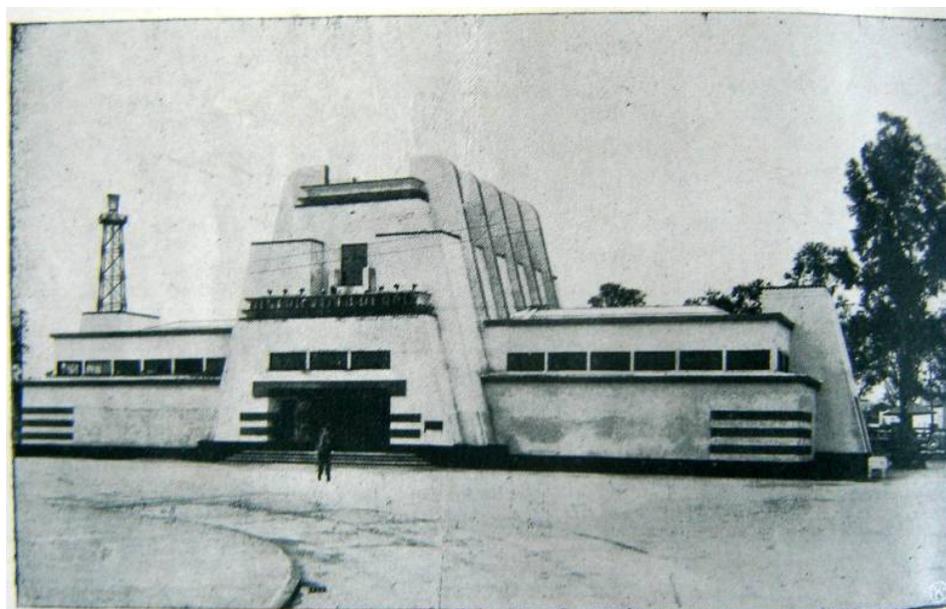
O Pavilhão de São Paulo foi o único a ser fotografado a partir dos fundos. Isso se deve talvez pela estrutura ter, na extensão do seu bloco central, a reprodução da bandeira do estado paulista. Tal ornamentação serviu para identificar o estado a qual o pavilhão pertencia a partir de um efeito grandioso de linhas verticais paralelas em preto e branco que monumentalizaram ainda mais a edificação (o mesmo recurso das linhas foi usado no Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul). Por outro lado, o uso de bandeiras foi bastante comum em vários espaços ajudando a composição de uma cenografia carregada de valor cívico.

No caso do *Álbum da Exposição*, a opção de priorizar os pavilhões evidenciou a vinculação da imagem da Exposição ao seu espaço edificado. A presença de pessoas é bastante reduzida nas imagens, aspecto a ser considerado duplamente em fotografias em um evento dessa ordem. Pois, as exposições, entendidas como um “espetáculo para as massas”, foram caracterizadas pela presença de um volume grande de visitantes, que chegou, muitas vezes, a triplicar a população da cidade promotora.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> A população original de Porto Alegre em 1935 beirava os 300 mil habitantes; durante a exposição estima-se que tenha passado pela capital cerca de um milhão de pessoas.

É de se estranhar, portanto, a opção de registrar os espaços vazios, ou, quando muito, com a presença de alguns visitantes anônimos circundando o edifício. Essa pode ter sido apenas uma opção ou tendência dos fotógrafos daquele período, no que se refere às fotos de arquitetura, ou mesmo uma solicitação daqueles que as encomendavam, na tentativa, talvez, de fazer um registro mais puro que supervalorizasse o trabalho dos arquitetos e engenheiros. Inclusive, percebe-se, que quando há figuras humanas em fotografias desse tipo, elas parecem apenas servir de parâmetro no destaque das proporções do edifício fotografado [Figura 18]. Ao que parece, essa opção se relaciona diretamente com a própria concepção do planejamento ordenado do espaço, que tinha na limpeza, organização e controle do seu uso as principais diretrizes norteadoras. O plano de Agache para o parque é um bom exemplo dessa estética e prática “do espaço civilizado”.



**Figura 18- Pavilhão de Minas Gerais. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha.**

A organização das fotografias na publicação se deu de duas maneiras: uma fotografia por página e, em outros momentos, quatro fotografias por página. As fotografias noturnas geralmente foram apresentadas reunidas na segunda opção. Das vinte e uma imagens desse gênero presentes no álbum, apenas três ocupavam a página inteira. Pode-se sugerir que as fotos que aparecem agrupadas são de aspectos menos valorizados do evento, ou por repetirem o tema de alguma

anterior na disposição geral do álbum. Logo, essa publicação não seguiu uma organização linear; ela tanto convida a um olhar mais detido (quando apresenta a foto sozinha), fazendo o observador contemplar a fotografia em sua unidade, como também chama a um olhar mais passageiro (quando agrupa várias fotos), onde cada fotografia se configura como apenas um aspecto do grupo em que se insere.<sup>145</sup>

Com um caráter bem diferente daquele atribuído ao álbum da Casa do Amador, o catálogo *A Exposição Farroupilha – Porto Alegre* foi produzido depois da realização do evento.<sup>146</sup> Na capa da publicação a imagem selecionada como ilustração foi igualmente o Pórtico Monumental, acompanhada, em sua parte superior esquerda dos retratos de Bento Gonçalves e do General Flores da Cunha, adornados com duas folhas de louro [Figura 98]. Em uma direta associação da figura de Flores à de Bento Gonçalves, os retratos mostravam certa simetria nos bustos. Junto dos retratos, na extremidade direita, estava o brasão do Rio Grande do Sul com o estandarte dizendo: “República do Rio Grande do Sul – 20 de setembro de 1835 – Liberdade, Igualdade, Humanidade”, em reverência ao movimento de emancipação política e econômica proposto pelos farroupilhas em 1835.

Este catálogo, em suas primeiras páginas, fez um breve histórico do que foi a Revolução Farroupilha e apresentou as motivações para a realização da “Grande Exposição” que homenagearia “os grandes heróis daquela memorável cruzada”<sup>147</sup>. Depois do texto, um conjunto de fotografias ilustrou a Exposição desde sua inauguração, com a foto de Flores da Cunha em pleno discurso de abertura, até fotos das máquinas e produtos expostos. O que caracteriza este catálogo é exatamente a diversidade de imagens que reuniu, pois em nenhuma outra fonte pesquisada houve tantas fotos internas, mostrando os *stands* e as visitas de Getúlio Vargas aos pavilhões, bem como material publicitário.

---

<sup>145</sup> Os termos *olhar detido* e *olhar passageiro* são emprestados da historiadora Zita Possamai que, em sua tese de doutorado que estuda os álbuns de Porto Alegre no início do século XX, define olhar detido para aquela apresentação da fotografia isolada no álbum, e olhar passageiro para aquelas apresentadas dentro de conjunto de imagens. Possamai norteia sua classificação por acreditar que o aspecto formal do álbum ao apresentar uma fotografia em isolado convida o observador a um “olhar mais detido” da foto, ou seja, mais atento. Já aquelas agrupadas no conjunto, dentro de uma mesma página, convidariam a um “olhar mais passageiro”, mais rápido e descompromissado. In: POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada : memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Op.Cit.

<sup>146</sup> *Exposição Farroupilha – Porto Alegre*. Porto Alegre: Livraria do Globo, s/d. Acervo: Museu Hipólito José da Costa.

<sup>147</sup> Idem. p. 16.

Várias fotografias do catálogo da Editora Globo foram as mesmas do *Álbum Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha*.<sup>148</sup> Aliás, várias imagens repetiram-se em diferentes publicações. As fotos diferentes foram aquelas dos monumentos, as internas, com apresentação dos *stands* e produtos, e as três vistas parciais da Avenida das Nações, em aspecto diurno e noturno. Estas últimas foram de autoria do fotógrafo Edmund Becker, que, ao lado de Olavo Dutra, concorreu pelas imagens mais emblemáticas do evento.



**Figura 19 – Stand da fábrica de charutos Pook. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.**

Por ter tantas fotos de *stands*, este catálogo teve um aspecto bastante publicitário, pois a grande maioria era acompanhada do slogan da empresa e publicidade escrita como aquelas feitas

<sup>148</sup> A Editora do Globo iniciou como uma gráfica situada na área central da cidade, que rapidamente ganhara prestígio entre os porto-alegrenses por ser, na época, uma dos estabelecimentos do gênero mais bem equipados. Com sua consolidação se tornou editora e publicou almanaques, livros e revistas, se tornando, por isso, ponto de encontro de poetas, intelectuais, políticos e profissionais liberais. Foi responsável por importantes publicações tais como: o Almanaque Globo (1915), primeira publicação da editora, e a Revista do Globo. Além disso, na década de 30 ganhou carta-patente para operar como casa bancária. Anos mais tarde, Leonel Brizola, então governador do estado, confiaria à Globo a impressão das letras do Tesouro do Estado, conhecidas como "brizoletas".

em panfletos [Figura 19; Figura 20].<sup>149</sup> Entre as cento e trinta e sete fotografias, setenta e três eram imagens de aspectos gerais da Exposição, as demais eram dos produtos expostos pelas empresas participantes. Sendo quase 50% do catálogo, as fotografias publicitárias ajudaram, da mesma forma que as fotografias dos pavilhões e monumentos, a construir a visualidade do evento. A produção da indústria gaúcha, tomada como motivo de orgulho, ganhou o devido destaque nesse catálogo.



**Figura 20** – Vista da entrada do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.

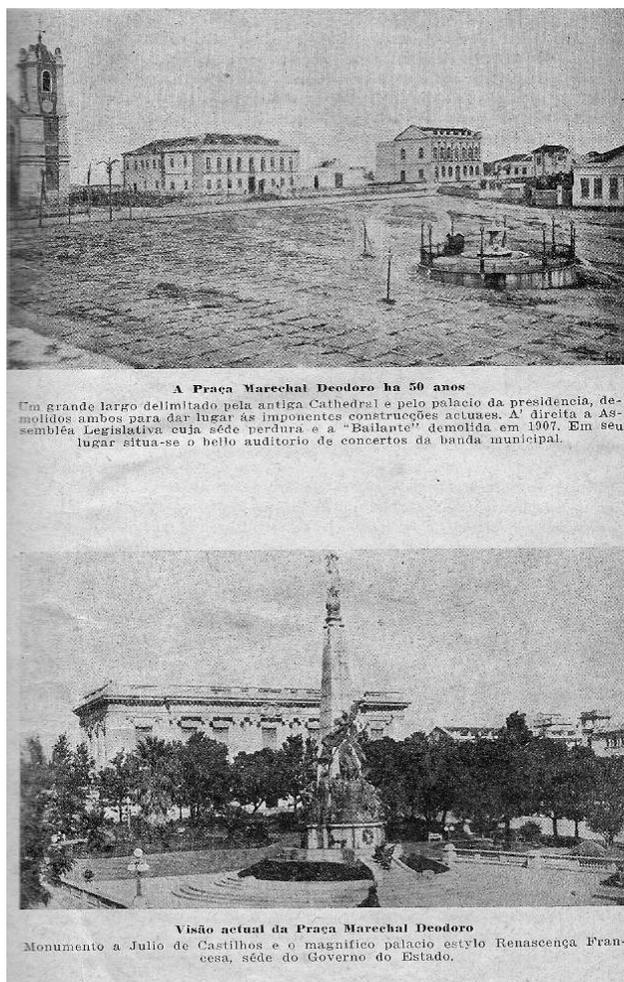
As fotografias dos *stands* possibilitam conhecer o interior dos pavilhões e dimensionar a atenção dedicada à montagem das vitrines que fizeram jus à proposta original do espetáculo. A organização dos *stands* contou com uma arquitetura de interior, que além de favorecer a apresentação dos produtos, era por si só mais uma atração para os visitantes.

Quanto ao *Catálogo Geral Oficial e Guia do Touriste*, ele também serviu para divulgar empresas, produtos e serviços. Em meios as diversas informações estavam inseridas propagandas de produtos da indústria local. O catálogo foi produzido pelo próprio Comissariado ser o guia dos

---

<sup>149</sup> A legenda da fotografia geralmente era um texto publicitário da empresa, falando dos produtos e endereço da loja onde eram vendidos.

visitantes e turistas de Porto Alegre que prestigiariam as atrações. Na primeira parte, intitulada *Guia do Touriste – Indicador da Cidade e da Exposição*, foi feito um breve resumo do que Porto Alegre oferecia, apontando os serviços públicos, teatros e cinemas, praças e as praias do arrabalde. Cerca de cento e quarenta fotografias e três fotos-montagens da Exposição e da cidade se mesclavam a um texto informativo que contava um pouco da história da capital gaúcha e do que seria encontrado no espaço do certame. Na segunda parte, o *Catálogo Geral da Exposição Farroupilha*, foram apresentados todos os expositores presentes em cada um dos pavilhões; uma listagem completa foi feita e separada ora por representação de cidades, ora por seção de locação. A publicidade se distribuiu por todo o catálogo fazendo dele uma grande vitrine daquilo que Porto Alegre podia oferecer.



**Figura 21 – Praça Marechal Deodoro em momentos: 1907 acima, 1935 abaixo. Catálogo Geral Official e Guia do Touriste.**

As fotografias que retrataram a cidade de Porto Alegre se resumiram ao centro da cidade, a avenidas, praças e edifícios tidos como modernos. No intuito de mostrar as transformações sofridas no espaço urbano, proveu-se, através de um paralelismo de imagens, uma comparação de como Porto Alegre era no passado (final do século XIX) e como era naquele momento. A intenção desse contraste foi destacar as reformas urbanísticas e os estilos de vida que por ali circulavam como “provas concretas” da nova ordem que tanto se desejava pertencer. Pois, se a industrialização no Estado ainda não se mostrava notória, o que se tornou a maior referência de uma imagem de cidade moderna foram as transformações no espaço citadino.

A utilização de fotografias na construção de um imaginário urbano na virada do século foi bastante comum. Zita Possamai, ao estudar os álbuns fotográficos produzidos de 1920 a 1930 em Porto Alegre mostra de que forma a imagem fotográfica constitui uma narrativa visual da cidade vinculando as vistas urbanas, com seus prédios e avenidas, a uma realidade considerada moderna.<sup>150</sup> As fotografias da Praça Marechal Deodoro são exemplo disso [Figura 21]. No passado (1875), aquele espaço era vazio e rústico, com apenas algumas edificações baixas ao redor do largo. Em 1935 já aparecia totalmente modificado, com o Palácio do Governo construído em “estilo Renascença Francesa” (segundo a legenda), com tratamento paisagístico e um grande monumento em homenagem a Júlio de Castilhos no centro do largo. A legenda de ambas as fotos complementam o significado atribuído a cada uma delas. Na primeira foto a legenda refere-se ao espaço que daria lugar às imponentes construções atuais, na segunda, ao identificar o estilo da arquitetura do Palácio do Governo como o mesmo da Renascença Francesa, faz alusão a certas tendências urbanísticas presentes em Porto Alegre.

Pertencendo à documentação mais oficial do certame, o *Catálogo Geral* situou a Exposição do Centenário no seu extra-quadro, mostrando como a cidade estava preparada e de acordo com as propostas progressistas daquele certame. Ao apresentar os hotéis, bancos, transporte e serviços de comunicação e comércio oferecidos dava a dimensão da estrutura presente na cidade. Através do recurso da foto-montagem com a saturação de imagens em um único quadro, Porto Alegre pareceu um centro urbano rico em grandes edifícios, alguns monumentais, como aqueles das grandes metrópoles [Figura 22]. Ao limitar-se a tomadas da região do centro, este catálogo, assim

---

<sup>150</sup> POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada : memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Op.Cit.

como os demais, selecionou aquilo que deveria ser entendido como a cidade de Porto Alegre em 1935.

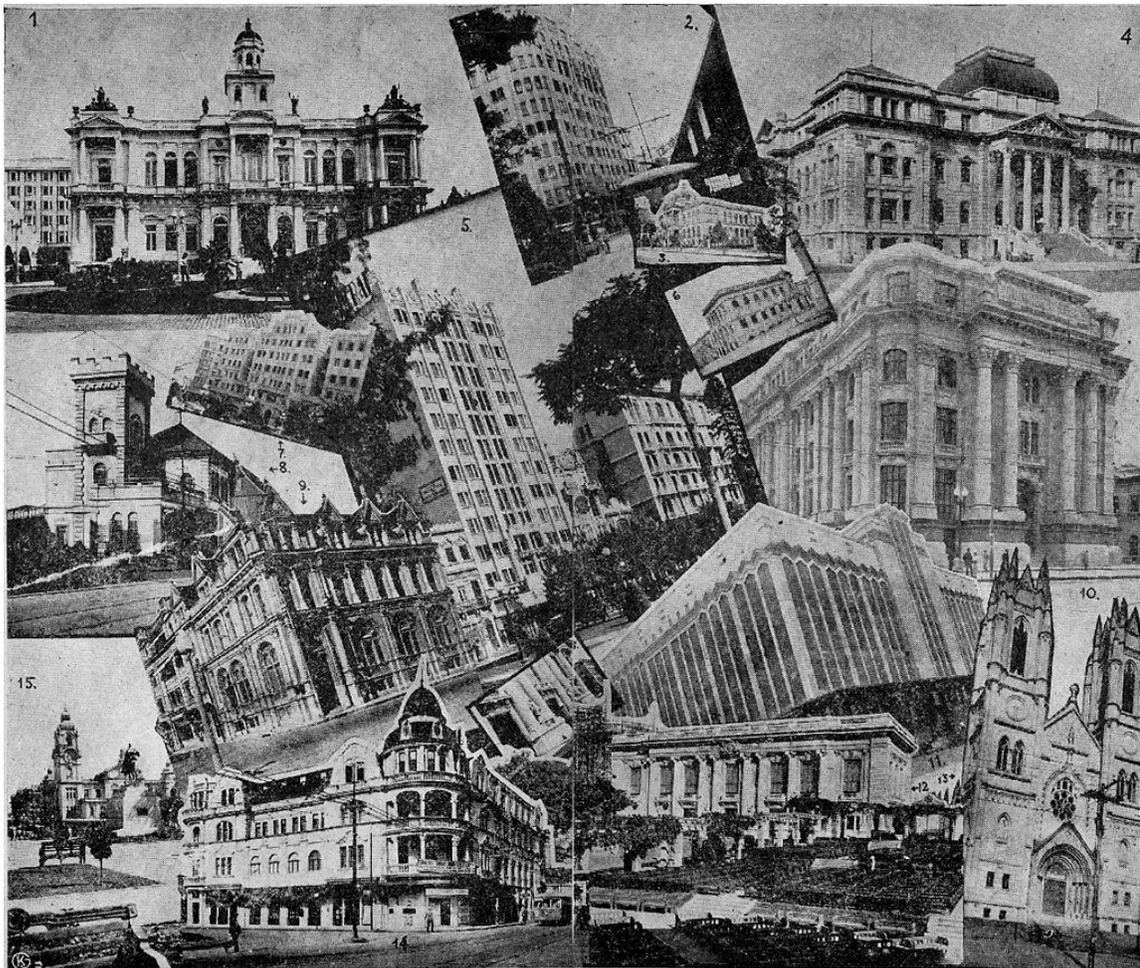


Figura 22 – Fotomontagem com prédios públicos, igrejas e faculdades. Catálogo Geral Oficial e Guia do Touriste.

O artifício da fotomontagem foi amplamente utilizado pelos fotógrafos como forma de representar as cidades a partir da nova percepção visual suscitada pelos novos meios tecnológicos recém-inventados.<sup>151</sup> A cidade de feições colossais e múltiplas, o ritmo imposto à vida das pessoas pelas repetidas máquinas e procedimentos mecânicos, como o automóvel, os trens, o

---

<sup>151</sup> Conforme PHILLIPS, Christopher. Apud. POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada : memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Op.Cit., p. 95.

telefone, e mesmo a câmera fotográfica, tornaram a imagem fotográfica um modo de apreender e representar visualmente esta nova e complexa realidade.

As fotomontagens pretendiam associar a cidade moderna a uma ampla montagem, na qual espaços e ritmos descontínuos eram justapostos com referentes da cidade concreta, privilegiando uma representação visual que percebia o urbano como uma rede de fragmentos dispersos, mas que justapostas criavam o efeito de simultaneidade.

Em uma das fotomontagens do *Guia do Touriste* [Figura 22] a disposição dos recortes mostrou, na terça parte superior – se dividirmos a imagem com linhas horizontais em três partes iguais – os edifícios da administração pública: a prefeitura (nº1), a Secretário da Fazenda (nº 4) e a Biblioteca Pública Municipal (nº 3); na parte do meio apareceu o Banco Meridional e outros prédios do centro; e na terça parte inferior, os prédios comerciais, escolas e igrejas. Combinando fachadas com terrenos ajardinados ou pavimentados e figuras humanas circulando pelo passeio público, os recortes fotográficos se articularam montando um mosaico de volumes e elementos que rompiam com a continuidade da imagem. A profusão de elementos desta fotomontagem criou uma visualidade que dava a entender que esses prédios existiam reunidos em um único espaço e em um mesmo tempo. A imagem fotográfica, nesse caso, correspondia, em partes, à realidade da cidade. Ademais, mostrar Porto Alegre por meio de tal fotomontagem, com prédios alterosos conglomerados em um único espaço, garantia um aspecto de cidade super edificada, com estruturas monumentais como aquelas das grandes metrópoles e certa noção de tempo rítmico, acelerado, descontínuo, repetitivo.

Junto da fotografia, o cinema desse período, utilizou-se do mesmo recurso de profusão, da simultaneidade, para mostrar a vida na metrópole.<sup>152</sup> A reunião de quadros que mostrassem a intensidade da vida moderna, numa composição vertiginosa de imagens criava a noção de uma cidade frenética. Tanto o cinema, como as fotografias dos anos de 1920 e 1930 foram as bases de uma memória visual do urbano, que registravam as transformações do presente ao mesmo tempo em que projetavam uma nova cidade em pleno devir. No momento em que as cidades eram

---

<sup>152</sup> MACHADO JUNIOR, Rubens. *São Paulo em Movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. São Paulo: ECA-USP, 1989. Dissertação de Mestrado. Entre algumas produções que são referência para esse modelo estão: na produção internacional alemã, *Berlin, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walter Ruttmann (1926), na produção nacional brasileira, inspirada na versão alemã, *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole*, de Adalberto Kenemy e Rodolfo Rex Lustig.

“postas a baixo”, substituindo o velho pelo novo, o colonial pelo moderno, esses foram importantes registro para arquitetos e historiadores.



**Figura 23 – Paul Citroën *Metropolis*, 1923**

Nessa transposição visual entre a fotografia e o cinema e vice-versa, é provável que o precursor da fotomontagem desse gênero, Paul Citroën, tenha, inclusive, se inspirado no cinema para fazer a famosa série *Metropolis* [Figura 23], quando ainda estava na Weimer Bauhaus, em 1923. A estética de Citroën na série *Metropolis* aproxima-se bastante da proposta do cineasta Fritz Lang, no filme homônimo, de 1927.<sup>153</sup> Tenha sido ou não a inspiração das fotomontagens

---

<sup>153</sup> ADES, Dawnen. *Photomontage*. Thames and Hudson: London, 1986. p. 99.

de Porto Alegre, fica clara que a mensagem a ser transmitida se assemelha em demasia à visão desses artistas: cidade do futuro, cidade em movimento, cidade frenética. Em uma análise comparativa com as montagens de Citroën, as de Porto Alegre recorrem ao mesmo tema principal: a arquitetura monumental dos edifícios das regiões centrais da cidade.



**Figura 24-** (esquerda) Edifício dos Correios e Telégrafos e Banco Nacional do Comercio [legenda original]. Catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Revolução Farroupilha.  
**Figura 25-** (direita) Panorama [legenda original] da área do centro na região do porto. Catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Revolução Farroupilha.



**Figura 26-** (esquerda) Palácio da Prefeitura Municipal [legenda original]. Catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Revolução Farroupilha.  
**Figura 27-** (direita) Viaduto Borges de Medeiros [legenda original]. Catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Revolução Farroupilha.

Além disso, a presença das fotografias urbanas no material da Exposição aparece em duas outras publicações: no pequeno álbum *Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário Farroupilha* e no *Centenário Farroupilha – Porto Alegre e a Exposição*

*Comemorativo*.<sup>154</sup> No primeiro, das quarenta e quatro fotos, vinte e cinco foram imagens de prédios públicos e edifícios, praças e avenidas e algumas aéreas do centro da cidade [Figura 24; Figura 25; Figura 26; Figura 27], ou seja, mais de 50% daquilo que constituía a “Lembrança da Exposição Farroupilha”. Outras seis fotos tratavam de vistas parciais do lago e da Avenida das Nações e dos pavilhões (Pavilhão das Indústrias Estrangeiras e do Cassino). Por sua vez, o catálogo *Lembranças da Exposição* distribuiu em cada página uma imagem assemelhando-se a um álbum fotográfico. Ao reunir em um único volume imagens da cidade e do parque expositivo, o catálogo criou uma narrativa onde esses dois elementos se articulavam como parte integrante de um mesmo contexto urbano e festivo. A Exposição, como mais um aspecto da cidade, deveria, portanto, ser lembrada a partir dela e vice-versa.

No catálogo *Centenário Farroupilha: Porto Alegre e Exposição Comemorativa*, maior atenção foi dada à cidade. Resumida em algumas vistas aéreas do centro e de diversos edifícios de arquitetura mais imponente, entre eles hotéis, bancos, escolas e casarões, esse catálogo funcionou como um convite aos turistas, para que viessem conhecer a capital gaúcha e prestigiar o certame.<sup>155</sup> Junto das fotografias, um texto contava partes da história de Porto Alegre, desde sua fundação até o ano de 1935, bem como todos os atrativos que essa oferecia. As imagens acompanharam o texto a fim de mostrar o progresso alcançado pela pequena vila fundada por imigrantes açorianos e nomeada capital em 1836.<sup>156</sup>

- E hoje, passado cento e vinte anos, que é Porto Alegre?  
Ella ahi, debruçada á beira do Guahyba, o inspirador de tantos poetas nossos, sorrindo meigamente num amplexo fraterno, quantos se lhe approximam, quer entrando por água, no monumental cáes, quer pelos ares, amerriando no Guayba, ou aterrisando nos aeródromos dos campos de Gravathay, onde a natureza explode em verdes gargalhadas de folhas, brotos e renovos, quer por terra, na risonha estação da via férrea, trazidos por esses maravilhosos “Pullmann”, iguaes, em luxo e conforto aos carros das vias férreas européas. - Porto Alegre a todos sorri. Sorri

---

<sup>154</sup> *Lembranças da Exposição Commemorativa do 1º Centenário Farroupilha*. Porto Alegre: Livraria Gutemberg, s/d. Acervo: Museu Hipólito José da Costa; *Centenário Farroupilha – Porto Alegre e a Exposição Commemorativa*. Porto Alegre, s/d. Acervo: Museu Joaquim José Felizardo.

<sup>155</sup> O apelo visual desse catálogo garantiu uma imagem positiva de Porto Alegre. As fotografias, de qualidade profissional, destacaram apenas as áreas urbanizadas, com tratamento paisagístico e vias públicas largas e movimentadas. O cenário tornava-se, assim, atrativo para o observador e por isso digno de ser visitado.

<sup>156</sup> *Centenário Farroupilha: Porto Alegre e Exposição Comemorativa*. Typographia do Centro. Porto Alegre, 1935, p.3

acolhedoramente na frescura e beleza de suas praças; no encanto de seus edifícios modernos [...].<sup>157</sup>

As vistas aéreas, geralmente reunidas em montagens, enfatizaram os aglomerados de prédios, residências e avenidas da região do centro, entre elas: a Avenida Mauá, a Avenida Santana, o Porto, e o Mercado Público [Figura 28]. Os arrabaldes, ao contrário, ficaram de fora daquilo que era para ser “o retrato da Porto Alegre moderna”.

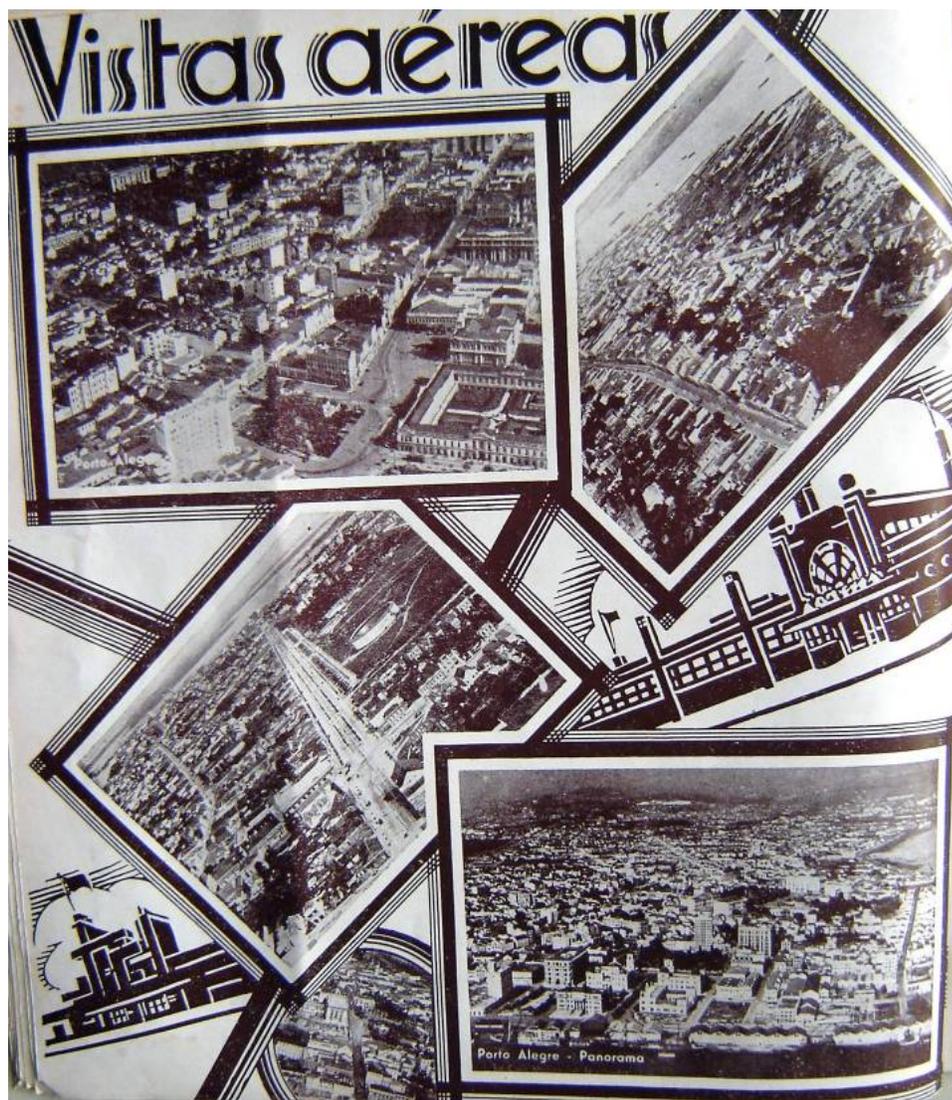
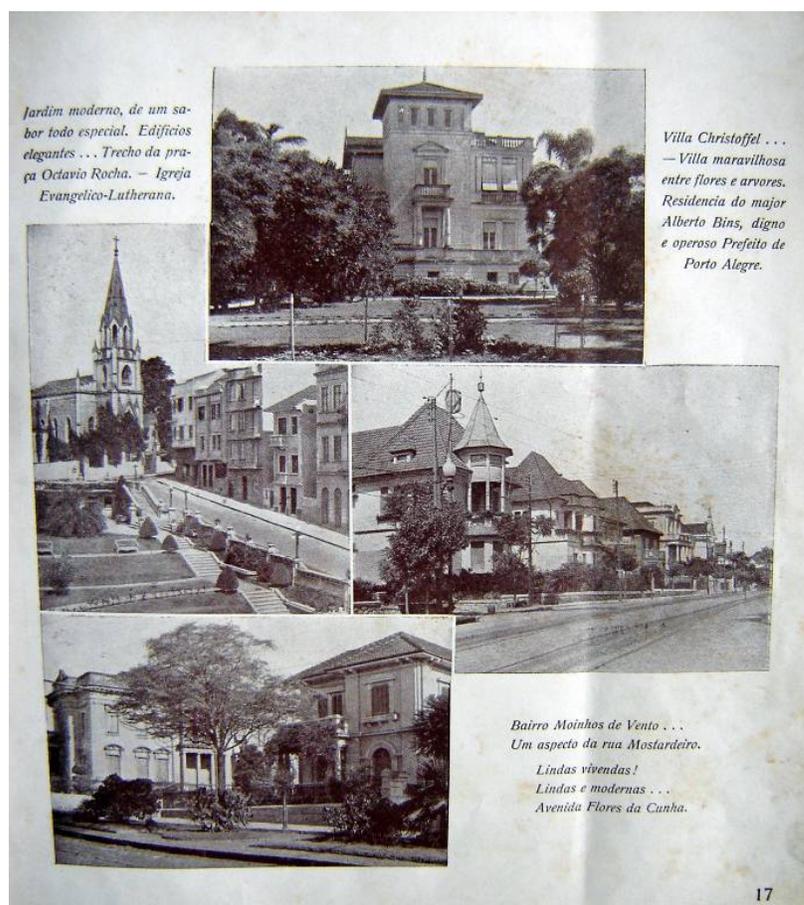


Figura 28- Vistas aéreas. Catálogo Centenário Farroupilha: Porto Alegre e Exposição Comemorativa. 1935.

---

<sup>157</sup> Idem.

A colagem fotográfica mais uma vez, tentou difundir a idéia de que Porto Alegre reunia edificações de mesmo gabarito daquelas presentes em outras metrópoles. As construções fotografadas foram só aquelas de “arquitetura elegante e com jardins modernos” [Figura 29]. Ao reunir todas as edificações num único espaço, a montagem reforçava a idéia de que estes ícones arquitetônicos eram referência do moderno no espaço urbano, e que Porto Alegre já os possuía. Abaixo das imagens aéreas, desenhos do artista plástico Francisco Bellanca retrataram os pavilhões, ornamentando a página tal como pano de fundo que se remetia à Exposição.



**Figura 29 - Casarios do bairro nobre Moinhos de Vento em Porto Alegre e Igreja Evangélico –Luterana localizada na Avenida Otávio Rocha. Catálogo Porto Alegre e a Exposição Commemorativa, 1935.**

Tais imagens potencializaram a sua capacidade de difundir representações sobre a cidade, tornando-se vinculadoras e propagadoras do imaginário urbano e político. Dessa forma, ao lado

das transformações pelas quais Porto Alegre passava, a fotografia fez parte da sua dinâmica onde a visualidade tinha um papel fundamental. Não era necessário apenas redesenhar o espaço segundo os novos parâmetros, mas também criar uma imagem que tornasse presente, ainda que no plano visual, a “nova cidade” que aparecia ‘evidenciada’ na linguagem e na materialidade fotográficas.

A fotografia no catálogo *Centenário Farroupilha* aparece apenas como ilustração do texto. Nenhuma foto da Exposição foi incluída, pois buscava-se propagandear a cidade. O texto introdutório dizia: “...e Porto Alegre a todos sorri. Sorri acolhedoramente na frescura e beleza de suas praças; no encanto de seus edifícios modernos, sérios alguns, risinhos e alegres outros como o nome da cidade”.<sup>158</sup> A descrição prosseguia exaltando o quão confortável era Porto Alegre, com uma gama de serviços hoteleiros, bancários, restaurantes e transporte rápido e seguro. Além disso, destacava os pontos altos do parque expositivo (o Pavilhão Cultural, o Cassino e o parque de diversões), informava sobre o horário de sua abertura e o preço das entradas, além de descrever os pavilhões, exaltando seu tamanho e o que seria exibido em cada um deles. Em resumo, foi um “catálogo/convite” direcionado a todos os brasileiros para virem prestigiar a “grande exposição” que se daria. Como parte da publicidade realizada pelo Comissariado em suas correspondências aos estados brasileiros, esse material foi enviado para os governadores, junto com os cartões postais, para reforçar o apelo à participação.

O diálogo visual entre a Exposição e a cidade, promovido por parte do material fotográfico apresentado, deve ser pensado numa perspectiva mais ampla, pois o significado de uma exposição de grande repercussão para a vida da cidade promotora, tanto nacional como internacionalmente, pode ser destacado a partir da própria configuração desse tipo de evento. Nesse sentido, a cidade se constitui como uma grande “moldura” dessas importantes *obras da modernidade*, a “sala de visitas” para os participantes e para o público que as prestigiavam. Por isso a cidade deveria estar de acordo com o significado maior desses eventos, se apresentando como um espaço ordenado, urbanizado, com saneamento e iluminação adequados e equipamentos urbanos. Como coloca Heloisa Barbuy, na obra *A Cidade-Exposição Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*, existiu uma relação muito direta entre as transformações urbanas e a realização das exposições do início do século, pois:

---

<sup>158</sup> Ibidem. p. 4.

A arquitetura e o urbanismo tinham nas exposições universais um de seus meios mais completos de experimentação. Nesses eventos criavam-se cidades temporárias, para durar seis meses, que serviam, entre um sem-número de funções, desde a discussão relativa à expansão das cidades que as sediavam até a aplicação de novas tecnologias e novos materiais de construção. Os sistemas viários, os meios de transporte coletivo, a inserção de parques e jardins, problemas de iluminação, de higiene, e praticamente todas as questões que envolviam planejamento urbano encontravam nas exposições ocasião para teste e ousadia. Daí que suas comissões diretoras [comissariados] eram formadas, em muitos casos, exatamente pelos responsáveis, no poder público, pelos serviços equivalentes [...].<sup>159</sup>

Barbuy avança na análise e propõe um estudo das “cidades modernas e haussmannianas como verdadeiras exposições”, invertendo a lógica. Para ela, cidade e exposição eram expressões de uma mesma conjuntura cultural.<sup>160</sup> As imagens produzidas para a cidade e para a exposição dialogavam, assim, numa direta complementação. A propaganda nas vitrines do comércio, o embelezamento das avenidas, a criação de áreas amplas, arejadas, e bem iluminadas para servir de “vitrine social” criavam a espetacularização da vida cidadina, tal como se fazia no microcosmo das grandes exposições. A fotografia, como parte desse “dar a ver”, foi elemento essencial para a confirmação da nova realidade, uma vez que a representava a partir de elementos cuidadosamente escolhidos, símbolos da vida urbana moderna.

Na capital gaúcha, além das grandes reformas urbanas, a preparação para receber o certame de 35 se deu de maneira muito curiosa. Em julho de 1935, Alberto Bins fez um pedido à população para que mandasse pintar e consertar as fachadas de suas casas tendo em vista a proximidade da Exposição.<sup>161</sup> Às vésperas da abertura, a prefeitura e o governo divulgaram, através da imprensa, seu interesse em que todos que possuíssem bandeiras do Rio Grande do Sul hasteassem durante os dias 20, 21 e 22 de setembro (que foram decretados feriados). Quem não as possuísse poderia utilizar “[...] como ornamentação festiva essas cores das bandeiras nas

---

<sup>159</sup> BARBUY, Heloisa. *A Cidade- Exposição. Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 72.

<sup>160</sup> Idem. p 73.

<sup>161</sup> Porto Alegre: *Jornal A Federação*, 03/07/1935.

fachadas de suas casas, o que contribuirá para dar a cidade um aspecto de regozijo, como o que vae nos sentimentos de todos os rio-grandenses”.<sup>162</sup> Um dia após, foi publicada uma nota onde o prefeito Alberto Bins conclamava a população a se associar às festividades “conservando embandeiradas as fachadas de suas propriedades” (residências, comércio, indústrias, etc.) nos dias 20, 21 e 22 de setembro.<sup>163</sup>

A relação dos temas urbanos com as exposições no campo fotográfico não se restringiu, apenas, ao seu material fotográfico exclusivo. Muitas exposições estiveram associadas a comemorações históricas, como, por exemplo, a exposição de Paris de 1889, que celebrou o Centenário da Revolução Francesa, a Exposição Nacional do Centenário da Independência, de 1922, no Rio de Janeiro, ou mesmo a Exposição do Centenário Farroupilha, de 1935, acabou por produzir homenagens paralelas. Entre elas estavam os álbuns comemorativos sobre as cidades anfitriãs. Esses álbuns apareceram como importantes narrativas visuais da cidade destinadas principalmente aos turistas, visitantes das exposições, às embaixadas e também como documentação oficial. No caso da Exposição da Independência, foi realizado o *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro – Comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil*.<sup>164</sup> Em edição da prefeitura do Rio de Janeiro, então capital federal, o álbum contou com cento e cinquenta e quatro fotografias que retratavam vários aspectos da cidade: a vegetação, o porto, praças, monumentos e placas comemorativas, avenidas, edifícios público, e assim por diante. Entre elas foram incluídas algumas poucas imagens de autoridades, como a do então presidente Epitácio Pessoa, do prefeito Carlos Sampaio, e do idealizador do álbum, o engenheiro e economista Dr. Luiz Raphael Vieira Souto.

Com a mesma lógica, Porto Alegre foi homenageada através do álbum *Recordações de Porto Alegre* na ocasião do Centenário Farroupilha.<sup>165</sup> Esse álbum apresentou em cento e quarenta imagens a “beleza da cidade”, destacando o progresso aferido pela mesma, graças às administrações de Alberto Bins e Otávio Rocha. A remodelação urbana levada a efeito foi descrita a partir do rol das obras urbanas realizadas no início do século XX. Dados demográficos também tentavam ilustrar o crescimento extraordinário de Porto Alegre, que deveria ser colocada

---

<sup>162</sup> Jornal: *Correio do Povo*, 18/09/1935.

<sup>163</sup> Jornal: *Correio do Povo*, 19/09/1935.

<sup>164</sup> *Álbum da Cidade do Rio de Janeiro – Comemorativo do 1º Centenário da Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da Prefeitura do Distrito Federal, 1922.

<sup>165</sup> *Recordações de Porto Alegre: 1935 – 1º Centenário da Epopéia Farroupilha*. Porto Alegre: Globo, 1935.

em terceiro lugar entre as mais importantes cidades brasileiras, segundo os editores. Entre as primeiras fotografias do álbum estavam um conjunto de sete imagens – agrupadas em uma única página – mostrando cenas da Exposição Farroupilha, com destaque para a arquitetura do pórtico monumental de entrada, dos pavilhões dos expositores, bem como a aglomeração de visitantes na festa de inauguração.

Além desse material comentado, um número significativo de fotos avulsas, cartões-postais e mesmo fotografias da imprensa ilustrada fizeram parte da produção fotográfica e, por isso, são importantes fontes visuais que devem ser consideradas. As fotos avulsas encontradas foram basicamente do acervo do fotógrafo Olavo Dutra. Seu acervo serviu de base para grande parte das publicações antes estudadas, em razão da qualidade das fotografias. Mais de 70% das imagens noturnas do certame são de sua autoria. É difícil, entretanto, saber o número exato de fotos tiradas por Dutra, uma vez que grande parte delas não está assinada. Mas pelo fato da empresa de Dutra ter ganhado a concessão de um pavilhão dentro do evento, como se viu, acredita-se que foi ele o fotógrafo mais importante e reconhecido, principalmente nas fotografias dos cartões-postais.



**Figura 30 – Cartão-Postal – Pavilhão de São Paulo.**

Entre os cartões-postais encontrados, nenhuma das imagens é inédita quando comparadas àquelas dos álbuns e catálogos [Figura 30; Figura 31]. Isso se deve talvez pelo fato dos fotógrafos que os produziram, seja ele Dutra ou Edmund Becker, distribuírem seus trabalhos a vários veículos de publicidade. Inclusive algumas imagens são encontradas também em jornais como *A Federação*, *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*. O que vale apontar é que os postais foram incorporados como parte das correspondências do Comissariado, ao fazer a divulgação do evento às empresas e estados convidados para a participação. Esse foi o caso da correspondência enviada em 24 de abril de 1935 pelo Secretário Geral Mario de Oliveira ao representante do Pavilhão do Estado de São Paulo, Piza Sobrinho.<sup>166</sup> Nesta carta, Mario de Oliveira pede a Piza para divulgar a o evento que se aproximava por meio do material ilustrado que seguia anexo.<sup>167</sup>



**Figura 31 – Cartão-Postal – Cassino.**

---

<sup>166</sup> Ofício nº 332, 24/04/1935.

<sup>167</sup> Além dos cartões-postais constam vários cartazes que deveriam ser espalhados em estabelecimentos de São Paulo. Cf. Ofício nº 247, 07/05/1935.

O cartão-postal foi o principal meio de veiculação da imagem fotográfica na virada do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.<sup>168</sup> Eles democratizaram a imagem fotográfica através do fácil acesso e circulação, dentro do processo de globalização por meio da imagem de um mundo que se internacionalizava pelo comércio e fluxo migratório sem precedentes até então. Inicialmente, suas principais temáticas foram paisagens e cidades com seus monumentos majestosos, prédios públicos imponentes, casas particulares e jardins, símbolos da sofisticação da vida urbana. Dentro da febre dos postais (início do século XX) se mostraram veículos ideais para mensagens breves e objetivas de viajantes que destinavam aos seus destinatários uma lembrança das terras distantes visitadas; em alguns casos, serviram também como mensagens de congratulações em datas festivas. Dado seu valor estético, foram imediatamente objeto de colecionismo. A indústria, aproveitando-se do modismo, empenhou-se em incentivar essa prática que envolveu editoras, fotógrafos e o grande público consumidor.

Num tempo em que a imagem ainda era bastante reduzida na imprensa, os postais serviram também como forte difusores de assuntos diversos. Entre eles estiveram as comemorações das exposições internacionais e nacionais que, desde 1881, na Exposição Comercial e Industrial de Halle (Alemanha) se tornou prática corriqueira de representação. Foi na Exposição de 1900, em Paris, que houve uma verdadeira explosão de postais, tanto fotográficos quanto pintados, que levaram inclusive um editor inglês a publicar em Londres uma série sobre o evento francês.<sup>169</sup>

No Brasil desde as exposições nacionais de 1908 e 1922, realizadas no Rio de Janeiro, foram produzidos numerosos cartões do gênero que vieram a compor a memória visual desses eventos. As exposições foram, assim, a base do cartão comemorativo, fato este que pode ser justificado pela facilidade de reprodução de fotografias e gravuras no período e pelo barateamento dos exemplares que eram vendidos e expedidos nos guichês e pavilhões desses eventos a preços módicos.<sup>170</sup>

Logo, parte de um modismo ou de uma prática de exibicionismo ou propaganda, os postais foram elementos criados no contexto das exposições e apropriados por estas como mais uma ferramenta de representação e como forma de comunicação em massa, uma vez que eram reproduzidos com facilidade e potencialmente poderiam circular pelos quatro cantos do mundo.

---

<sup>168</sup> VASQUEZ, Pedro. *Postaes do Brazil (1893-1930)*. São Paulo: Metalivros, 2002.

<sup>169</sup> Idem. p. 38.

<sup>170</sup> Ibidem.

A indústria, que esteve por trás da produção dessas imagens, garantiu não só um lucro efetivo, proporcionado pelo intenso consumo, como contribuiu para a construção de uma visualidade pautada no belo e no ideal dos temas fotografados.



**Figura 32 – Flagrantes da Revista do Globo, setembro de 1935, nas cerimônias de inauguração da Exposição do Centenário Farroupilha.**

Na imprensa ilustrada, considerando somente a Revista do Globo, o material fotográfico referente à Exposição Centenária se tornou significativo pelas fotografias das cerimônias solenes,

festas do Cassino e pelas inaugurações dos pavilhões.<sup>171</sup> Na sua grande maioria, as fotografias foram posadas e feitas em espaços internos. A Revista do Globo dedicou inclusive um de seus números para a cobertura do evento no mês de setembro de 1935, onde reuniu cinquenta e três fotografias do gênero. No conjunto, os principais personagens retratados foram o presidente Getúlio Vargas e o governador Flores da Cunha [Figura 32]. Funcionando tal como vitrine social, essa revista foi mais um elemento a compor a visualidade da Exposição que girou em torno do *ver* e do *ser visto*.

A produção fotográfica aqui estudada se distribuiu, portanto, em vários suportes e formatos. Se fosse necessário recorrer a apenas uma única publicação para problematizá-la seria difícil chegar a uma conclusão realista de como ela se configurou. Fazendo parte do cotidiano dos porto-alegrenses, principalmente em eventos comemorativos, a fotografia difundiu-se como uma prática de representação comum e necessária. Além disso, o uso da fotografia como parte do espetáculo comemorativo deve, ao mesmo tempo, ser compreendido a partir de uma perspectiva mais ampla norteadas por dois fatores principais: primeiro, a tendência geral das sociedades urbanas em fazer-se representar a partir dessas imagens mecânicas, que, passaram a fazer parte da cultura visual da modernidade; e segundo, pela necessidade de elaboração de um corpo documental capaz de ser tomado como parte da realidade a partir de quadros/cenas muito bem escolhidos e guardados no presente e, assim, para a posteridade.

---

<sup>171</sup> A Revista do Globo foi uma publicação iniciada em 1929 em Porto Alegre que, segundo seu primeiro editorial, ganhara esse nome, por que: “Revista do Globo. Este título, que contentou a todos, não o lembrou nenhum de nós. Foi, por assim dizer, que o próprio povo sugeriu. E foi aceito por dois motivos: primeiro, porque caracteriza a filiação econômica, o laço de parentesco íntimo da revista com a livraria e casa editora, de quem tem irradiado a maior parte de desenvolvimento intelectual rio-grandense destes últimos anos [Editora do Globo] ; segundo, porque a revista ambiciona ser um aparelho de recepção e de transmissão, no Estado, de todas as ondas notáveis do pensamento contemporâneo. Revista do Globo, porque se propõe registrar e divulgar, com o auxílio da Livraria do Globo, tudo o que no Rio Grande houver e doravante ocorrer digno de registro e divulgação. E ainda Revista do Globo porque deseja constituir uma ponte de ligação mental e social entre o Rio Grande e o resto do mundo”. Cf. Edital de 05/01/1929. Ela foi uma das primeiras revistas ilustradas com fotografia na época no Rio Grande do Sul. Entre seus fotógrafos estavam Olavo Dutra e Sartini.

## CAPÍTULO 3 - SÉRIES VISUAIS DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA

Neste capítulo analiso a produção fotográfica da Exposição do Centenário Farroupilha a partir de certos temas visuais. Para tanto, localizo e sugiro séries fotográficas específicas no intuito de problematizar certos padrões, pois, considerando a distribuição das imagens em publicações e formatos diferentes, essa medida se mostrou necessária, uma vez que possibilitou uma coerência maior do grupo de fontes trabalhadas. Nesse sentido, organizei as fotografias dos catálogos, álbuns, postais e revistas apontados no capítulo 2, dentro de um *corpus* que priorizou os temas e os aspectos formais de cada uma delas. Esse *corpus* foi o que defini como padrões temático-visuais. A fotografia como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo, é vista a partir da composição de séries extensas e homogêneas no intuito de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto das imagens analisadas.<sup>172</sup>

Os padrões temático-visuais estabelecidos foram divididos em grandes problemas fotográficos, são eles: *monumentalidades*, *vistas*, *flagrantes* e *internas*. Essa divisão foi estipulada considerando tanto o tema central da imagem, bem como as opções formais da linguagem fotográfica. Os padrões *monumentalidades* e *vistas* encontram nos edifícios e no espaço expositivo os temas centrais das imagens. O padrão *flagrantes*, ao contrário, priorizou a figura humana, principalmente de autoridades políticas, em visitas e solenidades. O termo “flagrante” foi atribuído a esse padrão seguindo as próprias legendas originais das fotografias que compõem a respectiva série, e não por se tratarem propriamente de flagrantes fotográficos, pois foram, em sua maioria, imagens bem posadas. Por fim, o padrão *internas* limitou-se às fotografias dos *stands* e mostruários de alguns pavilhões.

### 3.1 Os temas das fotografias

Os motivos fotografados tiveram sua localização geográfica preponderante na área da Exposição. Por terem sido, em sua maioria, imagens que priorizaram tomadas dos pavilhões, dos produtos expostos e personalidades, elas serviram como inventário de todos os elementos estruturais, propagandísticos e políticos do espetáculo. Entre os temas mais fotografados

---

<sup>172</sup> MAUAD, Ana Maria de S. A., *Através da Imagem: Fotografia e História*. In: Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996, p. 73-98.

estiveram: o Pórtico Monumental, a Avenida das Nações, o Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, as visitas de Getúlio Vargas e as vitrines do Pavilhão das Indústrias.

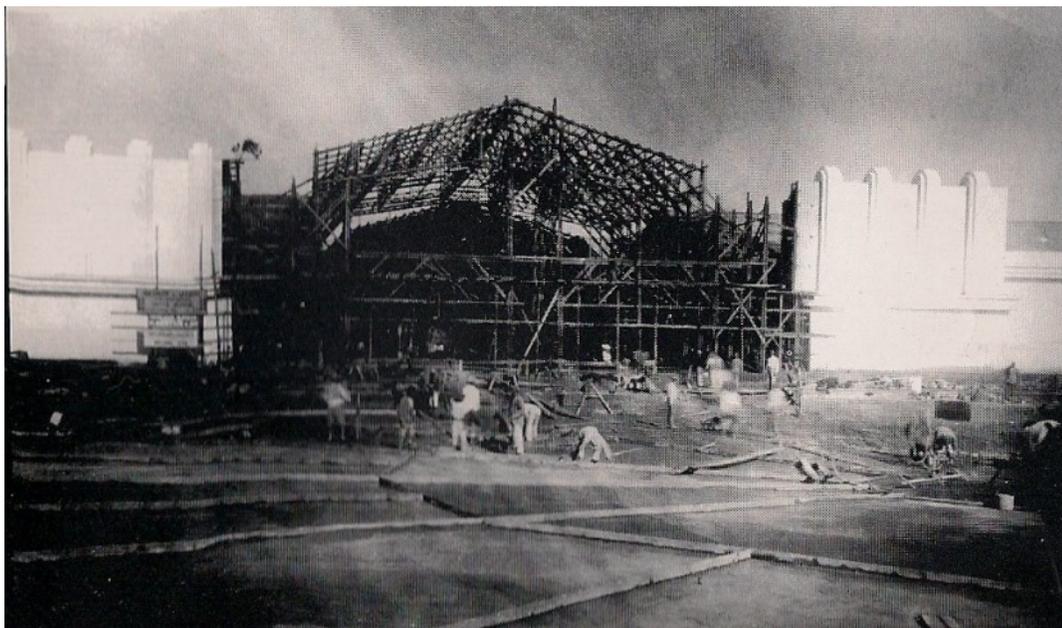
A profusão de fotografias dos pavilhões superou um percentual de 80% das imagens analisadas. Seguindo o modelo usado no retrato de cidades, que priorizaram uma visualidade baseada em edifícios de arquitetura monumental, largas avenidas e equipamentos urbanos, as fotografias da Exposição, no microcosmo do espaço expositivo, tiveram as mesmas referências temáticas para sua produção. O isolamento criado nas fotografias exclusivas dos pavilhões dificultou a caracterização dos mesmos no interior do parque. Essa opção esteve diretamente relacionada com o tipo de temática apresentada (o edifício), que obedeceu a determinados recursos formais – enquadramento, arranjo e articulação dos planos – que foram utilizados para criar uma visualidade de teor monumental.



**Figura 33 – Aspecto do Casino. Catálogo *A Exposição Farroupilha* da Editora do Globo. Acervo MCSHJC.**

Nas fotografias dos pavilhões foi significativa também a presença do jardim [Figura 16; Figura 33]. Em alguns casos árvores recém plantadas foram incorporadas à imagem mostrando o tratamento paisagístico recebido pelo parque. A vegetação, nesse sentido, é evidência direta das

melhorias do terreno, uma vez que, no passado, era uma várzea alagadiça, sem possibilidade de recreio para a população. O mesmo se aplica aos bancos distribuídos ao redor dos pavilhões, que denunciam um ambiente de permanência e descanso, caracterizando o parque como espaço de lazer e convívio. Para o jornalista do Diário de Notícias, no ambiente da Exposição Centenária, ao lado das orgias de luzes e “construções modernas” “existem pequenos bancos à antiga em torno do qual o amor ou o cansaço podem trocar suas inspirações”.<sup>173</sup> Para as pesquisadoras Solange Lima e Vânia Carvalho, esses elementos icônicos se enquadrariam na categoria infraestrutura, onde as transformações urbanas são privilegiadas no confronto passado e presente, sendo, portanto, indispensável o controle dos registros fotográficos de demolições, construções e implantações de benfeitorias urbanas.<sup>174</sup>



**Figura 34 – Construção Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul.**

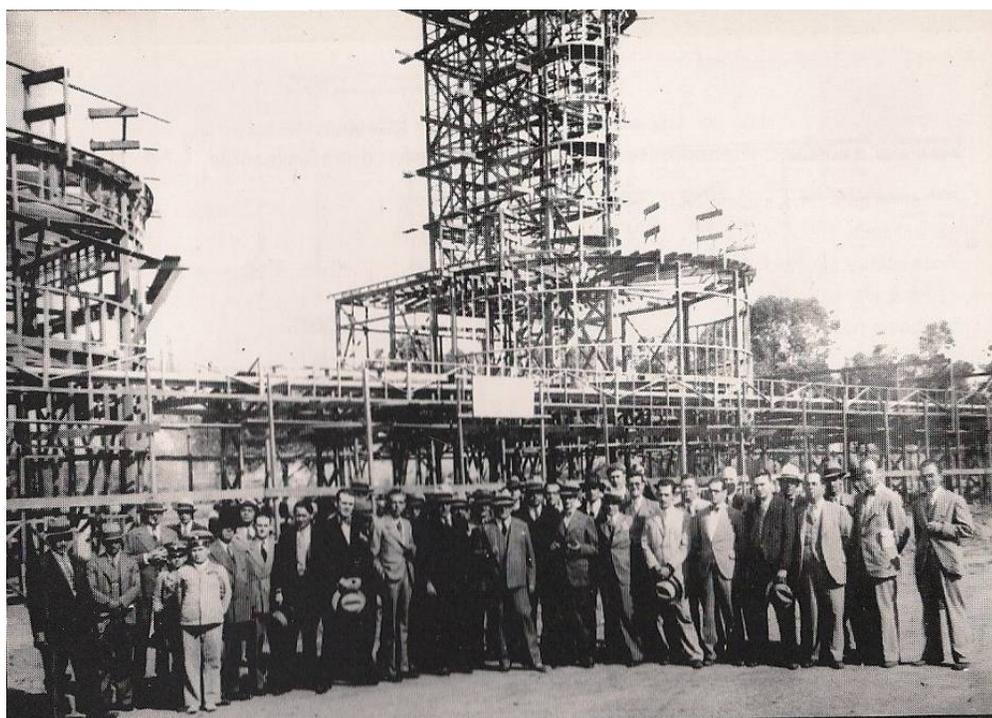
Na mesma categoria de infra-estrutura, os registros fotográficos da construtora Aydos, responsável pela construção de alguns dos pavilhões (entre eles, o Pórtico Monumental e o Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul), trataram de momentos do processo de construção

---

<sup>173</sup> Jornal: *Diário de Notícias*, 23/06/1935.

<sup>174</sup> LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado das Letras, 1997. p. 49.

[Figura 23]. Essas fotografias não foram incluídas nas publicações de divulgação, mas serviram de documentação para a própria empresa.<sup>175</sup> Em algumas imagens das obras incluíram os trabalhadores em plena atividade, ou entre autoridades, como no caso da visita do presidente Getúlio Vargas, que conferia o andamento dos trabalhos e os preparativos para o certame que se aproximava [Figura 34].



**Figura 35 – Visita de Getúlio Vargas às obras do Pórtico Monumental.**

Nas fotografias panorâmicas, de vistas aéreas e parciais da Avenida das Nações, o tema dos pavilhões se repetiu, e incluiu figuras variantes como a presença de transeuntes, elementos móveis - como o carro, o lago, a arborização e o ajardinamento, assim com a fonte luminosa. As vistas panorâmicas permitiram ao espectador, a partir de uma única imagem, ter uma maior noção do conjunto. Nestes casos, os fotógrafos – tanto Edmund Becker como Olavo Dutra - tomaram

---

<sup>175</sup> O que sugere o uso da fotografia por engenheiros e arquitetos para documentar seu trabalho e, ao mesmo tempo, construir uma visualidade e memória da profissão.

certo distanciamento do local a ser fotografado, posicionando-se, quase sempre, no alto do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul ou do Pórtico Monumental, de onde tinham uma vista privilegiada. Nessas imagens, o recurso da câmera no alto foi usado como uma das opções formais mais recorrentes [Figura 37].



**Figura 36- Vista parcial da Avenida das Nações. Foto de Olavo Dutra.**

Em algumas panorâmicas [Figura 36; Figura 66], a profusão de transeuntes contribuiu também para uma visão positiva da repercussão do evento. Mostrando um grande número de visitantes, davam a idéia de que a Exposição cumpria seu objetivo maior enquanto uma comemoração de grande mobilização e adesão social e política. Na fotografia de Olavo Dutra [Figura 36] mostra a Avenida das Nações, com o Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul ao fundo, e pode-se perceber a que público o evento se destinava: famílias, homens e mulheres, sintonizados com este código citadino moderno. A nitidez de algumas figuras masculinas permite inclusive identificar os trajes usados na ocasião: o terno e o chapéu aparecem como elementos de

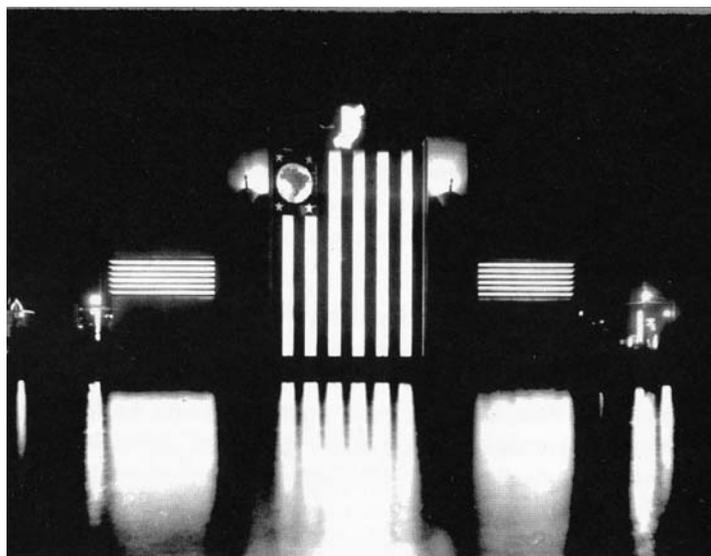
contextualização do homem moderno e urbano. As mulheres, da mesma maneira, apresentavam-se vestidas com seus trajes de passeio, acompanhadas das crianças em seus trajes de passeio. Como parte de uma representação da vida social, essa fotografia cumpria, em vários aspectos, o papel exibicionista inerente à imagem para uma burguesia que queria ver e ser vista.



**Figura 37 – Vista panorâmica da Avenida das Nações. Relatório da ECF.**

Entre as panorâmicas, o mais comum, todavia, foram as tomadas dos espaços com ausência de pessoas [Figura 37], que focalizaram a ordenação espacial e a infra-estrutura do parque. Já entre as vistas aéreas, duas em particular, das cinco fotografias analisadas, se destacaram por contextualizar a Exposição Farrapá no universo da cidade [Figura 62; Figura 65]. A área do parque apareceu limitada pelas avenidas José Bonifácio, João Pessoa e Oswaldo Aranha, e rodeada de quadras urbanizadas. Se, até aquele momento, o Parque da Redenção era um terreno fora do circuito da sociabilidade porto-alegrense, a fotografia aérea, ao contrário, o mostrou como sendo o “coração” de Porto Alegre [Figura 65].

O lago foi outro tema tratado de forma recorrente, principalmente nas fotografias associadas ao Pavilhão de São Paulo. Muito mais que uma presença natural, foi construído para o embelezamento da Exposição e usado, principalmente, pelo fotógrafo Olavo Dutra, na criação de imagens mais elaboradas quanto a seus aspectos formais de articulação dos planos (no caso das fotografias noturnas) [Figura 17; Figura 38; Figura 39].



**Figura 38 – Pavilhão de São Paulo fotografado dos fundos. Foto de Olavo Dutra.**



**Figura 39 - Pavilhão de São Paulo e lago artificial. Relatório da ECF. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**

Não obstante, as solenidades, tais como inaugurações, festas e bailes, bem como as visitas de autoridades, foram outras das temáticas recorrentes. Figuras como Getúlio Vargas, Flores da Cunha e Alberto Bins foram fotografadas sempre que estiveram presentes em alguma solenidade. A convergência das câmeras para eles induz a uma reflexão mais apurada sobre o viés político da produção e uso dessas imagens (esse assunto é aprofundado no capítulo 4). Nos jornais A

*Federação, Correio do Povo e Diário de Notícias* e nos catálogos, eles foram exaltados por serem encarados como herdeiros diretos do ideal farrapo, símbolo do heroísmo e da bravura do povo gaúcho. Flores da Cunha, por exemplo, teve sua imagem associada à figura de Bento Gonçalves na *Revista do Globo* em setembro de 1935. A fotografia de Flores apareceu lado a lado com a de Bento, ocupando, cada uma, uma página inteira [Figura 40]. A supervalorização das personalidades apareceu também nas imagens das festas do Cassino, que, através de fotos bem posadas para a coluna “Ecos” da mesma revista, funcionaram como vitrine social.<sup>176</sup>



**Figura 40 – Retratos Bento Gonçalves, á esquerda, e Flores da Cunha, á direita. Revista do Globo. Ano VII, nº 169, 1935.**

Outro tema recorrente foram os registros dos *stands*, principalmente aqueles das Indústrias do Rio Grande do Sul e das Indústrias Estrangeiras. Nessas imagens, de caráter propagandístico, os produtos de cada expositor foram divulgados com forte apelo estético. Alguns *stands* construíram vitrines com maquetes, manequins, luzes e cartazes que colaboraram com o espetáculo fetichista da Exposição. As fotografias desse gênero, em sua maioria, isolaram cada *stand* dentro do pavilhão, descontextualizando sua localização e tamanho. A presença de pessoas nessas imagens foi variável, mas, quando existiu, foi marcada pela figura dos funcionários, dos donos das empresas que expunham, ou na ocasião da visita de alguma autoridade ao *stand*.

---

<sup>176</sup> A *Revista do Globo*, por ser uma das poucas revistas ilustradas da época e por gozar de prestígio junto aos leitores, era bastante consumida pela população.

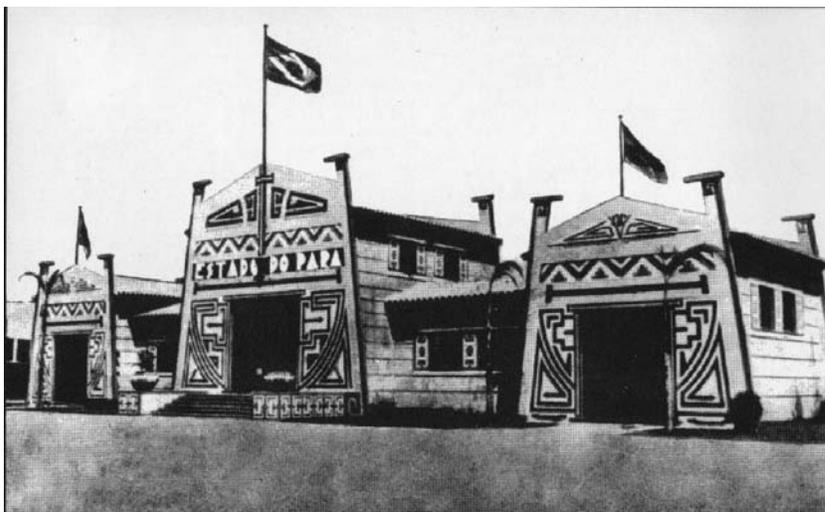
Os quatro temas principais da produção fotográfica analisada – os pavilhões, o espaço do parque e a Avenida das Nações, as solenidades e personalidades políticas, os *stands* – são aqui tomados como ponto de partida na elaboração de séries fotográficas que dividem cada uma das temáticas predominantes dentro de certo padrão visual. Cada um desses padrões não só estiveram relacionados às temáticas, mas também às opções formais que modelaram uma “forma de ver” a Exposição.

### **3.2 Fotógrafos em ação: as opções formais da produção fotográfica**

Os atributos formais referem-se às opções técnicas e estéticas escolhidas pelo fotógrafo na apresentação de determinados temas. O manejo dessas escolhas foi característico para cada motivo fotografado, uma vez que reforçou ou escondeu determinadas características do objeto fotografado. Uma tônica disso aparece nas fotografias da série *monumentalidades*, na qual a visão diagonal e ascensional escolhida pelo fotógrafo ao registrar os pavilhões foi uma estratégia para ampliar os volumes. Os atributos formais são, assim, elementos cabíveis de mapear quando se busca fazer uma análise de determinada produção que apresenta traços específicos e marcados do ato fotográfico. Sendo assim, a grade interpretativa utilizada segue as seguintes balizas: enquadramento, arranjo, articulação de planos, estrutura e efeitos.

O intuito aqui não é relacionar as características particulares de cada profissional em relação a sua produção, pois essa façanha seria inviável no caso da Exposição Farroupilha, uma vez que muitas fotos são de autoria desconhecida.

O enquadramento, definido pela seleção do espaço ser fotografado, priorizou, em mais de 60% das vezes, o ponto de vista diagonal com câmera alta ou a partir do solo. O ponto de vista diagonal foi fartamente utilizado por permitir, através da visão em perspectiva, a valorização da volumetria do objeto arquitetônico com certo grau de distorção [Figura 41]. Aliado a ele, a câmera alta lhe conferiu maior estabilidade, além de possibilitar uma abrangência espacial mais ampla. No caso das fotografias dos pavilhões, a visão diagonal ajudou na monumentalização das edificações, além de criar um efeito tridimensional na bidimensionalidade do papel. O mesmo recurso foi usado para as vistas panorâmicas da Avenida das Nações, criando uma perspectiva que aumentou sua extensão [Figura 37].



**Figura 41 – Pavilhão do Pará. Relatório da ECF.**

Outras fotografias foram tiradas de um ponto de vista central. Nesses casos a prioridade foi dada aos aspectos das fachadas dos pavilhões, para algumas panorâmicas e, principalmente, para as fotografias das solenidades. O ponto de vista central garantiu a mínima distorção do objeto, além de limitar a abrangência espacial em um recorte preciso do tema [Figura 42]. Essa medida esteve também associada ao retrato de uso comum para destacar personalidades.



**Figura 42 – Pavilhão IFE. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.**

Nas vistas aéreas, ao contrário, a opção foi a visão descensional nos moldes do vôo de pássaro, como aquela inaugurada por Nadar em 1859, que, a bordo de um balão a gás, capturou imagens de Paris vista do alto.<sup>177</sup> No caso das aéreas da Exposição Farroupilha, tais imagens só foram possíveis através do recurso do avião, usado pelos fotógrafos desde o início dos anos de 1920.<sup>178</sup> [Figura 43]



**Figura 43 – Vista aérea. Foto avulsa. Acervo MJJF**

Quanto aos arranjos, organização dos motivos figurativos nas imagens, foram identificados três aspectos distintos. Sobreposição foi a forma de arranjo mais encontrada nas fotografias das solenidades, quando as autoridades e o público foram colocados em primeiro plano [Figura 44]. Já o arranjo cadenciado apareceu nas vistas panorâmicas da Avenida das Nações, principalmente pela presença da vegetação e dos postes embandeirados distribuídos ao longo da avenida [Figura 45]. Este arranjo cadenciado se caracteriza exatamente pela repetição de um mesmo elemento de

---

<sup>177</sup> Nadar foi reconhecido internacionalmente por seu pioneirismo e criatividade. As vistas de Paris que produziu a bordo de um balão anteciparam o que somente a Torre Eiffel seria capaz de transformara em vulgaridade fotográfica, anos mais tarde. Cf. TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Tejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 -1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 79.

<sup>178</sup> POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada : memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Tese de doutorado em História. Porto Alegre: PPGH/UFRGS, 2004, p. 164.

forma regular, dando ritmo à imagem e enaltecendo os aspectos de estabilidade e de ordenação da mesma. Por outro lado, algumas fotos de pavilhões e panorâmicas apresentaram arranjo em profusão, que através da proliferação dos motivos (carro, vegetação, pessoas, edifícios), ressaltaram as qualidades visuais de intensidade, abundância e heterogeneidade [Figura 58].



Figura 44 – Inauguração do Pavilhão de São Paulo. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.

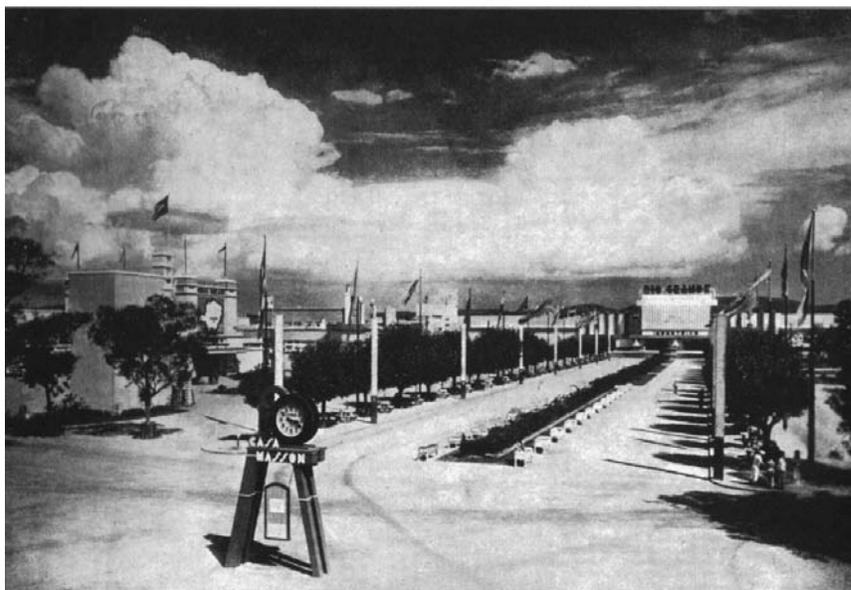


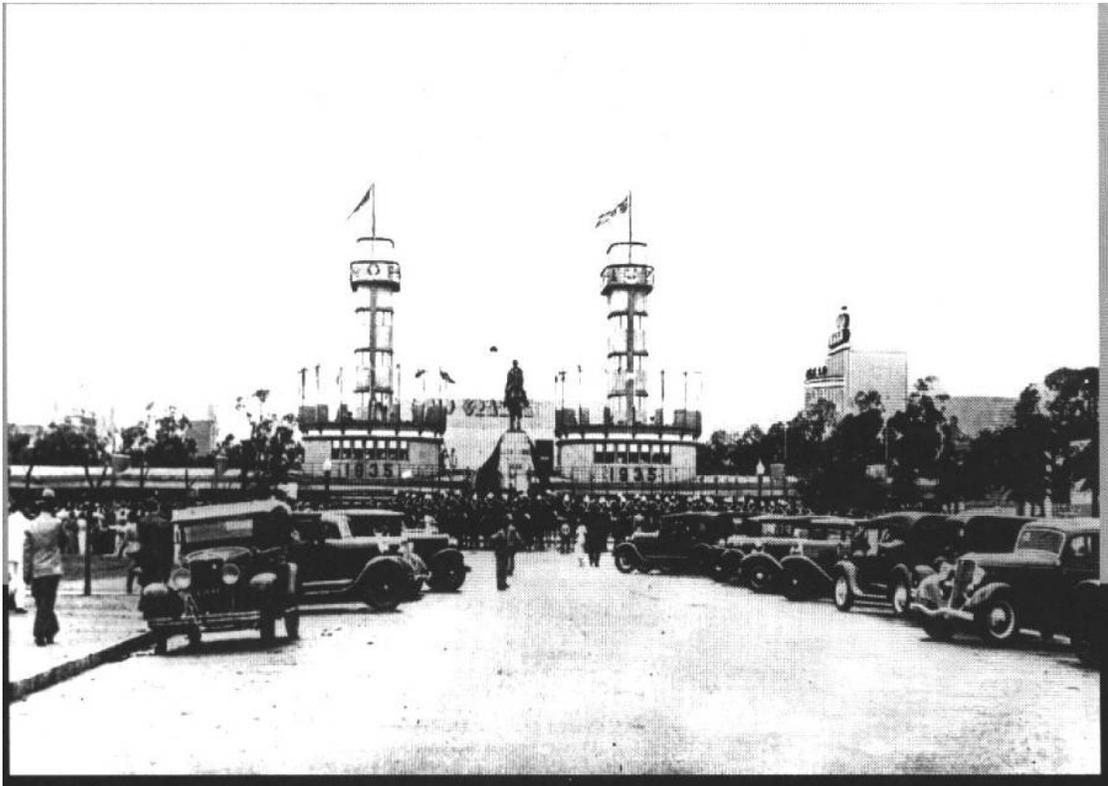
Figura 45 – Vista parcial da Avenida das Nações. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.

As poucas fotografias produzidas com arranjo em profusão talvez se justifiquem pela opção formal dos fotógrafos da época em fazer registros mais ordenados e sóbrios do espaço. Dessa forma, o espaço da Redenção, inteiramente modificado a partir de um projeto de asseio público, deveria ser representado de maneira coerente. Isto significou a valorização dos espaços vazios, organizados e com edificações monumentais.

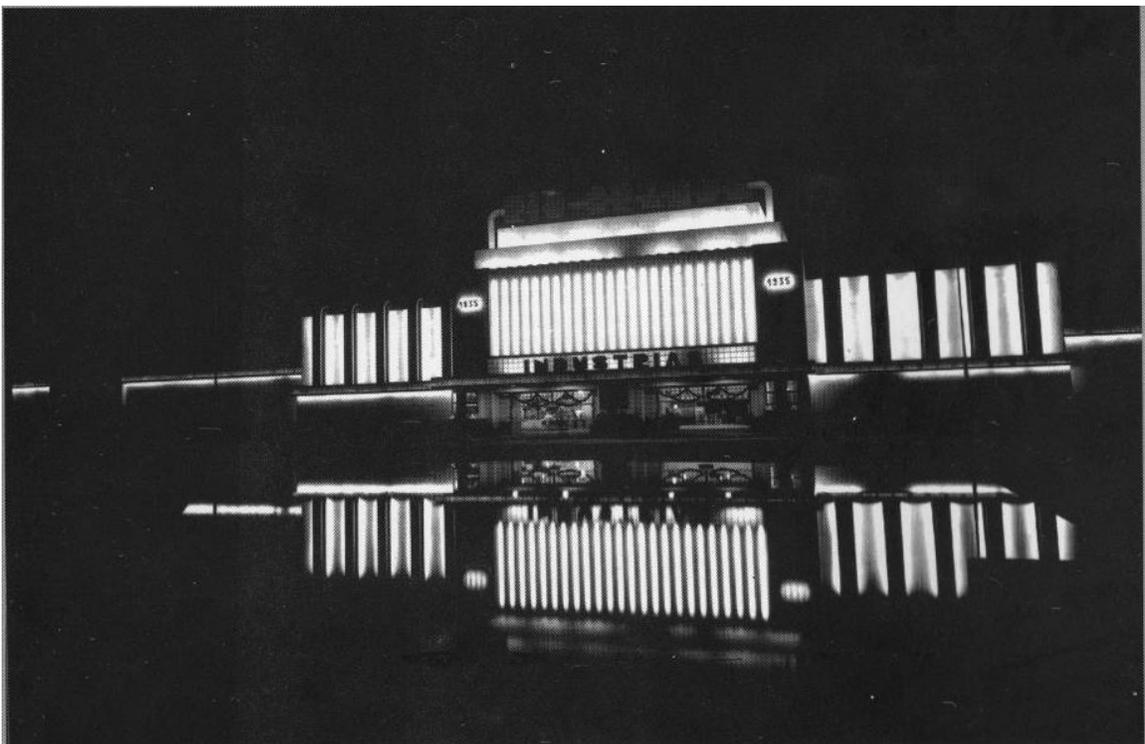
Na identificação da articulação dos planos foram reconhecidos três atributos essenciais: direção, contigüidade espacial e espelhamento. As direções (centrípeta, oblíqua, horizontal e vertical) se referem à ordenação dos elementos contidos na imagem e apreendidas pela direção do olhar do fotógrafo. No registro dos pavilhões predominou a direção oblíqua e horizontal. As imagens com direção oblíqua apareceram em mais de 60% em fotografias dessa temática, seguida da direção horizontal, que ao invés de priorizar o volume e a profundidade, destacou as fachadas e o retrato de figuras humanas. A contigüidade espacial apareceu exclusivamente em algumas aéreas e panorâmicas da Avenida das Nações através de uma linha contínua perpassando todos os planos da imagem e unificando os espaços através de elementos figurativos, tais como vegetação, postes embandeirados e pelo alinhamento do canteiro central da avenida [Figura 45; Figura 37; Figura 45; Figura 62; Figura 66]. Com a direção centrípeta, todavia, a relação deu-se por um ponto de vista central, em que um dos elementos da imagem conduzia o olhar do observador para o centro do quadro [Figura 46]. Quanto à articulação dos planos através do espelhamento foi bastante comum em boa parte das fotografias noturnas, que, através do reflexo dos prédios iluminados no lago ou na fonte luminosa, criou certa similitude formal, contribuindo inclusive para a monumentalização dos mesmos. Realizado pelo fotógrafo Olavo Dutra desde o início dos anos 30, o registro de imagens à noite ainda era uma grande novidade, e por isso fora bastante utilizado para destacar a iluminação e seu efeito feérico.<sup>179</sup> [Figura 47]

---

<sup>179</sup> Olavo Dutra teria sido o precursor da primeira vista noturna de Porto Alegre, quando eram raros os registros fotográficos feitos com pouca luminosidade. Tal intento foi alcançado graças à utilização do magnésio, produto importado da Alemanha na época. A utilização da explosão de magnésio era comum desde 1887, permitindo o registro fotográfico em interiores e de pouca ou nenhuma luz. O perigoso manuseio do magnésio rendeu a Dutra uma grande queimadura na mão. Cf. POSSAMAI, Zita Rosane. *O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 14, n. 1, Junho, 2006.



**Figura 46- Pórtico Monumental. Relatório da ECF.**



**Figura 47 – Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Foto de Olavo Dutra.**

Quanto ao uso de efeitos, recursos que possibilitam ressaltar ou alterar a configuração original de determinados elementos figurativos, foram identificadas as seguintes variantes: contraste de escala, contraste de tom, exagero, singularidade, frontalidade, atividade e repouso.<sup>180</sup> O contraste de escala possibilitou a valorização de determinados elementos em detrimento de outros, ressaltando as diferenças reais de tamanho entre eles. O contraste poderia chegar a certo exagero, como aconteceu nas fotografias dos pavilhões que tinham figuras humanas. A proporção do pavilhão com a figura humana ajudou na monumentalização do edifício, pois o tamanho do homem perto do pavilhão parecia insignificante ao lado da grande estrutura erguida realçando a envergadura da construção.

No contraste de tons, as fotografias noturnas foram emblemáticas pelo jogo de luz e sombra. A iluminação feérica, ao ser capturada pela lente fotográfica, teve um efeito translúcido que destacou as formas arquitetônicas, os volumes e linhas que ficaram bem diferentes do aspecto visto à luz do dia. Na panorâmica noturna da Avenida das Nações, o contraste de tons apareceu através da fonte luminosa, com o jato de água formando um grande obelisco no centro da imagem [Figura 61].

Os efeitos de singularidade e frontalidade se aplicaram igualmente às imagens das edificações. A singularidade se caracterizou pela apresentação exclusiva da edificação, isolada e centralizada no quadro fotográfico, sem qualquer evidência da área envoltória [Figura 12; Figura 41; Figura 48]. Desempenhando uma função semelhante, a frontalidade foi obtida pela compressão de volumes entre dois planos paralelos [Figura 49]. Para Lima & Carvalho, “sua aplicação, assim como no caso da singularidade, ocorre predominantemente nos registros de edificações, em tomadas que valorizam a fachada através do ponto de vista central, em detrimento da volumetria da edificação”.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Sobre elementos figurativos em produções fotográficas, ver: LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado das Letras, 1997, p. 53.

<sup>181</sup> LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado das Letras, 1997, p. 53.



**Figura 48 – Pavilhão do Distrito Federal. Foto de Olavo Dutra.**



**Figura 49 – Vista parcial pavilhão da VFRGS, IFE e Departamento Nacional do Café. Foto de Olavo Dutra.**

Os dois efeitos restantes registram a presença ou a ausência de movimento nas fotografias. A tipologia *atividade* aplica-se na presença dos elementos móveis, geralmente meios de transporte ou pessoas. A representação do movimento de pessoas garantiu certo dinamismo ao tema fotografado. Um exemplo disso é a fotografia que mostra a visita de Getúlio Vargas na abertura do evento, caminhando ao lado de sua comitiva em frente ao Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul [Figura 72]. Outros exemplos são as fotos que retratam o lago artificial com barcos navegando por suas margens, ou as panorâmicas que mostram pessoas circulando em diferentes direções. Em oposição, estavam as imagens mostrando situações de repouso, como nas fotografias bem posadas, ou aquelas que mesmo apresentando elementos móveis, aparecem de forma estática, como as fotografias com carros estacionados em frente ao Pórtico Monumental [Figura 46].

### 3.3 Os padrões temático-visuais

Os padrões foram definidos como grupos de fotografias que combinaram certa articulação de atributos visuais em torno de temas específicos, a fim de construir séries que facilitassem a análise das tendências da produção fotográfica.<sup>182</sup> Assim, considerou-se os elementos icônicos e as opções formais mais recorrentes das fotografias nas diversas publicações em que foram apresentadas. A identificação desses padrões colaborou para a compreensão da concepção visual usada na comemoração e para a identificação da linguagem usada por seus produtores – os fotógrafos e os editores – afinados com um discurso mais amplo do imaginário social de Porto Alegre na década de 1930.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Para a historiadora Ana Maria Mauad, a formulação de séries é fundamental na análise da fotografia enquanto fonte histórica, pois só através da coleta e organização do material em grupos tipológicos específicos, extensos e homogêneos é possível ter um resultado realmente eficiente da produção fotográfica estudada. Cf. MAUAD, Ana Maria de S. A., *Através da Imagem: Fotografia e História*. In: Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996, p. 73-98.

<sup>183</sup> O imaginário positivista do início do século XX em Porto Alegre não deixou de influenciar a produção fotográfica dos anos 20 e 30. O estudo de Alexandre Ricardo dos Santos, que procurou compreender as relações existentes entre a consolidação do regime republicano e o lugar ocupado pela fotografia como produto cultural avesso ao caos e estreitamente vinculado à ordem e à organização social no plano da imagem, deixa claro tanto a produção de imagens urbanas retratando uma cidade totalmente ordenada, ou mesmo do retrato sóbrio de personalidades políticas importantes (entre elas Julio de Castilhos). Cf. SANTOS, Alexandre Ricardo. *A Fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre, 1890 – 1920)*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

Partindo dessas considerações, é que foram definidos quatro padrões-temáticos visuais. O padrão *monumentalidades*<sup>184</sup> abrange imagens, noturnas e diurnas, de edificações realizadas a partir de tomadas restritivas e pontos de vista diagonal e central, algumas com efeito formal de singularidade, nas quais a estrutura arquitetônica é apresentada como elemento principal no centro da fotografia e valorizada por meio de seu isolamento. O padrão *vistas*<sup>185</sup> constituiu-se de vistas aéreas, panorâmicas e parciais que priorizaram tomadas com enquadramento mais abrangente, contextualizando as edificações dentro do parque expositivo e, no caso das vistas aéreas, a Exposição na malha urbana de Porto Alegre. As vistas apresentaram elementos figurativos mais variados, incluindo desde figuras humanas, automóveis, vegetação, até mesmo o lago artificial. Como no padrão anterior, apareceram em aspecto diurno e noturno.

O padrão *flagrantes*<sup>186</sup> foi marcado pelas fotografias das solenidades, festas e visitas de autoridades políticas. Esse padrão seguiu um enquadramento central e de tomadas frontais, com arranjos em sobreposição, onde as figuras humanas foram sempre postas em primeiro plano, variando quanto à presença ou não de atividade. Na maior parte das vezes o repouso foi predominante, exatamente pela valorização da pose, enquanto efeito que garantia melhor elaboração estética do(s) modelo(s) fotografado(s). Já o padrão *internas*<sup>187</sup> configurou-se pelo retrato dos *stands* e mostruários de alguns pavilhões, fotografados, quase sempre, na diagonal e com vistas pontuais de pouca contextualização. Nele o tema principal foram o design e a decoração das vitrines, mais que os produtos expostos, valorizados por um efeito de contraste de tom que a farta iluminação interna permitiu criar.

### **3.3.1. Monumentalidades**

O padrão *monumentalidades* foi predominante na produção imagética do Centenário Farroupilha através de fotografias dos pavilhões realizadas em tomadas restritivas e em perspectiva que priorizaram a frontalidade e a centralização do objeto na cena. Os fotógrafos seguiram os mesmos moldes da criação de retratos da cidade moderna, como aqueles presentes

---

<sup>184</sup> Ver anexo: *Série Monumentalidades*

<sup>185</sup> Ver anexo: *Série Vistas*

<sup>186</sup> Ver anexo: *Série Flagrantes*

<sup>187</sup> Ver anexo: *Série Internas*

em vários álbuns de cidades produzidos durante os anos 1920 e 1930 no Brasil.<sup>188</sup> Neles, as edificações de arquitetura imponente foram apresentadas geralmente a partir de tomadas diagonais que isolavam o prédio, mostrando as fachadas e volumes em um efeito tridimensional que lhes garantiam certa monumentalização. A monumentalidade no universo da fotografia de cidades sempre esteve associada ao crescimento urbano, ao progresso e a modernização, configurando-se, assim, em um padrão bastante comum de representação urbana desde o fim do século XIX.

As fotos dos pavilhões representaram cerca de 70% das imagens analisadas, sendo estes o tema escolhido para ser o símbolo maior de representação da comemoração. Além do grande número de fotos do Pórtico Monumental e do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, foram fotografados os pavilhões dos estados e departamentos específicos. No *Relatório Oficial*, entre as setenta e oito fotografias anexadas ao documento, trinta e nove eram com essa temática (ou seja, 50%) e mostraram os pavilhões do Distrito Federal, São Paulo, Santa Catarina, Minas Gerais, Pará, Paraná, Indústrias Estrangeiras, Viação Férrea, Cassino, Departamento Nacional do Café, Pavilhão Cultural, entre outros. Nessas fotografias foi identificada a opção formal de imagens em repouso, ou seja, destituída de qualquer elemento móvel na cena, como carros e transeuntes. A presença de elementos móveis, quando existiu, esteve vinculada às figuras humanas que circulavam ao redor do pavilhão tal como figurantes, nunca desempenhando uma posição de destaque, ou quando incluíram o lago artificial com barcos circulando por suas águas.

Conforme mostrou Maria Cristina Wolff de Carvalho, a fotografia manteve uma relação muito íntima com a arquitetura desde o século XIX.<sup>189</sup> Inicialmente, devido à necessidade de longa exposição, as estruturas arquitetônicas (por serem estruturas estáticas) constituíram-se em objetos fotográficos por excelência. Para ela, com o tempo, a própria percepção do objeto arquitetônico passou a ser influenciada pela concepção fotográfica, e vice versa, a elaboração das

---

<sup>188</sup> Esse tipo de álbum foi produzido em várias cidades brasileiras, aparecendo como uma tendência na produção fotográfica do início do século. Organizado de maneira a construir uma narrativa visual da cidade, eles reuniram fotografias principalmente da área urbana, edificações e obras de melhoramentos, além de paisagens e aspectos paisagísticos. Cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e, inclusive Porto Alegre tiveram várias obras desse gênero que vieram a se incorporar a prática do colecionismo fotográfico. Ver: POSSAMAI, Zita Rosane. *O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 14, n. 1, Junho, 2006; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado das Letras, 1997.

<sup>189</sup> CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Arquitetura e fotografia no século XIX*. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991, pp. 131-137.

imagens de edificações chegaram a se pautar pelas suas próprias características de representação gráfica.

Em certa medida, a fotografia de arquitetura tentou imitar o desenho arquitetônico no intuito de representar graficamente a tridimensionalidade dos prédios. No século XIX as imagens fotográficas foram usadas como forma de registro fidedigno dos edifícios sem a intermediação do artista. A fotografia, enquanto imagem técnica, carregava o estatuto de objetividade que jamais o desenho alcançaria, exatamente por não depender da percepção humana.<sup>190</sup> Não obstante, o tripé, quando colocado na altura média dos olhos, buscou recriar a mesma percepção daquele que via o edifício *in loco*. Esse tipo de fotografia causava a mesma ilusão ótica do observador que olha para o alto, na busca do topo do edifício, e tem a sensação de vertigem.<sup>191</sup>

Quanto às tomadas frontais e restritas das fachadas, foram realizadas com calculada precisão a fim de proporcionar a menor distorção e o maior rigor científico. As frontais geralmente foram feitas a partir de câmeras posicionadas numa angulação de 90° do chão para que não houvesse alteração de dimensão das fachadas. Enquanto isso, as tomadas em perspectiva valorizaram os volumes e o posicionamento espacial, através da centralização do objeto por uma tomada diagonal. Na fotografia do Pavilhão do Estado de Minas Gerais, o fotógrafo usou dessas composições para dar conta do volume quase total do prédio, possibilitando ao leitor visual ter noção da profundidade, altura e comprimento do mesmo [Figura 50]. A presença dos dois homens em primeiro plano é bastante emblemática quanto à posição que se apresentam. Parecendo contemplar a edificação que se projeta a sua frente, os homens, de costas para o fotógrafo e em posição ereta, ao direcionar o olhar para o topo do edifício, expressaram o deslumbramento causado pela “magnífica” construção *in loco*. Nessa fotografia, o olhar do fotógrafo parece ser um duplo destes homens que contemplam o edifício, um lugar que se propõe neutro, mas que tem toda uma gestualidade para parecer como tal. Ao mesmo tempo, a inevitável comparação das proporções do edifício com o tamanho dos homens garantiu um bom efeito de contraste. O distanciamento do objeto fotografado foi o suficiente para uma visão focal e sem fragmentações. Como pano de fundo, o céu nebuloso se uniformizou com o tom claro do

---

<sup>190</sup> Por ser vista como uma engenhoca, que capturava as coisas como eram “de fato”, não se considerava, naquele momento, a ação seletiva do fotógrafo e a manipulação da imagem para a produção de uma melhor fotografia.

<sup>191</sup> CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. Op. Cit., p.131-172.

pavilhão gerando pouco efeito de contraste. Nessa vista diurna, o jogo de luz e sombra foi bastante controlado.



**Figura 50 – Pavilhão de Minas Gerais.**



**Figura 51 – Pavilhão de Minas Gerais (aspecto noturno).**

Além desses aspectos, a monumentalidade foi realçada a partir das vistas noturnas. O recurso da iluminação, aliado à arquitetura, causou um efeito de contraste que a arquitetura em suas linhas e volumes [Figura 48; Figura 51]. Vale lembrar que, arquitetonicamente, o conjunto dos pavilhões da Exposição Farroupilha estiveram alinhados à estética denominada,

genericamente, *Art Déco*. O aspecto racional e funcionalista dos pavilhões, sinalizando a ruptura com os padrões de uma arquitetura mais tradicional, esteve presente, em maior ou menor grau, através de uma cuidadosa adequação formal, onde formas geométricas primárias ordenavam as partes sem negar a possibilidade de associações mais figurativas. O ornamento, quando existiu, deixou de ser arbitrário e “decorativo” e passou a atuar como elemento “funcional”, de comunicação, reforçando o contexto estético. Este atuou fundamentalmente como elemento gráfico, revigorado pelo uso novo e paradigmático da luz elétrica, signo de modernidade, símbolo das aspirações da sociedade da época.<sup>192</sup>

A Exposição Universal de Barcelona de 1929 foi a primeira a utilizar de forma expressiva esta nova dimensão que veio a ser a iluminação elétrica na arquitetura. Os aspectos expressivos associados ao uso da iluminação tem sua provável origem no *music hall* e seu potencial estético é acusado também pelo cinema.<sup>193</sup> Na Exposição Farrroupilha, a utilização de colunas luminosas em seu eixo principal e a grande fonte luminosa, com seu jogo de água, luz e cores, são elementos que remeteram diretamente à Exposição de Barcelona de 1929 e, antes dessa, à Exposição Internacional de Paris de 1889.

Ao estudar a *magia noturna* da Exposição Universal de 1889, em Paris, Heloisa Barbuy destacou a importância atribuída à iluminação elétrica no evento, que, além de ter permitido a visita noturna ao *Champs de Mars*, gerou uma total atmosfera de encantamento e ilusão causada pelos shows diários da fonte luminosa que abrihantava as noites de Paris.<sup>194</sup> A partir de fontes iconográficas que representaram a fonte luminosa, construída os pés da Torre Eiffel, Barbuy destaca que em muitos casos a luz era personagem principal da cena. A fonte, com seus jatos de água lançados em direção ao céu, mostrava “uma tecnologia capaz de transformar a Exposição num espetáculo celestial com o qual nem as estrelas são capazes de competir, dada a escuridão com que se apresenta o firmamento”.<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> FROTA, José Artur D’Alo. *A Permanência do Transitório*. In: Revista ARQTexto, nº 0. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2000. p. 16. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_0/0\\_Artur.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_0/0_Artur.pdf) Acesso em: 07/06/2009.

<sup>193</sup> Idem. p.16.

<sup>194</sup> BARBUY. *A exposição universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p. 80.

<sup>195</sup> Idem. p . 80.

Já na Exposição de Barcelona a luz associada à arquitetura dos edifícios contou com o uso do gás neon.<sup>196</sup> A introdução desse elemento reforçou os efeitos de luz e sombra, dando maior destaque a geometria volumétrica dos pavilhões. Assim, a luz elétrica passou a ser utilizada sistematicamente como um verdadeiro elemento de reforço e expressão das características arquitetônicas dos edifícios, possibilitando e incentivando ainda mais o uso noturno do espaço expositivo.

Para os fotógrafos (principalmente Dutra e Becker), a iluminação foi bastante aproveitada na produção de fotografias noturnas mais elaboradas. A possibilidade de captar imagens em ambientes de pouca luz permitiu registrar cenas onde o destaque, muitas vezes, nem era o pavilhão, mas sim a luz, o efeito de contraste entre o escuro e o claro, supervalorizado nas imagens em preto e branco. Nelas a iluminação ganhou uma dimensão mágica através da articulação formal dos planos criados pelo espelhamento. A similitude formal produzida pela duplicação da imagem no espelho d'água aumentou as dimensões dos edifícios.



**Figura 52 – Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Relatório da ECF.**

---

<sup>196</sup> Segundo Heloisa Barbuy, na Exposição de 89 o gás já competia com a eletricidade. “Embora investindo ainda numa competição acirrada com a eletricidade, no campo da iluminação pública, a indústria do gás começa já a promover, num pavilhão próprio, demonstração de novas utilizações de seus produtos, que viriam a garantir sua sobrevivência: fogo para os fumantes, água quente para o samovar, a cozinha funcionando a gás e água quente no banheiro são algumas das aplicações, entre outras, que objetivavam aumentar o conforto da casa burguesa”. Cf. Williot, 1989, *apud* BARBUY. *A exposição universal de 1889 em Paris*. Op. Cit. p. 82.

A fotografia em preto e branco esteve, por excelência, baseada no contraste e, com a farta iluminação aplicada na ocasião, este foi intensificado pela profusão de branco produzida pelo ofuscar da luz no registro fotográfico. A fotografia do Pavilhão de São Paulo mostra bem esse aspecto aproveitado pelo fotógrafo [Figura 38]. Com aproximadamente trinta e seis refletores e três mil lâmpadas, este pavilhão teve mais investimento elétrico que muitas vilas do interior do Estado.<sup>197</sup> Grande parte desses investimentos foi aplicada na área externa, principalmente na ornamentação da parte traseira, onde estava a bandeira do estado paulista. Reproduzida na posição vertical, suas linhas iluminadas ajudaram no destaque dado ao prédio, criando a noção desse ser muito alto; essa medida fora reforçada ainda mais nas fotografias que mostravam o lago artificial em primeiro plano que, pelo espelhamento, duplicou seu tamanho. O mesmo recurso foi utilizado pelo Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, que ao longo de sua fachada, criou longas colunas iluminadas, tal qual uma cortina de luz, que projetavam o nome “Rio Grande” para o alto. [Figura 52]

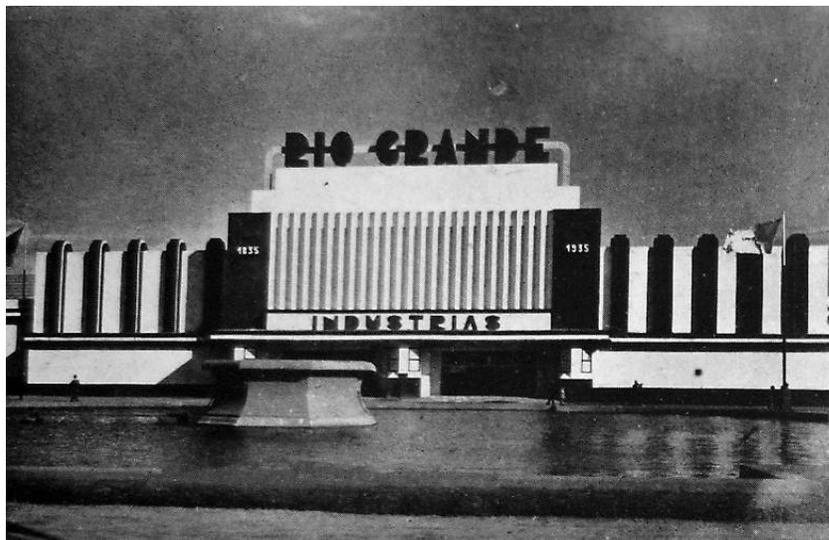
Fazendo parte de um mesmo padrão visual de fotografias noturnas e diurnas (estavam as fotografias dos pavilhões dos estados - do Distrito Federal, Pernambuco, Santa Catarina, Pará, Minas Gerais e de São Paulo - e demais representações, como o da Viação Férrea, do Departamento Nacional do Café e do Cassino, que obedeceram as mesmas opções formais de enquadramento centralizado a partir de uma perspectiva diagonal. A única diferença aparente entre elas foi o tempo (noite ou dia) em que foram capturadas.

Com características um pouco distintas, as fotografias do Pavilhão das Indústrias e do Pórtico Monumental, por serem pontos nodais do evento e por suas dimensões exageradas, foram fotografados a partir de tomadas mais distanciadas e fragmentadas, que acabou por incluir outros temas na imagem, como a vegetação, a fonte luminosa e elementos móveis, como carros e pessoas. O Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul foi a construção de maior área (quatorze mil metros quadrados) e de maior custo (mais de oito vezes mais caro que o luxuoso pavilhão do Casino), sendo concebido de modo a proporcionar destaque absoluto frente ao demais,

---

<sup>197</sup> Jornal: *Correio do Povo*, 24/10/1935.

materializando o ideal histórico da importância do Estado perante o país.<sup>198</sup> Sua localização na Exposição foi planejada para ser o ponto de convergência, a apoteose, de toda a visitação.



**Figura 53 – Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.**

As fotografias que mostram o Pavilhão das Indústrias como tema principal corroboram a importância atribuída ao mesmo, mas limitaram-se, obviamente, na informação de todos os seus detalhes arquitetônicos, que complementa ainda mais seu valor<sup>199</sup>. As imagens apenas realçaram a monumentalidade do prédio, captada através de tomadas mais restritivas, que fragmentaram o prédio na sua parte central. A extensão desse pavilhão só foi registrada por tomadas mais abrangentes e distanciadas, exatamente por este ser muito grande. Em grande parte das fotografias o fotógrafo priorizou a sua entrada dianteira – o volume central - onde se apresentava a maior ornamentação de luz e detalhes. Na descrição do arquiteto Davit Eskinasi,

---

<sup>198</sup> *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha*. Relatório apresentado pelo Comissário Geral Major Alberto Bins ao Exmo. Sr. Governado do Estado Gal. J. A. Flores da Cunha. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Livraria do Globo, 1936, p. 14.

<sup>199</sup> Segundo Relatório apresentado por Alberto Bins: “O Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, obedecendo a um estilo moderno, como todos os demais do certame, ficou localizado no fundo da Avenida das Nações, e sua construção coube à firma Haessler & Woebcke. Este pavilhão de enormes proporções mede 230m. de frente por 60 m. de fundo, perfazendo uma superfície total de 1400m<sup>2</sup>, dispendo de majestoso “hall” central de 60 por 28 metros, cuja altura atinge a 19m. Diversas particularidades caracterizam esta obra. As janelas foram abolidas, utilizando-se exclusivamente luz artificial. Para evitar número excessivo de colunas, foram adotados vãos de 30 metro, com tesouras de maneira, pesando cada uma duas toneladas, sendo que as lateraes do “hall” pesam 8 tonelada. O revestimento externo foi executado em estuque e interno com aniação, tingida e impregnada de substância não combustível. Cobertura em zinco,...etc”. In: *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha*. Op. Cit. p. 13.

O volume central do pavilhão abria-se para o fluxo de visitantes através de duas amplas entradas, protegidas por uma marquise que se projetava sobre o acesso, retraíndo-se após para integrar-se aos volumes laterais de transição com o corpo alongado do pavilhão. Logo acima da marquise erguia-se o plano de fechamento do volume central da composição, formado por dois elementos laterais escuros que limitavam um painel de cor clara com plissado vertical. Esse conjunto era arrematado em sua parte superior através de uma composição escalonada de volumes prismáticos sucessivamente recuados em relação à base. Do ponto de vista plástico, a fachada do volume central acomodava-se às asas laterais do pavilhão através de estruturas cenográficas que se alçavam de cada lado do mesmo, de modo a destacar o painel plissado sobre o acesso e realizar sua transição gradual para as laterais alongadas do pavilhão.<sup>200</sup>

A orientação geral deste pavilhão, ao que tudo indica, esteve a mando de A. J. Renner, não só no tocante à fachada, mas também quanto à planta baixa. Norteado por uma composição horizontal, sugeriu, por suas proporções, a conformação típica da fachada de uma planta industrial, mas sem inibir o tratamento monumental da fachada de forte marcação vertical do bloco central com quase 20 metros de altura. O resultando foi um bloco central principal de grande valor plástico, que teve o poder de atrair e conduzir as multidões de visitantes ao grande *hall* de entrada, verdadeiro centro gravitacional de toda a Exposição [Figura 53]. As fotografias valorizaram esses elementos estéticos ao retratar o que ele tinha de mais específico. Nas vistas aéreas ficou ainda mais evidente o papel que lhe foi atribuído no conjunto do parque ao visualizá-lo em um contexto espacial mais amplo que permitia um contraste de escala com os demais pavilhões [Figura 64].

A pesquisadora Nara Machado expõe as possíveis razões desta bem sucedida síntese entre a inspiração industrial que motivou a concepção do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, com a retórica monumental e festiva da Exposição ao estabelecer relações entre as viagens de A. J. Renner aos Estados Unidos, no período procedente a mesma, com a obra do arquiteto Albert Kahn:

---

<sup>200</sup> ESKINAZI, Davit. *Arquitetura e tipologia na exposição comemorativa do centenário farroupilha de 1935*. (Dissertação de mestrado) Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 117.

Albert Kahan foi o arquiteto da Ford, da Republic Steel, da General Motors, da Chrysler, realizando apenas em 1937, cerca de 20% das construções industriais no estados Unidos. Parece difícil que este tipo de arquitetura – apesar de enquanto arquitetura industrial ser ainda pouco divulgada – não tenha exercido sua sedução em industriais como A. J. Renner, quando de suas andanças pelos Estados Unidos. Inclusive levando-se em conta que Renner havia viajado bastante recentemente àquele país, ainda durante a permanência da Feira Universal de Chicago, e que havia voltado bastante impressionado com a mesma, pode-se aventar que através de sua influência e orientação, conjugam-se um misto de arquitetura fabril e de arquitetura de grandes efeitos, produzindo, no maior estilo cinematográfico local, o Pavilhão das Indústrias Riograndenses.<sup>201</sup>

Essa possível referência norte-americana do Pavilhão das Indústrias teria resultado do deslumbramento de Renner na Feira Mundial de Chicago. Em algumas fotografias da Exposição se vê certas aproximações no uso da iluminação, na valorização da monumentalidade e dos espelhos d'água como usados na feira americana [Figura 54; Figura 55; Figura 56; Figura 57].



**Figura 54 – (esquerda) Pavilhão de Santa Catarina. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.**

**Figura 55 – (direita) Pavilhão Home of Tomorrow – Exposição de Chicago de 1933**

Fonte: [http://users.marshall.edu/~brooks/1933\\_Chicago\\_World\\_Fair.htm](http://users.marshall.edu/~brooks/1933_Chicago_World_Fair.htm)

---

<sup>201</sup> MACHADO, Nara Helena Naumann. *A exposição do centenário farroupilha: ideologia e arquitetura*. Dissertação de mestrado em História. Porto Alegre: PPG em História PUC-RS, 1990. p. 198.



**Figura 56 – (esquerda) Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Revista do Globo.**

**Figura 57 – (direita) Pavilhão da Chrysler Motors – Exposição de Chicago de 1933.**

**Fonte: <http://culturefix.wordpress.com/2009/03/06/looking-at-architecture-in-a-new-light-or-dark/>**

Além do Pavilhão das Indústrias, outro que mereceu destaque foi o Pórtico Monumental. Fazendo parte do eixo principal do parque, localizado na extremidade oposta ao Pavilhão das Indústrias, este pavilhão foi o marco simbólico porque era “a porta de entrada” que dava acesso ao espetáculo. Sua imagem foi, inclusive, escolhida para ilustrar a capa de grande parte das publicações e catálogos, assim como foi comum sua reprodução na imprensa local.

As fotografias do Pórtico seguiam o mesmo rigor formal dos demais pavilhões, com tomadas frontais e diagonais, em aspecto noturno e diurno. No cartão-postal de Olavo Dutra, o prédio apresentou uma composição mais elaborada a partir de arranjos formais diversos que combinaram maior profusão de temas. Entre os temas estavam elementos móveis, tal como pessoas e veículos e elementos paisagísticos, que deram um efeito de similitude ao se associarem as duas torres gêmeas da construção [Figura 58]. Esse postal, assim como aquele em visão noturna e de autoria de Edmund Becker, priorizou uma tomada mais distanciada para abarcar toda a edificação. Mesmo com uma área bastante inferior a do Pavilhão das Indústrias, o Pórtico teve na sua metade central do projeto arquitetônico o grupo predominante a ser valorizado, com as duas torres de 21,5 metros de altura.



**Figura 58 – Cartão Postal – Pórtico Monumental. Foto: Olavo Dutra.**

Ao considerar as fotografias marcadas pela monumentalidade percebe-se que elas dialogaram com valores e tendências da linguagem visual arquitetônica, onde as reformas urbanas e o crescimento das cidades eram expressos pelas grandes construções e pela organização racional do espaço. A monumentalidade da Exposição apenas “coroou” uma estética do que era concebido como uma construção moderna, como uma arquitetura comemorativa digna da revolução que ora se celebrava. Como símbolo de uma boa administração pública, tais fotografias não deixaram também de propagandear os investimentos de Alberto Bins (sob os auspícios de Flores de Cunha) na realização das obras. A opulência do complexo construído marcou a administração pública de Bins, que ficara conhecido nos anais da política rio-grandense como o principal idealizador daquele espetáculo.

### **3.3.2 Vistas**

O padrão *vistas* caracterizou-se por fotografias de tomadas amplas na forma de vistas aéreas, panorâmicas e parciais. No conjunto do material fotográfico analisado, o fotógrafo Edmund Becker foi o responsável pelas imagens mais significativas, pois produziu quatro

panorâmicas que foram incluídas no *Relatório Oficial da Exposição Farroupilha*. Algumas delas foram reproduzidas também no catálogo *A Exposição Farroupilha*, da Editora do Globo, que circulou com vários outros folhetos e *souvenires* junto ao público.

As panorâmicas de Becker priorizaram o eixo central do parque, usando como ponto focal a grande fonte luminosa. O ângulo escolhido foi àquele a partir do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul ou do Pórtico Monumental. Tal opção se justificou pela visão privilegiada desses dois pavilhões, localizados um em cada extremidade do complexo. A centralização na Avenida das Nações, num enquadramento com câmera alta, possibilitou tomadas mais abrangentes e simétricas que incluíram grande parte das edificações, formando um corredor por onde os visitantes circulavam até chegar à grande praça cívica junto à fonte.

No *Relatório da Exposição*, as duas panorâmicas feitas a partir do Pavilhão das Indústrias foram apresentadas em aspectos distintos: uma em visão diurna e outra em visão noturna [Figura 60; Figura 61]. Postas uma sobre a outra, numa mesma página, foi inevitável uma comparação entre elas. O paralelismo das fotos mostrou um padrão formal de produção de panorâmicas, se distinguindo apenas pelo aspecto temporal. No aspecto noturno, a Fonte, com seu jato de água que atingia uma altura de aproximadamente 20 metros de altura e, num espaço de tempo de 6 minutos, criava 96 efeitos luminosos diferentes<sup>202</sup>, formou uma grande coluna iluminada no “coração do evento”. Além disso, a iluminação dos pavilhões e dos postes mostrou o parque como um grande cinturão de luz na escuridão da cidade. As panorâmicas possibilitavam uma contextualização maior dos temas quando comparadas às fotografias do padrão monumentalidade, pois situaram os pavilhões no conjunto da Exposição, sendo possível identificar sua ordenação. Como nas fotografias que isolavam os pavilhões, a iluminação teve um papel fundamental que refletiu na elaboração de uma visualidade com teor feérico. Nas vistas panorâmicas e parciais não foi diferente.

---

<sup>202</sup> *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha*. Op. Cit. p. 17.

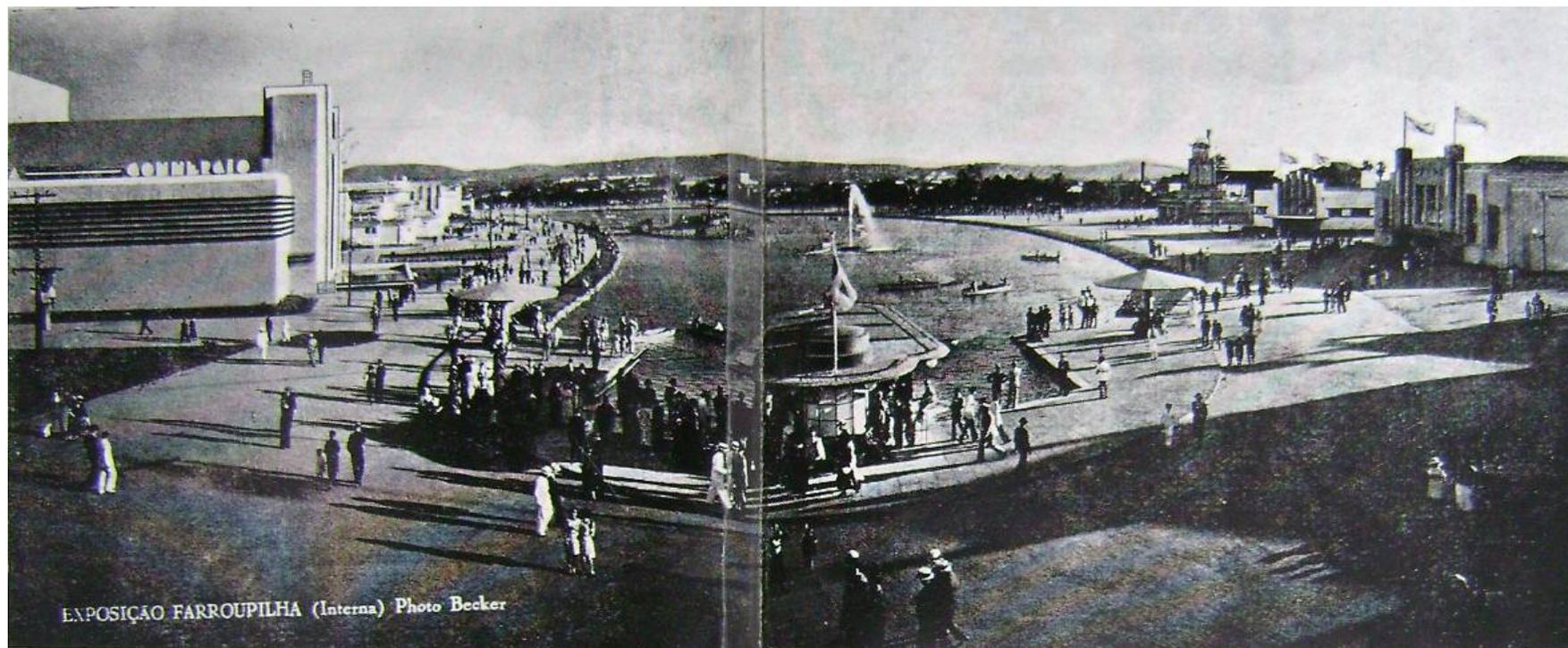


Figura 59 – Panorâmica do lago artificial. Foto de Edmund Becker. Relatório da ECF.



**Figura 60 – Panorâmica da Avenida das Nações. Foto de Edmund Becker. Relatório da ECF.**



**Figura 61 - Panorâmica da Avenida das Nações. Foto de Edmund Becker. Relatório da ECF.**

Nas três panorâmicas diurnas, a área envoltória apareceu através de algumas edificações e morros nos arrabaldes que definiam a linha do horizonte. Ao contrário da vista noturna, mostraram a circulação dos visitantes pelo espaço, dando mais dinamicidade as fotografias. Tanto aquela que mostrou o lago artificial [Figura 59], quanto a que focalizou a fonte [Figura 60; Figura 61] foram tiradas em momentos de intenso movimento de pessoas. As fotografias panorâmicas, de forma geral, se caracterizaram pela diversidade temática apresentada a partir de uma única tomada. Em uma visão de 180°, possibilitavam ao observador uma experiência visual privilegiada, por mostrar paisagens a partir de um ponto de vista capaz de avistar a linha do horizonte e colocando o espectador no mesmo lugar ocupado pelo fotógrafo.

A produção de imagens panorâmicas teve sua origem exatamente a partir da descoberta da linha do horizonte com os artistas do século XVIII, que começaram a produzir pinturas de paisagem em 360°. Essas pinturas procuravam reproduzir de forma artificial uma experiência visual do espaço o mais realista possível, possibilitando ao observador uma visão do mundo natural sem qualquer interferência externa. Sua riqueza de detalhes garantia um efeito realista sem que o observador corresse os riscos de um mal tempo ou a necessidade de se desgastar para chegar ao alto de uma montanha ou edifício. Em muitos casos, a própria sensação de vertigem, vivenciada pelo observador *in loco*, era sentida ao olhar para esse tipo de imagem, graças às técnicas de pintura desenvolvidas e pela forma como eram expostas<sup>203</sup>. Na tentativa de descrever as representações panorâmicas, Walter Benjamin, em suas anotações sobre ao estudo dos panoramas, que dariam origem à obra das *Passagens*, transcreveu, da obra *Histoire Du Nouveau Paris*<sup>204</sup>, o seguinte trecho que elucida o espaço onde eram reproduzidas:

Seus expectadores situados como no alto de um edifício central, sobre uma plataforma rodeada por uma balaustrada, dominavam o horizonte por todos os lados. Cada tela, aderente à parede interna de uma sala cilíndrica, tinha uma circunferência de 97 metros, 45 centímetros e 2 milímetros (300 pés) e uma altura de 19 metros e 42 centímetros (60 pés)<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> Os primeiros panoramas foram introduzidos na França em 1799, pelo engenheiro americano Robert Fulton. Mas foi com James Thayer, que os patenteou, que foram difundidos. Esses vastos quadros circulares, pintados em trope-l'oeil e destinados a serem olhados a partir do centro da rotunda (um prédio com parede circular), representavam cenas de batalhas e vistas de cidades. Com a popularidade dos panoramas surgiram outras variantes como: o cosmorama, neorama e georama. Todavia, a invenção decisiva foi o diorama, obra de Daguerre e Bouton, inaugurado em 1822. Realizada sobre uma tela transparente a imagem do diorama ganhou vários efeitos de luz, aumentando a sensação de realismo e causando, por isso, grande encantamento ao observador. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p.569.

<sup>204</sup> Conforme referência de Benjamin: Lebedollière, *Historie Du Nouveau Paris*, Paris, p.30. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

<sup>205</sup> BENJAMIN. *Passagens*. Op. Cit. p. 573.

A rotunda, como era conhecido esse prédio de parede arredondada, foi o ambiente mais adequado para receber os panoramas, uma vez que potencializavam a ilusão ótica do efeito de real pretendido pela pintura. Para Benjamin, os panoramas, na sua tentativa extrema de imitar seu objeto, a natureza e a história, se consistiriam numa fantasmagoria. Concebidos como tal, os panoramas recriavam os ritmos do tempo através das mudanças luminosas na pintura que simulavam o amanhecer, o dia, o crepúsculo e a noite. Por outro lado, com a natureza, esta relação se daria pelo prenúncio da abolição da distância, trazendo para dentro da sala o universo natural. “O interesse do panorama consiste em ver a verdadeira cidade - a cidade dentro da casa. O que se encontra dentro da casa sem janelas é o verdadeiro”<sup>206</sup>. Logo, todos esses instrumentos estariam a serviço da miragem da visibilidade total, típica do século XIX, a miragem do *panoptikon*. Conforme Benjamin, “o panóptico, uma manifestação da obra de arte total”<sup>207</sup>. Para ele, “o universalismo do século XIX tem no panóptico o seu monumento. Pan-ótico: não só se vê tudo; vê-se tudo de todas as maneiras”<sup>208</sup>.

As panorâmicas reproduziam uma nova experiência ótica na forma pictórica, pois possibilitavam ver, num círculo completo de visão ampla, para além limites estabelecidos pelo olho humano. Além disso, as primeiras experiências de vôos com balão a gás, realizadas na França pelos irmãos Montgolfiers em junho de 1783, ampliaram a reflexão sobre as panorâmicas, uma vez que passaram a ser descritas como uma “*tableau sans bornes*”, uma “pintura sem moldura”<sup>209</sup>. O que o vôo do balão simbolizou, e as panorâmicas expressaram, foi a recente habilidade adquirida da burguesia para “ver as coisas a partir de um novo ângulo”, tanto no sentido literal quanto metafórico. Segundo Stephan Oettermann,

Ao mesmo tempo em que as panorâmicas celebraram a habilidade da burguesia em “ver as coisas a partir de um novo ângulo”, foi também uma completa prisão para o olhar. O olhar não podia ir para além da moldura, porque não existia moldura. A única moldura era nova visão da classe média sobre o mundo; a tecnologia do panorama levou os observadores a fixar o olhar no mundo externo (mesmo que este fosse apenas uma réplica pintada). Da mesma forma, os enganos do mundo externo expostos ao olhar, não escapou de ser visto dessa maneira<sup>210</sup>.

---

<sup>206</sup> Idem, p. 574.

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> Idem, p.573.

<sup>209</sup> OETTERMANN, Stephan. *The Panorama – History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997, p.14.

<sup>210</sup> Idem. p.20. [tradução minha]

As panorâmicas, portanto, se constituíram numa forma de representação do mundo natural tal como simulacro do espaço, se transformando, por isso, num objeto didático que possibilitou às pessoas uma nova “forma de olhar” <sup>211</sup>. Elas fizeram parte de uma transformação da visão humana sobre as coisas, contribuindo, ela mesma, para esta transformação em uma relação dialética; enquanto arte, elas foram uma resposta para determinada forma de representação do mundo e instrução do olhar.

Os panoramas, configurando-se como instrumento ótico, atingiram seu ápice com a fotografia e com o cinema, pois, com a difusão da fotografia, os próprios panoramas foram aperfeiçoados, principalmente quanto ao aspecto da precisão e riqueza dos detalhes que esta lhe permitia alcançar. A invenção do daguerriótipo, em 1839 na França, simplificou, de forma muito satisfatória, o trabalho dos artistas que produziam panoramas, pois os esboços iniciais puderam ser substituídos pelo registro fotográfico. Por outro lado, o formato fotográfico, permitiu difundir essas imagens numa escala sem precedentes, passando a serem comercializadas nos principais centros urbanos ao redor do mundo. Enquanto os tradicionais panoramas levavam o mundo natural para dentro da cidade, em salas que permitiam uma verdadeira “viagem ao mundo” <sup>212</sup>, a fotografia, por seu caráter portátil, fez o mesmo, mas para dentro do casario burguês.

Se as panorâmicas recriavam a visão a partir de um ponto de vista privilegiado, geralmente de uma altura que libertasse o olhar de qualquer obstáculo, as vistas aéreas apareceram como uma extensão amplificada dessa experiência visual. Abarcando o “extra-campo” do certame, esse tipo de fotografia mostrou parte da cidade que se esparramava ao seu redor, situando-o no contexto urbano. A vista aérea do *Relatório da Exposição Farroupilha* utilizou-se dessa proposta ao focalizar o Campo da Redenção, sem deixar de incluir a área urbana mais edificada ao seu redor [Figura 43]. Essa foi uma tendência comum a muitas fotografias da época, principalmente aquelas contidas nos álbuns da cidade, que selecionavam o aglomerado de prédios da região do centro como sendo o retrato de uma realidade concreta da capital gaúcha naquela <sup>213</sup>. A malha urbana enquanto sinônimo de crescimento e modernização apareceram na produção fotográfica do evento como mais uma forma de exaltar o desenvolvimento associado a Porto Alegre e a Exposição.

---

<sup>211</sup> Ibidem. p.12.

<sup>212</sup> Walter Benjamin faz referência na obras das *Passagens* sobre um tipo de panorama de volta ao mundo, conhecido pelo nome de “Le tour du monde”, que fora exposto na Exposição Universal de Paris de 1900. Ver: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007 p.575.

<sup>213</sup> Zita Possamai relaciona em sua tese de doutorado os principais álbuns com essa temática. Entre eles estão: *Porto Alegre Álbum*. Porto Alegre: A Noite, 1931; *Recordações de Porto Alegre: 1935 – 1º Centenário da Epopéia Farroupilha*. Porto Alegre: Globo, 1935; *Obras Publicas: 1º Centenário da Independência – 7 de setembro de 1922*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1922.



**Figura 62 – Vista aérea frontal. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.**

De acordo com a arquiteta Daniela Cidade<sup>214</sup>, se algumas imagens isolam o objeto fotografado, em oposição a elas, as vistas aéreas pretendem abarcar considerável contigüidade em uma única tomada. Ao reduzir a escala para abarcar o todo, a vista aérea é exemplar de uma mudança no olhar do espaço. Ela privilegia uma macro-visão em detrimento á estruturas isoladas, contribuindo para a percepção das problemáticas urbanísticas. Nesse aspecto, a vista aérea incorporou, na própria elaboração de uma nova visualidade, a maior engenhoca do transporte moderno, que foi o avião; a partir dele que tomadas eram realizadas. O avião pode ser encarado como um elemento icônico distintivo da modernidade, por condensar numa única máquina as possibilidades tecnológicas da capaz de levar o homem aos lugares mais longínquos em curto espaço de tempo. Isso também significa afirmar que não só o avião fazia parte do cotidiano da vida do porto-alegrense na década de 30, como os fotógrafos estavam em sintonia com as inovações estéticas criadas por seus colegas de *métier* em outras partes do mundo, não deixando, nesse caso, de elaborarem imagens em consonância com esses novos padrões. Pois, desde as

---

<sup>214</sup> CIDADE, Daniela Mendes. *A cidade revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2002. p.26.

fotografias aéreas de Nadar, o olhar sobre a cidade e sua espacialidade ganhou outro sentido, principalmente no que se refere à capacidade humana de explorar o mundo a partir de representações “realistas” nas dimensões de uma folha de papel.



**Figura 63- Vista aérea diagonal. Relatório da ECF.**

Das cinco fotografias aéreas encontradas, três foram fotos avulsas [Figura 43; Figura 64; Figura 65] e outras duas estavam reproduzidas em catálogos [Figura 63; Figura 62] - uma no *Relatório da Exposição Farroupilha*, e outra no *Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha*. As tomadas dessas duas últimas foram feitas a partir de uma visão frontal do certame, se diferenciando apenas pela posição do avião mais a esquerda ou mais à direita do Pórtico Monumental. Esse posicionamento foi decisivo na inclusão ou exclusão de alguns elementos na imagem, pois aquela que priorizou uma visão mais a direita- a reproduzida no *Relatório* - excluiu da cena o Pavilhão Cultural, mas, ao mesmo tempo, incluiu o Roseiral da Redenção, com seu desenho paisagístico inspirado nos grandes jardins franceses [Figura 63] <sup>215</sup>.

---

<sup>215</sup> Foi o primeiro quarteirão ajardinado em 1927, recebendo a denominação de Parque Paulo Gama, conhecido atualmente como Roseiral. A obra foi assim justificada pelo então Intendente José Montauray: "O bom gosto do povo despertou para

O Roseiral contribuiu para uma composição visual do espaço, reforçando as reformas naquela área, onde a Exposição aparecia como mais um embelezamento realizado dentro da ordem do planejamento urbano que vinha transformando a cidade. Essa mesma fotografia foi feita num posicionamento diagonal que deu a impressão de que todas as ruas convergiam para terreno do certame. Por outro lado, a foto mais a esquerda [Figura 63], ao incluir a recém construída Escola Normal Flores da Cunha, que abrigou o Pavilhão Cultural, mostrou o traçado da Avenida das Nações, com suas perpendiculares e paralelas, que criaram certa tensão na imagem.

Quanto às imagens avulsas, elas seguiram o mesmo padrão formal daquelas incluídas nos catálogos, se caracterizando, todavia, por tomadas mais restritivas e com certa fragmentação do complexo expositivo. Uma delas focalizou o grande lago artificial, a partir de uma vista dianteira do Pavilhão das Indústrias, o que permitiu a visualização da Avenida João Pessoa, com seu recente ajardinamento no canteiro central, e da Avenida José Bonifácio, que marcava o limite dos fundos do parque [Figura 43].



**Figura 64 – Vista aérea lateral.**

---

estimar tão belo logradouro, no centro da figura da cidade, cousa que poucas capitais do mundo terão, e estimulei assim os vindouros para continuar o ajardinamento. Só daqui a dez ou vinte anos estará completo o Parque, mas isso pouco importa. Era necessário começar. Foi o que fiz e acabei de vez com o campo de pastagem de animais, para gáudio da população que tem bom gosto e que não tem jardins próprios." Cf. *Parque da Redenção*. In.: <http://www.parqueredencao.com.br/historia.php>. Acesso em 10/03/2010.

Através dessas imagens, se percebe que a preparação do espaço não se limitou exclusivamente ao terreno específico do evento, mas estendeu-se também para o entorno da Exposição. As principais avenidas que circundavam o Campo da Redenção, que incluía a Avenida João Pessoa, José Bonifácio, Oswaldo Aranha, Luiz Englert e as ruas República e Sant'Anna, ganharam melhoramentos permanentes capazes de justificar os investimentos da administração pública.

Quanto à outra fotografia avulsa, que mostra a lateral esquerda com a fonte no centro, ela priorizou apenas a parte traseira do parque, focalizou a praça cívica construída em frente ao Pavilhão das Indústrias [Figura 64]. Provavelmente essa foto foi tirada meses antes da inauguração da Exposição, pois a fonte ainda permanecia sem água e os bancos não haviam sido distribuídos, nem ao longo da Avenida das Nações, nem em frente à concha acústica.

A fotografia avulsa que mais se distanciou da área da Exposição – provavelmente tirada quando o avião sobrevoava a área do centro – foi capaz de mostrar a maior extensão de área urbana circundante, mostrando para além do quadrante de ruas e avenidas que limitaram o terreno da Exposição [Figura 65].



**Figura 65 – Vista aérea da ECF.**

O terreno trapezoidal do Campo da Redenção apareceu na fotografia como uma grande clareira em meio às casas e prédios da região leste da cidade, denunciando a dimensão, aparentemente, nada

modesta, dedicada ao complexo. Na imagem, a linha do horizonte foi marcada na parte superior pelas ondulações dos morros dos arrabaldes e, no primeiro plano, o início da Rua Sant'Anna conduziu o olhar do observador na direção diagonal que cruzava o parque até chegar ao grande Pavilhão das Indústrias. A continuidade da rua convidava o observador a ir ainda mais além, na direção da linha do horizonte, mostrando que a cidade já era grande o suficiente a ponto de se perder de vista.



**Figura 66-** Vista parcial da Avenida das Nações. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.

Enquanto as panorâmicas e aéreas estabeleciam uma relação entre a Exposição e a cidade, as vistas parciais parecem ter se limitado á tomadas mais exclusivas, obedecendo a opções formais muito semelhantes aquelas usadas nas panorâmicas, principalmente pela apresentação de uma grande variedade de temas em uma única imagem. As parciais mostram geralmente o eixo principal, com os principais pavilhões na extensão da Avenida das Nações e figuras humanas em movimento [Figura 36; Figura 66]. A combinação desses elementos conferiu maior dinamicidade à imagem, principalmente pela circulação e apropriação do espaço pelos visitantes, que tornaram os caminhos do parque e o lago artificial em ambientes de interação social e convívio público. Seguindo uma opção formal diferente

daquela tradicionalmente usada no retrato das edificações, os pavilhões geralmente apareceram como pano de fundo em cenas que tinham o lago ou o eixo central como tema do primeiro plano [Figura 66]. Da mesma forma que na visão mais ampla das panorâmicas, onde o relevo da cidade definia a linha do horizonte, nas parciais esta era definida pela sobreposição dos pavilhões.

As parciais foram realizadas a partir de dois pontos de vistas: do solo [Figura 68] e com câmera alta [Figura 66; Figura 67]. Nas parciais tiradas com câmera alta, a atenção foi dedicada principalmente à Avenida das Nações. Apresentada em dois aspectos distintos, ora como espaço da “multidão”, ora totalmente vazio este eixo representou a espinha dorsal do espetáculo.



**Figura 67 – Vista parcial desde o Pórtico Monumental. Foto de Olavo Dutra.**

Uma das fotografias feita a partir do Pórtico Monumental, mostrando a avenida totalmente embandeirada para as cerimônias cívicas, foi realizada num momento de pouca circulação de pessoas [Figura 67]. A opção do fotógrafo não parece ter sido aleatória, uma vez que a imagem mostra, no canto inferior esquerdo, um aglomerado de senhores reunidos, provavelmente junto ao Pavilhão de

Santa Catarina, por ocasião de alguma solenidade. A imagem, fragmentando a multidão em uma de suas extremidades, e com um enquadramento diagonal, se deteve no grande eixo, mostrando-o na sua integralidade. As bandeiras, tremulando por toda a extensão da avenida, conferiram um caráter cívico e simbólico bastante marcado pela integração dos estados por elas representados.



**Figura 68 – Vista parcial noturna. Foto de Olavo Dutra.**

Nas tomadas a partir do solo, foram significativas as fotografias de parciais noturnas, onde o terreno alagadiço era posto em primeiro plano, formando um espelho d'água que refletia o conjunto dos pavilhões iluminados [Figura 68]. O expressivo número de vistas realizadas a noite reforçaram ainda mais a importância da iluminação e o valor a ela atribuído enquanto elemento de transformação e uso do espaço.

Considerando que Porto Alegre inaugurou sua iluminação pública em 1874, pelo sistema de gás hidrogênio, com 500 combustores, a maioria instalada na área do centro, a vida social noturna, até o fim do século XIX, esteve ligada ao universo obscuro dos vícios e dos perigosos antros, freqüentados por vagabundos e arruaceiros. Mas, com a proliferação dos hotéis, cafés-concerto, confeitarias e bares ao redor da Rua da Praia nas décadas de 1910 e 1920, mesclados aos bordéis, tavernas e botequins, houve a intensificação do centro enquanto um espaço de sociabilidade pública. Freqüentado por

viajantes estrangeiros e por uma rapaziada de elite, que abandonou botas e esporas, para estudar na capital, e que nos intervalos da noite, se juntavam à boemia, esses lugares ganharam um tom civilizado, *chic*, e cada vez mais iluminado, permitindo até a presença de moças de boa família. Essa nova realidade passou, inclusive, a ser notícia em colunas sociais com fotos dos principais rostos da “*high-life*” porto-alegrense. Com isso, se antes a noite se resumia a vagabundos, prostitutas e *rendez-vous* nada comportados, naquele momento ela se transformara em uma grande vitrine social.

Logo, a Exposição, inserida dentro desse contexto do lazer noturno (principalmente pela agitada programação do Cassino), pode ser analisada dentro dessa nova sociabilidade urbana na medida em que cria um ambiente controlado e seguro, totalmente diferente dos becos e “*redutos de perdição*” do centro. Além disso, o espaço iluminado, tema de muitas vistas fotográficas, sugere metaforicamente o próprio esclarecimento e desmistificação da noite pela sociedade naquele período.

### **3.3.3 *Flagrantes***

O padrão *flagrantes* reúne fotografias que tem como tema principal o registro das solenidades, inaugurações e visitas de autoridades, tais como Getúlio Vargas, Flores da Cunha e Alberto Bins. Grande parte delas foram fotografias internas, marcadas pela presença da multidão e principalmente por figuras masculinas bem trajadas. A indumentária, como marca de distinção social do homem urbano e moderno, apareceu através dos ternos e gravatas, cartolas e chapéus dos visitantes que prestigiavam aquela que era para ser a maior festa comemorativa já realizada no Estado.

Se, por um lado, as fotografias urbanas de Porto Alegre e do parque buscaram afirmar uma concreta transformação do espaço e na sua forma de pensá-lo, as fotografias que registraram os homens dessa nova realidade, tentaram de representá-los dentro de práticas sociais típicas daquilo que se entendia por ser/parecer moderno. A construção de um grande Cassino, para atender a um público de “gosto refinado”, freqüentadores de cafés, cinemas e praticantes do *footing* de final de tarde na Rua da Praia, foi uma resposta aos novos hábitos urbanos noturnos. Uma nota do jornal A Federação, em 1º de janeiro de 1936, afirmava:

O progresso vertiginoso de Porto Alegre, que se espelha no desenvolvimento acelerado de seu comércio e de sua indústria, em suas edificações e em seu urbanismo, estava a exigir ineludivelmente, de há muito, um passo a frente dentro do terreno social.

Ressaltava como uma aberrante falha em nosso desenvolvimento a inexistência, que se constatava então, de um centro elegante para ponto de reunião habitual

do alto mundo porto-alegrense, um clube mundano que pudesse servir permanentemente para a high-life local passar as suas horas de lazer dentro de um ambiente de encanto e refinamento á altura de seu gosto elevado.

[...] Resolvendo o problema, surgiu, então, dentro das iniciativas mais louváveis do comissariado geral da Exposição, a resolução de um cassino.

[...] Seus salões, mobiliados com arte e luxo, transformaram-se em cenário cheio de graça para o “rendez-vous” habitual da metrópole, em palco luminoso e adorável para as paradas de donaire do feminismo pampeano<sup>216</sup>.

Da mesma forma, o jornal o Correio do Povo:

O Cassino Farroupilha é o ponto obrigatório e elegante da alta sociedade de Porto Alegre. As suas noitadas festivas reúnem o que a cidade tem de mais aristocrático. Será incontestavelmente o centro de maior distinção que vai congrega as nossas famílias num ambiente de respeito e de cultura<sup>217</sup>.

As fotografias das festas e solenidades no Cassino reforçaram a imagem de uma vida social ativa capaz de satisfazer a nova rotina do porto-alegrense, bem como receber os “forasteiros” que chegariam para prestigiar a Exposição. Não era mais necessário “depois do cinema, um “footing” apressado pela Rua da Praia. E daí seguir para a solidão do palacete silencioso do bairro ou para as fronteiras apertadas do apartamento no arranha-céu do centro “<sup>218</sup>. Pois, além das atividades do Cassino, a visita noturna à Exposição era bastante intensa tendo em vista o espetáculo luminoso proporcionado em todo o parque e suas várias atividades (concertos, parque de diversões, espetáculos com fogo de artifícios, etc.).

Em revistas e jornais, foi recorrente a cobertura dos festejos no Cassino retratando as personalidades que por lá circulavam. A Revista do Globo, em setembro de 1935, reservou uma de suas colunas para ilustrar o grande baile oferecido pelo Clube do Comércio, mostrando o presidente Getúlio Vargas e o governador Flores da Cunha, com suas esposas, ao lado do presidente do Clube do Comércio e de dois oficiais da comitiva presidencial, sentados á mesa naquela “festa de grande esplendor”, [congregou] num ambiente fino e elegante o que Porto Alegre tem de mais representativo “<sup>219</sup> [Figura 69]. A figura de Getúlio destacou-se na fotografia ao ocupar o centro da imagem em uma visão frontal e restritiva da mesa que ocupava, explicitando o valor atribuído a sua presença. Os demais convidados da comemoração apareceram nas fotografias a partir de tomadas coletivas, sem

---

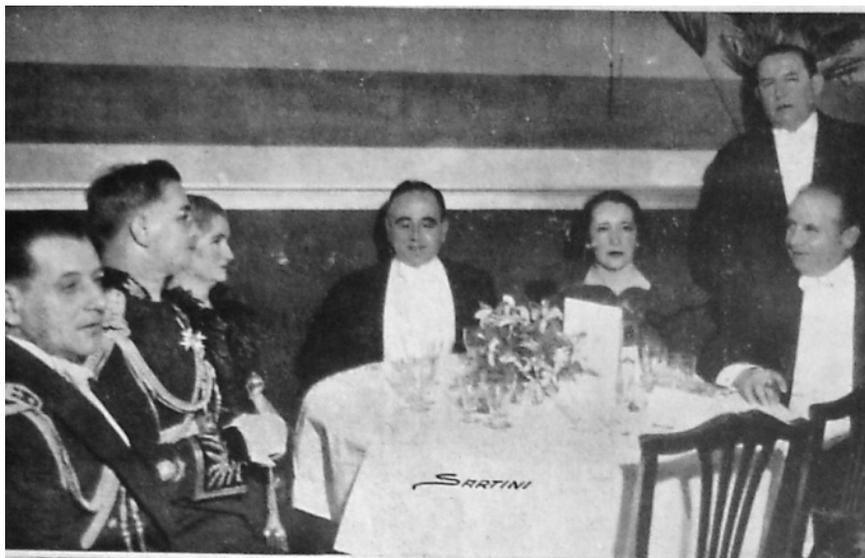
<sup>216</sup> Jornal: *A Federação*, 01/01/1936.

<sup>217</sup> Jornal: *Diário de Notícias*, 19/10/1935.

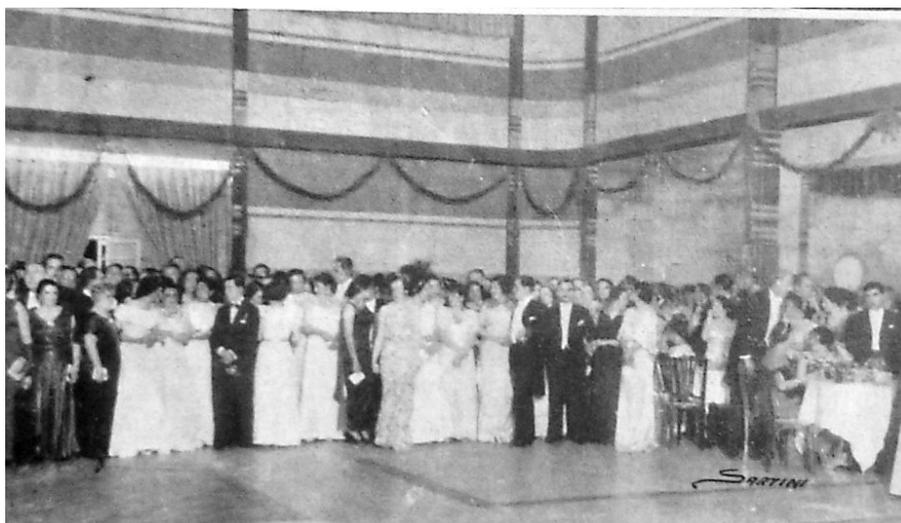
<sup>218</sup> Jornal: *A Federação*, 01/01/1936.

<sup>219</sup> Revista: *Revista do Globo*, Ano VII, nº170. p. 36.

individualização, como na foto que mostra um aspecto do grande baile, com senhores e senhoras em pé prontos para ocupar a pista do salão que surge vazia no primeiríssimo plano [Figura 70].



**Figura 69 – Getúlio Vargas em jantar no Cassino. Revista do Globo, Ano VII, nº 168.**



**Figura 70 – Baile do Clube do Comércio. Revista do Globo, Ano VII, nº 168.**

Grande parte das fotos do Cassino foram posadas, com pessoas sentadas à mesa e em pequenos grupos fragmentados. A seleção das mesas fotografadas se justificou pelo grau de importância social atribuído aos componentes, que iam de autoridade políticas, até artistas e convidados especiais, como os membros de embaixadas, o Chefe de Polícia de Porto Alegre e a filha do presidente Getúlio Vargas.

A posição central ocupada por determinada personagem na disposição do grupo a ser fotografado foi elemento distintivo largamente explorado na ordenação cênica pelos fotógrafos contratados para

fazer a cobertura do certame. Nesse sentido, o foco parece ter recaído, mais uma vez, sobre Getúlio Vargas e Flores da Cunha nas fotografias do ato inaugural da Exposição, que retrataram os discursos e as visitas aos pavilhões [Figura 71]. O mesmo se deu nos registros dos atos inaugurais de vários pavilhões, como o de Pernambuco, Pará e Paraná, capturados pelo fotógrafo Sartini da *Revista do Globo* [Figura 71].



**Figura 71 – Inaugurações dos pavilhões de Pernambuco, Pará e Paraná, respectivamente de cima para baixo. Revista do Globo, Ano VII, nº 168.**

Se, por um lado, a produção fotográfica da Exposição Farroupilha limitou-se quase que exclusivamente aos registros dos complexos arquitetônicos e vistas externas do Campo da Redenção, as fotografias que tiveram como tema principal as personalidades do estado, do país e estrangeiras, legitimaram o seu aspecto cerimonial e festivo com alto grau de importância política e social. Todavia, a Exposição, enquanto fenômeno urbano e, tradicionalmente promovido como uma festa para as massas, parece não ter se preocupado, nesse caso, em retratar a multidão de visitantes - que, segundo o

*Relatório...*, reuniu cerca um milhão de pessoas - como aspecto visual relevante.<sup>220</sup>. Essa falta de contato ou valorização das massas talvez justifique o reduzido número de imagens mostrando grandes grupos de pessoas.



**Figura 72 – Visita de Getúlio Vargas no ato inaugural.**

No conjunto de fotografias, onde as figuras humanas eram a temática principal, predominou o culto aos “grandes personagens históricos”, sempre destacados em meio ao grande público. É emblemática a foto que mostra Getúlio visitando a Exposição no dia da inauguração [Figura 72]; pois ele aparece à frente de sua comitiva, ao seu lado, Flores da Cunha, Alberto Bins e demais autoridades seguiam pela Avenida das Nações prestigiando, em primeira mão, aquela que se tornou a “*Cidade das Maravilhas*”. Getúlio Vargas, Flores da Cunha e Alberto Bins situados à frente, guando a massa que seguiam seus passos, foram representados tal como o heróico Bento Gonçalves que guiou as tropas revolucionárias.

---

<sup>220</sup> De acordo com Maria Helena Rolim Capelato, que estuda a propaganda política no Estado Novo e no peronismo, a partir de variados tipos de fontes iconográficas, garante que, na década de 30 no Brasil, até os anos iniciais do Estado Novo (1937-1945), a preocupação de contato mais direto com as massas não era marcante. Cf. CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2º Ed. São Paulo: Editora Undesp, 1998. p. 79.



**Figura 73 – Inauguração Exposição Estadual de 1901. Álbum da Exposição Estadual de 1901.**

Nessa fotografia as personagens apareceram em pleno movimento; colocando-as em primeiro plano, a partir de uma tomada frontal e centralizada em Getúlio, criaram um grande bloco que parecia seguir os passos do presidente. A simetria da imagem foi intensificada pelos dois pavilhões erguidos ao fundo - o Cassino e o Pavilhão de São Paulo – localizado, um de cada lado, exatamente acima da cartola de Getúlio. Essa imagem pode ser comparada á uma fotografia tirada anos antes naquele mesmo espaço por Virgílio Calegari na inauguração da Exposição Estadual de 1901 [Figura 73]. Se na fotografia da Exposição Farroupilha o destaque foi dado a Getúlio Vargas, na Exposição de 1901 foi para Borges de Medeiros, então governador do Estado do Rio Grande do Sul. Tanto Calegari, quanto o desconhecido fotógrafo da foto de 35 recorreram á opções formais muito próximas dentro do retrato das visitas inaugurais marcadas pelo movimento, disposição ordenada dos modelos fotografados, frontalidade e enquadramento centralizado.

Lógica semelhante apareceu nas fotografias que registraram as visitas aos *stands*. O catálogo da Editora do Globo reuniu quatro fotografias desse gênero, feitas exclusivamente dentro do Pavilhão das Indústrias, que mostraram o presidente em frente aos mostruários e vitrines. Tal publicação, ao reproduzir essas imagens, atribuiu um valor distintivo aos *stands* fotografados, exatamente pelo

significado atribuído à presença de Vargas. As pessoas apareceram geralmente em posição contemplativa e de apreciação, como na fotografia que mostrou o *stand* da *Casa do Amador* e os trabalhos produzidos por seus fotógrafos [Figura 74]. No canto inferior esquerdo Vargas aparece à frente do grupo, olhando na direção do fotógrafo e com a mostra fotográfica ao fundo. A legenda original da fotografia reforçava o caráter propagandístico da publicação ao dizer: “A Casa do Amador é uma das melhores fotografias da capital com sede na Rua do Andradas, nº 1.000”. Esse tipo de fotografia corrobora com a importância da participação dos estabelecimentos fotográficos na Exposição, trocando com ele atributos que lhe garantem prestígio.

As demais fotografias realçaram o caráter didático da Exposição, mostrando os visitantes em cenas de descontração e recebendo explicações dos responsáveis pelos *stands*. O sorriso da filha de Getúlio Vargas na foto que registrou a visita ao *stand* da fábrica de maquinários industriais, sugeria o quão divertido e interessante poderia ser percorrer aquelas atrações [Figura 75].



Figura 74 – Visita de Getúlio Vargas ao *stand* da Casa do Amador. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.



Figura 75 – Visita de Getúlio Vargas e sua filha no *stand* de produtos industriais. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.



Figura 76 – Aspectos da inauguração em foto-montagem. Relatório da ECF.

As poucas imagens que mostram aglomerados de pessoas, ou uma multidão, estiveram ligadas aos atos inaugurais - na ocasião dos discursos e pronunciamentos, da abertura dos portões, ou inauguração de monumentos. Nessas fotos as pessoas apareciam eretas, direcionadas a um foco de atenção, que era tanto o orador, o monumento ou um pavilhão específico. No *Relatório...* foi incluída apenas uma fotografia com essa temática dentro de uma fotomontagem [Figura 76], enquanto as demais publicações somaram um total de quinze imagens desse mesmo gênero. A fotomontagem se assemelhou, em partes, àquela reproduzida no *Catálogo (Oficial) Geral e Guia do Touriste* que reproduziu alguns edifícios [Figura 22]. Nelas, os mesmos efeitos de simultaneidade e profusão se repetiram, o que ajudou a caracterizar o ato inaugural como um momento que recebeu um vulto público em um clima festivo.

Uma das fotografias da fotomontagem, realizada da sacada do Pórtico Monumental, registrou a multidão, em primeiro plano, posicionada em frente ao portão de entrada e na retaguarda da cavalaria, a qual farias as honras da recepção do “Sr. Presidente da Republica e altas autoridades da União e do Estado”. Além das pessoas, foram incluídos na imagem os carros estacionados junto ao prédio, com a “cidade alta”<sup>221</sup> aparecendo ao fundo e limitando a linha do horizonte. A descontextualização do espaço não permitiu identificar o espaço específico da Exposição, mas como se tratou de uma fotografia dentro de uma fotomontagem, e com a ajuda da legenda, foi muito fácil estabelecer a relação. É interessante notar que mesmo essa fotografia exaltando o coletivo, as outras cinco que compunham a montagem foram das autoridades. Disposta na parte inferior esquerda, a fotografia da multidão sustentou ainda mais a importância das outras sobrepostas, que apareceram na forma de *closes* e bem posadas.

O número reduzido de imagens com a presença da massa esteve na contramão da produção fotográfica recorrente nesses espetáculos que a substituiu pela supervalorização de personalidades. A fotografia teve aí um papel político que atendeu aos interesses de um grupo privilegiado frente as suas necessidades de elaborar uma imagem positiva para ser consumida na imprensa ou qualquer outro meio de comunicação. A Revista do Globo, na edição de dezembro de 1935, trouxe além de fotografias das solenidades e pavilhões, a foto que registrou o exato momento em que Getúlio Vargas desembarcava do avião em solo gaúcho [Figura 77].

---

<sup>221</sup> “Cidade alta” era termo usado para se referir á área mais alta da cidade, que correspondia ao centro. Em oposição estava a “Cidade baixa”, região mais afastada e que concentrava a população mais pobre, alforriados e vagabundos. Ver: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Espetáculo da Rua*. 2 Ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.



**Figura 77 – Chegada de Getúlio Vargas a Porto Alegre para a ECF. Revista do Globo. Ano VII, nº 169**

O instantâneo do fotógrafo Sartini ocupou uma página inteira da revista e recebeu uma legenda bastante sugestiva: “*UMA FOTOGRAFIA QUE PASSARÁ PARA A HISTÓRIA*”. Aquele parece ter sido o momento em que se consumou simbolicamente o início dos festejos. O homem, que aparece ajudando Getúlio a descer do avião representou as boas vindas ao chefe da nação que conferia prestígio ao evento. . Pois, a presença do presidente da República deu ao certame um caráter nacional, e não apenas regional como o das exposições anteriores<sup>222</sup>. A captura do instantâneo, antes mesmo que Getúlio coloca-se o pé no primeiro degrau, parece ter sido o grande mérito de Sartini nessa fotografia. O talento do fotógrafo e a importância dessa imagem são medidos pela “exatidão” do registro que paralisou aquele ato simbólico numa folha de papel.

---

<sup>222</sup> Não por acaso, a Exposição Farroupilha foi costumeiramente igualada, nos discursos e pela imprensa, á importante Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil realizada no Rio de Janeiro em 1922.

### 2.3.4 Internas

O padrão *internas* foi definido pelas fotografias internas exclusivas dos *stands* e vitrines reproduzidas no *Relatório Oficial*, no *Catálogo da Exposição e Guia do Touriste* e no catálogo *A Exposição Farroupilha – Porto Alegre*, da Editora do Globo. Por estarem inserida nessas publicações, foram fotografias de ampla circulação e de caráter propagandístico dos mais variados produtos da indústria local, nacional e internacional (Uruguai). Elas demonstraram como era o interior dos pavilhões, o quão diversificado e atraente eram as vitrines e os produtos nelas expostos, funcionando tal como um convite a visita. Nas três publicações o maior número dos *stands* fotografados foi do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, seguido do Pavilhão da Agricultura e Indústrias Estrangeiras.

No geral, as opções formais dessas imagens foram de um ponto de vista que isolou o *stand* dentro do ambiente mais amplo do pavilhão, com tomadas frontais ou diagonais, de enquadramento centralizado e específico. Como se trataram de fotografias em ambientes fechados, contaram com a ajuda do flash e da própria iluminação presente dentro dos pavilhões, que além de ter um arsenal de lâmpadas aplicadas em vários *stands*, contou com lâmpadas incandescentes que iluminavam todo o ambiente.

A partir da ideia de tornar a comemoração do Centenário Farroupilha uma grande feira, a imagem dos *stands* e vitrines, além de servir de propaganda para as principais empresas regionais<sup>223</sup>, ajudou na elaboração de uma visualidade associada à produção industrial. Nesse sentido, a opção de priorizar as fotografias dos *stands* do Pavilhão das Indústrias se justifica, exatamente, pela vontade de mostrar o que o estado tinha de mais inovador e tecnológico. Em contraponto, as fotografias dos produtos ligados a pecuária, ou mesmo os agrícolas foram reduzidos ou quase nulos.

Para tornar os *stands* mais atrativos, cada empresa criou cenários decorados típicos de vitrines e mostruários das feiras comerciais. Recriando o ambiente das lojas de departamento, numa estrutura especialmente montada para a ocasião, os produtos, que foram desde cofres e balanças até tecidos, charutos e maquinário industrial [Figura 78; Figura 79; Figura 80], eram especialmente selecionados. Pois, mesmo não sendo permitida a venda direta ao consumidor dos produtos naquele momento, ele

---

<sup>223</sup> Entre as empresas de maior destaque esteve: Fabrica Gasol, de fogareiros de pressão, originária de São Leopoldo; Casa Genta, de vitraux, sediada em Porto Alegre; Manufatura de Alumínio, que vendia painéis e acessórios em alumínio, em São Leopoldo; Firma A. J. Renner e Cia, que fabricava tecidos e chapéus, de Porto Alegre; Fabrica de Balança Santo Antônio; Camisaria Rio Branco, Charutos Poock, entre outra. Cf. *Exposição Farroupilha – Porto Alegre*. Porto Alegre: Livraria do Globo, s/d. Acervo MCSHJC

instigava o desejo de consumo dos visitantes que poderia ser suprido nas lojas fora dali. Por isso a boa apresentação e a qualidade deveriam ser do mais alto gabarito.



Figura 78 – Stand da fabrica de tecidos Porto Alegre. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.



Figura 79 – Stand de produtos industriais mecânicos da marca Mitto. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.

Não se poupou criatividade nem investimentos para fazer de cada unidade expositiva uma atração dentro do espetáculo maior proposto. O uso da iluminação, das formas arrojadas e materiais inovadores

estavam em concordância com as exigências do Comissariado que, desde o *Regulamento*, no Capítulo II / Artigo 19, avisava que se os *stands* que não estivessem de acordo com as finalidades da Exposição, fosse pela má apresentação ou qualidade inferior dos produtos, poderiam ser recusados pelos setores responsáveis<sup>224</sup>.

Nas fotografias em que apareceram os produtos industriais mecânicos foi criado o “show do maquinário” [Figura 79]. As engrenagens e os dispositivos das engenhocas expostas deveriam gerar certo deslumbramento junto ao público por permitir a identificação e os segredos de seu funcionamento. As fotografias, como parte dessa exibição, registraram as máquinas como objetos a serem admirados por suas tecnologias que facilitavam o desenvolvimento da vida moderna.



**Figura 80 – Stand da Fabrica Econômico de produtos de alumínio. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.**

Além disso, a própria organização dos *stands* e o enquadramento das tomadas fotográficas favoreceram a valorização dos produtos. A fotografia que mostra o *stand* da fábrica de alumínio Econômico é exemplo disso [Figura 80]; o grande número de panelas e utensílios propagandeava a variedade da produção daquele estabelecimento; o uso de um manequim feminino em frente ao fogão, encenando a utilidade dos produtos para a dona de casa, reforçava o caráter didático desse tipo de exibição; e o slogan da fábrica, em letras garrafais, destacava a suposta liderança de mercado da

---

<sup>224</sup> *Regulamento da Exposição do Centenário Farroupilha*. Porto Alegre: Typographia do Centro, s/d, p. 9.

empresa (dizia o slogan: *A MARCA ECONÔMICO CONQUISTOU A COSINHA*). Entre outros recursos estéticos, essas foram algumas medidas usadas para conferir destaque e diferenciar os *stands*.

O Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul alojava 905 expositores de várias regiões do Estado<sup>225</sup>. O Comissariado dispôs cada um deles a partir de suas respectivas áreas de produção, e não por região, como era costumeiramente praticado nas exposições regionais. Essa medida visou homogeneizar a produção industrial, sem criar distinções valorativas entre as cidades com maior ou menor desenvolvimento econômico. Corroborando essa estratégia, preferiu-se não prover premiações de nenhuma ordem para este pavilhão<sup>226</sup>, evitando, assim, o aspecto competitivo da mostra. Desde o início o responsável administrativo do Pavilhão das Indústrias, o Sr. A. J. Renner, frisou que a intenção da participação dos empresários deveria estar vinculada à divulgação da variedade produtiva do Estado, e não propriamente ao retorno financeiro imediato<sup>227</sup>. Com isso, se proibiu qualquer espécie de acordos de venda, rótulos com preços ou mesmo chamar os visitantes ao *stand* através de formas ruidosas, tocando campainhas, sinetas ou gritando.

No tocante à competição entre os expositores, fica difícil, pela documentação estudada, encontrar indícios que possam identificar alguma relação de disputa aparente, mas possivelmente elas existiram para nos variados setores. Como a venda não era permitida, tal disputa não se baseou garantidamente na melhor oferta de preço, mas talvez por meio da beleza, efeito, variedade e originalidade de produtos e modelos oferecidos por cada empresa. O recurso visual teria sido, assim, a “arma” mais criativa na hora de conquistar o interesse do público visitante/consumidor.

No *Relatório da Exposição...*, quatorze fotografias foram dos mostruários. Todas elas tiveram uma visão diagonal e exclusiva, tal como as realizadas nas externas dos pavilhões. A seleção dos mostruários que faziam parte dos catálogos e do *Relatório* obviamente não foi aleatória, mas, ultrapassando a hipótese óbvia da publicidade, pode-se sugerir que a prioridade foi dada àqueles que tinham maior impacto visual e que geravam maior encantamento junto ao público, como o maior uso de iluminação, maior dimensão, maior investimento em estrutura de cenário, maquetes, manequins e quantidade de produtos exibidos.

---

<sup>225</sup> Idem. p. 25.

<sup>226</sup> Para os demais pavilhões as premiações foram o ponto alto do evento. Todas elas foram divulgadas em notas jornalísticas indicando os vencedores de cada categoria.

<sup>227</sup> Pode-se sugerir que a não permissão de qualquer acordo de venda no ambiente da exposição esteja ligada a própria tradição desse tipo de evento, que se diferenciava do aspecto das feiras. As feiras geralmente tiveram um caráter mais comercial, onde eram feitas negociações e vendas no próprio ambiente expositivo. Não obstante, como parte da comemoração de uma data histórica transformar a Exposição Centenária num ambiente comercial poderia soar nada adequado para a festividade.



**Figura 81 –Stand do Laboratório Saphrol. Catálogo A Exposição Farroupilha da Editora do Globo.**

Um bom exemplo, foi o *stand* do Laboratório Saphrol [Figura 81], que seguindo esses parâmetros estéticos, construiu uma maquete de grande composição plástica ao mostrar um homem, que de tão forte e robusto, era capaz de erguer um castelo. Esse laboratório, famoso por seu tônico de pulmões, recorreu ao manequim de corpo saudável e vitalidade inigualável, reproduzindo um movimento como se ele estivesse fazendo força com os pés e pernas bem fincados no chão, como estratégia de publicidade.

Grande parte das fotografias desta série foi realizada e assinada pelo estúdio Photo Becker e Olavo Dutra; o primeiro, além de registrar as vitrines, fez questão de incluir na temática algumas figuras humanas, em geral funcionários e representantes responsáveis por cada *stand* [Figura 82]. De frente para a câmera, os modelos apareceram como figurantes, sendo posicionados em uma das extremidades da imagem. Em posição de espera, pareciam se colocar a disposição do visitante interessado nos produtos e materiais exibidos. A presença dos funcionários indica também uma “visita assistida”, onde dúvidas ou curiosidades do visitante poderiam ser esclarecidas.

O mais comum, entretanto, foi o retrato dos *stands* vazios, sem a presença de pessoas ou qualquer obstrução que comprometesse a integridade visual. A visão diagonal garantiu, em uma única tomada, a captura de cada mostruário em toda sua extensão, além de funcionar como uma ótima estratégia fotográfica naquele ambiente de espaços reduzidos, que impedia maior distanciamento do

fotógrafo [Figura 83]. Esse tipo de tomada se assemelhou àquela usada nos padrões *monumentalidades* e *vistas*, engrandecendo o objeto em uma lógica visual.



Figura 82 – Vista parcial de *stands* do Pavilhão do Paraná.

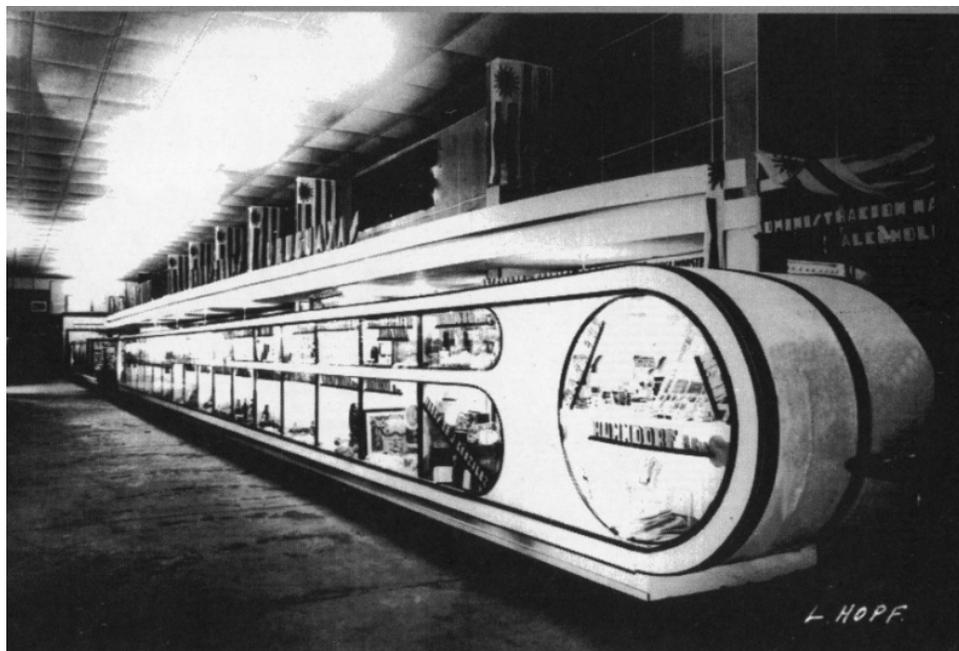


Figura 83 – *Stand* do Pavilhão das Indústrias Exrangeiras. Foto de L. Hopf.

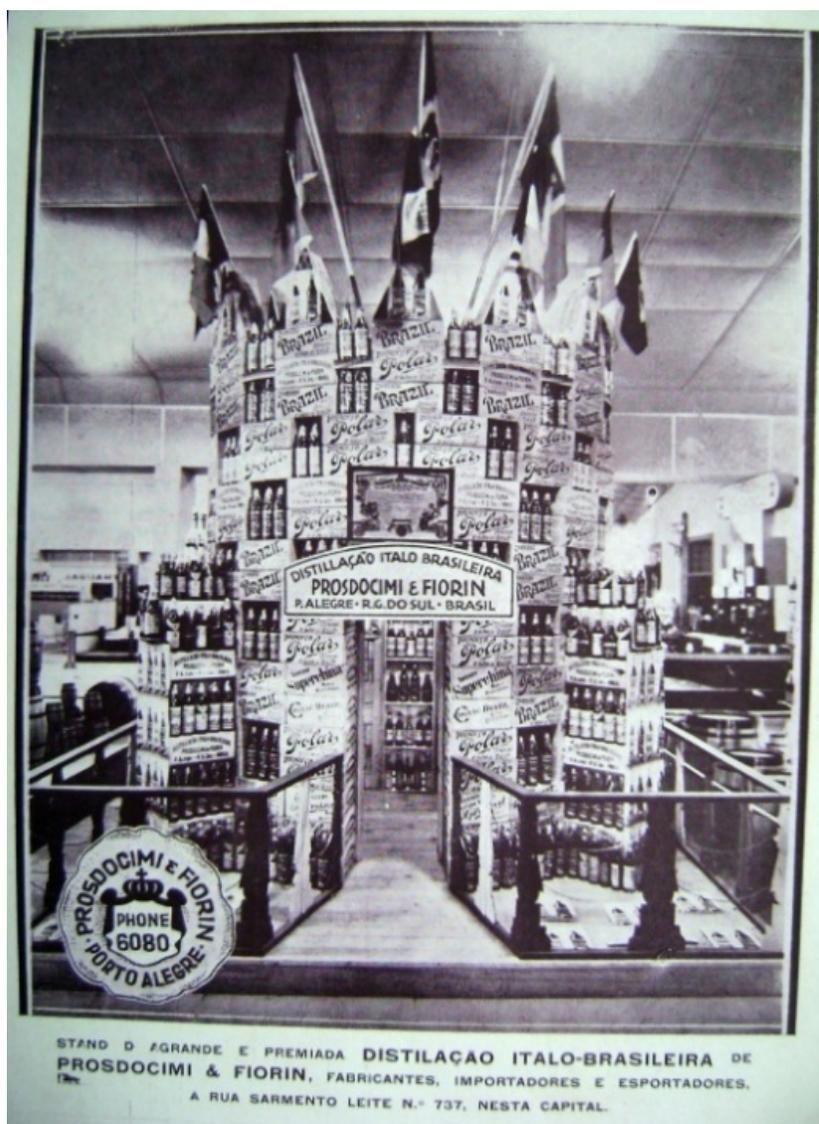


Figura 84 – Stand da Destilação Ítalo-Brasileira de Prodocime & Fiorin. Catálogo A Exposição Farroupilha da Editora do Globo.

O uso da legenda complementou o que os letreiros e faixas das próprias vitrines anunciavam [Figura 84]. Além disso, houve casos em que a empresa representada teve seu *slogan* e chamamentos publicitários reproduzidos na diagramação da foto na publicação, como mais uma forma de identificação e de repetir uma dada identidade mercantil e empresarial.

A identificação das empresas que tiveram o privilégio de participar dessa seleção revela também um jogo de interesses e influências que estiveram, em alguns casos, diretamente ligados ao Comissariado (principalmente A. J. Renner e Alberto Bins) e a participação de seus membros junto à economia regional. Esse foi o caso da fábrica Berta de cofres, fogões e camas, de propriedade do então

prefeito de Porto Alegre e Comissário Geral da Exposição, Alberto Bins; e da fábrica de fiação e tecelagem de tecidos, chapéus e derivados, do então organizador do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, A. J. Renner. Ambos os empresários tiveram trajetórias importante no setor industrial gaúcho que lhes garantiram influência econômica e política em Porto Alegre<sup>228</sup>.

As demais fotografias foram de grandes empresas com tradição na economia estadual, como a fábrica pelotense de tecidos *Rheingantz*, considerada a primeira indústria do Rio Grande do Sul<sup>229</sup> e de organizações, como o *Sindicato dos Arrozeiros*.

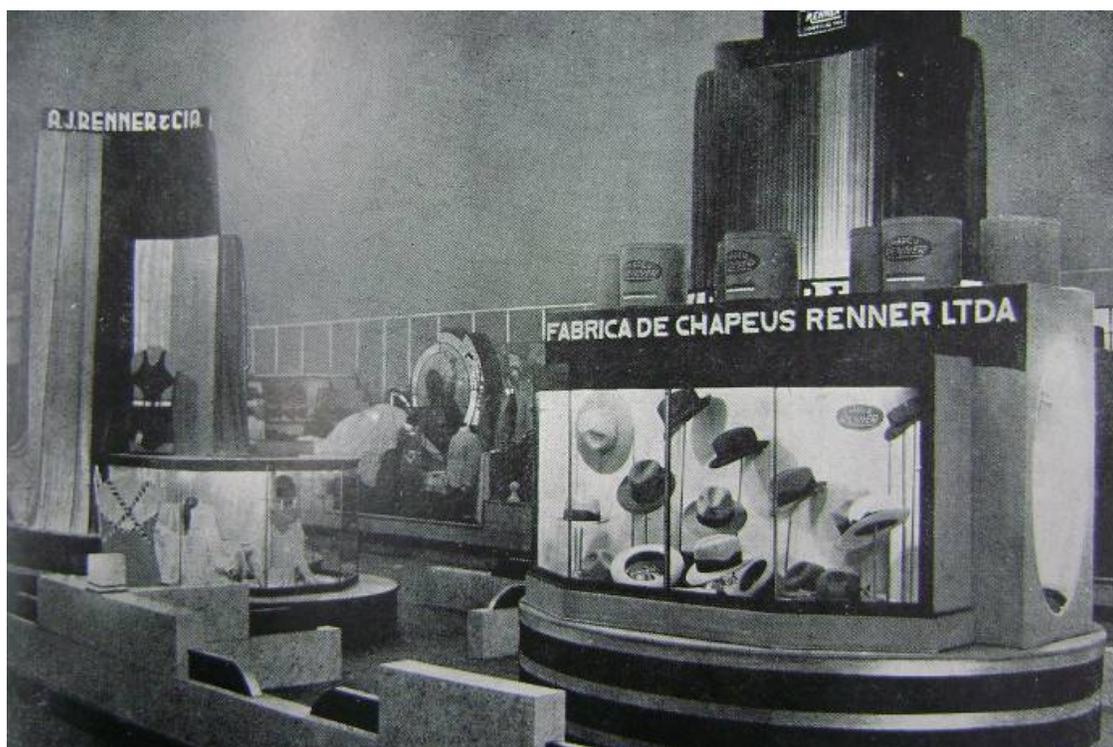


Figura 85 – Stand indústria Berta. Relatório da ECF.

---

<sup>228</sup> Para saber mais sobre a trajetória de Alberto Bins e A.J. Renner, ver, respectivamente: FRANCO, Sérgio da Costa. *Guia Histórico de Porto Alegre*, 4a edição, Editora da Universidade (UFRGS), Porto Alegre, 2006; PELLANDA, Ernesto. *A. J. Renner: um capitão da indústria*. Porto Alegre: Editora do Globo, 1944.

<sup>229</sup> MARTINS, Solimar. *Cidade do Rio Grande: Industrialização e Urbanidade [1873-1990]*. Rio Grande: Editora da Furg, 2006, p. 99-112.



**Figura 86- Stand da fábrica de chapéus e tecidos Renner LTDA. Relatório da ECF. Acervo Biblioteca Central-UFRGS.**

Se a propaganda foi um dos motivos da inclusão dessas imagens junto à produção fotográfica, elas parecem ter expressado, ao mesmo tempo, o valor atribuído ao potencial econômico do Rio Grande do Sul e sua variedade produtiva, tão bem teatralizada nas vitrines e na Exposição como um todo. Na prática das exposições, os produtos apresentados eram ícones maiores do progresso e desenvolvimento alcançados por cada região/país <sup>230</sup>. Nesse sentido, as fotografias colaboravam para a boa imagem dos produtos exibidos ao fotografar apenas os *stands* mais bonitos e ricos ou por encomenda de algum interessado na divulgação do mesmo.

Por outro lado, como afirma Barbuy, ao ultrapassar uma análise meramente econômica das exposições do fim do século XIX,

[...] seria impróprio pensar que as exposições venderiam apenas produtos, quando aquilo que se vendia, primordialmente, era a idéia da sociedade industrial, do progresso material como caminho de felicidade, no qual todos se deveriam consagrar, em harmonia universal; o sonho hegemônico, enfim, da classe burguesa. O que se vendia era – sim – um gênero de vida, uma construção política e ideológica, e visões de uma sociedade futura idealizada <sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> PLUM. Op. Cit., p.42.

<sup>231</sup> BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de Paris de 1889 em Paris*. Op. Cit. p. 40.

Nesse caso, a série das fotografias internas apontaria para outra direção, ao sugerir o uso da fotografia na “venda” da idéia de uma sociedade que se afirmava industrial, moderna. Ao congrega valores e um estilo de vida, a partir de determinados produtos, materiais e máquinas inovadoras, as fotografias dos *stands* buscavam mostrar o resultado do *trabalho construtivo* do homem gaúcho, que, naquele momento, estaria sintonizado com as inovações e tecnologias do mundo moderno. O gênero de vida sugerido pelas imagens era aquele baseado no conforto, na variedade de serviços e produtos que fariam parte da rotina idealizada do novo homem (urbano e burguês).

A série *internas* completa, assim, junto com as demais apresentadas, as principais temáticas escolhidas dentro da produção fotográfica da Exposição do Centenário Farroupilha. Na análise do conjunto<sup>232</sup>, percebe-se que tal produção teve objetivos diversos ao combinar aspectos econômicos e comerciais (série *internas*), arquitetônicos (série *monumentalidades*), espaciais (série *vistas*) e político-sociais (série *flagrantes*) que representaram o imaginário social de uma época. Ao mesmo tempo, os limites da análise iconográfica são tênues, pois, a própria noção de série restringe o objeto e as fontes estudadas por ser uma escolha dentre muitas outras possíveis. Mas os resultados dessa escolha - que considerou as temáticas mais recorrentes e as características principais do ato fotográfico - se mostraram satisfatórios ao elucidar os elementos que compuseram a narrativa visual da Exposição.

---

<sup>232</sup> Ver anexo com as séries fotográficas.

## CAPÍTULO 4 - FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: A NARRATIVA VISUAL DA COMEMORAÇÃO

A proposta deste capítulo é identificar as narrativas fotográficas criadas em quatro importantes publicações da Exposição Farroupilha que articularam o conteúdo das séries apresentadas no capítulo 3. Entre as mencionadas publicações estão: o *Álbum da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha*, o álbum *Lembranças da Exposição Comemorativa do 1º Centenário Farroupilha*, o *Relatório da Exposição Farroupilha* e o catálogo *Exposição Farroupilha – Porto Alegre*, da Editora do Globo. A opção de privilegiar esse material justifica-se pelo fato de comporem amostras de peso da visualidade criada para a Exposição e por agruparem, no conjunto, o maior número de fotos das séries fotográficas propostas.

Considerando as narrativas visuais predominantes nessas fontes, privilegia-se uma análise pormenorizada das seleções e organizações das fotos que as compõem. Estas narrativas são vistas a partir da construção de uma visualidade pautada tanto no imaginário social como na propaganda política que permeou todo o evento. Depois disso, busca-se estudar a relação dessas narrativas com a memória do evento. Para tanto, considera-se, inicialmente, a fotografia como *imagem-monumento* e, por conseguinte, como suporte de certa prática de patrimonialização do passado.

### 4.1 Características da narrativa visual

Diante da produção fotográfica estudada, é possível identificar as narrativas visuais dentro dos álbuns e catálogos que organizaram as imagens de maneira sequencial e com determinadas prioridades de disposição e distribuição. Se a separação das fotografias em séries específicas (capítulo 3) priorizou as temáticas, seus elementos icônicos e formais na unidade, ao considerá-las no conjunto, com temáticas diversas e reunidas em um único suporte, a preocupação recai sobre a lógica da organização e produção.

No caso dos álbuns, essa lógica – de acordo com Zita Possamai – permite tecer narrativas que operam diretamente em relação com a memória ao privilegiarem determinados elementos a serem visualizados e excluir aqueles que devem permanecer na invisibilidade.<sup>233</sup> O álbum fotográfico

---

<sup>233</sup> POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre: PPGH/UFRGS, 2004, p. 89. Tese de doutorado em História. p. 13.

configura uma seleção de imagens entre tantas outras vistas por quem o elaborou, direcionando e educando o olhar do observador que percorre suas páginas. Essa configuração em nenhum momento é ingênua ou aleatória, pois segue critérios, idéias e intenções pautadas pelo imaginário social da época em que foi criado. Assim,

[...] o imaginário social interfere tanto na criação das imagens fotográficas, como na concepção da coleção que resultou no álbum fotográfico. No outro extremo, o da recepção, o álbum e as imagens nele contidas contribuem para a construção e veiculação de um determinado imaginário, neste caso, lançando mão da visualidade como elemento central.<sup>234</sup>

Não obstante, elaborado a partir de fragmentos, tentando reconstruir um mosaico, os álbuns e catálogos criaram uma continuidade fictícia do espaço e dos acontecimentos através de uma visualidade a ser consumida como um discurso da realidade passada. Essa continuidade, entretanto, só faz sentido quando localizada dentro de uma construção narrativa e ao ter como lócus privilegiado de tessitura um espaço/tempo determinado. Ademais, se a fotografia opera de forma fragmentária e descontínua, os álbuns e catálogos buscam restituir a continuidade perdida da fotografia isolada.

No caso da Exposição, esta intencionalidade se tornou ainda mais flagrante por suas fotografias serem predominantemente de pavilhões isolados e descontextualizados da área envoltória.<sup>235</sup> Houve fotos que arriscaram retratar, de uma só vez, todo o espaço (é o caso das panorâmicas e aéreas) ao estabelecerem imagens da monumentalidade e “gigantismo” do parque. Tais imagens realçaram a continuidade, jogando com a ilusão de dar a ver o complexo expositivo em sua totalidade e em sua unidade espacial. Ao participarem das narrativas dos álbuns, tais fotos elaboraram sínteses em quadros bem montados que, muitas vezes, foram reproduzidas em cartões-postais.

Além disso, deve-se considerar que quando agrupadas, as fotografias potencializaram ainda mais essa atribuição de sentido para a Exposição, pois elaboravam narrativas a serem vistas e consumidas em larga escala por visitantes e pela população, ajudando na elaboração da memória coletiva. Esses documentos, como instrumentos de certo poder de manipulação da memória, revelaram-se também parte da história e, ao mesmo tempo, um projeto de sua própria construção.

A partir da análise da organização dos álbuns, percebe-se que se criou, pela seqüência das imagens, uma dinâmica tal como um “passeio” que acontecia na medida em que as páginas eram

---

<sup>234</sup> Idem. p. 138.

<sup>235</sup> Foram bem menos numerosas as fotografias panorâmicas e aéreas quando comparadas àquelas dos pavilhões.

folheadas. Cada imagem corresponderia a uma peça do quebra-cabeça espacial, que, numa ordem hierárquica de importância, era apresentada ao observador. O tamanho e o espaço destinado a cada foto dentro do álbum ou catálogo garantiam sua maior ou menor valorização. Geralmente as mais elaboradas, de maior efeito estético e de temáticas mais importantes foram reproduzidas sozinhas e em maior tamanho, oferecendo maior riqueza de detalhes, convidando a uma melhor apreciação.

O estudo das séries permitiu identificar os principais personagens dessas narrativas, presentes com maior ou menor frequência em cada uma delas. As fotografias das séries *monumentalidades* e *vistas* apareceram em todas as publicações e dos mais variados modos (em fotomontagem, recortadas, em colagens, inteiras, reduzidas ou ampliadas), as das séries *flagrantes* e *internas* foram um pouco mais restritas, configurando o álbum/catálogo de maneira diferente. Nesse segundo caso percebe-se uma nítida tendência propagandística na narrativa de ordem político-econômica.

Os catálogos, álbuns e postais formam direcionados ao público visitante – autoridades, turistas e porto-alegrenses – que, na maioria dos casos, compravam os exemplares dentro do evento. O *stand* da Casa do Amador, no Pavilhão das Indústrias, e o pavilhão do Photo Star Dutra os ofereciam a preços módicos, viabilizando sua intensa circulação.<sup>236</sup> Algumas livrarias, entre elas a Livraria do Globo, vendiam em seus estabelecimentos, postais e catálogos fotográficos específicos, aumentando ainda mais o alcance das fotografias pela cidade e também fora dela. Com o advento da imprensa fotográfica a facilidade de reprodução ficou ainda mais ágil, onde, de um único negativo, a imagem era multiplicada centenas de vezes.

Para a análise das narrativas foram escolhidas quatro fontes que reuniram a maior variedade de fotografias em séries, a saber: o *Álbum da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha*, o álbum *Lembranças da Exposição Comemorativa do 1º Centenário Farroupilha*, o catálogo *Exposição Farroupilha*, da Editora do Globo e o *Relatório da Exposição Farroupilha*. A opção de priorizar essas fontes se justifica pelas particularidades de cada uma em relação ao resto do material encontrado. A primeira contou apenas com fotos exclusivas do espaço do parque; a segunda fez um misto de fotografias dos bustos de personalidades políticas, fotografias e ilustrações dos pavilhões, de vários prédios públicos e aspectos urbanos de Porto Alegre; o terceiro combinou texto seguido de um anexo de imagens que funcionaram com prova do que havia sido descrito; o quarto mostrou imagens de bustos de personalidades com textos resumindo a história da

---

<sup>236</sup> O preço de alguns catálogos e dos postais não são conhecidos, mas estima-se que, pela semelhança das publicações, a faixa de preço não deveria variar muito. O valor dos catálogos ficava em torno de 3 a 5 reis o exemplar. Muitos deles já traziam impresso o valor na capa ou no verso.

revolução, fotografias de personalidades em visitas e cerimônias solenes, além de fotos externas e internas dos pavilhões.

O *Álbum da Exposição...*, como se sabe, organizou as fotografias dispondo algumas em isolado e outras reunidas em grupos de quatro. As seis primeiras fotos (incluindo a da capa) apareceram uma em cada página. Seguindo a lógica de entrada no evento, a fotografia que ilustrou a capa do álbum foi aquela do Pórtico Monumental [Figura 87], sucedida de outra da Avenida das Nações, totalmente embandeirada, com o maior dos pavilhões no epicentro da imagem: o Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul [Figura 66]. Na terceira e quarta páginas, estavam as fotos do lago artificial [Figura 88, Figura 17] e do Pavilhão das Indústrias [Figura 53], respectivamente. Na seqüência apareceu aquela do pavilhão de São Paulo, mostrando o ajardinamento da Avenida das Nações em primeiro plano. As demais sessenta e duas fotos intercalaram-se entre imagens dos pavilhões e vistas parciais distribuídas em fotos isoladas nas páginas pares, e em grupos de quatro nas páginas ímpares. A presença de pessoas nelas, como se viu, foi pouca, ou nula, reforçando a idéia da narrativa do espaço comum na visualidade da Exposição.

A última fotografia, na contracapa do álbum, retornou ao ponto de partida: o Pórtico Monumental, a entrada e a saída do parque. Essa foto, ao encerrar a narrativa fotográfica, simulou uma visita à Exposição com duração de um dia inteiro, pois, se a primeira foto foi do Pórtico à luz do dia, a última foi do mesmo lugar durante a noite. Essa lógica foi reforçada pela disposição das fotografias noturnas que, em sua maioria, estiveram agrupadas nas últimas páginas.



**Figura 87 – Capa do Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. Casa do Amador. 1935.**



Figura 88 – Vista parcial do lago. Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha.

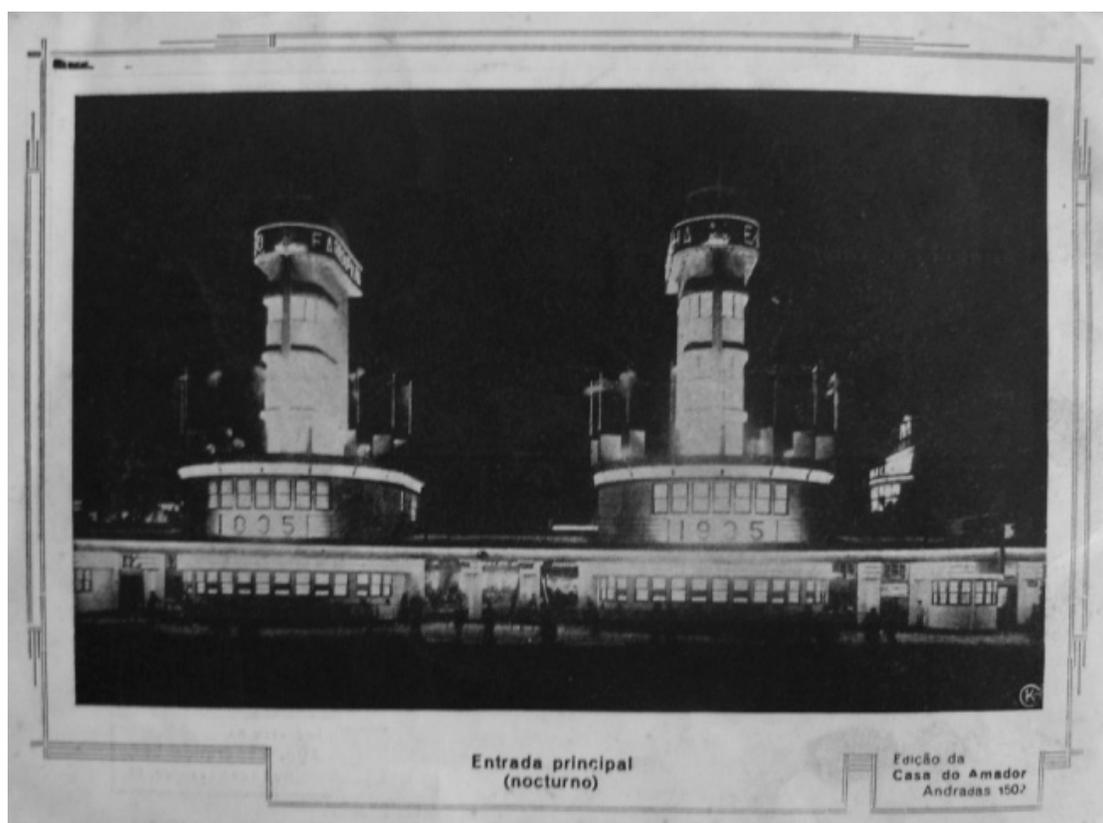


Figura 89 – Pórtico Monumental em aspecto noturno. Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha.

Seria possível, talvez, indicar que a ordem das fotografias obedeceu a determinado valor hierárquico, uma vez que as primeiras páginas de um álbum sugerem sempre aquilo que dever ser lembrado em primeiro lugar. No caso desse álbum, o enfoque estaria nos três pontos nodais da Exposição: o Pórtico Monumental, a Avenida das Nações e o Pavilhão das Indústrias. A importância desses temas na visualidade do certame foi confirmada por sua repetição ao longo do álbum e em grande parte das outras publicações aqui indicadas. Só para se ter uma idéia, o Pórtico Monumental foi repetido mais quatro vezes e sob diferentes ângulos e tempos no mesmo álbum.

Da mesma forma, a própria disposição de fotografias sozinhas, ou em grupo, fez parte da estrutura narrativa, pois direcionavam a atenção do observador. Enquanto as fotos dispostas sozinhas na página [Figura 90] singularizaram uma cena enquanto único foco de atenção, as fotografias agrupadas apelaram para a saturação dos temas e pulverização do olhar [Figura 91]. O observador, no segundo caso, deveria ficar mais impactado pelo efeito da multiplicidade de volumes, linhas, contrastes, luzes e sombras, do que pelo detalhe de um único objeto.



**Figura 90** – Pavilhão de Minas Gerais. Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.

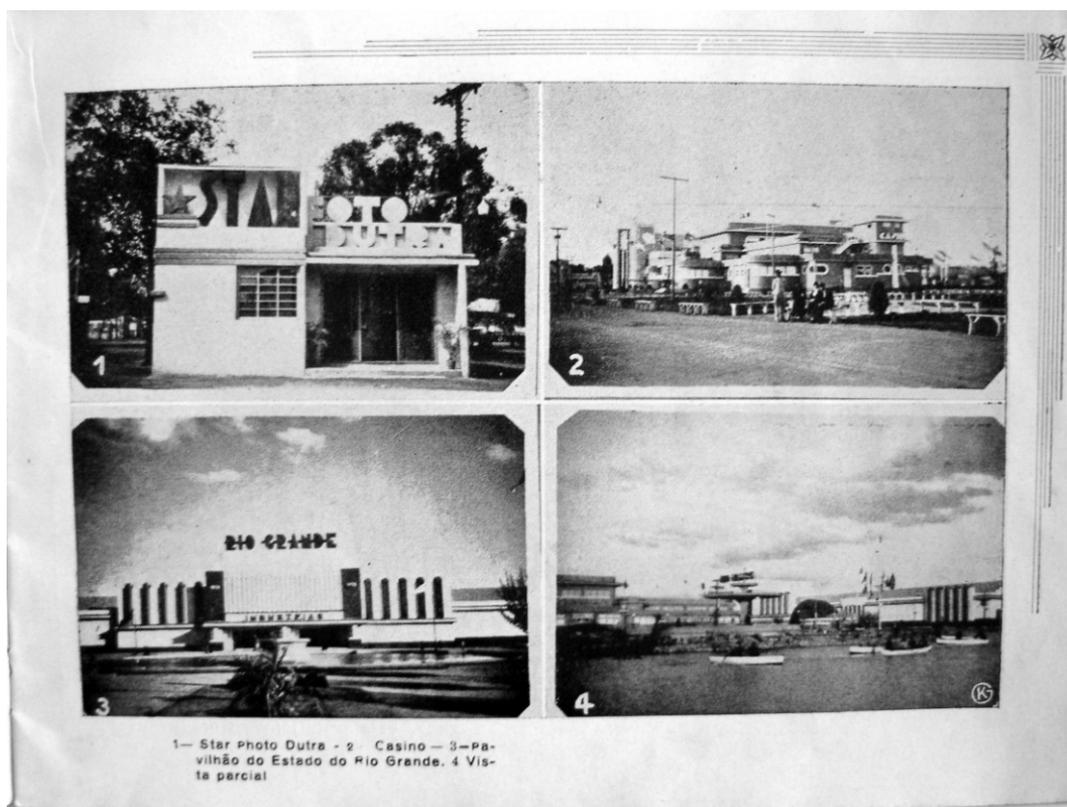


Figura 91 – 1- Star Photo Dutra, 2- Cassino, 3- Pavilhão do Estado do Rio Grande, 4- Vista parcial. [legenda original] Álbum da Exposição Comemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha.

Considerando o título dessa publicação, que se coloca como álbum do centenário de uma epopéia, ela o representa exclusivamente por fotos de arquitetura no espaço do parque. A noção de epopéia apareceu no álbum através da super valorização da monumentalidade, do ambiente citadino e da disposição espacial ordenada. O álbum representou os valores contemporâneos num discurso que combinou a memória do passado farroupilha com as aspirações sociais e políticas do presente, onde a Exposição era vista como resultado da epopéia celebrada.

A falta de vistas panorâmicas ou aéreas que abrangesse o espaço urbano ao redor restringiu a narrativa do álbum aos limites do parque, impedindo qualquer diálogo com o contexto da cidade no qual se inseria. Essa opção dos editores se diferenciou um pouco daquelas usadas no outro álbum e nos catálogos que, além das panorâmicas, incluíram um significativo número de aspectos urbanos de Porto Alegre (como foi o caso do álbum *Lembranças da Exposição...*). A Casa do Amador priorizou, assim, uma visualidade que favoreceu o padrão das fotografias da série *monumentalidades* e das *vistas* (mas só aquelas do parque), elaborando uma narrativa que fez da Exposição um espaço fechado em si mesmo, onde cada foto era parte do mesmo quebra cabeças.

A escolha das imagens que faziam parte do álbum deve ter sido minuciosa, pois ele seria uma das representações do trabalho da Casa do Amador junto ao público. No verso da contracapa do álbum, dizia: “O mais variado e completo sortimento de vistas da cidade e da Exposição Farroupilha V. S. encontrará na Casa do Amador, Andradas, 1503”<sup>237</sup> A Casa do Amador, assim como as demais empresas expositoras, teve uma preocupação comercial e publicitária que fomentou a produção e organização do material a ser consumido como souvenir da feira.

A Exposição foi palco também da exibição e divulgação de empresas fotográficas. Ao mesmo tempo em que a fotografia propagandeou os produtos exibidos (como se viu na série *internas*), foi ela também produto exibido e propagandeado dentro de uma jovem indústria fotográfica. Maria Inês Turazzi discutiu sobre as disputas entre os fotógrafos nesses ambientes ao se utilizarem de vários artifícios e estratégias para deter o privilégio de cobrir oficialmente os eventos.<sup>238</sup> Na Exposição Farroupilha essa disputa pode não ter ficado evidente no material aqui estudado, mas não se pode negar suas possíveis ocorrências, considerando a atuação de profissional de fotógrafos na praça como Edmund Becker e Olavo Dutra.

O *Álbum da Exposição Comemorativa...*, assim como as demais fontes iconográficas, foi impresso por uma gráfica (Typographia Esperança). Isso significou que poderiam ser reproduzidos em larga escala com o barateamento e a rapidez na produção. Um traço marcante desse tipo de álbum, por ter selecionado previamente as imagens que o compõe, é que o cliente ao adquiri-lo, compra um produto acabado com uma visualidade pré-definida por terceiros. Ao contrário dos álbuns “privados”, onde as pessoas selecionam imagens particulares, construindo narrativas próprias e únicas, os álbuns impressos impunham um modo de olhar, pois valorizavam determinados temas em detrimento a outros. De qualquer forma, esses foram os álbuns consumidos como retratos da Exposição, que ao construir narrativas que a representaram, sobretudo, como um espetáculo arquitetônico e urbano dentro de uma atmosfera festiva de luzes e cerimônias solenes.

Um pouco diferente da proposta do álbum da Casa do Amador foi o *Lembranças da Exposição...*, que optou iniciar sua narrativa pelos principais responsáveis e organizadores do evento. Entre eles esteve a pintura do busto de Bento Gonçalves, “chefe immortal da gloriosa Revolução Farroupilha”<sup>239</sup>.

---

<sup>237</sup> *Álbum da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha*. Porto Alegre: Casa do Amador, s/d.

<sup>238</sup> TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Tejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 -1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 52-55.

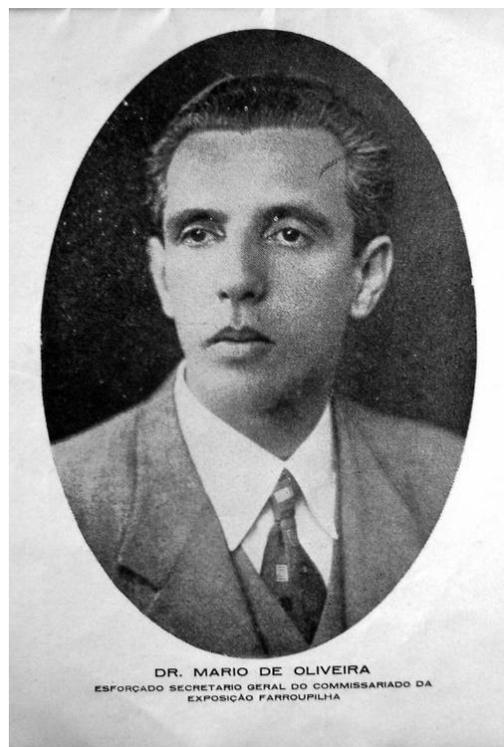
<sup>239</sup> CRESPO, Dario. *O Rio Grande do Sul e o Centenário Farroupilha. Inauguração do monumento a Bento Gonçalves*. Oficinas Gráficas da Livraria do Globo: Porto Alegre, 1936. p. 12.

A ordem de aparição foi: Bento Gonçalves [Figura 92], Flores da Cunha [Figura 93], Alberto Bins [Figura 94] e Mario de Oliveira [Figura 95], todos representando a origem criativa e provedora da comemoração realizada. Na distribuição desse tipo de foto, se seguiu uma hierarquia de importância, onde a figura de Bento Gonçalves sempre foi posta à frente, representando a memória farroupilha, a figura original que se ligava aos “célebres” homens da política atual, que seriam herdeiros de seu ideal. Se os discursos proferidos em várias ocasiões e transcritos pela imprensa fizeram alusão direta à figura heróica de Bento com relação àquela do governador Flores da Cunha, os retratos dos bustos apenas confirmariam a intencionalidade de compor uma narrativa que usasse a imagem idealizada de nomes do passado como artifício de qualificação de agentes do presente (1935).



**Figura 92 – (esquerda) Gal. Bento Gonçalves da Silva. O Chefe Immortal da Gloriosa Revolução Farroupilha [legenda original]. Busto reproduzido no catálogo Lembrança da Exposição Commemorativa do 1º Centenário da Epopéia Farroupilha. 1935.**

**Figura 93 – (direita) Gal. José Antônio Flores da Cunha. Governador do Rio Grande do Sul. O glorioso gaúcho que tão bem encarna as tradições de valor, de lealdade e de bravura dos heroes farroupilhas. [legenda original].**



**Figura 94 – (esquerda) Major Alberto Bins. Operoso prefeito de porto Alegre, a quem a cidade deve, em grande parte, a sua admirável transformação, e Comissário Geral da Exposição Farroupilha. [legenda original].**

**Figura 95 – (direita) Dr. Mario de Oliveira. Esforçado Secretário Geral do Comissariado da Exposição Farroupilha. [legenda original].**

A fotografia de Flores da Cunha seguiu o mesmo enquadramento da pintura de Bento Gonçalves, onde ambos olhavam para a direita. O estilo de vestimenta – o uniforme militar – simbolizou o grau de importância alcançado por cada um deles nas forças armadas e aumentou a semelhança entre os retratos, bem como o estilo de cabelo usado por eles, com as costeletas avantajadas. Nas fotografias de Alberto Bins e Mario de Oliveira tiveram a mesma lógica: o olhar direcionado para a esquerda e o terno e a gravata como elementos distintivos da seriedade e valor de cada um deles.

O uso da figura de Bento Gonçalves, e de todo o simbolismo que lhe foi atribuído no imaginário social e político da configuração identitária do gaúcho por causa de sua liderança na Revolução Farroupilha, foi aplicada para usufruto da propaganda política de Flores da Cunha. Se a fama de Bento era de um “político e cidadão virtuoso, de um homem superior, de um grande capitão, dotado de um espírito de lealdade e um chefe de estado com sentimentos nacionais, entre outras soberbas qualidades”, Flores e todos aqueles que lhe seguiam eram “*iluminados*” com as mesmas qualidades.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> A cartilha de inauguração do monumento dedicado a Bento Gonçalves no Parque Farroupilha, teve como títulos de seus textos essas qualificações de Bento Gonçalves. Os textos faziam ufanistas resumos da trajetória de Bento antes e durante a Revolução Farrapa. CRESPO, Op. Cit.

Enquanto o primeiro álbum apresentado ficou restrito as fotografias de arquitetura, o *Lembranças da Exposição...* teve um viés mais político-ideológico ao fazer associações diretas quanto à memória do principal ícone da história farroupilha e da administração pública do período. Esse foi um álbum organizado e confeccionado pela Livraria Gutemberg, atuante livraria de Porto Alegre no ramo da fotografia, que, a exemplo da Livraria do Globo, reuniu fotografias de alguns profissionais na forma de postais, catálogos e álbuns.

Como parte da visualidade, o recurso de retratos de personalidades foi comum em algumas fontes. Além do álbum *Lembranças...*, apareceu no *Relatório da Exposição Farroupilha*, no catálogo *Exposição Farroupilha,...*, e no *Catálogo Oficial e Guia do Touriste*. Ao que parece, a tradição do retrato, no modelo *carté de visite* ajudou na elaboração da boa imagem de membros do Comissariado, tais como o Comissário Geral Alberto Bins, o secretário Mario de Oliveira e o governador Flores da Cunha. Os fotógrafos, ao produzirem as imagens dos bustos dessas personalidades, seguiram as regras básicas do retrato que, desde Disdéri, colocava a representação fotográfica a partir da padronização das poses e da expressão à maneira dos grandes pintores muito ao gosto de uma burguesia cosmopolita.

Ao estudar o papel do retrato, em Porto Alegre, na virada do século, Alexandre Ricardo dos Santos, lembra que,

Segundo Disdéri, cuja inspiração a respeito da realística descende das idéias advindas da fisionomia, o retrato fotográfico deveria ser a semelhança material à semelhança moral e assegurar, assim, uma representação exata e bela do verdadeiro caráter do modelo<sup>241</sup>.

O propósito do retrato não seria, então, a reprodução, com justeza matemática, das proporções e as formas do indivíduo, mas o embelezamento do fotografado, exprimindo o seu tipo, seu caráter, seus costumes, enfim, a sua alma. Para Roullié, “mais do que reproduzir, ao retratista caberia representar e exprimir”.<sup>242</sup> Mais do que a busca da aparência, o fotógrafo deveria dar acesso à essência do indivíduo.

Tentando esclarecer os aspectos da fisionomia, Alexandre Santos recorre ao próprio ensinamento de Disdéri, que esclarece o assunto em um texto de 1862:

---

<sup>241</sup> SANTOS, Alexandre Ricardo. *A Fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre, 1890 – 1920)*. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997. p. 128-129.

<sup>242</sup> ROULLIÉ apud SANTOS. Op. Cit. p. 129.

A grande dificuldade aqui, como na escolha da pose, é discernir, entre a multidão de expressões diversas apresentadas pelo modelo, aquela que melhor combina com o sentimento que deve sobressair dentro do conjunto do retrato e que é, ao mesmo tempo, a mais favorável à semelhança. É sempre a mesma regra que deve dirigir ao artista; é absolutamente necessário que através de todas as nuances passageiras da fisionomia, todas estas expressões, estes sorrisos, estes movimentos fugidios dos lábios e dos olhos, ele retire a expressão justa, eloqüente, aquela que contém, mais do que todas, o caráter do indivíduo, aquela que resume de qualquer modo as diversas maneiras de ser do seu rosto<sup>243</sup>.

Com essa afirmação, segundo Santos, Disdéri confirmava as influências vindas dos grandes mestres da fotografia quanto à busca da expressão justa, de substituição do aleatório pelo organizado, onde seriam refutados os sorrisos e os movimentos fugidios. Pois, antes dele, Felix Nadar já havia demonstrado que a busca da inteligência moral do sujeito era a principal incumbência do bom retratista. Complementando a argumentação, Santos cita uma carta de Nadar, dirigida a sua mãe, onde exprimiu aquilo que ele detestava na fotografia vulgarizada que se fazia nos estúdios de sua época. Para Nadar, o fotógrafo tomava por “uma boa imagem, uma imagem onde todas as verrugas, todos os risos, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornavam muito visíveis, muito exageradas, quanto mais as imagens eram duras, mais eles (os seus colegas fotógrafos) ficavam contentes”.<sup>244</sup>

Dentro desta tendência, os retratos das personalidades da Exposição reproduziram o modelo *carté de visite*, mostrando os homens em seu melhor ângulo e de forma que garantisse uma imagem cheia de credibilidade e seriedade; o retrato digno de um herói e também de um político virtuoso. A relação apontada entre a padronização da fotografia, na pose e na expressão, com a pintura do gênero do retrato fica mais clara nos imagens de Bento Gonçalves e Flores da Cunha, uma vez que a primeira é pintura e a segunda é foto, ambas reproduzidas juntas. Nas imagens dos bustos a expressão séria foi predominante, ao contrário daquelas imagens coletivas dos flagrantes com maior desenvoltura e sorrisos em ocasiões diversas da Exposição.<sup>245</sup>

Seguido desses bustos, uma apresentação mista de pavilhões e vistas da Exposição (16 imagens) com aspectos da cidade (26 imagens) criou uma narrativa única, confundindo o observador do que era uma e do que era outra. A articulação das fotos fez da Exposição um elemento permanente a ser

---

<sup>243</sup> DISDÉRI *apud* SANTOS. Op. Cit. p. 129.

<sup>244</sup> NADAR *apud* SANTOS. Op. Cit. p. 129-130.

<sup>245</sup> Na análise da série “*flagrantes*” predominou um olhar mais “descontraído” por parte do fotógrafo, que tentou reproduzir “o instantâneo”, mesmo nas imagens bem posadas. O sorriso, o movimento, o olhar distraído do fotografado foram recorrentes.

lembrado na imagem da Porto Alegre de 1935. A cidade se fazia exposição e a exposição era a cidade. Como bem apontou Heloisa Barbuy, as exposições se constituíam em verdadeiras cidades, e assim eram vistas em seu próprio tempo, por suas preocupações de ordem urbanísticas e arquitetônicas; e as cidades eram verdadeiras exposições por sua estética festiva, de fruição visual, marcas do urbanismo moderno.<sup>246</sup>

Da mesma forma que o álbum da Casa do Amador, no *Lembranças...* repetiu-se uma narrativa do espaço. A única diferença foi que extravasou os limites do parque ao ampliar a lógica da exibição para o corpo da cidade. Como parte da memória visual urbana, a produção fotográfica da Exposição contribuiu também para a narrativa dos espaços de Porto Alegre em seus álbuns e catálogos. A ligação entre o espaço urbano e os empreendimentos realizados para a comemoração farrapa ficou explícita pelos próprios relatórios realizados por Alberto Bins ao governador Flores da Cunha, que os situavam como importantes obras para a cidade dentro de sua administração.

Uma das marcas da administração de Bins parece ter sido os melhoramentos urbanos, que buscavam colocar Porto Alegre entre uma das cidades mais vistosas e desenvolvidas do país. Se, por um lado, a economia gaúcha era movida pelas atividades agrícolas e pecuárias, com vultos de uma indústria ainda bastante frágil, a imagem de desenvolvimento e da modernidade acabou se apoiando em elementos tais como os equipamentos urbanos, a arquitetura, a organização dos serviços de transporte, eletricidade, comunicação, saneamento e higiene, que ajudavam na elaboração de uma imagem mais favorável. Tais elementos foram tomados pela narrativa fotográfica por seus valores simbólicos no imaginário social, que tinha a cidade como cenário do mundo moderno e industrializado, do desenvolvimento científico (iluminação, telégrafo, carro, etc.), da explosão demográfica (a massa), enfim, de tudo aquilo que poderia fazer de Porto Alegre “uma das mais encantadoras e das mais dinâmicas capitais do país”.<sup>247</sup>

Nessa mesma atmosfera, o jornal *A Federação*, de 03 de janeiro de 1935, anunciou o fim do “ano farroupilha” e publicou a matéria “Porto Alegre, no esplendor do seu progresso e dos seus encantamentos urbanos”. Ao comentar o que os visitantes da Exposição encontravam ao chegar à cidade, disse:

---

<sup>246</sup> BARBUY, Heloisa. *A Cidade- Exposição. Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. Edusp: São Paulo, 2006. p. 73.

<sup>247</sup> Jornal: *A Federação*, 03/01/1936.

[...] ao chegar à metrópole rio-grandense, não encontraram apenas um certame grandioso e deslumbrante que honraria qualquer centro de progresso material e cultural como uma cidade moderna, vibrante de vida, linda e confortável, digna de ser admirada em todos os seus aspectos e que denota, sobretudo, estar numa fase surpreendente de toda sua atividade e febre construtiva.<sup>248</sup>

Ao longo da reportagem, Alberto Bins foi responsabilizado pelas benfeitorias dentro de uma administração que, em pouco tempo de vigência, se mostrava eficiente. A reportagem trazia fotografias de vários aspectos da cidade, entre eles a Rua da Praia, o prédio de Correio e Telégrafos, e de praças. Todos estes espaços do centro, construídos ou remodelados recentemente. Na elaboração do catálogo *Lembranças da Exposição...* essa relação com a cidade ficou evidente ao considerar que vinte e seis fotografias, das quarenta e quatro do álbum, foram de lugares de Porto Alegre que não eram a Exposição.

Tentando estabelecer, mesmo que brevemente, certo diálogo entre as narrativas tradicionais (como os textos dos catálogos, relatórios e jornais) com as narrativas visuais da Exposição, percebe-se que houve certa correspondência de prioridades temáticas entre elas. Várias foram as notas na imprensa (quase diárias desde janeiro de 1935) que fizeram referência a construção das edificações e aos projetos arquitetônicos a serem realizados no parque. No texto do *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha* foi dada uma descrição detalhada de cada pavilhão, informando minuciosamente a metragem, os arquitetos e engenheiros responsáveis pela construção, os estilos e conceitos que seguiriam, os custos e as atrações dispensadas a cada um deles.

Quanto ao *Relatório da Exposição Farroupilha*, por ter sido um documento oficial, elaborou uma narrativa fotográfica articulada com o documento escrito<sup>249</sup>. Diagramado nas primeiras páginas, o texto descreveu detalhadamente a organização e funcionamento do evento, desde a formação do Comissariado até a cerimônia de encerramento. As fotografias apareceram como anexo, documentando o que anteriormente havia sido descrito. A seleção e a organização das fotos obedeceram a uma ordem diversa que mesclou fotografias de personalidades na primeira página (Alberto Bins e Mario de Oliveira), seguida do monumento dedicado a Bento Gonçalves, um aspecto do Pórtico Monumental e

---

<sup>248</sup> Idem.

<sup>249</sup> O *Relatório* se diferenciou em grande escala das demais publicações por se tratar de um documento de circulação restrita. Enquanto os álbuns e catálogos foram destinados ao público em geral, o *Relatório* foi feito para o governador Flores da Cunha tal como ofício burocrático. O prefeito e Comissário Geral do evento Alberto Bins prestou contas e justificou os gastos aplicados no evento por meio dele. A fotografia como parte dos dados apresentados parece ter ajudado na justificativa do empreendimento, exatamente pelo seu apelo sensível.

uma fotomontagem destacando a movimentação do público e a presença de Getúlio Vargas. As demais fotografias seguiram a mesma lógica da narrativa do espaço feitas nos álbum, com fotografias panorâmicas, aéreas e dos pavilhões em aspecto diurno e noturno [Figura 96; Figura 97].



**Figura 96 – (esquerda) Pavilhão de Santa Catarina. Relatório da Exposição farroupilha.**

**Figura 97 - (direita) Pavilhão de Santa Catarina (aspecto noturno). Relatório da Exposição farroupilha.**

As fotografias internas exclusivas dos três primeiros pavilhões (o das Indústrias do Rio Grande do Sul, o da Agricultura e o das Indústrias Estrangeiras) detalharam os aspectos dos seus principais *stands*. O Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul foi favorecido com dez fotos desse gênero, enquanto os outros dois tiveram apenas três e duas fotos, respectivamente.

Após as fotografias dos três citados pavilhões, vieram duas fotografias panorâmicas mostrando a Avenida das Nações, ladeada pelos pavilhões dos estados (uma diurna e outra noturna) [Figura 60; Figura 61], para depois seguir com a apresentação uniformizada do restante do parque. A disposição das fotografias dos pavilhões e das vistas em dois tempos distintos criou certo paralelismo que gerou uma sugestiva comparação, ainda mais quando postas uma ao lado da outra na mesma página. Além disso, o uso da iluminação elétrica criou uma estética diferenciada e de grande valor plástico que denunciou os investimentos aplicados e a atmosfera festiva do complexo construído.

A inclusão da fotografia no *Relatório*, ao que parece, não teve meramente fim ilustrativo. As fotografias usadas como complemento funcionaram, elas mesmas, como documentação capaz de informar e narrar visualmente o que fora descrito pelo texto. As imagens selecionadas, por ter sido de ordem diversa, combinou tanto aspectos da propaganda de Bins e de Flores da Cunha, quanto da publicidade do empresariado filiado a essas figuras (pois os *stands* fotografados foram de empresas do próprio prefeito Alberto Bins, e do empresário A.J Renner, que era membro do Comissariado). Por outro lado, a representação dos pavilhões dos estados foi de encontro ao discurso do *Relatório* que dizia que a Exposição congregava os principais estados da federação num espírito “liberal e brasilista”.<sup>250</sup> Por mais que a intenção fosse celebrar os valores e a memória de um acontecimento regional, o momento político em que a Exposição foi realizada lhe proporcionou uma expressão nacional. O empenho realizado para que o maior número de estados brasileiros participasse, através da publicidade já apresentada, mostra certo esclarecimento quanto à importância de fazer da história local uma parte da história nacional, onde os farroupilhas se incorporavam na vanguarda do processo republicano brasileiro. No contexto político do momento, após ascensão de Vargas ao poder, o discurso regionalista poderia soar estranho, daí a vontade de integrar os ideais farrapos à história nacional brasileira.

As últimas páginas, da parte escrita do *Relatório*, Alberto Bins falou dos déficits que a Exposição teria deixado no caixa do governo, e que isso deveria ser subjugado em nome da “vitória moral alcançada”, evidente na repercussão e grandeza das comemorações.<sup>251</sup> Justificando o próprio exagero nos investimentos do certame, a inclusão das fotografias no fim do documento deu todo o subsídio necessário para fazer valer tais gastos. Na estratégia de convencimento, a foto carrega um estatuto de verdade que lhe garante igual, ou maior, valor que a narrativa escrita.

O traço da propaganda ficou mais evidente no catálogo *A Exposição Farroupilha*, que incluiu o maior número de fotografias de *stands* e visitas de personalidades. Sua narrativa foi um tanto truncada por ter uma variedade de temáticas intercaladas. A narrativa desse catálogo iniciou logo na capa [Figura 98], com todos os maiores ícones da comemoração. Primeiro, no canto superior esquerdo, os seus personagens: Bento Gonçalves e Alberto Bins – lado a lado, tal como imagem e semelhança. Bento foi representado em suas vestes militares, mostrando o alto escalão de seu cargo e distinção

---

<sup>250</sup> *Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha apresentado pelo Comissário Geral Major Alberto Bins ao Exmo. Governador do Estado do Rio Grande do Sul Gal. J. A. Flores da Cunha*. Porto Alegre: Editora do Globo, 1936. p. 3.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 38.

social. Alberto Bins, da mesma forma, apareceu bem vestido, em traje de gala, gravata borboleta e terno, o retrato do homem moderno e elegante.



**Figura 98 – Capa do catálogo da Exposição Farroupilha produzido pela Editora do Globo. 1936.**

O segundo elemento foi o brasão do Rio Grande do Sul, localizado no canto superior direito, que confirmava o papel cívico no qual a Exposição esteve vinculada; a força da República Rio-Grandense, proclamada em 1835, que era lembrada pelas lanças embandeiradas do antigo brasão e do texto do medalhão. Em terceiro, bem no centro da capa, a fotografia do Pórtico Monumental, a porta de entrada e um dos maiores ícones da arquitetura comemorativa. E por último, a referência dos cem anos comemorados, representado pelas datas 1835 e 1935, impressas no canto inferior esquerdo e direito respectivamente. Entre as datas estava o título do catálogo: *A Exposição Farroupilha – Porto Alegre*. A

distância entre cada uma delas poderia sugerir o próprio tempo transcorrido, a caminhada de progresso que permitia, naquele momento, a realização de um evento daquela magnitude. Enfim, esses foram os elementos que iniciaram a narrativa visual criada pelo catálogo, que mesmo apresentando um caráter publicitário, não deixou de expressar os valores memoriais da comemoração.

As primeiras quatro páginas do catálogo fizeram um breve resumo do que foi a Revolução Farroupilha, “um grande movimento iniciado no Rio Grande do Sul, cheio de lances audazes e heróicos, em busca de um ideal superior”, descreveram a cerimônia de inauguração, “grande massa do povo se comprimia diante do pórtico monumental, aclamando os chefes da Nação e do Estado, quando penetraram no recinto”, além do encerramento das festividades e a inauguração do monumento dedicado a Bento Gonçalves.<sup>252</sup> Um dos últimos parágrafos reproduziu a fala de Darcy Azambuja, secretário do Interior, que agradecia a participação e empenho dos “Estados irmãos”, ao prefeito Alberto Bins, ao Centro das Indústrias e à Federação Rural, bem como a todos os expositores “pela sua decidida, patriótica e desinteressada cooperação”<sup>253</sup>.

O tom cooperativo atribuído aos expositores e dirigentes descaracterizava o viés comercial, competitivo e propagandístico que Exposição por ventura teria. A integração dos agentes sociais envolvidos teria se dado apenas pelo ideal comum que reverenciava o passado farroupilha. Para Maria Helena Capelato, o imaginário da unidade no jogo dramático da propaganda política mascararia as divisões e os conflitos existentes na sociedade.<sup>254</sup> As mensagens de integração, da união dos estados e de empresários numa ação cooperativa de participação na Exposição, indicariam a construção de uma sociedade fraterna e criadora da imagem de uma “sociedade em festa”, coesa e unida em torno de um líder (Bento, Flores, Vargas?), ou, no caso da Exposição, da memória de uma revolução. A narrativa fotográfica do catálogo, respondendo a essas expectativas, juntou-se à ritualização da festa como estratégia de convencimento e auto-representação, apresentando a Exposição como uma amostra do desenvolvimento econômico e cultural do estado, fruto do trabalho de todos os gaúchos.

---

<sup>252</sup> *Exposição Farroupilha – Porto Alegre*. Porto Alegre: Livraria do Globo, s/d. Acervo: Museu Hipólito José da Costa. p.5.

<sup>253</sup> *Idem*.

<sup>254</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2º Ed. São Paulo: Editora Undesp, 1998. p. 67.



**Figura 99 – Discurso de Flores da Cunha durante ato inaugural; à direita o presidente Getúlio Vargas. Catálogo A Exposição Farroupilha, Editora do Globo.**

As fotos que seguiram após o texto introdutório carregaram um tom igualmente político por se tratarem de imagens das cerimônias solenes. A primeira mostrou Flores da Cunha discursando no ato inaugural [Figura 99], ao seu lado estava Getúlio Vargas e demais autoridades. A fotografia, seguindo o padrão da série *flagrantes*, com enquadramento centralizado na figura de Flores que, de pé e papel na mão, na postura clássica do orador, posava como o anfitrião das comemorações que se iniciavam. A quantidade de pessoas que apareceram ao redor e ao fundo sugeriu a importância do ato fotografado; figuras exclusivamente masculinas, prováveis políticos, empresários e criadores ouviam atentamente as palavras pronunciadas pelo centro gravitacional da fotografia: o governador.

Nas páginas seguintes, dois aspectos da inauguração prosseguiram a narrativa: um mostrando a multidão [Figura 100], símbolo da repercussão social e influência dos promotores, e outro o ato inaugural do Pavilhão de São Paulo [Figura 101], com o ilustre presidente Getúlio Vargas ao lado do Dr. Piza Sobrinho, representante do estado bandeirante. Essa seqüência de fotos, associada a todas as outras inseridas no mesmo catálogo, fez dos atos solenes uma forma de propaganda política.

A fotografia, como objeto que remete às sensibilidades, contribuiu para propagandar em quadros bem montados a atuação festiva que envolveu personalidades de proa regional e nacional. Flores da Cunha, valendo-se de toda teatralização que o momento proporcionava, não deixou de tirar proveito para consolidar sua efetiva entrada no poder (ele fora eleito governador pela Assembléia Constituinte estadual só em 1934). Pois, conforme Capelato, a partir das reflexões de Balandier, o poder utiliza meios espetaculares para marcar sua entrada na história, entre elas: comemorações, festas de todo o tipo, construção de monumento.<sup>255</sup> A pompa e o numeroso contingente de visitantes retratados nas fotografias contribuíram para o caráter cerimonial e dramático da manifestação do poder.



**Figura 100- Aspecto da inauguração. Pavilhão das Indústrias Estrangeiras. Catálogo A Exposição Farroupilha – Porto Alegre.**

---

<sup>255</sup> Idem. p. 41.



**Figura 101 – Inauguração do Pavilhão de São Paulo. Catálogo A Exposição Farroupilha – Porto Alegre.**

As demais fotografias repetiram a lógica de apresentação da Exposição por meio de seus pavilhões e vistas panorâmicas, intercalado com as tais publicidades e fotografias das vitrines. Esse catálogo, portanto, resumiu de forma muito expressiva os vários objetivos envolvidos no evento, por condensar em uma única publicação sua face comemorativa, política e comercial. Assim, o catálogo da Editora do Globo parece ter apostado na variedade temática e na pouca linearidade narrativa, assemelhando-se a experiência visual vivenciada pelo visitante *in loco*, onde tudo se apresentava simultaneamente: solenidades, exibição de produtos, pavilhões monumentais, monumentos e luzes por todos os lados. Ao percorrer suas páginas, o observador era “bombardeado” por uma série informações que, ao final, lembrava a Exposição, mais uma vez, por seus feitos arquitetônicos, pelas personalidades que por ela passaram e pela amostra dos produtos da indústria gaúcha.

A partir dessas quatro fontes, identificaram-se traços diversos nas narrativas fotográficas que compuseram a visualidade da Exposição. Cada álbum/catálogo pode ter reforçando aspectos distintos por meio da combinação dos elementos (temas), mas juntos se inseriram numa narrativa mais ampla que significou as comemorações farrapas e as patrimonializou na memória coletiva. Nesse sentido, a fotografia, como suporte da memória, funcionou tal como *imagem-monumento*, uma imagem dotada

aspecto memorial dentro de um suporte portátil (um álbum ou catálogo) capaz de remeter a um conjunto de valores e significados do presente apoiados por um passado rememorado.

#### 4.2 Fotografia e memória: a imagem como monumento

Da mesma forma que a Exposição, em seu conjunto, se colocou como monumento de homenagem à Revolução Farroupilha, sua produção fotográfica parece ter colaborado para essa mesma atribuição de sentido ao exaltar a grandiosidade dos pavilhões e sua composição no espaço cênico criado. A temática do edifício monumentalizado e do planejamento urbano foram predominantes e se repetiram em todo o material referente ao certame. O artigo do Correio do Povo de setembro de 1935, dizia:

A Exposição Farroupilha é bem o monumento maior e mais belo que se poderia erigir em memória dos heroes de 35. Mais que as estatuas e as glorificações protocollares, essa mostra magnífica de progresso rende aos pioneiros da Liberdade um preito de alta e nobre significância.<sup>256</sup>

O monumento, enquanto agente evocador do passado, capaz de perpetuar recordações, voluntárias ou involuntárias, foi construído aí de forma deliberada, como obra comemorativa de arquitetura, seja através do Pórtico Monumental, dos pavilhões, dos monumentos de homenagem à cidade ou da estátua equestre dedicada a Bento Gonçalves.<sup>257</sup> Segundo Le Goff, desde a Antiguidade romana o *monumentum*, em uma de suas especialidades, teve nas obras comemorativas de arquitetura uma de suas maiores manifestações, principalmente através de esculturas, arcos, colunas, troféus, pórticos, etc.<sup>258</sup>

A fotografia como suporte e estratégia da patrimonialização do monumento das exposições concorreu para a construção de suas memórias, ainda mais considerando o caráter efêmero a que estavam condenadas. As exposições em geral tiveram datas de início e término bem definidos, tendo, depois do fim, toda sua estrutura desmontada. Em alguns casos, todavia, certos elementos eram mantidos, seja por seu valor simbólico ou funcional (um dos exemplos mais emblemáticos foi a Torre

---

<sup>256</sup> Jornal: *O Correio do Povo*, 01/10/1935.

<sup>257</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.

<sup>258</sup> Idem., p. 429.

Eiffel, construída para a Exposição de 1889, que se tornou símbolo da cidade de Paris). No caso da Exposição Farroupilha nenhum edifício, em tese, deveria permanecer no parque, por isso o ato de fotografá-los indicou mais que uma prática involuntária de registro e exibição, funcionando tal como suporte de sua patrimonialização.

Encarada como documento/monumento<sup>259</sup>, a fotografia pode ser vista como imagem/monumento<sup>260</sup>, por ser, ela mesma, um objeto concreto que passa a fazer parte do universo concreto e mnemônico ao se remeter ao passado, àquilo que existiu e não está mais lá, configurando-se assim como representação. Uma relação curiosa se cria nessa configuração da foto enquanto vestígio do passado, pois, naquelas da Exposição, seu próprio referente, o edifício-monumento, foi monumentalizado pela foto, sendo ela mesma uma forma de monumento.<sup>261</sup> Logo, a fotografia consolida um novo modo de conservação e aprisionamento do passado com forte apelo aos sentidos e as sensibilidades.

Ao estudar a relação da fotografia com os monumentos, Françoise Choay remete-se as reflexões de Roland Barthes, que não pensava a fotografia na ordem da Arte ou da Comunicação, mas sim *da Referência*, aparecendo como prótese de um gênero inédito, que trouxe “uma nova ordem de provas, “a certeza que nenhum escrito pode dar”.<sup>262</sup> O poder de autenticidade atribuído à imagem fotográfica se daria por ela ser uma reação química capaz de captar a emanção de um referente, que necessariamente existiu e esteve em frente ao dispositivo. Tal plausibilidade estaria fundamentada na singularidade de sua relação indicial do mundo retratado, relação esta considerada fundamental em sua operação enquanto sistema de representação.<sup>263</sup>

Foi a partir desses atributos que o *Relatório* incorporou em suas últimas páginas as variadas fotografias que funcionaram como instrumento de comunicação amplo e dotado de apelo sensível. Utilizada como artifício de propaganda política, a fotografia confirmou o que o relatório descrevia e, mais do que isso, garantiu a amplitude dos empreendimentos aplicados por seus organizadores. Para Maria Helena Capelato, a propaganda política, valendo-se de idéias e conceitos, os transformaria em imagens e símbolos, onde a principal meta seria a sedução, elementos de ordem emocional de grande

---

<sup>259</sup> Idem.

<sup>260</sup> MAUAD, Ana Maria de S. A., *Através da Imagem: Fotografia e História*. In: Revista Tempo, Rio de Janeiro, Vol. 1, nº2, 1996. p.85.

<sup>261</sup> Idem.

<sup>262</sup> CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Coleção Arte e Comunicação. Edições 70: Lisboa, 1999.

<sup>263</sup> BATCHEN, Geoffrey. *Histórias de Assombração: os princípios e os fins da fotografia*. In: Fotografia. Revista do IPHAN. Nº 127. Ano:1998. p. 54.

eficácia na atração das massas.<sup>264</sup> Nos álbuns e catálogos a supervalorização dos espaços edificados e dos *stands* do Pavilhão das Indústrias parece ter sido a visualidade escolhida para causar tal sedução.

A fotografia da Exposição ao se relacionar com o universo da política e da cultura se definiria então como objeto da representação política, ligando-se diretamente como estudo dos imaginários sociais, que constituem uma categoria das representações coletivas.<sup>265</sup> Ana Maria Maud, ao refletir sobre a fotografia como fonte histórica, apontou uma importante diferenciação para este tipo de material, que demanda um novo tipo de crítica a ser feita pelo historiador. Seguindo a idéia de Le Goff, ao considerar a fotografia como imagem/documento, toma a fotografia como índice,

a marca de uma materialidade passada na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho, etc.<sup>266</sup>

Ao mesmo tempo, por ser encarada como imagem/monumento, passa a ser símbolo, uma imagem que faz perdurar aquilo que no passado a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser guardada para o futuro. A fotografia, sob este aspecto, tanto informa, como também conforma uma determinada visão de mundo. Por isso, é importante entendê-la, inicialmente, dentro de uma perspectiva social, que a inclui entre os múltiplos códigos e níveis de codificação que confere significado ao universo cultural da sociedade em que foi produzida.

Em um segundo momento, ela deve ser concebida como resultado de um processo de construção de sentido, que revela, através do estudo de sua produção, aquilo que não está aparente na imagem, mas que dá sentido social à foto. Para Mauad:

A fotografia comunica através de mensagens não verbais, cujo signo constitutivo é a imagem. Portanto, sendo a produção da imagem um trabalho humano de comunicação, pauta-se enquanto tal, em códigos convencionados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas como mensagem.<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2º Ed. São Paulo: Editora Undesp, 1998, p. 45

<sup>265</sup> Idem. p.68

<sup>266</sup> MAUAD. Op. Cit. p. 85.

<sup>267</sup> Idem. p.89.

Esse aspecto é reforçado pelo seu uso na propaganda política exatamente por comunicar e transmissão mensagens indutoras de uma forma pensar a imagem de um governo. Alberto Bins e Flores da Cunha ao associar suas imagens àquelas da Exposição e solenidades conferiram primeiro a ligação como passado heróico da Revolução celebrada e segundo ao progresso e desenvolvimento associado ao evento.

Em um terceiro momento, deve-se considerar que a imagem fotográfica, mais que um mero *analogon* da realidade, é uma mensagem codificada que se insere num processo de atribuição de sentido.<sup>268</sup> Para que esse processo possa ser entendido em suas várias dimensões é necessário considerar tanto o papel de representação que a foto desempenha, quanto às escolhas efetuadas por quem a produziu entre um conjunto de possibilidades, com temáticas e opções formais específicas.<sup>269</sup>

A partir disso, seja como vestígio de um real (o discurso do índice e da referência) ou como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução), a fotografia desenvolve uma relação muito íntima com a memória, principalmente dentro da noção de imagem/monumento, que lhe configura como artefato de recordação e rememoração de acontecimentos, práticas (entre elas as comemorações), costumes, pessoas e lugares.<sup>270</sup> Da mesma forma que a fotografia tem como uma de suas características o fator da escolha – a opção daquilo que deve ser registrado e lembrado – a memória, seja ela individual ou coletiva, também “exclui da cena”, através do esquecimento, aquilo que não lhe serve. Esse aspecto dual da foto a torna capaz de atuar sobre dois níveis da memória: primeiro, garantir a “autenticidade” de uma história, e segundo, fazer reviver um passado morto. Como “ressuscitadora do passado”, ela se colocaria como monumento adaptado ao individualismo de nossa época: o monumento da sociedade privada, que permite a cada um obter, em segredo, o regresso dos mortos, privados ou públicos, que fundam certa identidade.<sup>271</sup>

A produção de álbuns fotográficos e o colecionismo de postais ou réplicas fotográficas potencializaram o valor da fotografia como imagem-monumento, que, desde o fim do século XIX, ganharam espaço no interior da casa burguesa. Reunidas e organizadas dentro de um *locus*, que se torna objeto de apreciação, um arquivo pessoal, um lugar de memória que guardar traços do tempo passado, os álbuns e coleções configuravam cada fotografia como parte de um documento/monumento maior (o álbum, a coleção), vestígios capazes de se remeter e informar sobre o passado. Nesses conjuntos, a foto

---

<sup>268</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p. 45.

<sup>269</sup> MAUAD. Op. Cit. p. 90.

<sup>270</sup> DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. 9. Ed. Papirus: Campinas, 2006.

<sup>271</sup> CHOAY. *A alegoria do patrimônio*. Coleção Arte e Comunicação. Edições 70: Lisboa, 1999.p. 20.

se aproxima, mais uma vez, do papel desempenhado pelo monumento por ter o mesmo valor simbólico e gerar semelhante encantamento dotado de apelo afetivo.<sup>272</sup>

Por outro lado, para Choay, a fotografia contribuiu para a semantização do monumento-sinal, ao circular em profusão pelos meios de comunicação que fazem sua mediação à sociedade. Por isso, elas “só fazem sentido quando metamorfoseadas em imagens, em réplicas sem peso, nas quais se reúne seu valor simbólico, dissociado assim do seu valor utilitário”.<sup>273</sup> Nesse aspecto, qualquer construção poderia ser promovida a monumento pelas novas técnicas de comunicação, que, ao promover sua réplica visual, legitimaria e autenticaria seu valor. A reflexão sobre essa distinção de valores remete, de certa forma, ao ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, onde a *aura* do referente se perde diante de sua possibilidade de reprodução indeterminada.<sup>274</sup> Inerente a sua própria existência, a reprodução da fotografia, ao mesmo tempo em que ampliou o acesso do homem aos recantos longínquos do mundo, a possibilidade de ter uma cópia de uma obra de arte ou a reprodução de um monumento, que passavam a ser admirados do sofá da sala de estar, foi incapaz de substituir a experiência *in loco*, onde todos os sentidos são saciados, na relação concreta, e não apenas imagética, com o objeto/referente representado.

Nesse sentido, as fotografias da Exposição se configuraram como imagem/monumento por evocar um acontecimento de peso na memória da cidade e do Estado, e por remeter á valores sociais muito bem localizados e selecionados com fins vitais para a construção de certa identidade (uma identidade do “moderno”). O intenso consumo e a circulação desse material, seja por meio dos catálogos, imprensa ou postais, fizeram da fotografia um suporte bastante eficiente na construção e manutenção do imaginário social, principalmente por apresentar temáticas de grande apelo simbólico. Ao ter na foto de arquitetura, das cerimônias solenes e autoridades políticas os principais referentes, os fotógrafos, á serviço daqueles que contratavam seus trabalhos, garantiram uma imagem positiva e grandiosa do evento, ao reproduzir ícones convencionalizados culturalmente como modernos.<sup>275</sup>

Na cultura fotográfica da comemoração farroupilha, o caráter da imagem, como imagem-monumento, aponta, mais uma vez, para a participação da fotografia na construção da memória. A foto, de maneira geral, apresentou-se como elemento privilegiado para materialização da memória por ter um caráter democrático de difusão (por sua facilidade de reprodução), e por se remeter a um dos

---

<sup>272</sup> Idem, p. 19.

<sup>273</sup> Ibidem, p. 22

<sup>274</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>275</sup> O estudo das séries permitiu identificar esses elementos de forma mais pontual (capítulo 3).

sentidos humanos mais aguçados: a visão. Francis Yates, em seu estudo sobre a “*arte da memória*”, resgatando estudiosos clássicos, como Simônides, Cícero e Quintiliano, aponta o uso da imagem como um dos recursos mnemônicos mais eficientes. Citando Cícero, coloca:

Simônides (ou quem quer que tenha descoberto a arte da memória) percebeu de modo sagaz que as imagens das coisas que melhor se fixam em nossa mente são aquelas que foram transmitidas pelos sentidos, e que, de todos os sentidos, o mais sutil é o da visão, e conseqüentemente, as percepções recebidas pelos ouvidos ou concebidas pelo pensamento podem ser mais bem retidas se forem também transmitidas a nossa mente por meio dos olhos.<sup>276</sup>

Na modernidade, a fotografia confirmou o papel memorial da imagem não só por ter a capacidade de reter o instante vivido com uma objetividade sem precedentes no universo visual, mas também por criar uma nova forma de apreensão do passado de grande apelo sensível e emocional. A fotografia permite, em um simples olhar, o acesso direto e imediato da informação, ultrapassando os limites formais da interpretação textual. Todavia, para uma leitura apurada da foto, exige-se do leitor/observador uma educação do olhar, uma vez que esta guardar aspectos simbólicos dotado de mensagens que, muitas vezes, não são tão aparentes. Ao “ler” uma imagem “estamos lidando com uma verdadeira mensagem codificada, na qual é preciso penetrar na pluralidade dos níveis de significação”.<sup>277</sup>

Na análise de Francis Yates, sobre o papel da imagem no processo mnemônico, a fotografia pode ser vista como suporte à chamada *memória artificial*, exatamente por esta fundamentar-se em lugares e imagens. Diferente da *memória natural*, que se processa ao mesmo tempo em que se dá o pensamento, a memória artificial é aquela reforçada e consolidada pelo treinamento. Os lugares, no processo mnemônico, são entendidos como espaços físicos capazes de despertar fácil acesso à memória de determinada coisa ou fato; as imagens são as formas, os signos distintivos e símbolos daquilo que se quer lembrar.<sup>278</sup> Considerando o diálogo da memória com a cultura fotográfica na qual as imagens da Exposição estão inseridas, se pode entender o treino da memória como a própria difusão e consumo das fotografias que condicionam o olhar e priorizam uma visualidade específica. Logo, se a intenção foi

---

<sup>276</sup> *De oratore*, II, Ixxxvii, p. 357. *Apud*: YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Editora da Unicamp: Campinas. p. 20.

<sup>277</sup> GARANET-ABISSET, Anne Marie. *O historiador e a fotografia*. In: Projeto História, São Paulo, nº24, Junho/02. p. 9-24 (citação p. 17).

<sup>278</sup> YATES, Frances. *A Arte da Memória*. Editora da Unicamp: Campinas, 2007. p. 23.

resgatar a memória dos heróis farrapos, o lugar escolhido foi o Campo da Redenção, e as imagens foram os *alterosos* pavilhões, seus produtos e seus *ilustres* participantes.

A fotográfica dialogou, assim, diretamente com a memória e seus usos e funções no universo da cidade e da comemoração. Considerando-a como resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolve três componentes básicos – o fotógrafo, a imagem propriamente dita e o leitor visual – não se pode deixar de questionar a opção daquelas eleitas para serem consumidas na posteridade como “retrato” da maior comemoração já realizada em solo gaúcho e, principalmente, para representar aqueles que as forjaram. As perguntas que se colocam aqui são: que imagens deveriam ser guardadas na memória? Que elementos foram selecionados para construir a visualidade desejada? A quem essas imagens foram direcionadas? E a serviço de quem estavam?

As imagens selecionadas para comporem o relatório, os catálogos, álbuns e postais foram basicamente, como se viu, de “momentos altos”, dos pavilhões, *stands* e do complexo expositivo; todos em seu estado acabado, onde cada elemento ocupava seu devido lugar. O fato de várias fotografias se repetirem em publicações diferentes reforçou o valor simbólico que carregavam, funcionando como emblemas maiores da visualidade a ser consumida, guardada e lembrada.<sup>279</sup>

Na análise conjunta das séries ficou evidente que a primeira intenção foi recorrer à monumentalidade, a iluminação e às formas arrojadas como sinônimo da sintonia com os ideais de desenvolvimento, industrialização e modernidade para a cidade e para o Estado durante a administração de Alberto Bins e Flores da Cunha; que foram exaltados, em um segundo momento, de forma mais explícita, nas fotografias das cerimônias solenes e inaugurações, ao lado do presidente Getúlio Vargas. As fotografias que melhor valorizaram essas temáticas, fossem por suas opções formais – enquadramentos, arranjos, articulações de planos e efeitos – ou pelo próprio significado atribuído ao objeto fotografado, vieram a compor o acervo visual da memória da Exposição, ao serem incluídas nos catálogos, álbuns e postais

A presença da fotografia nas comemorações do centenário evidenciou uma cultura fotográfica que, segundo Ivo Canabarro,

[...] pode ser entendida como uma das modalidades da cultura singularizada por constituir uma prática específica de produção, de circulação e de consumo da imagem e é, também, um dos possíveis meios que permite a visualização e o

---

<sup>279</sup> As fotografias do Pórtico Monumental, do Pavilhão das Indústrias e da Avenida das Nações foram as mais reproduzidas nos catálogos e jornais.

entendimento de várias práticas sócio-culturais, que compõe o universo dos atores sociais.<sup>280</sup>

Logo, se o estudo da cultura fotográfica permite a identificação e conhecimento da produção, circulação e consumo das imagens, em um lugar e período específico, não deixa também de apontar para seus usos pelos diferentes grupos sociais. Tais usos se traduzem nas formas como os mesmos afirmam o poder na sociedade, onde as formas de representação impressas nas fotografias “intencionam o desejo de mostrar-se de uma maneira considerada ideal”.<sup>281</sup> A construção de visualidade das exposições, como meio de mostrar-se para si e para os outros, revela

[...] não somente o que se havia conquistado, mas a organização das diferentes sociedades em sua forma produtiva ou mesmo nos modelos idealizados de representação, os quais podem ser apropriados de outros contextos, tanto pelos fotógrafos quanto pelos fotografados.<sup>282</sup>

As exposições, por isso, foram sempre espaços privilegiados para a construção de uma visualidade social positiva, por serem momentos de propagandear o que cada sociedade ou grupo tinha de melhor na cultura, economia e tecnologia. A fotografia, como mais uma forma de expor, enriqueceu e valorizou esses acontecimentos ao destacar suas atrações e produtos através de imagens-símbolos, imagens-monumentos, que mais tarde fariam partes dos anais da história e da memória individual e coletiva desses certames. Ao mesmo tempo, como instrumento de convencimento e construtora de um imaginário, a fotografia constitui-se num patrimônio cultural que permite conhecer as singularidades dos grupos representados e da própria sociedade; por isso seu importante papel em momentos comemorativos que afirmam e consolidam uma dada identidade.

### **4.3 Comemoração e memória**

O aspecto memorial da fotografia foi reforçado na Exposição Farrapa principalmente pelo contexto comemorativo em que esteve inserida. As comemoração e festas cívicas sempre foram objetos

---

<sup>280</sup> CANABARRO, Ivo. *Fotografia, história e cultura fotográfica*. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, nº 2, Dez/05, p. 23-39. p 42

<sup>281</sup> Idem, p. 38.

<sup>282</sup> Ibidem.

caros aos historiadores preocupados com a memória, por se tratarem de momentos importantes da vida social e capazes de explicitar a memória coletiva. Para Paul Cornneton, “se a memória social existe, é provável que a encontremos nas cerimônias comemorativas”<sup>283</sup>. Como fenômeno social, as comemorações sempre se remeteram a um passado comum capaz de unificar, em um quadro cênico, o universalismo de valores de uma comunidade para usufruto do presente.<sup>284</sup>

Ao ultrapassar a separação, que, de certa forma, coloca de um lado a memória, e de outro uma história ensinada, apreendida e celebrada, considera-se que o resgate historiográfico também funciona como produtor e legitimador de memórias e tradições, dando inclusive credibilidade “científica” a mitos fundadores que reinventam e sacralizam as origens e os momentos de grandeza, representados por “heróis” individuais e coletivos.<sup>285</sup> Segundo Catroga, na modernidade essas características foram acentuadas, quando a historiografia foi utilizada como meio de produção e reprodução de novas ou refundadas interpretações do passado, passando a ser interiorizada como memória coletiva.<sup>286</sup> Diante disso, a memória só desempenharia sua função social

[...] através de liturgias próprias centradas em reavivamentos que só os traços-vestígios do que não existe são capazes de provocar. Portanto, o seu conteúdo é inseparável, não só das expectativas em relação ao futuro, como dos seus campos de objetivação – linguagem, imagem, relíquias, lugares, escritas, monumentos – e dos ritos que o reproduzem e transmitem; o que mostra que ele nunca se desenvolverá, no interior dos sujeitos, sem suportes materiais, sociais e simbólicos da memória<sup>287</sup>.

---

<sup>283</sup> CORNNETON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1993. p.86.

<sup>284</sup> Tal discurso se enquadraria naquilo que Halbwachs chamou de *memória histórica*: “*um produto artificial, com uma linguagem prosaica e ensinável, destinado ao desempenho de papéis úteis*”. Em contraposição, estaria a *memória coletiva*, de origem anônima e espontânea, transmitida geralmente pela repetição e oralidade, que carrega, muitas vezes, um caráter normativo. In CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001. p.39.

<sup>285</sup> CATROGA. Op. Cit. p. 39.

<sup>286</sup> Nesse sentido, não é de se estranhar que, como parte das comemorações do centenário farroupilha, o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul promoveu o Congresso de História Sul-Riograndense, um encontro de historiadores e intelectuais para reescrever a história farroupilha em seus anais. Durante o terceiro trimestre de 1935 e o primeiro de 1936, a revista do Instituto publicou artigos temáticos exclusivos com esta temática<sup>286</sup>. Entre eles estiveram textos discutindo a própria origem do termo “farroupilha”, bem como biografias de personalidades importantes da Revolta. Entre os membros da comissão de redação da revista estava presente, ninguém menos que o orador oficial da Exposição, Otelo Rosa; fato este a ser considerado duplamente, tanto por seu papel de orador de um evento de cunho político e econômico com uma exposição, como por participar de uma organização que detinha considerável importância na produção historiográfica brasileira.

<sup>287</sup> Idem, p. 23.

As lembranças de um passado comum se fortificariam, portanto, graças às narrativas coletivas (entre elas a fotográfica) manifestas nas comemorações públicas de acontecimentos que marcaram a história. Assim, “comemorar significa reviver de forma coletiva a memória de um acontecimento considerado fundador, a sacralização dos grandes valores e ideais de uma comunidade”.<sup>288</sup> A Exposição, como espaço de celebração, reuniu todos esses quesitos ao reanimar, pela comemoração de um centenário, a história e a memória de uma revolta tomada tal como mito de origem da vanguarda e da identidade do povo gaúcho, e quem sabe até brasileiro.<sup>289</sup>

Paul Ricoeur, ao refletir sobre este mesmo tema, estabelece uma importante distinção entre o ato de rememorar (parte do processo de elaboração individual) e o ato de comemorar (trabalho de construção de uma memória coletiva).<sup>290</sup> A mediação entre eles se daria pelo viés de uma identidade narrativa, inscrita no tempo e na ação, onde a memória, dentro de sua perspectiva coletiva, passa a ser vista como prática social.

Nessas narrativas coletivas da memória, que se propõem fundar certa identidade, é importante, estar atento para usos e abusos da memória que contam com certa manipulação política e utilizações ideológicas do presente e do futuro frente ao passado recordado. Na opinião de Ricoeur, essa manipulação da memória- entende-se aqui a utilização deliberada do esquecimento - se operaria através do caráter seletivo inerente da própria memória, que pode ser associada diretamente com a política abusiva das comemorações das grandes datas, caracterizadas tanto pelas glórias como pelas humilhações<sup>291</sup>. Muitas vezes, ligados às operações ideológicas, o uso do passado e a manipulação da memória nas narrativas de uma comemoração podem ser compreendidos pela própria manutenção e afirmação de um poder, onde a memória se apóia em uma “história autorizada”, a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente. Daí um “pacto temível” seria estabelecido, segundo Ricoeur, entre rememoração, memorização e comemoração.<sup>292</sup>

---

<sup>288</sup> SILVA, Helenice Rodrigues. *Rememoração/Comemoração: as utilizações sociais da memória*. IN: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, nº44, pp. 425-438, 2002, p. 432.

<sup>289</sup> Leonardo Macedônia, intelectual do IHGB –RS, se referia à Revolução Farroupilha como sucessora dos movimentos em Pernambuco, na Bahia e em Minas Gerais. Com o empenho em demonstrar os ideais nacionalistas da revolução, escreveu um artigo para a revista do IHGB que articulava um passado comum, considerado legítimo “às tradições gloriosas do Rio Grande do Sul e da nação brasileira”. Fernando Osório recuperou a Revolução Farroupilha como um marco unificador da pátria. Cf. ELÍBIO JÚNIOR, Antônio Manoel. *A construção da liderança política de Flores da Cunha: governo, história e política (1930-1937)*. Tese de doutoramento em História Programa de Pós- graduação em História, UNICAMP, 2006. p.347-348.

<sup>290</sup> RICOEUR, Paul. *Apud SILVA, Helenice Rodrigues. Entre Memória e História em Paul Ricoeur*. In: LOPES, Marco Antônio (org) *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 428.

<sup>291</sup> RICOEUR, Paul. *A história, a memória e o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2008. p. 98.

<sup>292</sup> Idem. p. 40.

A análise do *Relatório da Exposição Farroupilha* pode ser observada a partir dos apontamentos de Ricoeur por ser uma narrativa construída pelo próprio Comissário Geral para mostrar a eficiência e o sucesso alcançados por sua administração. Por ter um caráter oficial, ele fez parte da chamada “história autorizada”, onde texto e foto fundamentaram uma narrativa carregada de valores ideológicos. As fotos nesse documento tiveram um valor oficial e construíam o que poderia ser chamado de “visibilidade autorizada” ao selecionar as imagens que representariam a Exposição. Por outro lado, no ato fotográfico os abusos da memória se deram pela manipulação da imagem através dos recursos usados pelo fotógrafo na tentativa de produzir imagens que reforçassem os aspectos monumentais, festivos, civilizados e grandiosos da Exposição Farroupilha. Fosse pelo recorte temático, pelo enquadramento, pelos efeitos, ou qualquer outro aspecto formal, as fotografias só mostraram aspectos positivos e de grande valor estético. A trivialidade, o marginal, o simples foram deixados de lado por não serem elementos capazes de transmitir o verdadeiro “espírito da Exposição”, devendo por isso cair no esquecimento. A história da Revolta Farroupilha, como elemento agregador de uma identidade celebrada, se configurou, portanto, como memória partilhada (coletiva e histórica) que, não só propôs uma idéia de continuidade de um passado heróico refletido no presente, mas também de coerência do grupo favorável a um projeto político-ideológico atual. O discurso de Otelo Rosa, que articulou a comemoração de uma guerra à proposta festiva da Exposição é emblemático nesse sentido. Em seu texto, Rosa justifica:

Parece, talvez, estranho que estejamos neste instante comemorando o surto de uma guerra civil, de um decênio de luta bravia, de ruína e destruição, em uma festa de trabalho e de ordem, em que se exibem e se documentam as atividades criadoras e fecundas, das indústrias, do comércio, das artes, de todo o esforço humano enfim. Há na vida, harmonias invisíveis. Um ritmo inviolável dirige a evolução de povos e indivíduos. São sutis já o dizia alguém, as leis que regem as coisas. Um dos aspectos discriminadores da Revolução Farroupilha, entre as demais revoluções que deflagraram ao tempo, é precisamente este: o rebelde de 35 sempre com o propósito deliberado de recompor imediatamente. Ele fez, e não tenho receio do paradoxo, uma revolução construtora.<sup>293</sup>

O reconhecido paradoxo, de celebrar uma guerra como elemento de progresso e evolução, foi resolvido pelas “harmonias invisíveis”, as leis inconscientes que regeriam a ordem natural dos povos,

---

<sup>293</sup> Jornal: *Diário de Notícias*, 21/07/1935.

onde, ao mesmo tempo em que causava ruína e destruição, era também uma ação construtora. Os farrapos, como agentes de um “ritmo inviolável”, ultrapassavam a imagem de meros rebeldes e ganhavam um caráter heróico e regenerador. De certa forma, a narrativa dos acontecimentos históricos foi transformada, em um *culto encenado*, um rito estabelecido e representado, que mesmo se referindo ao passado, se reportava a um devir. Tais acontecimentos, transfigurados através da mitificação dos ideais farroupilhas, conferiram valor e sentido à vida daqueles que os recordavam. As narrativas fotográficas, dentro dessa mesma perspectiva, elaboraram uma visualidade que confirmou esses aspectos valorativos, baseando-se em fotografias da arquitetura monumental, do espaço ordenado, do progresso econômico, da integração social, todos obviamente, ligados a um bom governo. As referências do passado farroupilha não estiveram, assim, presentes de maneira direta nas imagens, mas foram simbolicamente representadas pelos resultados da ação construtora dos líderes do presente, herdeiros diretos desse passado.

O fenômeno da comemoração e seus elementos constitutivos - a memória e a história – coloca também a problemática da relação espaço/tempo, uma vez que, no processo comemorativo, um duplo movimento parece configurar-se. Como afirma Helenice Rodrigues, “as comemorações buscam, pois, na reapropriação do acontecimento passado, um novo regime de historicidade, projetando-se em direção ao futuro”.<sup>294</sup>

Na Exposição, o passado revolucionário foi anunciado como o primeiro capítulo na trajetória de progresso e modernização do Estado; um acontecimento inaugural com função eminentemente simbólica que garantiu mérito e prestígio à política a qual estava associado. A distância entre o passado da história e o presente da memória foi abolida pela reaproximação simbólica do ato comemorativo, onde os acontecimentos pretéritos eram transmitidos dentro de uma noção de pertencimento, de herança, onde os indivíduos se reconhecem dentro de uma totalidade genealógica que os projetava para o futuro. Os monumentos e as narrativas da Exposição, fossem elas escritas ou visuais, serviram de suporte para essa diminuição das distâncias por se colocarem como imagens do passado materializadas no presente. Nesse sentido, a narrativa fotográfica teve um aspecto discursivo que condicionou o olhar pela seleção precisa daquilo que deveria lhes representar e ser recordado na posteridade. Tal como os discursos dos oradores, elas deram sentido aos homens do presente, criando a mesma noção de pertencimento ao retratarem o potencial construtivo de seus governantes, da sua indústria, e da sua cultura na perspectiva do progresso.

---

<sup>294</sup> SILVA, Helenice Rodrigues. *Entre Memória e História em Paul Ricouer*. In: LOPES, Marco Antônio (org.) *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 436.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da produção fotográfica da Exposição do Centenário Farroupilha foi de encontro ao importante papel que a fotografia desempenhou enquanto prática social em Porto Alegre durante os anos de 1920-1930. A fotografia, durante as primeiras décadas do século XX, ganhou um valor social significativo a ponto de se tornar objeto passível de análise pelo historiador; primeiro por se colocar originalmente como testemunho de um acontecimento passado e, segundo, por ser ela mesma um artefato desse passado. Nesse sentido, a possibilidade de estudá-la enquanto objeto em si, e não apenas como ilustração de um texto, permitiu problematizá-la dentro de uma lógica própria da produção visual, que no caso do presente estudo, esteve ligada a um acontecimento festivo, de exibição e propaganda política.

As fotografias da Exposição Farroupilha construíram uma visualidade a partir do imaginário da cidade moderna, onde os investimentos arquitetônicos e urbanísticos, os produtos industriais e o comércio, bem como as figuras ilustres circulando em cerimônias solenes foram tomados como sinônimos de progresso e desenvolvimento cultural, econômico e político. Grande parte dessas imagens esteve arraigada nos valores de uma pequena burguesia gaúcha, do empresariado agrícola e industrial e dos governantes regionais – Flores da Cunha e Alberto Bins - que quiseram fazer do Rio Grande do Sul um estado digno de ser lembrado entre as unidades mais importantes da federação. Por isso, não se poupou esforços, principalmente ao que tange à organização e apelo junto ao público para fazer do certame uma das comemorações de maior engajamento local e repercussão nacional na história estadual.

No conjunto de fotografias analisadas, a cidade sede do evento – Porto Alegre – apareceu como uma metrópole de largas avenidas, com completa infra-estrutura para receber os visitantes e comitivas, corroborando com o ideal maior da Exposição. Os catálogos e guias produzidos na ocasião, mostrando as áreas urbanizadas, com casarios e prédios públicos, não deixaram dúvidas de que a capital riograndense estava sintonizada com as tendências modernizadoras que vigoravam na Europa e nas grandes cidades brasileiras – ao menos assim deveria ser mostrado nas imagens. A própria implantação de um plano urbanístico nos moldes de um jardim francês no Campo da Redenção, espaço onde se deu o certame, foi um reflexo disso no traçado urbano. As diversas fotografias panorâmicas e aéreas reproduzindo o terreno e os pavilhões nele construídos

evidenciaram o uso da foto como forma de dar a ver as melhorias urbanísticas. Tal prática se assemelhou àquela usada nos álbuns que mostravam a nova fisionomia das cidades que se modernizavam. Daí o padrão visual usado pela maioria dos fotógrafos que fizeram do espaço o principal tema fotografado.

Considerando a relação entre as fotografias de cidades e aquelas produzidas para a Exposição, o presente trabalho tentou, mesmo que superficialmente, apontar o circuito da fotografia em que estas últimas estiveram inseridas. Logo, buscou-se nomear tanto a participação dos fotógrafos responsáveis, os recursos por eles utilizados, a circulação das imagens e o papel da foto dentro desse tipo de evento. Entretanto, maior atenção foi dedicada às opções dos fotógrafos no que se refere aos temas escolhidos e a forma como foram fotografados, exatamente pela preocupação de identificar a visualidade escolhida por eles e por aqueles que encomendavam seus trabalhos. Para isso, utilizou-se uma metodologia que separou as fotografias em séries específicas norteadas por padrões temático-visuais, que consideraram essencialmente o objeto fotografado e as opções formais utilizadas na sua apresentação (isso incluiu: enquadramento, efeitos, arranjos, ponto de vista, iluminação, entre outros). Essa medida ajudou na análise da produção fotográfica como um todo, uma vez que não se limitou ao suporte em que fora apresentada. Cada série ao reunir imagem de mesma temática possibilitou também perceber as nuances e opções do ato fotográfico, indicando certa padronização na representação da Exposição. A difícil identificação dos autores de várias fotografias não atrapalhou o trabalho, pois o objetivo não foi apontar as especificidades de um profissional ou de outro, mas foi, antes de tudo, perceber o consenso visual entre suas fotos.

Após a análise das fotografias dentro das séries, partiu-se para o estudo de como elas foram agrupadas e apresentadas dentro dos álbuns, catálogos e relatórios. O que se percebeu foi que as imagens usadas nesses suportes construíram narrativas que priorizaram certos elementos em detrimento de outros, de maneira a educar o olhar do observador e comprometê-lo com uma perspectiva específica. Qualquer elemento que fugisse do ideal da Exposição - a entrada efetiva na modernidade - fora suprimido; não por acaso as fotos se limitaram as áreas urbanizadas da região do centro, aos produtos e ao pavilhão industrial. Entre os elementos que foram prioridade nos álbuns estiveram o espaço ordenado da Avenida das Nações, o pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul, o Pórtico Monumental, e as demais fotografias dos pavilhões, todos usados como ícones maiores daquele acontecimento. Em alguns casos, como no *Relatório da Exposição*

*Farroupilha* e no álbum *Lembranças da Exposição...*, além das emblemáticas construções monumentais foram incluídos os retratos de autoridades políticas – Alberto Bins, Flores da Cunha e Getúlio Vargas - e do “herói da Revolução Farroupilha”, o general Bento Gonçalves. A quantidade de vezes que todas essas fotografias apareceram, o tamanho que ocuparam nas páginas e a ordem em que foram dispostas (geralmente nas primeiras páginas) denunciaram de antemão a intenção dos seus editores e organizadores. Vale destacar que as narrativas fotográficas supervalorizaram no campo visual os mesmo elementos exaltados nos discursos dos oradores e na imprensa, mostrando certa correspondência entre essas formas de narrativas.

Agora, se a foto está essencialmente ligada à operação do lembrar e do esquecer, que são intrínsecas à memória, quando considerada dentro de uma narrativa, ela reforça seu aspecto memorial por comporem objetos colecionáveis que guardam para a posteridade acontecimentos passados transformados em imagens-monumentos. Enquanto o espaço físico da Exposição se colocou como o monumento maior de homenagem aos feitos farroupilhas de 1935 – e assim foi muitas vezes anunciado nos discursos dos oradores e na imprensa – a fotografia, ao registrá-lo, configurou-se como documento-monumento, por carregar semelhante valor simbólico com certo grau encantamento. Em resumo, a Exposição Farroupilha, através de suas fotografias, foi patrimonializada em imagens que lhe atribuíram valor e sentido.

Como se viu, a intenção da dissertação não foi reconstruir o cenário ou os acontecimentos da Exposição de 1935 por meio de suas fotografias, mas foi, antes de tudo, apontar a forma como os agentes envolvidos na produção e organização do evento se utilizaram da foto para representá-lo, narrá-lo e patrimonializá-lo e quais os artifícios usados para isso.

## REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

### **Regulamentos, Relatórios, catálogos e álbuns**

Regulamento da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Typographia do Centro, s.d. 22p.

Relatório sobre a Exposição do Centenário Farroupilha apresentado pelo Comissário Geral Major Alberto Bins ao Exmo. Governador do Estado do RGS Gal. J. A. Flores da Cunha. Porto Alegre, Globo, 1936.

Relatório do Pavilhão Cultural apresentado ao Exmo. Senhor Major Alberto Bins. Porto Alegre, datilografado, 1936. Acervo AHMPA.

Catálogo Geral do Pavilhão Cultural. Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Typographia do Centro, 1935

Catálogo Geral do Estado de São Paulo na Exposição do Centenário Farroupilha em Porto Alegre. São Paulo: edição da Índex Ltda., s.d.

Catálogo Geral da Avicultura. Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Globo, s.d.

Catálogo Geral da Pecuária. Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre: Globo, s.d.

Exposição do Centenário Farroupilha (1935: Porto Alegre). Catálogo geral (Official) e Guia do Touriste. Porto Alegre: Globo, 1935.

Álbum Oficial da Exposição do Centenário Farroupilha. Porto Alegre, Tipografia mercantil, 1935.

Relatórios apresentados ao Conselho Municipal (1930-1935)

### **Correspondências**

Correspondências recebidas e expedidas do Comissariado Geral referente aos tramites da Exposição do Centenário Farroupilha.

Correspondências recebidas e expedidas pelo Governador Flores da Cunha a Getulio Vargas referente á Exposição do Centenário Farroupilha.

### **Jornais**

Artigos relativos à Exposição do Centenário Farroupilha publicados no jornal A FEDERAÇÃO, durante os anos de 1934 a 1936.

Artigos relativos à Exposição do Centenário Farroupilha publicados no jornal CORREIO DO POVO, durante os anos de 1934 a 1936.

Artigos relativos à Exposição do Centenário Farroupilha publicados no jornal DIARIO DE NOTÍCIAS, durante os anos de 1934 a 1936.

### **Acervos fotográficos**

Fotografias e documentação gráfica da Exposição do Centenário Farroupilha do acervo da Faculdade de Arquitetura da UFRGS

Acervos Fotográficos do Museu Joaquim José Felizardo, Museu Hipólito José da Costa e Arquivo Histórico Municipal de Porto Alegre sobre a Exposição do Centenário Farroupilha.

### **Outros**

SOUZA, J. P. Coelho de. *No centenário farroupilha: discursos pronunciados, nas comemorações*. Porto Alegre: Globo, 1935.

Anais do Conselho Municipal de Porto Alegre (1920-1935)

Anais do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul: comemorativo do centenário da Revolução Farroupilha. Porto Alegre: Globo, 1936. 3 v

## BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawen. *Photomontage*. Thames and Hudson: London, 1986.
- ARQUITETURA comemorativa, exposição do Centenário Farroupilha: projeto UniARQ. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura, Gape, 1999.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993
- BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In.: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa. Nacional- Casa da Moeda. V. 5, 1995.
- BAKOS, Margareth. *A continuidade administrativa no governo municipal de Porto Alegre. 1897 – 1937*. Tese de doutorado em História Econômica. São Paulo, FFLCH-USP. 1986.
- BALADIER, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1982. Coleção Pensamento Político. Nº. 46.
- BARBUY, Heloisa. *A Cidade- Exposição. Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. Edusp: São Paulo, 2006
- BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de Paris de 1889 em Paris*. Edições Loyola: São Paulo, 1999.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. *Histórias de Assombração: os princípios e os fins da fotografia*. In: Fotografia. Revista do IPHAN. Nº 127. Ano:1998.
- BELLO, Helton Estivalet. *Modelos externos e novos instrumentos na configuração das metrópoles brasileiras: o caso de Porto Alegre*. [http://www.pgau-cidade.ufsc.br/ica/trabalhos/bello\\_helton/bello\\_helton.htm](http://www.pgau-cidade.ufsc.br/ica/trabalhos/bello_helton/bello_helton.htm). Texto acessado em 03/09/2009.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BLANCO, Giovanni. e CAMPOS NETO, Candido Malta de. *Redescobrimdo Art Déco e o racionalismo clássico na arquitetura*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp167.asp>. Acesso em 05/04/2010.
- BRESCIANI, M. Stella (org.). *Jogos da Política. Imagens, Representações e Práticas*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero/FAPESP, 1992.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- CANABARRO, Ivo. *Fotografia, história e cultura fotográfica*. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, nº 2, Dez/05
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2º Ed. São Paulo: Editora Undesp, 1998.

- CAROLLO, Bráulio. *Alfred Agache em Curitiba e sua visão de Urbanismo*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em Arquitetura/ UFRGS. Porto Alegre, 2002.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Arquitetura e fotografia no século XIX*. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.
- CERONI, Gionani Costa. *A Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha nas páginas do jornal O Correio do Povo e A Federação*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPG em História, PUC-RS, 2009.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A beira da falésia - A história entre certezas e incertezas*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Coleção Arte e Comunicação. Edições 70: Lisboa, 1999.
- CIDADE, Daniela Mendes. *A cidade revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- CORNNETON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1993.
- COSTA, Helouise. *Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo*. *Acervo-Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n.1-2, p. 25-40, jan/dez, 1993.
- CRESPO, Dario. *O Rio Grande do Sul e o Centenário Farroupilha. Inauguração do monumento a Bento Gonçalves*. Oficinas Gráficas da Livraria do Globo: Porto Alegre, 1936.
- DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1775-1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- DAMASIO, Claudia Pilla. *Porto Alegre na década de 30: uma cidade idealizada, uma cidade real*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.
- DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. 9. Ed. Papirus: Campinas, 2006.
- ELÍBIO JÚNIOR, Antônio Manoel. *A construção da liderança política de Flores da Cunha: governo, história e política (1930-1937)*. Tese de doutoramento em História, PPGH/ UNICAMP, 2006.
- ESKINAZI, Davit. *Arquitetura e tipologia na exposição comemorativa do centenário farroupilha de 1935*. Dissertação de mestrado em Arquitetura, Propar/UFRGS, 1995.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica de la Arquitetura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- FRANCO, Sérgio da Costa. *Guia Histórico de Porto Alegre*, 4a edição, Editora da Universidade (<http://pt.wikipedia.org/wiki/UFRGS>), Porto Alegre, 2006.
- FROTA, José Artur D'Alo. *A Permanência do Transitório*. In: Revista ARQTexto, nº 0. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- Porto Alegre, 2000. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_0/0\\_Artur.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_0/0_Artur.pdf). Acesso em 07/06/2009.
- GARANET-ABISSET, Anne Marie. *O historiador e a fotografia*. In: Projeto HISTÓRIA, São Paulo, n°24, Junho/02.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro Ed., 2004.
- KNAUSS, Paulo. *Cidade Vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Setor Letras: Rio de Janeiro, 1999.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.
- LE GOFF, J.; NORA, Pierre. *Histórias: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado das Letras, 1997.
- MACEDO, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre: história e vida da cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1973.
- MACHADO JUNIOR, Rubens. *São Paulo em Movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação de mestrado defendida pela ECA/ USP, 1989.
- MACHADO, Andréa Soler. *A borda do rio - Porto Alegre. Arquiteturas imaginárias: suporte para a construção de um passado*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- MACHADO, Nara Helena Naumann. *A exposição do centenário farroupilha: ideologia e arquitetura*.
- MARTINS, Solimar. *Cidade do Rio Grande: Industrialização e Urbanidade [1873-1990]*. Rio Grande: Editora da Furg, 2006.
- MASSIA, Rodrigo. *Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940-1950*. Porto Alegre: PPG em História, PUC-RS, 2008. Dissertação de mestrado em História.
- MAUAD, Ana Maria de S. A., *Através da Imagem: Fotografia e História*. In: Revista Tempo, Rio de Janeiro, Vol. 1, n°2, 1996
- MONDERNARD, Anne de. *A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918*. Projeto História, São Paulo, n.18, mai, 1999.
- MONTEIRO, Charles. *A inscrição da modernidade no espaço urbano de Porto Alegre: 1924-1928*. Porto Alegre, 1992.
- NEWHALL, Beaumont. *History of Photography: from 1839 to the present day*. New York. Museum of Modern Art, 1964.

- NORA, Pierre, *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUCSP. N°10, 1993.
- OETTERMANN, Stephan. *The Panorama – History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.
- PELLANDA, Ernesto. *A. J. Renner: um capitão da indústria*. Porto Alegre: Editora do Globo, 1944.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Espetáculo da Rua*. 2 Ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1997
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *RS: a economia e o poder nos anos 30*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980. Série “Documenta”.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O cotidiano da república: elites e povo na virada do século*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1990.
- PLUM, Werner. *Exposições Mundiais no Século XIX: espetáculos da transformação sócio-cultural*. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n°10, 1992.
- POMIAN, Krzysztof. *Colecção*. In: Enciclopédia Einaudi V.1 (História-Memória). Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984
- POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Tese de doutorado em História, PPGH/UFRGS, 2004.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- RIEGL, Alois. Apud RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros Ribeiro. *Memória em Bronze – Estátua Equestre de D. Pedro I*.
- ROUANET, Paulo S.; PEIXOTO, Nelson Brissac. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? Revista da USP*, n.15, p. 50-75, set. out. 1992 (Dossiê Walter Benjamin)
- SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre – 1890-1920)*. 2v. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora Valença, 1977.
- SCHERER, Fabiano de Vargas. *Expondo os planos: as exposições universais do séc. XX e seus planos urbanísticos*. Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional, PROPUR-Arquitetura./ UFRGS, 2002.
- SILVA, Helenice Rodrigues. *Rememoração/Comemoração: as utilizações sociais da memória*. IN: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 22, n°44, pp. 425-438, 2002.
- SILVA, Helenice Rodrigues. *Entre Memória e História em Paul Ricouer*. In: LOPES, Marco Antônio (org.) *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003

- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SOUZA, Célia F. de e PESAVENTO, Sandra J. (org.). *Imagens Urbanas. Os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.
- TRUSZ, Alice Dubina. *A publicidade nas revistas ilustradas: o informativo cotidiano a modernidade. Porto Alegre - anos 20*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: IFCH-UFRGS, 2002.
- TURAZZI, Maria Inês. *Paisagem Construída – fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” da cidade do Rio de Janeiro*. IN: Revista: Varia História, Belo Horizonte, vol. 22, nº35: p.64-78, Jan/Jun 2006.
- TURAZZI, Maria Inês. *Uma cultura fotográfica*. In: Fotografia. Revista do IPHAN. Nº 127. Ano: 1998
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 - 1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 243-257.
- VASQUEZ, Pedro. *Postaes do Brazil (1893-1930)*. São Paulo: Metalivros, 2002.
- YATES. Frances. *A Arte da Memória*. Editora da Unicamp: Campinas, 2007.

## ANEXO

### Série Monumentalidades



Pórtico Monumental. 1935. Foto: Olavo Dutra. Álbum da Exposição Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha. Acervo MSHJC.



Cartão Postal – Pórtico Monumental. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: MJJF



**Portico Monumental. 1935. Foto: Olavo Dutra. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**



**Inauguração da Exposição do Centenário Farroupilha. 1935. Foto: s/n. Acervo: Construtora Aydos & Cia.**



**Pórtico Monumental. 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**



**Pavilhão Cultural. 1935. Foto: Olavo Dutra. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**



Pavilhão do Paraná. 1935. Foto: Photo Becker. Fonte: Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.



Pavilhão do Paraná (aspecto noturno) 1935. Foto: Photo Becker. Fonte: Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.



**Pavilhão da Agricultura. 1935. Foto: Olavo Dutra. Álbum da Exposição Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farrroupilha. Acervo MCSHJC.**



**Pavilhão da Agricultura. 1935. Foto: Photo Becker. Acervo: MJJF**



Pavilhão da Agricultura. Aspecto noturno. 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.



Casino. Aspecto noturno. 1935. Foto: PhotoBecker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.



Casino. Visão frontal. 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.



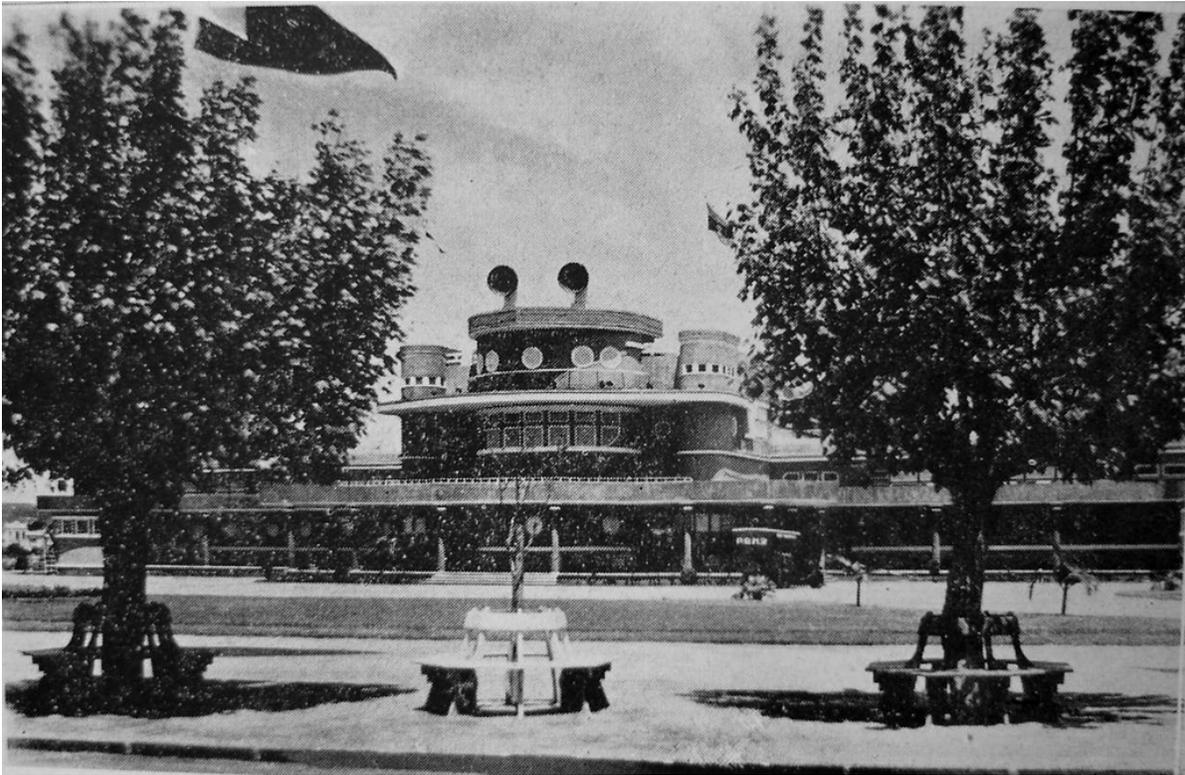
Casino. Visão diagonal. 1935. Foto: Olavo Dutra. Álbum da Exposição Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha. Acervo MCSHJC.



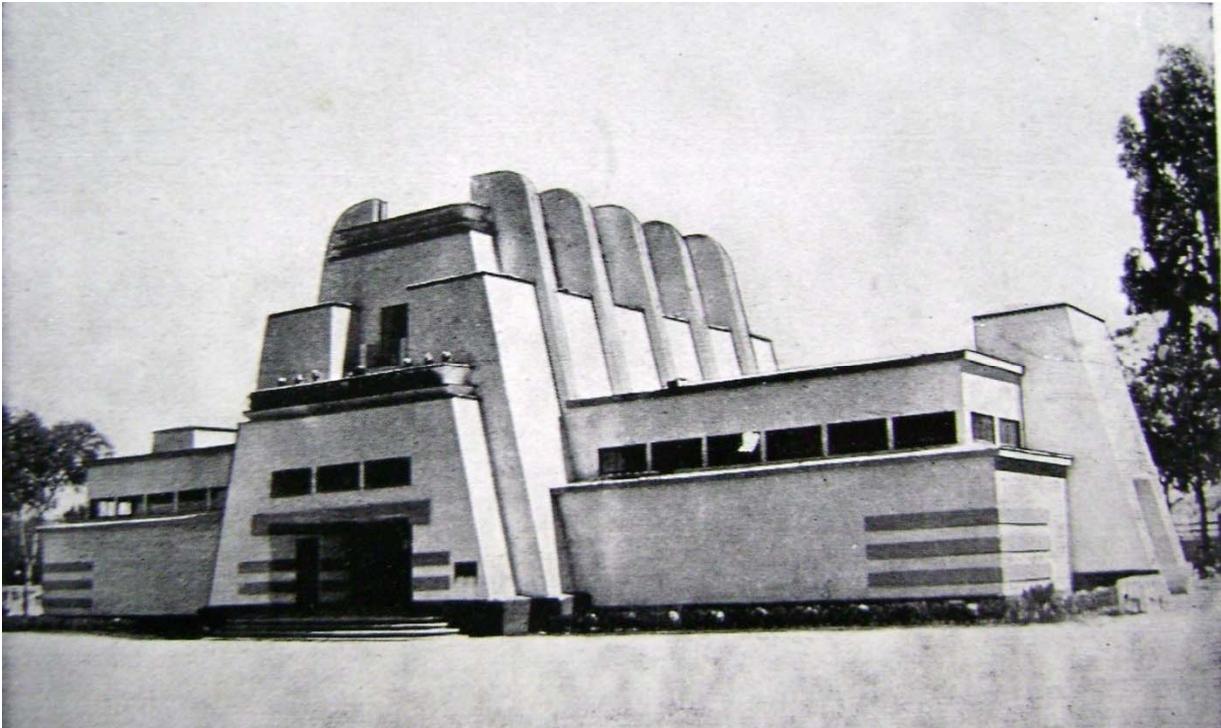
**Cartão-Postal – Casino. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: MJJF**



**Cassino. Visão diagonal. 1935. Foto: s/n. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**



**Cassino e aspecto do ajardinamento frontal. 1935. Foto: s/n. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo: MCSHJC**



**Pavilhão do Distrito Federal. 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.**



**Pavilhão do Distrito Federal (aspecto noturno). 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**



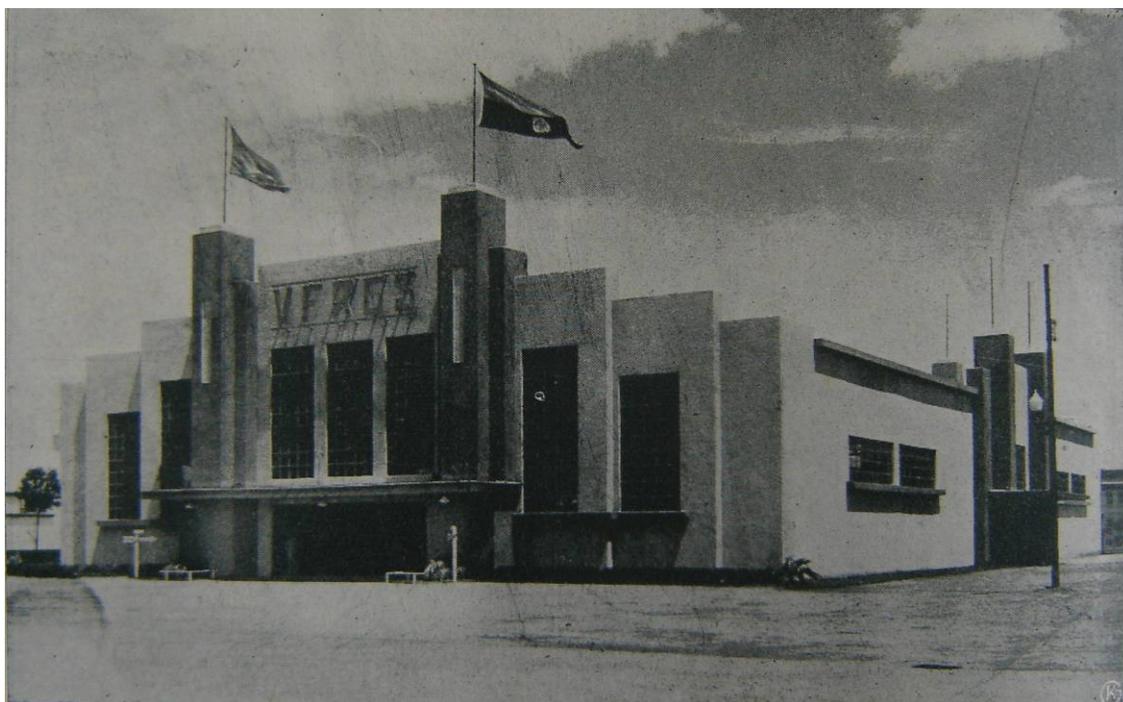
**Pavilhão do Distrito Federal. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: Faculdade de Arquitetura – UFRGS.**



**Pavilhão das Indústrias Estrangeiras. 1935. Foto: Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.**



**Pavilhão das Indústrias Estrangeiras (aspecto noturno). 1935. Foto: Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.**



Pavilhão da Viação Ferrea do Rio Grande do Sul. 1935. Foto: Edmund Becker. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha. Acervo: MCSHJC



Pavilhão da Viação Ferrea do Rio Grande do Sul (fotopintura). 1935. Foto: Edmund Becker. Álbum Comemorativo do 1º Centenário da Epopéia Farrroupilha. Acervo: MCSHJC



Pavilhão da Viação Ferrea do Rio Grande do Sul (aspecto noturno). 1935. Foto: Edmund Becker. Relatório da ECF. Acervo: Biblioteca Central. UFRGS



Pavilhão I.F.E – E.F.C.B. 1935. Foto: Photo Becker. Álbum da Exposição Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha. Acervo MCSHJC.



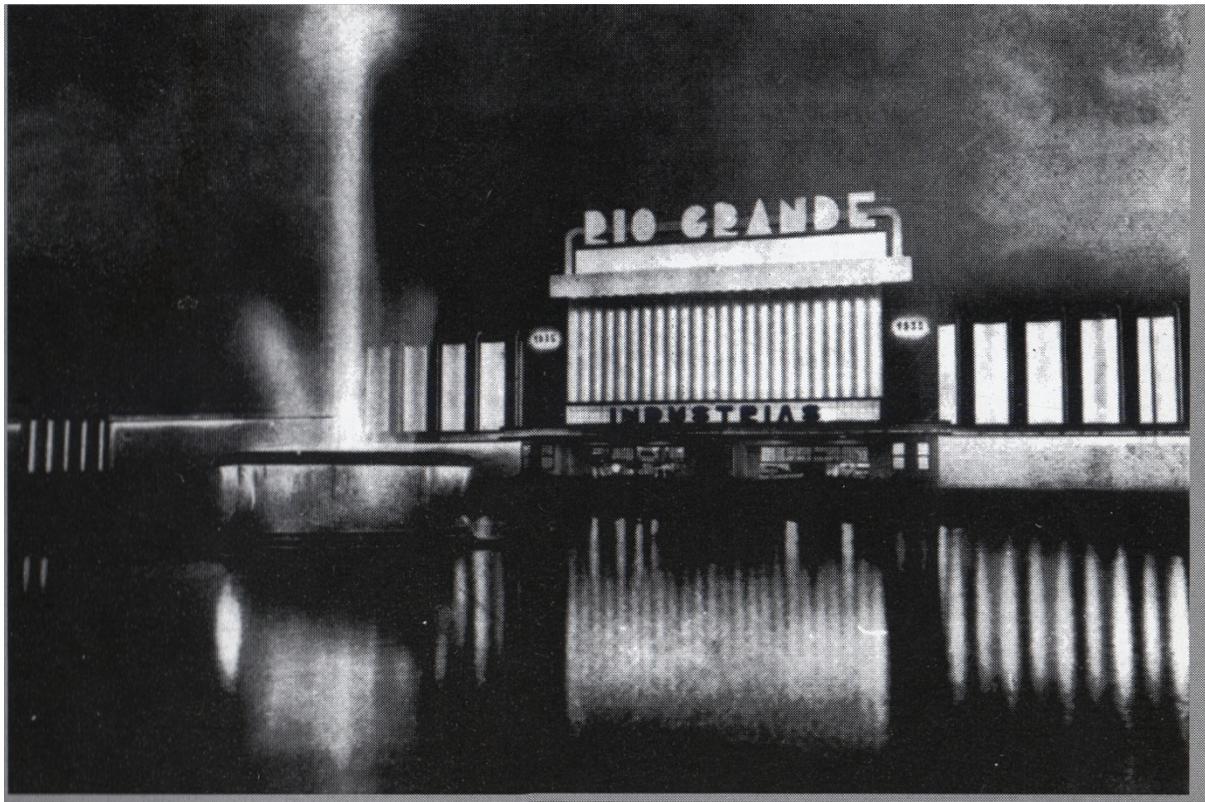
**Pavilhão I.F.E - E.F.C.B. 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**



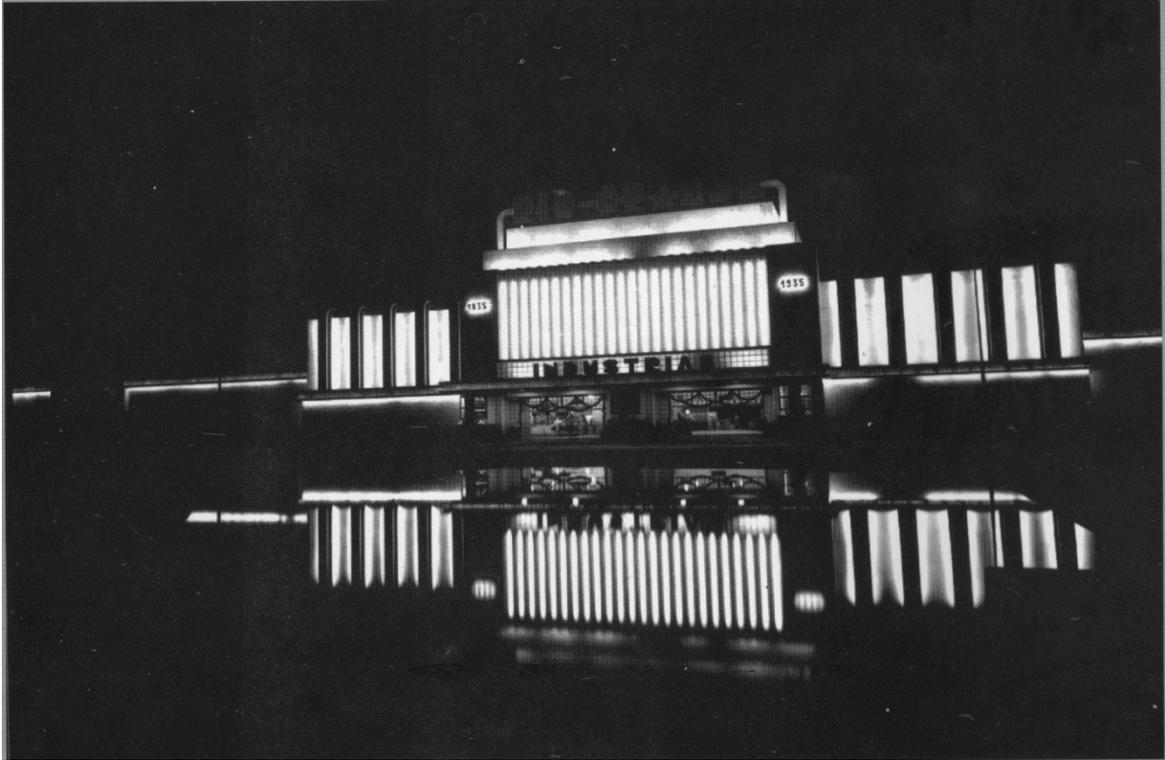
**Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. 1935. Foto: s/n. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo: MCSHJC**



Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. 1935. Foto: s/n. Álbum da Exposição Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha. Acervo MCSHJC.



Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul e fonte luminosa (aspecto noturno). 1935. Foto: Olavo Dutra. Relatório da ECF. Acervo: Biblioteca Central. UFRGS



**Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul e fonte luminosa (aspecto noturno). 1935. Foto: Olavo Dutra. Revista do Globo, nº169, Mês: Setembro Ano: 1935. Acervo MCSHJC.**



**Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: Faculdade de Arquitetura – UFRGS.**



Pavilhão de Pernambuco. 1935. Foto: Photo Becker. Fonte: Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.



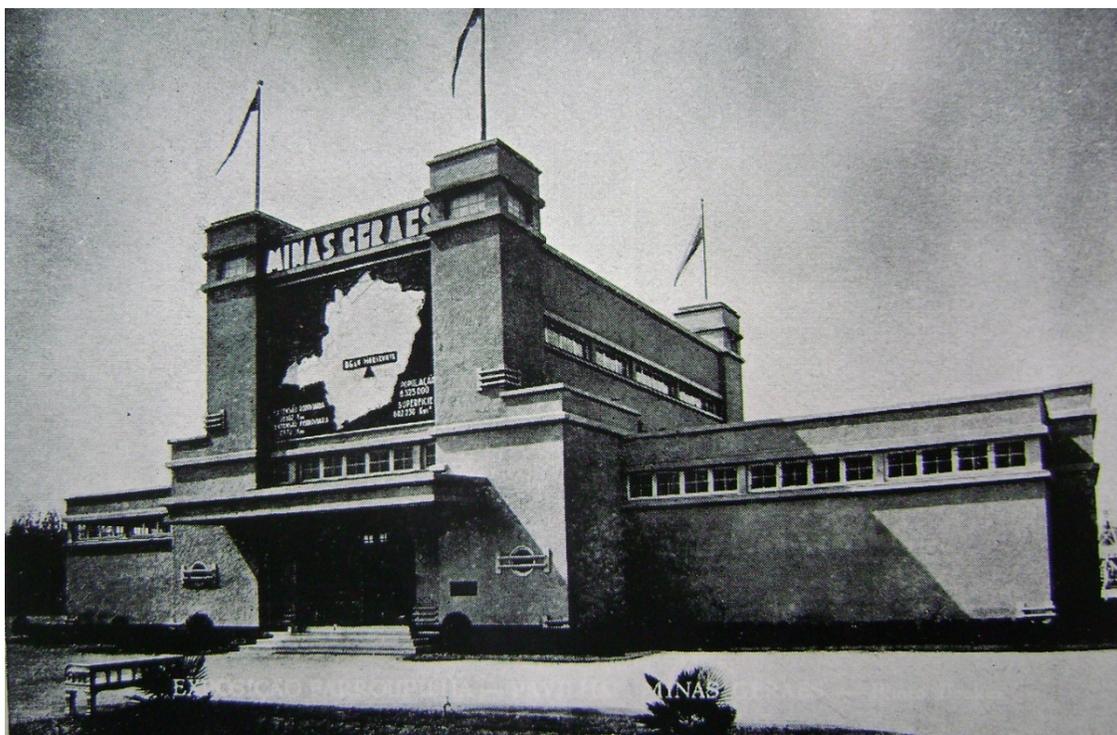
Pavilhão de Pernambuco. 1935. Foto: Photo Becker. Acervo MJJF



Pavilhão de Pernambuco. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo MJJF



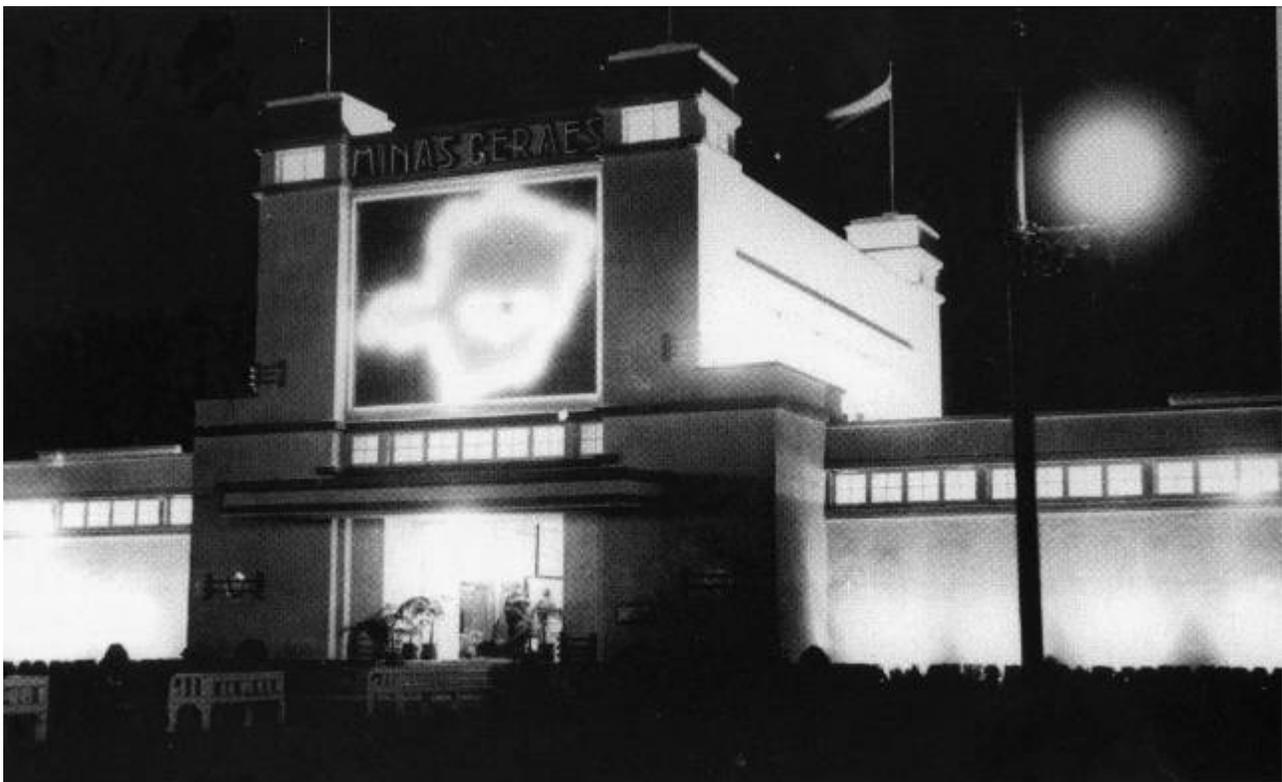
Pavilhão de Minas Gerais. 1935. Foto: s/n. Acervo MJJF.



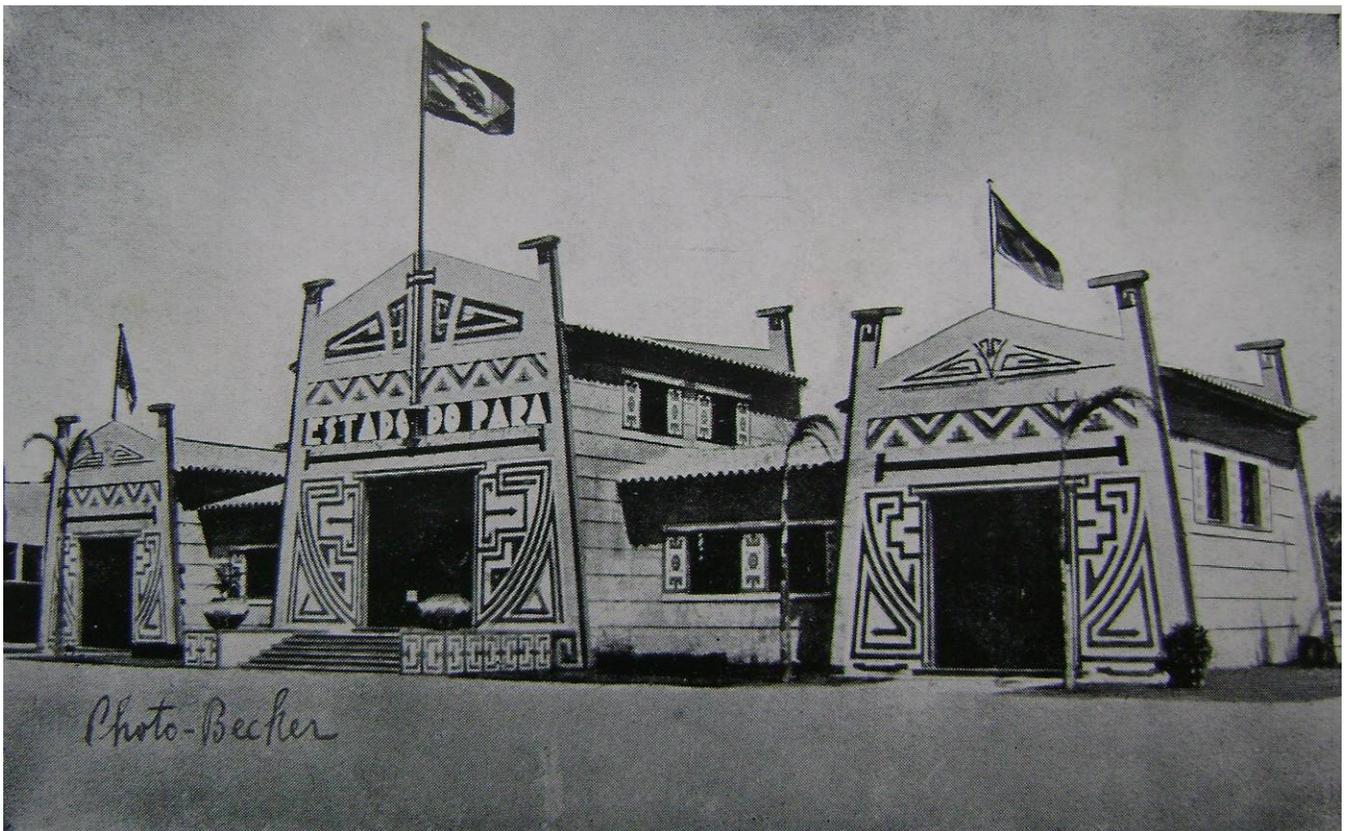
Pavilhão de Minas Gerais. 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.



Pavilhão de Minas Gerais (aspecto noturno). 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.



Pavilhão de Minas Gerais. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo MJJF



Pavilhão do Pará. 1935. Foto: Photo Becker. Fonte: Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.



**Pavilhão do Pará. 1935. Foto: Photo Becker. Fonte: Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**



**Pavilhão do Pará. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: Faculdade de Arquitetura – UFRGS.**



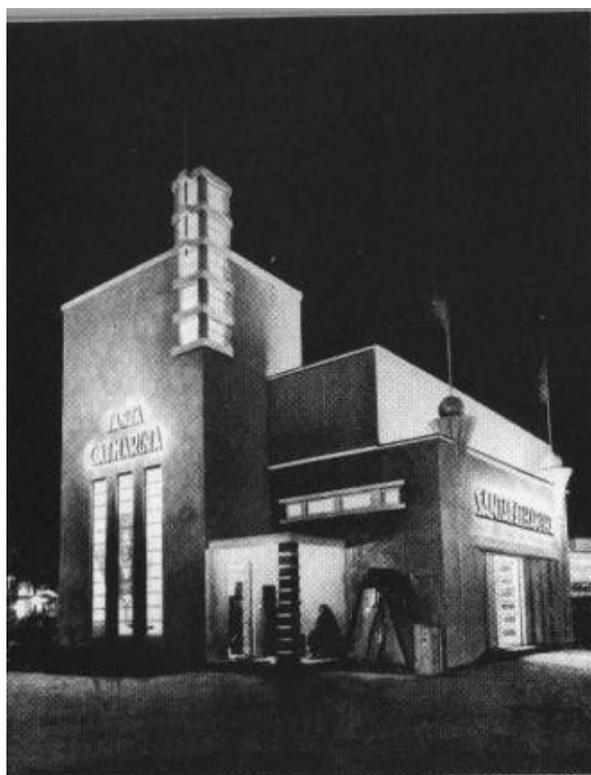
**Pavilhão do Pará. 1935. Álbum da Exposição Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farrroupilha. Acervo MCSHJC.**



**Pavilhão de Santa Catarina. 1935. Foto: s/n. Álbum da Exposição Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farrroupilha. Acervo MCSHJC.**



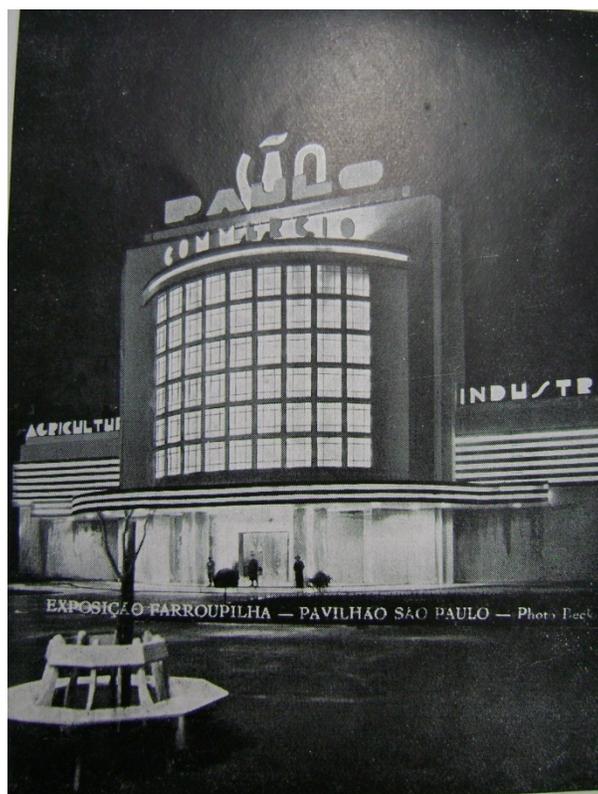
**Pavilhão de Santa Catarina. 1935. Foto: Edmund Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupinha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.**



**Pavilhão de Santa Catarina. 1935. Foto: Edmund Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupinha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.**



**Pavilhão de São Paulo. 1935. Foto: Edmund Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.**



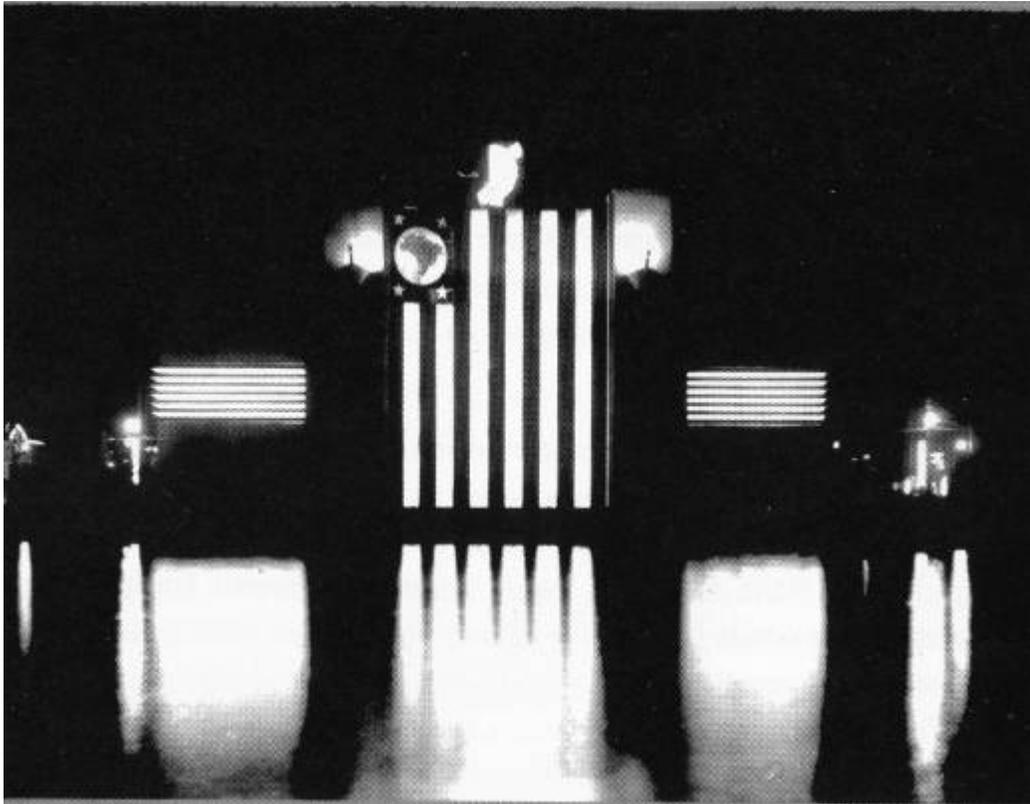
**Pavilhão de São Paulo (aspecto noturno). 1935. Foto: Edmund Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.**



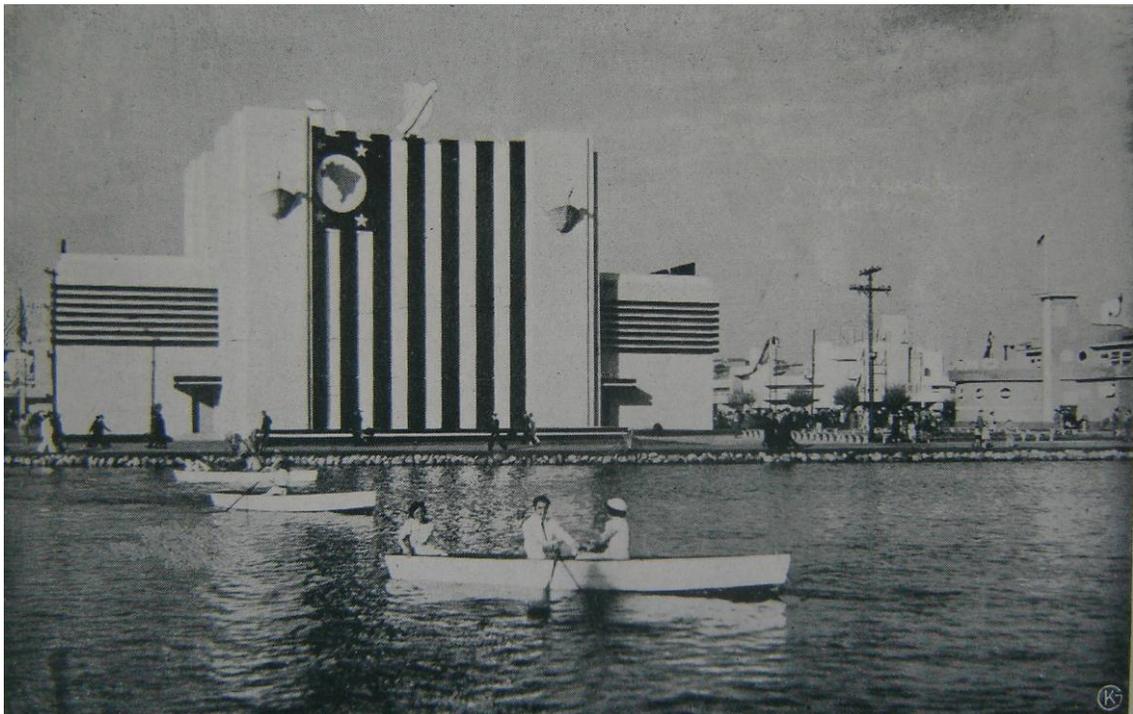
Pavilhão de São Paulo e aspecto da Avenida das Nações. 1935. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo: MCSHJC



Cartão-Postal – Pavilhão de São Paulo. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: MCSHJC



**Pavilhão de São Paulo. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: Faculdade de Arquitetura – UFRGS.**



**Pavilhão de São Paulo com aspecto do lago em primeiro plano. Álbum da Exposição Comemorativo do Primeiro Centenário da Epopéia Farroupilha. Acervo MCSHJC.**



**Pavilhão do Departamento Nacional do Café. 1935. Foto: Edmund Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**



**Pavilhão do Departamento Nacional do Café. 1935. Foto: Edmund Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.**

## Série Vistas



Vista aérea da Exposição do Centenário Farroupilha. 1935. Foto: s/n. Acervo MJJF.



Vista aérea da Exposição do Centenário Farroupilha. 1935. Foto: s/n. Acervo MJJF



Vista aérea da Exposição do Centenário Farroupilha. 1935. Foto: s/n. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central - UFRGS



Vista aérea da Exposição do Centenário Farroupilha. 1935. Foto: s/n. Fonte: História da Cidade de Porto Alegre. Acervo: AHMPA



Vista aérea da Exposição do Centenário Farroupilha. 1935. Foto: s/n. Acervo: AHMPA



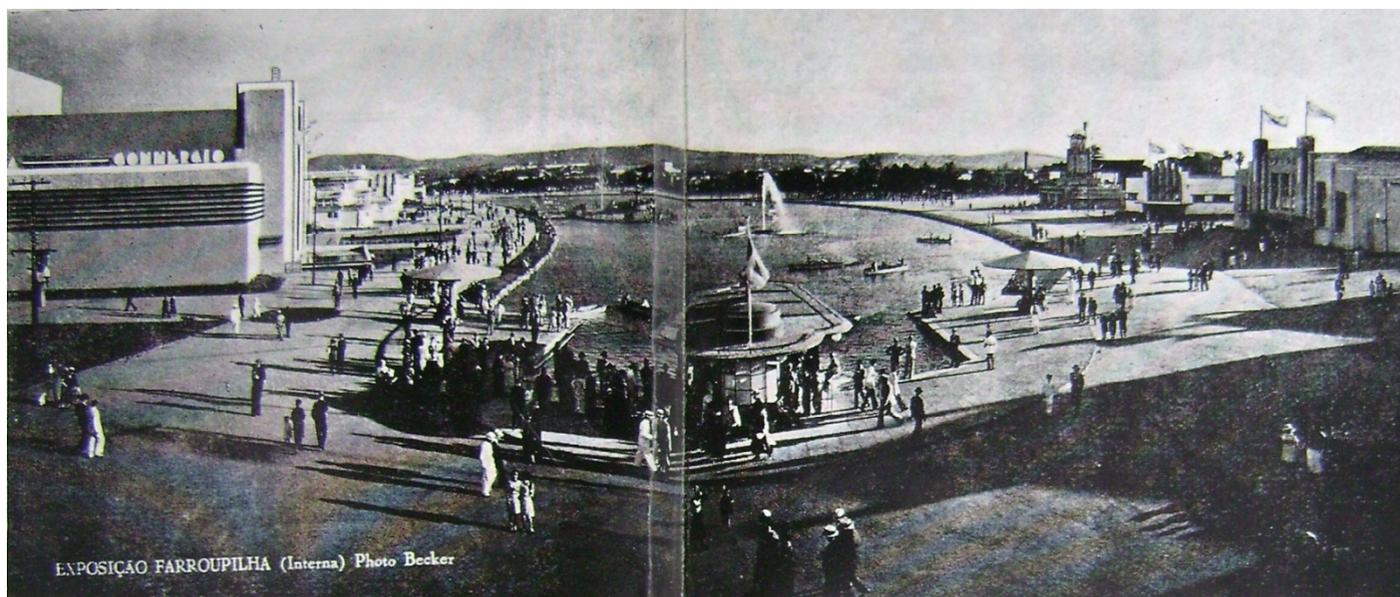
**Vista Panorâmica desde o Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. 1935.**  
**Foto: Photo Becker. Relatório da exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central - UFRGS**



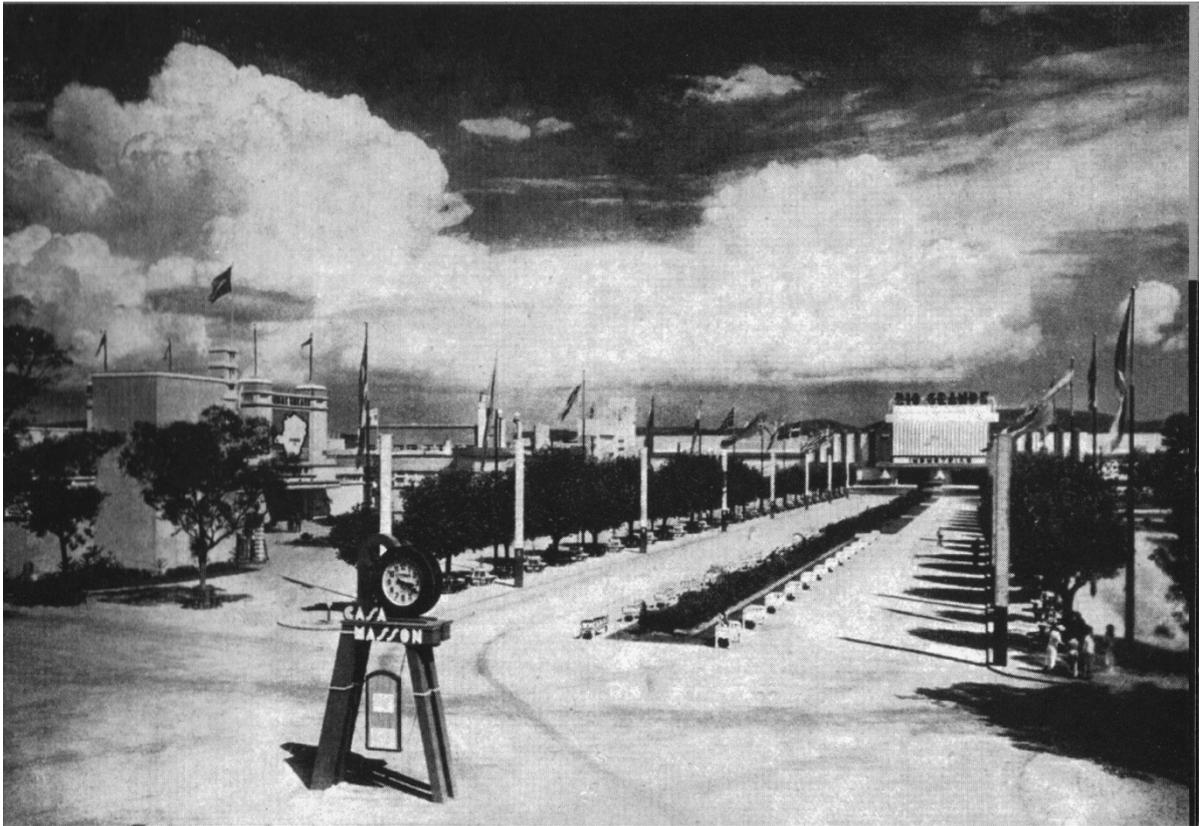
**Vista Panorâmica desde o Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. 1935.**  
**Foto: Photo Becker. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central - UFRGS**



Vista da Avenida das Nações desde o Pórtico. 1935. Foto: Olavo Dutra. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central –UFRGS



Vista geral do lago. 1935. Foto: Photo Becker. Relatório da exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central - UFRGS



Vista da Avenida das Nações desde o Pórtico. 1935. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.



Vista da Avenida das Nações desde o Pórtico. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: Faculdade de Arquitetura – UFRGS.



**Vista da Avenida das Nações com Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. 1935.  
Foto: Olavo Dutra. Acervo: Faculdade de Arquitetura – UFRGS**



**Vista da Avenida das Nações com Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. 1935.  
Foto: Olavo Dutra. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo: MCSHJC**



**Avenida das Nações. Visão geral noturna. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: Faculdade de Arquitetura – UFRGS.**

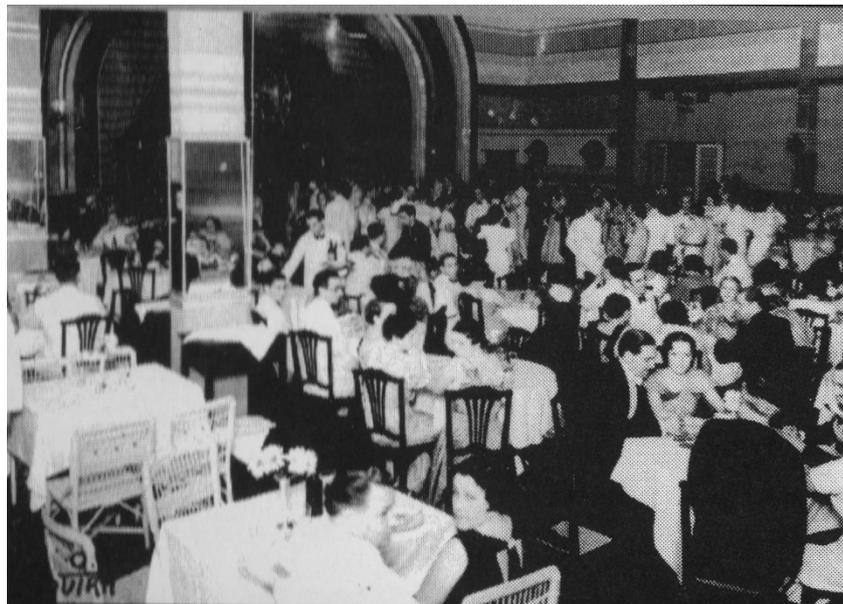


**Vista dos pavilhões desde o embarcadouro. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: Faculdade de Arquitetura – UFRGS.**

## Série Flagrantes



Aspectos da Inauguração. 1935. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central - UFRGS



Vista interna do Cassino. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo MJJF



Visita do Presidente Getúlio Vargas à Exposição. Foto: s/n. Acervo: Construtora A. D. Aydos & Cia.



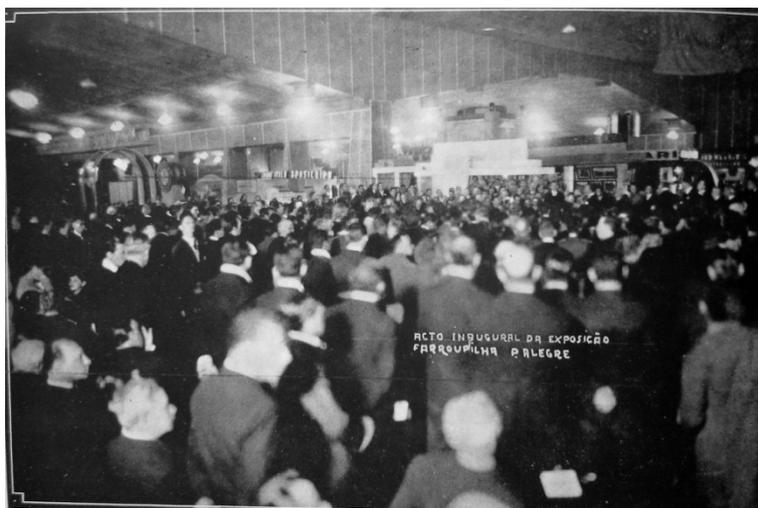
Discurso de Inauguração da Exposição do Centenário Farroupilha. 1935. Foto: Olavo Dutra. Acervo: MJJF



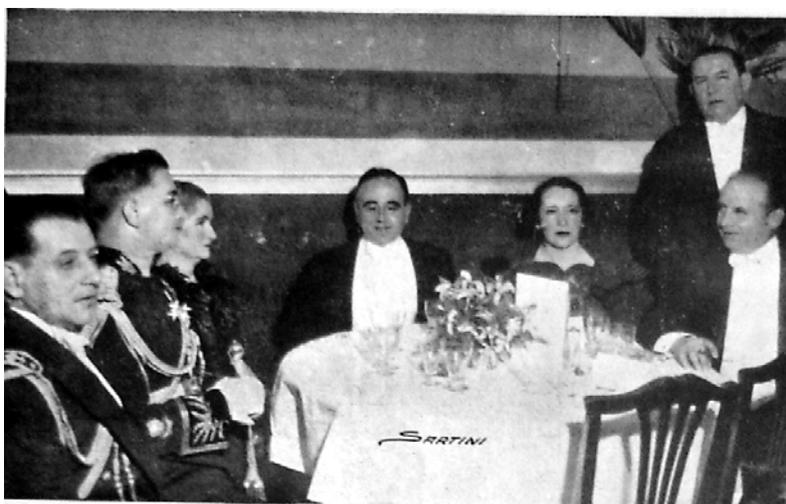
Discurso de Flores da Cunha durante ato inaugural; à direita o presidente Getúlio Vargas. 1935. Catálogo A Exposição Farroupilha, Editora do Globo. Acervo: MSHJC



Inauguração do Pavilhão de São Paulo. 1935. Catálogo A Exposição Farroupilha – Porto Alegre. Acervo MSHJC



Aspecto da inauguração. Pavilhão das Indústrias Estrangeiras. 1935. Catálogo A Exposição Farroupilha – Porto Alegre. Acervo MCSHJC



Getúlio Vargas em jantar no Cassino. 1935. Revista do Globo, Ano VII, nº 168. Acervo MCSHJC



Baile do Clube do Comércio. 1935. Revista do Globo, Ano VII, nº 168. Acervo MCSHJC



Inaugurações dos pavilhões de Pernambuco, Pará e Paraná, respectivamente de cima para baixo. 1935. Revista do Globo, Ano VII, nº 168. Acervo MCSHJC



1 e 2 — Inauguração do Pavilhão de Minas Gerais, na Exposição Farrroupilha, com a presença do mundo oficial.

3 e 4 — O churrasco que o Governo do Estado ofereceu à oficialidade e marinheiros das unidades de guerra argentinas, uruguaias e brasileiras, que se achavam no nosso porto. — Dois flagrantos apanhados na Chacara das Bananeiras, onde se realizou a bela festa.

Flagrantes da Revista do Globo, setembro de 1935, nas cerimônias de inauguração da Exposição do Centenário Farrroupilha. Acervo MCSHJC



Visita de Getúlio Vargas ao stand da Casa do Amador. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo MCSHJC



Visita de Getúlio Vargas e sua filha no stand de produtos industriais. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo MCSHJC



Visita de Getúlio Vargas ao stand da fábrica de balanças. 1935. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo: MCSHJC



Chegada de Getúlio Vargas a Porto Alegre para a ECF. Revista do Globo. Ano VII, nº 169. Acervo MCSHJC

Série Interna



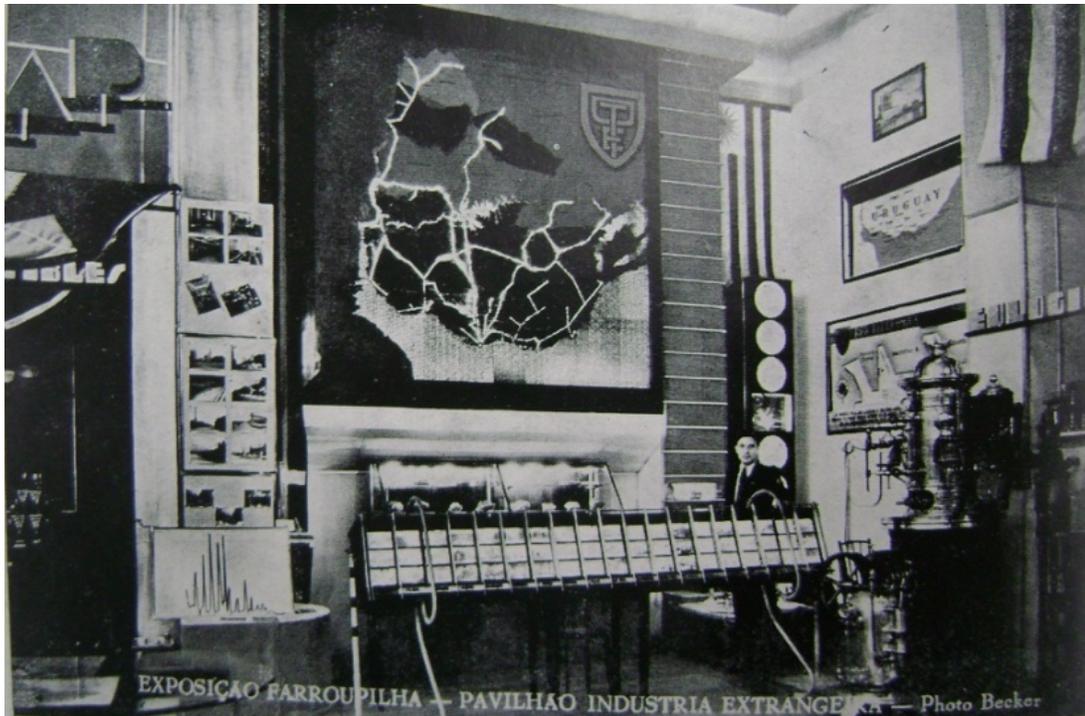
Vista interna de um *stand* do Pavilhão da Agricultura . 1935. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.



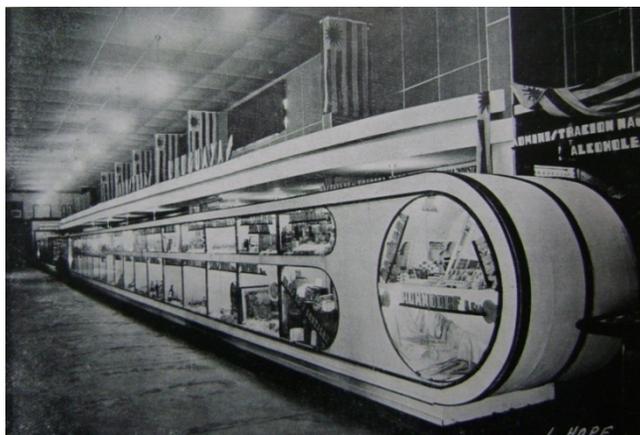
Vista interna do *stand* do Sindicato dos Arrozeiros. 1935. Foto: Olavo Dutra. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.



Vista interna – Stands. 1935. Foto: s/n. Acervo MJFF



Vista interna de um stand do Pavilhão das Indústrias Extranjeiras. 1935. Foto: Edmund Becker Acervo MJFF



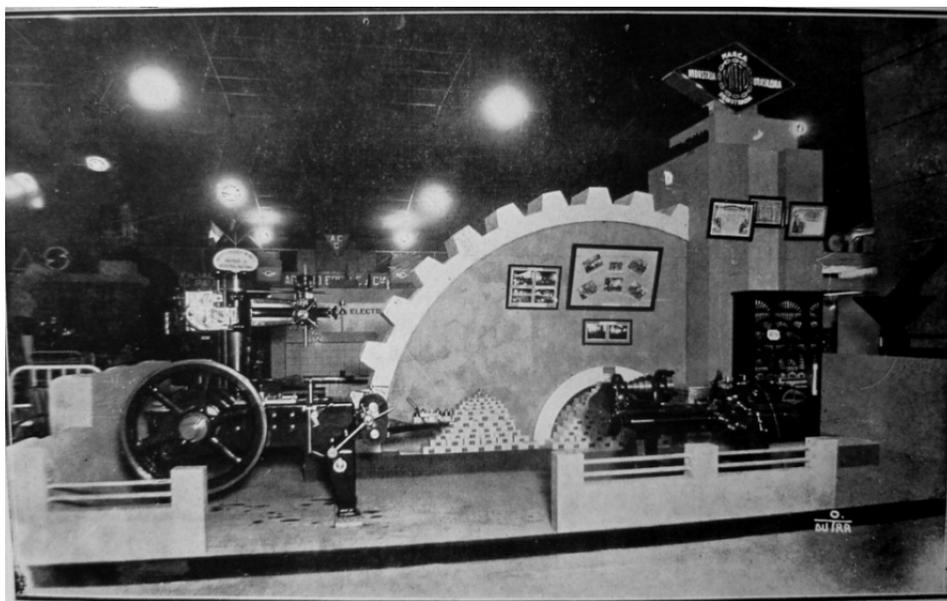
Vista interna no Pavilhão das Indústrias Extranjeiras de um stand da indústria argentina. 1935. Foto: L. Hopf. Acervo MJFF



Stand da fábrica de tecidos Rheingantz. 1935. Foto: Olavo Dutra. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.



Stand da fabrica de tecidos Porto Alegre. 1935. Foto: Olavo Dutra. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.



**Stand de produtos industriais mecânicos da marca Mitto. 1935. Foto: Olavo Dutra. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo MJJF**



**Stand do Laboratório Saphrol. 1935. Foto: s/n. Catálogo A Exposição Farroupilha da Editora do Globo. Acervo MCSHJC**



**Stand da Destilação Ítalo-Brasileira de Prodocime & Fiorin. 1935. Foto: s/n. Catálogo A Exposição Farroupilha da Editora do Globo. Acervo MCSHJC**



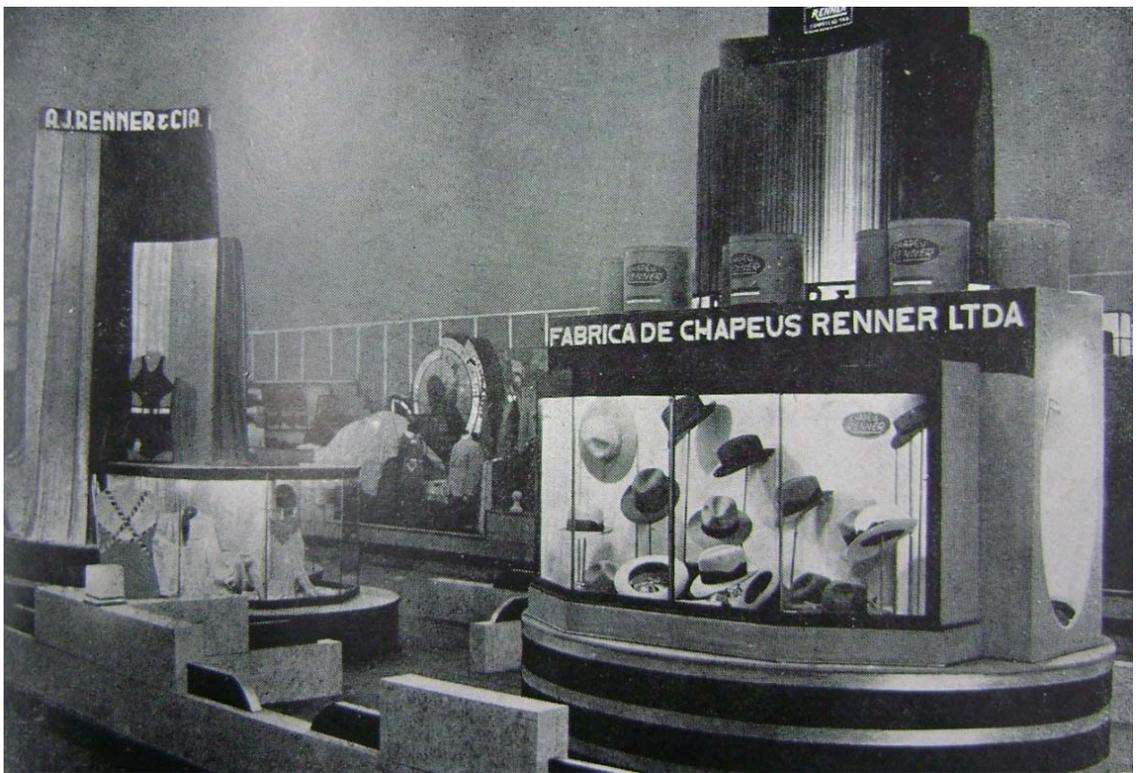
**Stand da Fábrica Econômica de produtos de alumínio. 1935. Foto: L. Hopf. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo.**



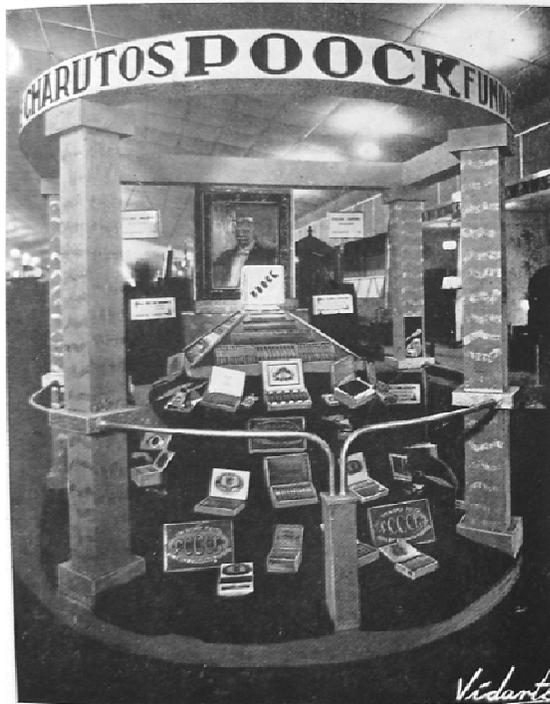
*Stand da fábrica de cofres Berta. 1935. Foto: s/n. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.*



*Stand indústria Berta. 1935. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFRGS.*



**Stand da fábrica de chapéus e tecidos Renner LTDA. Relatório da Exposição do Centenário Farroupilha. Acervo Biblioteca Central- UFGRS.**



**Stand da fábrica de charutos Poock. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo MCSHJC**



Vista da entrada do Pavilhão das Indústrias do Rio Grande do Sul. Catálogo A Exposição Farroupilha. Editora do Globo. Acervo MCSHJC



Stand da fábrica de fogareiros Gasol. Catálogo A Exposição Farroupilha. 1935. Foto: L. Hopf. Editora do Globo. Acervo MCSHJC

