

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
NÍVEL DOUTORADO

Cláudio De Sá Machado Júnior

**Fotografias da vida social**

**Identities e visibilidades nas imagens publicadas**  
**Na *revista do globo* (rio grande do sul, década de 1930)**

SÃO LEOPOLDO

2011

Cláudio de Sá Machado Júnior

**FOTOGRAFIAS DA VIDA SOCIAL**

**Identities e visibilidades nas imagens publicadas  
na *Revista do Globo* (Rio Grande do Sul, década de 1930)**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Pereira Elmir

SÃO LEOPOLDO

2011

Cláudio de Sá Machado Júnior

**FOTOGRAFIAS DA VIDA SOCIAL**

**Identities e visibilidades nas imagens publicadas  
na *Revista do Globo* (Rio Grande do Sul, década de 1930)**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em Estudos Históricos Latino-Americanos, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Data da defesa: 07 de outubro de 2011.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos (PPG Artes Visuais - UFRGS)

---

Prof. Dr. Cláudio Pereira Elmir (orientador), (PPG História - UNISINOS)

---

Prof. Dr. Charles Monteiro (PPG História - PUCRS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Cristina Deckmann Fleck (PPG História - UNISINOS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marluza Marques Harres (PPG História - UNISINOS)

Dedico à minha família,  
Simone, Pablo e Orlanda.

“Com a sabedoria se edifica a casa e  
com o entendimento ela se estabelece”.  
Provérbios 24:3

## AGRADECIMENTOS

Meu orientador, o Prof. Dr. Cláudio Pereira Elmir, é certamente a primeira pessoa que merece a menção nesta página de agradecimentos. Ao longo destes últimos quatro anos, não somente se preocupou com a orientação desta tese, mas especialmente com minha alocação profissional, lembrando-me muitas vezes sobre a publicação de editais para seleção de docentes. Entre outras incitativas, foi responsável pela minha inserção no grupo de corretores das provas discursivas do vestibular e pela minha participação na empreitada realizada pela UNISINOS Virtual, na área de produção de materiais pedagógicos voltados para a educação à distância. Em um momento de grande dificuldade financeira, sua preocupação e orientação voltadas para a formação profissional foram excepcionais e muito importantes. Para premiar esta experiência, um prefácio muito generoso no meu primeiro livro, em 2009, e, recentemente, um capítulo de livro publicado em parceria, em uma editora de projeção nacional. Espero que um dia possa retribuir tamanha dedicação que deste à minha formação dentro e fora da academia.

Não poderia deixar de agradecer à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marluza Marques Harres, que me aproximou à nossa ANPUH-RS desde o término da graduação. Também me aproximou da ABHO, onde pudemos estabelecer uma parceria muito produtiva. Aceitou com muito interesse participar da empreitada em torno das pesquisas sobre a memória oral do cinema em Porto Alegre, atividade que ainda promete nova parceria. Foi grande incentivadora da realização do curso de extensão que proferi na universidade e, enfim, sempre esteve preocupada com minha orientação profissional, fornecendo dicas importantes para o campo da pesquisa e da docência, além de sempre buscar e oferecer oportunidades profissionais em momentos que aparentemente elas inexistiam.

Quero agradecer também aos meus colegas da ANPUH-RS, tanto da diretoria da gestão 2008/2010, quanto da 2010/2012. Todos foram sempre muito compreensivos ao fato de que eu estava sempre à sombra de uma tese que deveria ser feita. Desafogaram-me, quando necessário, das muitas atividades que foram exigidas à secretaria e à tesouraria da nossa querida entidade. Às presidentas, agradeço a oportunidade que a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisabete da Costa Leal deu-me em organizar o nosso acervo durante um período de férias letivas, e também à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Zita Rosane Possamai, que antes mesmo de assumir a Associação, ofereceu-me uma excelente oportunidade na educação à distância.

Ao Prof. Dr. Charles Monteiro, orientador do mestrado, que sempre demonstrou preocupação com o andamento da minha pesquisa, fornecendo sempre palavras de incentivo e acompanhando de perto, e com muito interesse, minha trajetória. Também agradeço ao colega Prof. Me. Arilson dos Santos Gomes também pelas palavras de incentivo e pela parceria de trabalho nestes últimos anos. Agradeço ainda ao Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt, pelas parcerias feitas na gestão 2006/2008 da ANPUH-RS e em pesquisa realizada sobre o Mercado Público de Porto Alegre, e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carla Simone Rodeghero, pela disponibilidade para a leitura de meu projeto de pesquisa, em um momento ainda embrionário da tese.

De volta à UNISINOS, gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Flávio Madureira Heinz, que em meio à organização do XXIV Simpósio Nacional de História, à frente da Coordenação do PPGH em 2007, lembrou-me sobre os prazos da seleção, o que foi fundamental para a minha inscrição no processo seletivo. À banca de seleção, que à época foi composta pelo meu orientador (quando ele ainda não sabia que seria), pela Prof. Dr.<sup>a</sup> Maria Cristina Bohn Martins e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Sílvia Volpi Scott, pelo crédito e confiança depositados naquele momento.

Agradeço às contribuições feitas e à confiança oferecida pela banca de qualificação, realizada em 2010. A banca foi composta pelo meu orientador, a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliane Cristina Deckmann Fleck – a quem estimo muito pelas parcerias feitas desde a graduação e que sempre demonstrou interesse na minha trajetória e formação – e o Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos – que trouxe uma contribuição inestimável a partir de uma leitura atenta daquele que seria o esboço do meu primeiro capítulo. Não poderia deixar de agradecer também ao Prof. Dr. Paulo Roberto Staudt Moreira, à frente da coordenação do PPGH, pela compreensão manifestada quanto aos prazos e às burocracias, especialmente no momento final de escrita da tese. Também à estimada e querida Janaína Vencato Trescastro, secretária do PPGH, pela sua atenção e esclarecimentos ao longo destes quatro anos, além das suas palavras de motivação e carinho.

Gostaria ainda de agradecer à confiança depositada pelas colegas Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Simone Valdete dos Santos e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Bergamaschi, que forneceram uma contribuição muito significativa para a minha formação profissional, tanto na docência presencial quanto a distância, durante a minha passagem como professor substituto, colaborador, contudista e formador na FAGED/UFRGS. Também à Prof.<sup>a</sup> Me. Sandra da Silva Careli, à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliana Inge Pritsch e à Prof. Me. Luiza Vilma Pires Vale pela confiança depositada e oportunidades oferecidas na área docente, junto aos cursos de Letras e

História da FAPA. Pelas finalidades de se defender uma tese de doutorado, estas oportunidades foram muito significativas.

Aos colegas do GT História Cultural – RS, Nádia Maria Weber dos Santos e Maria Luíza Filipozzi Martini, da gestão 2010/2012, que tiveram a paciência e a compreensão para me ajudarem nas tarefas da secretaria do grupo, especialmente no momento final de escrita e entrega da tese. Agradeço aos que foram meus alunos, na graduação e na pós-graduação, que se preocuparam com minha empreitada e proferiram, de diversas formas, palavras de conforto e incentivo. Ao colega Luís Lima da Rosa, do Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som, da PUCRS, pelo auxílio dado para o acesso às edições digitalizadas da *Revista do Globo*.

Enfim, agradeço à compreensão e a paciência da minha esposa, Simone Luciano Vargas, de meu filho, Pablo Vargas Machado, e de minha mãe, Orlanda Margarida de Moura Machado. Sem o apoio da família, presente em todos os momentos, certamente estes últimos quatro anos teriam sido bem mais difíceis. E também aos amigos e colegas que se fizeram presentes e que proferiram manifestações de incentivo e apoio para a conclusão de mais esta etapa.

Percebe-se, pela lista de agradecimentos, que a conclusão desta pesquisa e escrita da tese de doutorado representou um trabalho realizado por muitas mãos. Mencionar nomes sempre é correr o risco de cometer injustiças, por isso gostaria que todos que fizeram parte deste processo, direta ou indiretamente, se sentissem também agraciados pelas minhas singelas palavras. Muito obrigado.

O questionamento da identidade do sujeito fotografado leva o autor a uma constatação radical: o indivíduo assemelha-se ao infinito a outras imagens de si mesmo; é uma cópia de uma cópia, não importa se real ou mental.

Annateresa Fabris (2004, p. 115)



## RESUMO

A presente tese de doutorado em História tem como principal objetivo a análise das fotografias da sociedade sul-rio-grandense que foram publicadas no periódico quinzenal *Revista do Globo* de 1929 a 1939, visando à contribuição para um conhecimento maior do passado em suas manifestações culturais. A proposta se apresenta por meio da composição de quatro capítulos abordando, em linhas gerais, definições conceituais a respeito dos objetos de estudo, apresentação do periódico e de seus conteúdos internos, criação de tipologias de análise do conteúdo fotográfico e, especificamente, propostas de análise crítico-reflexiva, estendida e aprofundada, a partir de uma das categorias fotográficas identificadas. Os resultados da pesquisa indicam, através da visibilidade dos segmentos sociais, a percepção da influência de uma chamada cultura fotográfica no comportamento social, assim como a reprodução de convenções sociais adotadas à época que foram incorporadas à fotografia. A análise destas imagens fotográficas que estiveram visíveis nas edições da *Revista do Globo* revelou-se de significativa importância para uma reflexão acadêmica não somente sobre os estudos da fotografia em si, mas também sobre as esferas das relações e representações criadas pela própria sociedade.

### Palavras-chave:

fotografia. sociedade. identidade. *revista do globo*. rio grande do sul. década de 1930.

## **RESUMÉ**

*Cette thèse de doctorat d'histoire a pour objet l'analyse de photographies de la société sul-rio-grandense qui avaient publiés en magazine bimensuel Revista do Globo de 1929 à 1939, en visant à la contribution pour la connaissance de manifestations culturelles du passé. La propose se présente par la composition de quatre chapitres qui traitent des définitions conceptuelles en ce qui concerne les objets d'étude, la présentation du périodique et de son teneur, la création d'analyse de contenu photographique et spécifiquement les proposes d'analyse critique-réflexives, étendues et approfondies, basées sur une des catégories photographiques identifiées. Les résultats de la recherche indiquent, par la visibilité des segments sociaux, la perception de l'influence d'une nommée culture photographique dans le comportement social, ainsi que la reproduction des conventions sociales dotées à époque qui ont été incorporées à la photographie. L'analyse de ces images photographiques qui étaient visibles dans les éditions de la Revista do Globo s'est révélé de significative importance pour une réflexion académique non seulement sur les études de photographie par elle-même, mais ainsi sur les domaines des relations et des représentations créés par la société.*

### *Mots-clés :*

*Photographie. Société. Identité. Décade du 1930. Revista do Globo. Rio Grande do Sul.*

## LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 – Publicidades indicam vestígios da cultura visual em Porto Alegre à época . . . . .	30
Figura 3 – Reportagem na <i>Revista do Globo</i> sobre uma falsificação fotográfica no período entreguerras . . . . .	37
Figura 4 – Mais do que uma demonstração da técnica, a fotografia sugeria manifestações das relações sociais . . . . .	40
Figura 5 – A quinzena sul-rio-grandense “narrada” pelas fotografias distribuídas em toda uma página . . . . .	49
Figura 6 – A fotografia exigiu uma preparação do corpo, tornando-se motivo à sociabilidade . . . . .	51
Figuras 7 e 8 – As representações entre os sexos sugerem importante análise da cultura social pela fotografia . . . . .	57
Figuras 9 e 10 – Na publicidade, códigos culturais para a reinvenção da cultura urbana brasileira . . . . .	59
Figura 11 – Publicidades diversas indicavam instituições contribuintes à cultura visual da época . . . . .	62
Figura 12 – Muito se falou e se imaginou sobre a televisão, mesmo antes de sua difusão . . . . .	63
Figuras 13 e 14 – Revistas francesas e alemãs na década de 1930 marcadas pelo contexto de crise política . . . . .	69
Figuras 15 e 16 – Revistas estadunidenses buscavam nas fotografias a referência para suas capas . . . . .	70
Figuras 17 e 18 – Sincronia de revistas apresentadas entre a estética fotográfica e o cinema . . . . .	71
Figura 19 – Personalidades renomadas do cenário político e cultural no lançamento da <i>Revista do Globo</i> . . . . .	77
Figura 20 – Outras personalidades presentes no momento de lançamento da <i>Revista do Globo</i> . . . . .	78
Figuras 21 e 22 – Primeira fotografia dos editoriais e a primeira que ocupou espaço maior que o texto . . . . .	80
Figuras 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31 – Variedade de logos nos cabeçalhos editoriais (1929-1939) . . . . .	82
Figuras 32 e 33 – A <i>Livraria</i> e a <i>Editora do Globo</i> em fotografias publicadas na sua <i>Revista</i> . . . . .	86
Figuras 34 e 35 – A publicidade na <i>Revista do Globo</i> voltada para seus próprios empreendimentos . . . . .	87
Figuras 36 e 37 – Revistas <i>O Cruzeiro</i> e <i>A Cigarra</i> , contemporâneas à <i>Revista do Globo</i> na década 1930 . . . . .	89
Figuras 38 e 39 – Revistas <i>Careta</i> e <i>A Scena Muda</i> , contemporâneas à <i>Revista do Globo</i> na década 1930 . . . . .	90
Figuras 40 e 41 – Anúncios de outras publicações nas páginas da <i>Revista do Globo</i> . . . . .	91
Figuras 42 e 43 – Os líderes e ditadores da Itália e da Alemanha figuraram nas páginas da revista . . . . .	94
Figuras 44 e 45 – Da Guerra Civil Espanhola à problemática relação entre o Reino Unido	

e a URSS .....	96
Figuras 46 e 47 – Flores da Cunha, Getúlio Vargas, João Neves da Fontoura e Loureiro da Silva .....	99
Figuras 48 e 49 – Relações internacionais e envolvimento na guerra a partir do Rio Grande do Sul .....	100
Figuras 50 e 51 – Movimentos do integralismo e do nazismo na Porto Alegre da década de 1930 .....	102
Figuras 52 e 53 – O rádio e o telefone ainda como signos da modernidade no final da década de 1930 .....	106
Figuras 54 e 55 – Fotografias publicitárias do <i>Ford V-8</i> adaptadas ao público brasileiro ..	107
Figuras 56 e 57 – Imagens repercutidas do cinema produzido no Brasil e fora dele .....	109
Figuras 58 e 59 – Conteúdos diversos sobre literatura e história na composição editorial da revista .....	110
Figuras 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66 e 67 – Alguns anúncios sobre fotografia presentes na revista .....	115
Figuras 68 e 69 – O mundo infantil sob formatos bem diversificados .....	124
Figuras 70 e 71 – Fotografias de crianças em tamanho de página inteira, com seus bichinhos .....	125
Figura 72 – A comemoração de um aniversário na esfera da vida privada .....	128
Figura 73 – Salões de clubes ou residências foram os locais preferidos para realização de aniversários .....	130
Figuras 74 e 75 – Fotografias em retrato que exaltam a beleza feminina .....	132
Figuras 76 e 77 – Retratos fotográficos ressaltaram um perfil da mulher de parte da sociedade .....	134
Figuras 78 e 79 – Várias fotografias de casamento indicam a preferência da revista pelo evento social .....	136
Figura 80 – Fotos de casamentos indicavam uma preferência de disposição entre homem e mulher .....	138
Figuras 81 e 82 – A representação visual de famílias do interior e da capital do estado ...	140
Figuras 83 e 84 – Percebe-se pelas fotografias o incentivo para o crescimento da natalidade .....	141
Figuras 85 e 86 – Em direção aos túmulos, flores da sociedade para o Dia de Finados ...	143
Figuras 87 e 88 – Aparente consternação nas fotos que remetiam à memória dos que se foram .....	144
Figuras 89 e 90 – Fotografias demonstravam imagens de uma Porto Alegre moderna ....	148
Figuras 91 e 92 – Cidades da região metropolitana e interior foram contempladas com o adjetivo “moderno” .....	149
Figuras 93 e 94 – Imagens das cidades eram diagramadas ao lado das fotografias de políticos .....	151
Figuras 95 e 96 – Imagens do mundo do trabalho em dois diferentes aspectos .....	153
Figuras 97 e 98 – O comércio de Porto Alegre retratado nas fotografias da <i>Revista do Globo</i> .....	155
Figuras 99, 100 e 101 – Diferentes representações do trabalho: charges, ilustrações e fotografias .....	156
Figuras 102 e 103 – Um mundo do trabalho pouco visto, mas também presente nas páginas do periódico .....	157
Figuras 104, 105 e 106 – Representações visuais das tradições culturais atribuídas ao Rio Grande do Sul .....	159
Figuras 107 e 108 – Poucas fotografias demonstravam a vida social às avessas da	

urbanização . . . . .	160
Figuras 109 e 110 – Diferentes aspectos das fotografias das praias do litoral sul-rio-grandense . . . . .	162
Figura 111 – A pose também se constituía em um condicionamento cultural em fotografias nas praias . . . . .	163
Figuras 112 e 113 – Fotografias promoviam não somente os balneários, mas também as imagens dos sujeitos . . . . .	164
Figuras 114 e 115 – Getúlio Vargas e Flores da Cunha nas fotografias da <i>Revista do Globo</i> . . . . .	167
Figuras 116 e 117 – As fotografias promoviam a visibilidade da interação entre a política e a sociedade . . . . .	168
Figuras 118 e 119 – As sucessões de políticos, quando ocorriam, geravam fotografias esteticamente semelhantes . . . . .	169
Figuras 120 e 121 – Manifestações cívicas registradas pela fotografia e publicadas nas páginas da revista . . . . .	171
Figuras 122 e 123 – Signos da pátria figuravam nas fotografias sobre manifestações cívicas . . . . .	172
Figuras 124 e 125 – Pela fotografia, manifestações de um sentimento cívico pelo Rio Grande do Sul . . . . .	174
Figuras 126 e 127 – Fotografias de grupos escolares na década de 1930 . . . . .	176
Figuras 128 e 129 – As formaturas apresentavam-se como eventos propícios para o registro fotográfico . . . . .	177
Figuras 130 e 131 – Fotografias revelavam a composição, à época, de turmas para homens e mulheres . . . . .	179
Figuras 132, 133 e 134 – Padrões visuais em fotografias que aproximavam crianças das manifestações religiosas . . . . .	181
Figuras 135 e 136 – Retratos fotográficos individuais ressaltavam a personalidade de clérigos . . . . .	182
Figuras 137 e 138 – Nas fotografias de clubes, o enquadramento de uma grande quantidade de pessoas . . . . .	185
Figuras 139 e 140 – Fotografias diagramadas com os nomes dos clubes, promovendo sujeitos e instituições . . . . .	186
Figuras 141 e 142 – As fotografias tiradas em clubes poderiam ser posadas ou apresentadas como “flagrantes” . . . . .	187
Figuras 143, 144, 145 e 146 – Representações visuais do carnaval sul-rio-grandense na década de 1930 . . . . .	188
Figuras 147, 148, 149 e 150 – Poucas foram as fotos de afrodescendentes na sociedade apresentada pela revista . . . . .	191
Figuras 151 e 152 – A representação visual indígena era comumente vinculada ao carnavalesco . . . . .	192
Figura 153 – Fotografias da movimentação de mulheres na Rua da Praia, região central de Porto Alegre . . . . .	194
Figuras 154 e 155 – A imagem da mulher estava associada, de certo modo, à moda e ao consumo . . . . .	195
Figuras 156 e 157 – Ilustração e fotografia sobre os esportes no Rio Grande do Sul . . . . .	197
Figuras 158 e 159 – Em duas ou quatro rodas, representações visuais vinculadas às práticas esportivas . . . . .	198
Figuras 160 e 161 – Fotografias apresentando artistas do meio cultural sul-rio-grandense . . . . .	199
Figuras 162 e 163 – Programas musicais em rádio foram alvos da fotografia nas páginas	

da <i>Revista do Globo</i> .....	200
Figuras 164 e 165 – Em fotografias ou textos, informações sobre o panorama cinematográfico da época .....	201
Figuras 166 e 167 – A <i>Revista do Globo</i> publicava uma quantidade significativa de fotografia de mulheres .....	212
Figuras 168 e 169 – A variedade de diagramações caracterizou o espaço de notoriedade das fotografias .....	213
Figuras 170 e 171 – Mesmo com as mulheres de costas, houve a apreensão do rosto fotografado .....	215
Figuras 172 e 173 – A frontalidade do corpo feminino parece incidir sobre o direcionamento do olhar .....	217
Figuras 174 e 175 – Destaque aos olhos e aos atributos do olhar como desafios à interpretação .....	219
Figuras 176 e 177 – Os olhos também tiveram destaque na parte superior do enquadramento .....	220
Figuras 178 e 179 – Oscilações de humor presentes nas fotografias da <i>Revista do Globo</i> .....	223
Figuras 180 e 181 – Fotografias sem e com sorriso em retratos de mulheres na década de 1930 .....	224
Figuras 182, 183 e 184 – Mulheres com mãos ao queixo em situações fotográficas variadas .....	226
Figuras 185 e 186 – Escolha ou condição, as mãos compuseram as representações do feminino .....	227
Figuras 187, 188 e 189 – Traços físicos sugeriram mulheres de idades diferentes .....	228
Figuras 190 e 191 – Entre o fisionômico e a forma de tratamento para mulheres casadas .....	230
Figuras 192 e 193 – A sensualidade feminina recatada, incitada pelo recorte fotográfico .....	232
Figuras 194 e 195 – A inexistência do nu e a sua insinuação nas fotografias .....	233
Figuras 196 e 197 – A longa vestimenta afastava a experiência doméstica da visibilidade fotográfica .....	238
Figuras 198 e 199 – Entre o “aparentar” e o “sentir” limitações para a interpretação das fotografias .....	240
Figuras 200, 201 e 202 – Chapéus femininos em quantidade e variedade para todos os gostos .....	242
Figuras 203, 204 e 205 – Acessório obrigatório na moda de rua, mas pouco utilizado no estúdio .....	243
Figuras 206 e 207 – Sombrinhas e guarda-chuvas compunham os acessórios do cenário da fotografia .....	244
Figuras 208 e 209 – Poses e cenários muito semelhantes, porém invertidos .....	246
Figuras 210 e 211 – Abstracionismo geométrico do fundo sugere um mesmo cenário em fotografias diferentes .....	247
Figuras 212 e 213 – Fotografias com fundo neutro, contrastando um jogo de claros e escuros .....	248
Figuras 214 e 215 – Fotografias semelhantes na composição, mas com originalidades distintas .....	250
Figuras 216, 217 e 218 – Planos de fundo de paisagens e interiores no teatro fotográfico .....	252
Figuras 219 e 220 – Da geometria do canto do ambiente ao duplo propiciado pelos	

espelhos .....	254
Figuras 221 e 222 – O feminino se “dá a ver” juntamente com o objeto, assumindo o mesmo plano .....	256
Figuras 223 e 224 – A fotografia se aproxima da arte, ao menos no conteúdo da imagem .....	257
Figuras 225 e 226 – Mulheres de óculos e desempenhando atividades de escrita eram exceções .....	259
Figuras 227 e 228 – A mulher como referente para a criação da ilustração e da fotografia .....	261
Figuras 229 e 230 – A presença do véu remete à sedução e à cultura feminina do oriente .....	262
Figuras 231 e 232 – Entre o desenho e a fotografia, semelhanças da representação do sujeito .....	264
Figuras 233 e 234 – As expressões faciais femininas por duas formas de representação visual .....	265
Figuras 235, 236 e 237 – Fotografias do cinema estadunidense com atrizes do mesmo país .....	267
Figuras 238 e 239 – Atrizes inglesa e húngara, respectivamente, no cenário cinematográfico europeu .....	268
Figura 240 – Na publicidade, imagens íntimas do cotidiano em diálogos realizados pelos indivíduos .....	270
Figuras 241 e 242 – Nudez e tratamentos para inconvenientes higiênicos representados na publicidade .....	271
Figuras 243 e 244 – Visualidade do cômico, do ponto de vista masculino, que se afronta à fotografia .....	273

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>18</b>
<b>2 REPRESENTAÇÕES ESTÁTICAS DA SOCIEDADE: APONTAMENTOS CONCEITUAIS PARA UMA CULTURA FOTOGRÁFICA E SEUS REFLEXOS NO COMPORTAMENTO SOCIAL</b> .....	<b>28</b>
2.1 Por Um Estatuto da Imagem Fotográfica .....	32
2.1.1 Questões de representação no objeto fotográfico .....	36
2.1.2 O historiador e as fontes fotográficas: historiografia e cautelas .....	41
2.1.3 Discurso histórico e discurso sobre a visualidade histórica .....	46
2.1.4 A fotografia como um contrato social .....	50
2.2 Questões sobre Cultura Social e Cultura Fotográfica .....	55
2.2.1 A cultura visual e os estudos visuais .....	60
2.2.2 Produção e circulação de fotografias em revistas .....	67
<b>3 INVESTINDO NA LINGUAGEM VISUAL: COMPOSIÇÃO EDITORIAL, VISÕES DA HISTÓRIA E DIFUSÃO CULTURAL E DE COSTUMES – OLHARES A PARTIR DA <i>REVISTA DO GLOBO</i></b> .....	<b>73</b>
3.1 A <i>Revista do Globo</i> por ela mesma .....	75
3.1.1 Identidades editoriais .....	76
3.1.2 Autopromoção como alma do negócio .....	84
3.1.3 Publicações contemporâneas à <i>Revista do Globo</i> .....	88
3.2 A história contada pela <i>Revista do Globo</i> .....	92
3.2.1 Questões relativas ao contexto europeu .....	93
3.2.2 A narrativa histórica sobre o Brasil a partir do Rio Grande do Sul .....	97
3.3 Sociedade, consumo e cultura distintiva .....	103
3.3.1 Ainda signos da modernidade .....	104
3.3.2 Entretenimento e informação .....	107
3.3.3 Sobre o ofício da fotografia .....	113
<b>4 EM BUSCA DE TIPOLOGIAS FOTOGRÁFICAS: IMAGENS DA SOCIEDADE, DOS ESPAÇOS SOCIAIS E DAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS PARA INSPIRAÇÃO HERMENÊUTICA DO VISUAL</b> .....	<b>118</b>
4.1 Fotografias da Vida (Quase) Privada .....	120



4.1.1	Imagens da infância e a criação de suas fantasias . . . . .	122
4.1.2	A comemoração da vida na sua relação com o tempo . . . . .	127
4.1.3	A valorização da individualidade e da beleza feminina . . . . .	131
4.1.4	O laço afetivo entre os sexos através do casamento . . . . .	135
4.1.5	Perfis para a visibilidade de composições familiares tradicionais . . . . .	139
4.1.6	A celebração (ou rememoração) da morte . . . . .	142
4.2	A Relação com o Espaço e as Representações de Desenvolvimento Urbano . . . . .	145
4.2.1	As cidades em processo de modernização constante . . . . .	146
4.2.2	Urbanidades e profissões delimitadas e hierarquizadas . . . . .	152
4.2.3	Um pampa de tradições e raízes pouco visíveis . . . . .	158
4.2.4	A “marcha” ao leste em busca de sol e mar . . . . .	161
4.3	Personalidades e Instituições Políticas, Educacionais e Religiosas . . . . .	164
4.3.1	A política elogiada e acompanhada (bem) de perto . . . . .	166
4.3.2	Manifestações cívicas para o espírito republicano . . . . .	170
4.3.3	As fotografias da educação em revista(s) . . . . .	175
4.3.4	As imagens da fé e, essencialmente, do catolicismo . . . . .	180
4.4	A Busca do Entretenimento Moderno e da Sociabilidade . . . . .	183
4.4.1	A caracterização clubista do “corpo coletivo” . . . . .	184
4.4.2	Manutenções e subversões dos costumes carnavalescos . . . . .	187
4.4.3	As (in)visibilidades das diversidades étnicas . . . . .	190
4.4.4	Caminhar, ver e ser visto na Rua da Praia (ou Rua dos Andradas) . . . . .	193
4.4.5	A modernização e a sociabilidade pelo esporte . . . . .	196
4.4.6	O que se vê (e o que se ouve) do teatro, do rádio e do cinema . . . . .	199
<b>5 POLISSEMIAS FOTOGRÁFICAS: RETRATOS FEMININOS,</b>		
<b>IDENTIDADES INDIVIDUAIS E POSSIBILIDADES DE</b>		
<b>INTERPRETAÇÕES DE PADRÕES VISUAIS . . . . .</b>		<b>204</b>
5.1	As Expressões do Corpo Feminino pelas Convenções Fotográficas . . . . .	208
5.1.1	Mulheres em quantidade e variedade diagramatical . . . . .	210
5.1.2	Retratos da não-frontalidade visual . . . . .	214
5.1.3	Mistérios e universos dos olhos e do olhar . . . . .	218
5.1.4	Entrelinhas das expressões de humor . . . . .	221
5.1.5	O que fazer com as mãos . . . . .	225
5.1.6	Idades não reveladas . . . . .	228

5.1.7 O erotismo imaginado . . . . .	231
5.2 As Composições do Vestuário e os Cenários nas Fantasias da Imagem . . . . .	234
5.2.1 A longa vestimenta na “vitrine” fotográfica . . . . .	237
5.2.2 O que se levava na cabeça . . . . .	241
5.2.3 Guarda-chuvas e sombrinhas . . . . .	244
5.2.4 Posturas semelhantes, cenários repetidos . . . . .	245
5.2.5 Outras paisagens, outros objetos . . . . .	251
5.2.6 Quando se está fora dos padrões . . . . .	258
5.3 As Dialéticas Polivisuais em Outras Linguagens . . . . .	260
5.3.1 Variedades visuais através das capas . . . . .	261
5.3.2 Variedades visuais no interior das páginas . . . . .	264
5.3.3 Propostas culturais pela fotografia de cinema . . . . .	266
5.3.4 (In)visibilidade fotográfica sob o olhar da publicidade . . . . .	269
5.3.5 Ausência/presença do cômico . . . . .	272
<b>6 CONCLUSÃO . . . . .</b>	<b>275</b>
<b>REFERÊNCIAS . . . . .</b>	<b>282</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As fotografias caracterizam-se, fundamentalmente, como produtos sociais, tanto como artefatos criados pela engenharia humana, responsáveis pela captação do registro visual (a câmera), como produtos finais (a fotografia impressa). Ao longo dos anos, desde o século XIX, segmentos sociais de todo o mundo vêm registrando em fotografias imagens que congelaram instantes da sua experiência social e, no sentido mais amplo, de suas vidas. Os segmentos sociais, utilizando câmeras fotográficas, criaram representações de corpos e objetos inseridos em um tempo e espaço específicos, originando imagens que anteriormente eram elaboradas somente através dos traços e das pinceladas oriundas das artes pictóricas tradicionais. O resultado da técnica empreendida pela sociedade – ou pelo menos por parcela dela, considerando o domínio sobre o visual em diferentes momentos da história – pôs-se a seu serviço. Pode-se dizer desta forma que a fotografia assumiu, desde o seu surgimento até a contemporaneidade, importantes funções e usos sociais.

Concebidos os possíveis usos da fotografia na sociedade, coube encontrar meios de difusão de suas imagens, visto sua grande receptividade desde o seu surgimento. O casamento entre imprensa e fotografia, assistido com maior intensidade ao longo do século XX, foi perfeito para a proliferação do conhecimento não somente do objeto “fotografia”, mas também de seu conteúdo, especialmente quando se tratou do enquadramento de pessoas. A fotografia, que encontrou na imprensa um veículo para a sua circulação, representou para os empreendimentos periódicos um objeto a mais para a sedução do consumo, caracterizada como um atrativo visual para o público-leitor. Quanto mais imagens interessantes estivessem na imprensa, e principalmente nos periódicos de revista, maior seria o número de pessoas interessadas em seu conteúdo e, conseqüentemente, aumentar-se-ia o número de seus consumidores.

A proposição de estudo desta tese de doutorado em História tem por objetivo explorar parte do universo que se refere às interpretações das linguagens visuais, às identidades construídas pelos próprios sujeitos sociais e aos possíveis usos feitos pela sociedade a respeito do objeto fotográfico. As fontes de análise constituem-se nas imagens fotográficas que foram publicadas no periódico quinzenal de variedades denominado como *Revista do Globo*, editado em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. O conjunto de edições analisadas da *Revista do Globo* totaliza 266 números publicados no período de 1929 a 1939, tendo-se realizado o acesso aos exemplares especialmente através de arquivos digitalizados, mas também em

versões impressas, disponíveis para consulta em museus e bibliotecas de Porto Alegre. O que diz respeito a sua caracterização material, há uma variação significativa do número de páginas em cada exemplar da *Revista do Globo*, tendo algumas edições mais de 50 páginas e outras, por sua vez, um número menor. É fornecida, assim, uma estimativa sobre os milhares de páginas existentes do periódico durante o período em questão, podendo-se, conseqüentemente, encontrar um número ainda maior no que diz respeito às fotografias, que se apresentavam em quantidades e formatos também muito variados no mesmo espaço editado de uma página.

O recorte temporal de análise da *Revista do Globo* considera o ano de sua criação, 1929, e o desenvolvimento de seu conteúdo ao longo de uma década, ou seja, 1939. A escolha do recorte temporal não se justifica, portanto, por condicionamentos externos à existência do periódico, como o surgimento de tendências artísticas ou as balizas propostas pelo contexto histórico da primeira metade da década de 1930. Considera-se uma perspectiva inversa que insere a *Revista do Globo* em panoramas históricos e artísticos múltiplos, cujo resultado desta tese de doutorado procurou contemplar em análise do período de sua circulação, ou seja, seus dez primeiros anos de existência. Desta forma, justifica-se que não são os contextos que explicam a fontes – e neste caso as fontes fotográficas da *Revista do Globo* – mas são as análises críticas sobre as fontes que explicam a sociedade, gerando uma compreensão maior quando inseridas, por sua vez, em determinados contextos.

A fotografia mereceu um significativo destaque entre a multiplicidade de conteúdos disponíveis na revista. A variedade de imagens fotográficas pode ser considerada expressivamente ampla, o que pode ser constatado a partir da análise de todo o seu conteúdo, de 1929 a 1939. Destacam-se em meio à variedade fotográfica apresentada pela *Revista do Globo* aquelas representativas da sociedade sul-rio-grandense, tendo as legendas também contribuído para a sua análise, ressaltando aspectos relativos ao comportamento e a forma recorrente de criação fotográfica. Estas imagens revelaram indícios para o conhecimento não somente de uma cultura visual da época, mas também da forma como os sujeitos faziam a representação de si próprios, em acordo comum com o fotógrafo, passando pelo crivo editorial do periódico, que selecionou quais imagens deveriam compor o espaço diagramatical da revista.

Sob o título *Fotografias da vida social: identidades e visibilidades nas imagens publicadas na Revista do Globo (Rio Grande do Sul, década de 1930)*, realizou-se um trabalho histórico de quatro anos, de cunho crítico e reflexivo a respeito dos estatutos da

fotografia social reproduzida em revistas, destacando-se também as interpretações possíveis sobre o comportamento social sul-rio-grandense – em sua parcela visível – manifestado nas imagens fotográficas da *Revista do Globo*. Verificou-se a importância do reconhecimento de signos e códigos que demonstraram parâmetros de sociabilidade e de representação dos grupos sociais que foram enquadrados pela fotografia e estiveram presentes nas páginas do referido periódico.

Considera-se a importância da análise de convenções para os costumes da época, imbricadas por uma cultura que se pôde denominar como fotográfica. Apresentam-se alguns possíveis motivos que incentivaram a criação de imagens da sociedade, possibilitando a criação de artefatos visuais que se apresentam a esta pesquisa como de suma importância para a análise de comportamentos e das formas de representação dos sujeitos que fizeram, por sua vez, usos diferentes da fotografia ao longo da década de 1930. Os grupos sociais representados na *Revista do Globo* “deram-se a ver” na fotografia, tornando-se eles próprios prováveis referências visuais no seu contexto. A fotografia presente no periódico também foi responsável pela criação de signos de distinção social que possibilitaram uma visibilidade diferenciada a alguns grupos com relação aos demais. O capital simbólico, neste caso, manifestou-se significativamente pelo capital visual, e suas respectivas convenções inerentes às esferas de poder.

No caso do Rio Grande do Sul, inserido no contexto da década de 1930, os grupos médios urbanos da sociedade mesclaram-se àqueles caracterizados como de cultura burguesa, elitizada, em oposição a culturas populares, operárias e congêneres, assim caracterizadas à época. Uma chamada cultura burguesa identificou-se, entre outras formas, pelas inúmeras representações que criaram a respeito de si (cf. proposto por CUCHE, 2002, p.169), fossem elas literárias, jornalísticas, cinematográficas e, de maior interesse para o presente trabalho, fotográficas. Na dinâmica das relações sociais, manifestadas visualmente pelas fotografias da *Revista do Globo* os costumes estiveram vinculados às escolhas pelas vestimentas, ao condicionamento de comportamentos e à ritualização que desenvolveram em práticas outras relacionadas à experiência cotidiana.

A vida social que esteve visualmente presente nas imagens fotográficas da *Revista do Globo* caracterizou o avesso da privacidade do sujeito urbano, tornando-o um *corpus* cuja visibilidade foi compartilhada publicamente, considerando-se o âmbito de circulação do periódico à época. No âmbito doméstico – privado e particular – sua intimidade foi vista por poucos. Mas na vida social suas atitudes e posturas foram claramente sintomáticas. Em alguns

momentos, propõem-se reflexões sobre a experiência da vida privada e a visibilidade da vida pública, conforme a proposta fotográfica apresentada pela revista. Remete-se à suposição de que as fotografias foram, algumas vezes, transpostas sem a intervenção intencional para a criação de uma imagem cujo destino seria, exclusivamente, as páginas do periódico. Percebe-se em outros estudos de caso uma intenção manifestada de um “fazer-se ver”, assim como o desejo da reciprocidade de um “fazer-se ser visto”, considerando códigos potenciais para a interpretação da cultura a partir das suas aparências, performances e teatralizações.

As fotografias publicadas na *Revista do Globo*, de 1929 a 1939, permitem a percepção sobre a existência de uma proximidade entre as questões referentes às relações sociais e à exposição visual do sujeito, que na linguagem fotográfica assumiu características próprias. Pode-se atribuir a constatação às questões vinculadas ao estatuto da fotografia e, especialmente, da fotografia nos meios de imprensa, que seria responsável à época por uma forma de comunicação diferenciada – se comparada, por exemplo, aos estatutos da linguagem textual. Neste caso, informações e definições mais apuradas, que foram impossíveis de ser identificadas na fotografia, foram apreendidas na representação realizada por outros suportes de comunicação, em especial os signos linguístico-textuais, assim como os visuais que não foram representados pelo estatuto da fotografia, como a ilustração e o desenho.

Enquanto objeto de estudo, as fotografias publicadas na *Revista do Globo* propuseram várias possibilidades de interpretações, sendo todas muito significativas a respeito das representações sociais na década de 1930 no Rio Grande do Sul. As fotografias publicadas em um periódico de expressiva circulação, como a *Revista do Globo*, possibilitam à luz da contemporaneidade múltiplas interpretações sobre o comportamento social, ao menos dos segmentos que ganharam visibilidade nas páginas do periódico. Conforme o avanço das novas descobertas científico-tecnológicas, as fotografias foram reproduzidas com maior facilidade e intensidade, ampliando seu alcance social em parceria com o desenvolvimento assistido às empresas gráficas. Como mencionado anteriormente, percebe-se a valorização do casamento entre revelação e reprodução tipográfica. A fotografia em revista ampliou o seu circuito visual, que já não se restringia apenas ao círculo da sociabilidade local.

Quando do lançamento das primeiras edições da *Revista do Globo*, a prática de publicação de fotografias nas páginas de periódicos ilustrados e de variedades estava em plena ascensão, dada a existência de outras revistas que adotavam a mesma prática, tanto no Brasil quanto fora dele (MARTINS, 2001). Privilegiavam-se, principalmente, os segmentos de elite e as classes médias urbanas e, no que tange os espaços das cidades, as áreas centrais de grande

circulação urbana. Neste sentido, as fotografias que figuravam às páginas da *Revista do Globo* poderiam enquadrar tanto a sociedade sul-rio-grandense como aquelas que fossem externas a ela. Estas imagens caracterizaram-se como importantes indícios para a percepção de signos culturais que foram construídos socialmente. Entre as problemáticas que motivaram a presente pesquisa, portanto, apresentam-se as formas de representação que conotaram perfis identitários, os quais se valeram os membros da sociedade sul-rio-grandense visando à sua promoção e afirmação, utilizando, desta forma, as possibilidades visuais ofertadas pela fotografia e pela circulação oferecida pela *Revista do Globo*.

Entre algumas indagações que se fizeram manifestadas desde a fase inicial da pesquisa, em seu projeto embrionário, passando pelos processos de leituras teóricas e reconhecimento de fontes primárias, até a produção textual propriamente dita, pode-se considerar como ponto de partida a relevância das imagens na sociedade contemporânea, caracterizando, certamente, sua influência na opção pelos estudos sociais desde o objeto visual. Pode-se afirmar que, na contemporaneidade, a concepção hermenêutica sobre os conteúdos visuais vem se modificando consideravelmente, cabendo ao questionamento se tal transformação paradigmática incidiria sobre uma interpretação diferenciada da fotografia, a partir da ótica das novas tendências dos estudos visuais. O inquérito de como a sociedade sul-rio-grandense percebia a fotografia na década 1930, ao menos nas páginas da *Revista do Globo*, apresenta-se como um grande desafio, de acordo com as representações contidas em seu conteúdo e com os espaços a ela fornecidos.

A partir da perspectiva dos estudos históricos, as relações sociais entre homens e mulheres, no recorte temporal do presente estudo, podem indicar particularidades muito interessantes desde a observação e análise das representações visuais da sociedade, que estiveram embasadas no conteúdo fotográfico presentes nas páginas da *Revista do Globo*. O mesmo pode ser mencionado sobre outras diversas esferas concernentes à experiência social, desde a sociabilidade estabelecida entre pequenos grupos na informalidade do cotidiano às manifestações políticas expressas pelas grandes mídias e pelas instituições do Estado. Apresenta-se como motivo de indagações que orientam a presente pesquisa, portanto, uma proposta de análise que dê conta dos sistemas de representação dos sujeitos criados a partir das fotografias e ampliados em meio de considerável circulação à época, como o era a *Revista do Globo*.

A presente tese de doutorado busca percorrer por alguns dos mais importantes temas de relevância à temática de estudo, sempre buscando o parâmetro no objeto principal de

estudo: as fotografias publicadas na *Revista do Globo*, de 1929 a 1939, sobre a sociedade sul-rio-grandense. Mais do que um trabalho que se encerra em si, a pesquisa apresenta propostas para outros horizontes de análise, conforme serão apresentadas ao longo dos capítulos, visando o incentivo à produção de mais pesquisas que tangem os estudos a respeito da sociedade representada pela da fotografia. Buscando uma melhor proposta que reunisse todas as questões levantadas ao longo do período da pesquisa, a presente tese estruturou-se em quatro capítulos, visando à união da fundamentação teórica com o levantamento empírico, sem que ficasse descolada da bibliografia consultada das fontes primárias. Uma apresentação sumária dos quatro capítulos propostos para a estruturação textual caracteriza-se pelo conteúdo a seguir.

O primeiro capítulo, nomeado como *Representações estáticas da sociedade: apontamentos conceituais para uma cultura fotográfica e seus reflexos no comportamento social*, visa à apresentação de algumas conceituações que remetem ao conhecimento dos estudos sobre a sociedade e sobre o fotográfico. Destacam-se questões a respeito da construção de um possível estatuto voltado para a compreensão da fotografia e, especificamente, para a fotografia presente nas páginas da *Revista do Globo*. Buscando estabelecer algumas relações com conteúdos que serão abordados nos demais capítulos, a primeira parte da tese incita questões a serem pensadas a respeito das conceituações sobre as formas de representação contidas no conteúdo das fotografias. Cabe um esforço, neste sentido, para a apresentação de reflexões sobre a relação estabelecida entre o historiador e as fontes visuais, destacando aspectos pertinentes sobre a historiografia proposta para a área, além de cautelas necessárias para a realização de pesquisa nesta área.

O primeiro capítulo ainda apresenta uma proposta para a abordagem das questões concernentes à criação de um discurso histórico desde a visualidade histórica, indicando possíveis situações de aproximações e suas respectivas dificuldades. De forma sucinta, propõe-se ainda uma revisão para o embasamento das concepções em torno de conceitos como cultura social e suas ramificações, caracterizadas por uma denominada cultura fotográfica. De forma também compacta, visando à introdução para o próximo capítulo, fazem-se pertinentes algumas considerações gerais sobre o panorama de produção e circulação das fotografias em revistas ilustradas na esfera internacional, procurando situar a *Revista do Globo* dentro deste panorama de informações e conteúdos de variedades.

Constitui-se no segundo capítulo, sob o título *Investindo na linguagem visual: composição editorial, visões da história e difusão cultural e de costumes – olhares a partir da*



*Revista do Globo*, uma apresentação sumária das características identitárias do periódico, do contexto histórico em que se inseriu e de algumas das representações sociais vinculadas ao consumo, sempre a partir dos conteúdos existentes no próprio periódico. Os editoriais da *Revista do Globo*, apesar de suas múltiplas autorias e de suas diferentes propostas de formatos textuais, apresentaram-se como interessante cartão de visitas para a identificação de posicionamentos e projetos editoriais empreendidos pela revista da *Livraria do Globo*. Ao mesmo tempo, é interessante observar como o periódico soube aproveitar seu próprio espaço para a realização de uma publicidade muito elogiosa a respeito de sua situação enquanto instituição não desvinculada de rentabilidade financeira, promovendo seus produtos e seus espaços comerciais.

O segundo capítulo propõe a apresentação do contexto histórico da década de 1930, nas dimensões internacionais e nacionais, a partir do próprio conteúdo fotográfico presente da *Revista do Globo*. Pode-se dizer que o periódico também se sentia incumbido pela tarefa da profusão de notícias contemporâneas à época, e hoje considerados fatos históricos políticos, que figuraram nas páginas da revista ao longo da primeira década de sua existência. Percepções sobre cultura e consumo, voltados para a distinção social, também se fizeram presentes em seu conteúdo visual, passando por questões que tocaram aspectos publicitários, de entretenimento e de informação. Por fim, e também remetendo de forma introdutória ao próximo capítulo, apresentaram-se como pertinentes algumas considerações sobre as dificuldades encontradas para identificação do ofício da fotografia no Rio Grande do Sul da década de 1930, relacionando-se à *Revista do Globo* pelos poucos indícios que foram apresentados.

O terceiro capítulo, intitulado *Em busca de tipologias fotográficas: imagens da sociedade, dos espaços sociais e das manifestações culturais para a inspiração hermenêutica do visual*, traz algumas propostas para as muitas possibilidades de estruturação conteudística das imagens fotográficas presentes na *Revista do Globo*. Desta forma, estabeleceram-se quatro grandes tipologias que abarcaram subtipologias outras – somando 20 no total – buscando dar-se conta do recorte concernente às imagens fotográficas reconhecidas como da sociedade sul-rio-grandense, no período de 1929 a 1939. As quatro tipologias propostas abordam fotografias que foram identificadas como espécie de registros íntimos da vida social, como representações do espaço da sociabilidade – manifestadas pelos discursos sobre as cidades –, como caracterizações sobre as personalidades e instituições políticas, educacionais

e religiosas, e como imagens fotográficas vinculadas ao entretenimento e à sociabilidade no Rio Grande do Sul.

Cada tipologia apresenta propostas para a categorização das imagens fotográficas – balizadas nos referenciais metodológicos mencionados ao longo do capítulo – que permitem uma análise mais aprofundada sobre aspectos específicos da visualidade apresentada pelas fotografias da *Revista do Globo*. Fotografias sobre a infância, casamentos, comemorações sociais, registros sobre o processo de urbanização das cidades, espaços de sociabilidade, manifestações políticas e religiosas, por exemplo, figuram o conteúdo de algumas das subtipologias propostas. Além das representações visuais perceptíveis a diversas situações da vida social no Rio Grande do Sul da época, buscou-se a realização de um esforço que identificasse também possíveis manifestações do invisível – ou do ausente – no conteúdo fotográfico do periódico.

O quarto e último capítulo, de nome *Polissemias fotográficas: retratos femininos, identidades individuais e possibilidades de interpretações de padrões visuais*, apresenta-se como uma proposta estendida para a análise de uma entre as 20 subtipologias propostas no capítulo anterior. A representação fotográfica de retratos femininos individuais apresentou-se como uma possibilidade interessante para a análise do comportamento feminino na sociedade da época, estabelecendo contrapontos com o universo masculino e, sempre que possível, relacionando estes condicionamentos visuais aos demais conteúdos presentes nas 266 edições analisadas da *Revista do Globo*. Caracteriza-se como uma proposição para a realização da análise também com todas as outras subtipologias, demonstrando que observações críticas, específicas e estendidas possibilitam situações outras visando o estímulo à continuidade dos estudos sobre o fotográfico.

A polissemia do conteúdo fotográfico está embasada no ponto de vista do historiador e na forma de contemplação da imagem, situado em determinados tempo e espaço. Atribuem-se a ela discursos elaborados desde a capacidade de reconhecimento do pesquisador às estruturas sociais que foram manifestadas, explícita ou implicitamente, pelas fontes visuais. Também se considera a capacidade linguístico-comunicativa voltada para a criação de uma narrativa que dê conta da transposição da linguagem visual à textual. Desta forma, as fotografias revelam códigos culturais significativos para a interpretação do social e da cultura visual, ao invés de apenas contemplar a história elaborada sobre o artefato, que consideraria mais o produto em sua materialidade do que as possibilidades de interpretação que resultariam em uma compreensão maior sobre o social.

Lembrando sobre as cautelas necessárias para o trabalho realizado a partir de conteúdos visuais – e no caso do presente trabalho, as imagens fotográficas publicadas na *Revista do Globo*, nas edições de 1929 a 1939 – torna-se pertinente mencionar uma citação da obra *Estética da fotografia: perda e permanência*, de François Soulanges (2010, p. 75-76), a respeito das armadilhas proporcionadas à interpretação pela fotografia.

Todo mundo se engana ou pode ser enganado em fotografia – o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, enquanto ela é apenas índice de um jogo. Diante de qualquer foto, somos enganados. Isto foi encenado, porque isto ocorreu e porque isto ocorre em um lugar diferente daquele que se acredita. Como no teatro, o referente não está onde se pensa, nem está onde se está, nem onde se acredita que esteja. Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma; é, aliás, a única condição de possibilidade de sua autonomia.

Para facilitar o acompanhamento do leitor à análise e às situações propostas ao longo do produto textual desta tese de doutorado, uma quantidade significativa de imagens foi disponibilizada ao longo dos capítulos. Em respeito ao leitor, teve-se o cuidado de realizar a transcrição dos textos e legendas de todo conteúdo visual presente neste trabalho, incluindo-se elementos extraquadros, que foram considerados importantes para uma compreensão maior do que se propunha a imagem conotada pela *Revista do Globo*. A grafia de alguns termos foi atualizada à maneira utilizada pela língua portuguesa contemporânea, sem prejuízo de sua compreensão. Vale lembrar que no periódico as fotografias se apresentam em preto-e-branco, salvo os casos de intervenção na imagem pelos editores da *Revista do Globo*, ou a apresentação de um conteúdo visual outro, como ilustrações e publicidades em geral. Estes últimos se justificam tanto pela necessidade de apresentação dos componentes comunicativos da revista quanto pela caracterização de um elemento para o contraponto sobre o que foi mencionado sobre as fotografias em análise.

Como mencionado anteriormente, as fotografias poderiam se encontrar em formatos e número variados em um mesmo espaço da página. Em alguns casos, optou-se por estabelecer um recorte sobre o conteúdo fotográfico disposto na página, destacando somente uma ou mais fotografias, e não o espaço por inteiro, facilitando a observação e o acompanhamento do leitor do presente trabalho. As imagens extraídas das edições da *Revista do Globo* estão devidamente identificadas por número de edição, mês e ano de publicação, conforme proposto pelas normas técnicas brasileiras. As citações diretas extraídas de livros em língua estrangeira – originais ou traduções – foram transcritas para versões na língua portuguesa, elaboradas pelo autor. Considera-se, obviamente, a necessidade de posteriores e mais refinadas revisões textuais, indispensáveis às produções acadêmicas.

Feitas as considerações introdutórias e formais, seguem-se à leitura os capítulos e o desejo manifesto do autor que se realize uma produtiva e agradável imersão às identidades e visibilidades sociais sul-rio-grandenses, conforme propostas pelas fotografias publicadas na *Revista do Globo* durante a década de 1930.

## 2 REPRESENTAÇÕES ESTÁTICAS DA SOCIEDADE: APONTAMENTOS CONCEITUAIS PARA UMA CULTURA FOTOGRÁFICA E SEUS REFLEXOS NO COMPORTAMENTO SOCIAL

As fotografias publicadas nas páginas da *Revista do Globo* revelaram imagens estáticas de segmentos sociais em afirmação e movimento. Estáticas porque as fotografias, ao contrário das imagens cinematográficas, caracterizaram-se pela estagnação da paisagem e dos corpos que nela foram enquadrados. A fotografia realizou a paralisação temporal operada pelo registro “instantâneo”. Nestas imagens estiveram presentes, concomitantemente, os filtros culturais dos fotógrafos e os traços culturais dos fotografados. As fotografias caracterizaram-se como produto final de elementos constitutivos que remetiam a assuntos variados. Estes, por sua vez, intermediados pelo agente fotográfico que teve sua ação delimitada pela tecnologia (KOSSOY, 2001, p. 37). O resultado desta equação social ainda sofreu as influências das coordenadas de situação, cujos elementos definidores demarcaram o espaço e o tempo do registro fotográfico.

Enquanto fonte histórica, as fotografias possuem peculiaridades próprias que caracterizam seu estatuto. As imagens, de maneira geral, também são representações de significação, possuidoras de uma linguagem própria, tanto pelo seu conteúdo, quanto pelas relações sociais que envolvem a sua produção e seus usos sociais. Há de se refletir sobre a natureza das fontes históricas antes de utilizá-las deliberadamente. Em uma pesquisa que busca compreender o passado à luz de perguntas elaboradas na contemporaneidade, a linguagem fotográfica, além de ser específica e não estável, também é diacrônica. As respostas nela encontradas tendem a se embasar conforme a sua alocação no tempo, uma vez que se trata de produto propriamente oriundo da cultura material humana. Temos aqui, de certa forma, uma justificativa teórico-metodológica para o recorte do período pesquisado: 10 anos.

A ação do ato fotográfico, cujo produto esteve presente nas páginas da *Revista do Globo*, eternizou esteticamente um dado momento, fazendo com que ele, através do processo químico da revelação, se tornasse constante, estático e, principalmente, visível. A composição desta visualidade contextualizou o ambiente de sua circulação, onde estas imagens foram inseridas, dando, assim, condições para diferentes graus de visibilidade, usos e interpretações. Cada época possui um conjunto de imagens recorrentes, em que algumas atravessam anos, com aspectos característicos da cultura visual de um grupo ou de um local de ocupação social.

Os estudos curriculares da história da arte demonstram este desejo humano de representar aos outros e a si mesmo, desde as figuras rupestres, registradas à pedra há milhares de anos. Cabe aqui, no entanto, somente uma menção a isso, considerando as publicações específicas que deram satisfatoriamente conta deste panorama, especialmente ocidental, da arte visual (cf. GOMBRICH, 2000).

Para a História, no que concerne o trabalho com imagens, destaca-se a importância das representações que os segmentos sociais do passado fizeram sobre si. As denominadas elites e camadas médias urbanas, cuja fotografia também teve uma proximidade com a forma sobre como imaginavam a si próprias, criaram representações que podem ser interpretadas como produtos que estiveram além da concepção simplista da imagem enquanto espelho de um real. A fotografia, por sua vez, foi um produto muito utilizado por estes segmentos. Deve ser considerada em sua diacronia para que isoladamente não induza seu observador a constatações no mínimo superficiais. Tão importante quanto conhecer as técnicas que estão por detrás da produção da fotografia, também é conhecer as regras sociais que regem a sociedade que está focada no seu enquadramento. E isso não se apresenta como uma tarefa fácil. As fotografias publicadas nas páginas da *Revista do Globo* foram produtos sociais representativos de uma parcela da sociedade sul-rio-grandense. Pois se houve um motivo para procurá-las, interrogá-las e conhecê-las melhor, este se fez essencialmente pelo objeto de estudo: o social. Essa necessidade foi lembrada por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2003, p. 26).

Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação.

No caso das fotografias publicadas na *Revista do Globo*, as representações visuais dos segmentos sociais estiveram constantemente presentes ao longo das páginas do periódico de 1929 a 1939, período em que foi analisada para o presente trabalho. O cuidado que se teve com as fotografias fez com que elas fossem impressas em papel especial, para que o seu preto e branco fosse realçado com o brilho do papel. A atenção com a qualidade da impressão revelou a importância que as fotografias possuíam nesta época, a década de 1930, quando uma parcela desta cultura visual, baseada no registro mecânico da paisagem e de pessoas, seja estático ou móvel, fazia-se cada vez mais presente no cotidiano social. A sociedade e os seus respectivos segmentos, ao contrário de nossa contemporaneidade, ainda se familiarizavam

com os resultados das novas técnicas de impressão e com os meios de comunicação de amplo alcance, apesar de ainda incipientes.

Figuras 1 e 2 – Publicidades indicam vestígios da cultura visual em Porto Alegre à época

**UM PRESENTE MUITO UTIL  
É UM  
APPARELHO PHOTOGRAPHICO**



*Grande Secção de  
Apparelhos Photographicos*  
**KODAK --- ZEISS  
IKON --- AGFA  
VOIGTLÄNDER**  
*e todos os mais Utensilios  
para a arte  
PHOTOGRAPHICA*  
*para PROFISSIONAES e AMADORES*

*Officina de concertos para Apparelhos Photographicos  
Aceitam-se Trabalhos Photographicos para Amadores  
EXIJAM LISTAS DE PREÇOS*

**CASA SENIOR DE ALFRED DENNIN**  
*RUA DOS ANDRADAS 1454*  
*Caixa Postal 189 -- Teleg. e Phonogr.: "SENIOR"*  
**PORTO ALEGRE**

**BAZAR PITOMBO**  
**MARECHAL FLORIANO 210**

**COMPLETO SORTIMENTO**  
de Machinas Photographicas e films das  
afamadas marcas **Kodak - Agfa e Pathé**  
**Revelações de films e copias**



**Discos - Victrolas**  
**Brinquedos**  
**BAZAR PITOMBO -- Marechal Floriano 210**

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 3, fev. 1929<sup>1</sup>; n. 21, nov. 1929<sup>2</sup>.

A capital do Rio Grande do Sul, no final da década de 1920, já apresentava um aparato de lojas bastante significativo para a afirmação de uma cultura visual concernente ao universo da fotografia. Nas páginas da *Revista do Globo*, anúncios de lojas especializadas, como da *Casa Sênior* (cf. figura 1) e do *Bazar Pitombo* (cf. figura 2), demonstravam o nicho comercial para os serviços oferecidos aos praticantes da técnica fotográfica, fossem amadores ou profissionais. Havia também a demanda para a venda de suprimentos aos aparelhos que, à época, já alcançavam relativa popularidade. Com o avanço da técnica, a máquina fotográfica aos poucos deixou de ser restrita ao uso dos profissionais e em estúdios, estando também ao alcance de fotógrafos amadores e, com o passar dos anos, fazendo-se cada vez mais presente

<sup>1</sup> Texto: “Um presente muito útil é um aparelho fotográfico. Grande seção de aparelhos fotográficos: *Kodak, Zeiss, Ikon, Agfa, Voigtlander*, e todos os mais utensílios para a arte fotográfica para profissionais e amadores. Oficina de concertos para aparelhos fotográficos. Aceitam-se trabalhos fotográficos para amadores. Exijam lista de preços. *Casa Senior* de Alfred Dennin. Rua dos Andradas, 1454. Caixa postal 189. Telegrama e fonograma para *senior*. Porto Alegre”.

<sup>2</sup> Texto: “*Bazar Pitombo*. Marechal Floriano, 210. Completo sortimento de máquinas e filmes para as afamadas marcas *Kodak, Agfa e Pathé*. Revelações de filmes de cópias. Discos – Vitrolas – Brinquedos. *Bazar Pitombo*. Marechal Floriano, 210”.

dentro do ambiente doméstico. Pode-se afirmar que a sociedade da década de 1930 estava cada vez mais familiarizada com a fotografia.

Também se pode afirmar que a presença do aparelho fotográfico, cada vez mais intensa na vida cotidiana, fez com que alguns hábitos sociais fossem condicionados com a sua presença. A preparação do corpo para o momento de registro, de acordo com a técnica de exposição disponível em cada época, é um exemplo significativo. Verifica-se em um extenso conjunto de fotografias analisadas, no caso em 266 edições de 1929 a 1939, a intenção de um “dar o melhor de si” dos fotografados frente à câmera, uma vez percebidos a exposição e a preparação para o ato fotográfico em si, caracterizando-se como um rito social. Viu-se uma seleção de momentos que, segundo os segmentos sociais, mereciam registros visuais, devendo permanecer eternizados como suporte de memória – como um acontecimento a ser visto e, portanto, não esquecido. Apesar de captar também momentos da efemeridade cotidiana, às fotografias era atribuído um caráter de permanência, dadas sua materialidade e, de certa forma, durabilidade material.

No início do século XX, as fotografias ocupavam um lugar de destaque no interior das páginas das diversas revistas ilustradas da época. No Brasil, as tendências eram reproduzidas em publicações que circulavam principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em Porto Alegre surgiram outras muitas publicações antes da *Revista do Globo*, como a *Kodak*, a *Madrugada* e a *Mascara*, por exemplo, mas nenhuma foi tão duradoura quanto a publicação da *Livraria do Globo*, que deu nome ao impresso. Desde a sua primeira publicação, a *Revista do Globo* totalizou aproximadamente 944 edições, encerrando suas atividades somente em 1967. Algo parecido com o que aconteceu com a revista *Careta*, no Rio de Janeiro, que esteve em circulação de 1908 a 1960. Ambas as publicações, sul-riograndense e carioca, deram um significativo espaço às fotografias dentro de seu projeto editorial ao longo de suas existências.

As revistas que circulavam pelas cidades, e inclusive fora delas, de maneira geral, propiciavam à fotografia um alcance nunca visto até então. No século XIX, especificamente a partir da sua segunda metade, os *cartes-de-visite* fizeram grande sucesso entre o público interessado pelo artefato. Segmentos sociais encontravam nas páginas dos periódicos ilustrados a possibilidade da autopromoção de sua imagem, a contemplação de modas em voga em outras regiões, especialmente nos grandes centros urbanos de cultura cosmopolita, a saciedade de curiosidades e, ainda, o simples lazer. Todos dirigidos por um olhar supostamente distraído, mas nunca inconsciente. Muito já se falou, mas muito ainda há de se



falar sobre a fotografia, sobre o olhar que se projeta sobre ela e sobre os meios com que esta se afirmou para consolidar a sua circulação. Muito há de se escrever sobre a sociedade que esteve presente na fotografia, fosse na produção ou no enquadramento, que fez dela um produto com muitos tipos de usos e funções.

Antes da apresentação e análise da *Revista do Globo* e dos conteúdos de suas fotografias, torna-se pertinente a realização de algumas reflexões sobre questões concernentes à construção de uma cultura fotográfica, assim como às suas implicações no cotidiano social. Entre elas, torna-se interessante destacar sumariamente: a caracterização de um denominado estatuto da imagem, que parte de premissas básicas sobre a conceituação da imagem fotográfica; a abordagem da fotografia enquanto objeto de representação social; os cuidados necessários que o historiador deve tomar na sua relação com os documentos visuais e, estritamente, fotográficos; a transposição da imagem ao discurso; a função que a fotografia exerce enquanto espécie simbólica de um contrato social entre agentes de registro; a relação entre cultura geral e fotografia; considerações epistemológicas sobre a utilização dos conceitos de cultura visual; e apontamentos sobre a transição do fotográfico para a grande circulação social através das mídias impressas.

## 2.1 Por Um Estatuto da Imagem Fotográfica

Proveniente da língua latina, a palavra estatuto deriva etimologicamente de *statútum*, que remete à ideia de um conjunto de regras de organização. No sentido jurídico, estatuto está vinculado ao conceito de normas que, geralmente, visam o disciplinamento de algo ou de alguém. Podem-se considerar as fotografias como produtos regidos por uma lógica estatutária que diz respeito à forma de sua criação, intimamente ligada às técnicas que se utilizaram da captação da luz e da combinação de elementos que resultaram no seu processo de revelação. Fotografar e revelar, nesta ordem, exigia um conhecimento prévio sobre leis físicas e químicas, cujos primeiros estudos remetiam à câmara escura – ou obscura – desde os seus primórdios na antiguidade. Na Idade Moderna, a câmara escura foi muito utilizada pelos pintores europeus para representar as imagens que se desejava reproduzir com maior fidelidade. Ora a representação tornava-se o próprio modelo, de acordo com as diferentes interpretações a ela atribuídas ao longo da história.

As fotografias, entre elas aquelas presentes na *Revista do Globo*, possuíam uma lógica de criação que se utilizava de componentes naturais que foram manipulados pela ação

humana. No que diz respeito ao seu conteúdo, apesar de uma organização derivada do seu processo de apreensão visual através da luz, verificou-se a predominância de uma subjetividade derivada da ação do olhar, que processou uma interpretação sobre o que deveria estar presente na imagem. Isso ocorria através de uma identificação de formas e signos visualmente perceptíveis no enquadramento fotográfico. As fotografias apreenderam e paralisaram determinado instante, lugar e pessoas, mas instigaram, ao mesmo tempo, um olhar não-paralisante – ou um sensível olhar-pensante (MARTINS, 1993) – sobre o que esteve representado nela. Incitou, assim, um movimento de raciocínio e interpretação que fez da observação uma ação ativa, ao invés de ingenuamente passiva. Esta referência remete ao pensamento proposto pela antropóloga Elizabeth Edwards (1996, p. 17), em artigo traduzido para a revista fluminense *Cadernos de Antropologia e Imagem*, no qual afirma:

Enquanto que seu conteúdo é, na verdade, estático, fixado quimicamente no papel, o mesmo não acontece com sua interpretação. Como em outras formas de imagem gráfica, os espectadores atribuem um significado novo através de sua experiência cultural própria e, dessa forma, a fotografia é de uma maneira ou de outra submissa. Contudo, ela não é de todo passiva. A fotografia sugere significado através do meio no qual está estruturada, pois a forma representacional cria uma imagem acessível e compreensível para a mente, informando e sendo informada por todo um corpo oculto de conhecimento que é explorado pelos significantes da imagem.

Se é possível identificar um estatuto para a criação da fotografia em sua materialidade, o mesmo não se pode dizer sobre a elaboração de uma interpretação singular do que esteve representado no conteúdo fotográfico. Pode-se dizer que a fotografia apresenta-se como estática na sua forma, mas possui mobilidade no que diz respeito às suas possibilidades de interpretação. Ela depende do interpretante para que tenha significado. E esta significação – uma representação mental gerada a partir de um determinado signo, neste caso, signo visual – não se apresenta como estável, de acordo com o ponto de vista no qual se apoiaram as perguntas feitas sobre o objeto em observação. No ditado popular, uma imagem associa-se à equivalência de milhares de palavras. O conjunto destas muitas palavras, por sua vez, pode formar múltiplos enunciados. A compreensão sobre o que se vê indica uma aproximação em maior ou menor grau com o que realmente esteve evidenciado na imagem. Deve se considerar, ainda, as competências linguístico-enciclopédicas do enunciador e a sua necessidade concreta de transformar o visual em interpretações verbais.

Seriam verbetes imprescindíveis para uma possível obra de referência de nomes e termos fotográficos, apresentados pela letra “e”, sendo reforçados por três entradas: estaticidade, (não) estabilidade e estética. As questões estéticas do conteúdo fotográfico são importantes para delimitar um assunto que ainda está na pauta do estatuto fotográfico

contemporâneo. Existem registros fotográficos que ressaltam a curiosidade do olhar devido as suas formas de apresentação estéticas, sejam elas belas – considerando a complexidade do termo – ou enigmáticas. Na expressiva obra *Vida e morte da imagem*, o filósofo francês Régis Debray (1998, p. 31), em uma referência ao teórico André Breton, instiga a reflexão sobre a questão estética da fotografia, que se sobrepõe à própria ordem de sua forma material.

A fotografia inexistente sem o olhar, assim como não seria possível concebê-la sem a ação humana. No caso das fotografias presentes nas edições da *Revista do Globo*, em sua primeira década de circulação, foram artefatos de produção e de usos sociais dos mais variados e imagináveis. O objeto fotográfico apresentou-se como indício de uma invenção social, assim como a própria sociedade se reinventava a todo instante, especialmente por iniciativa de suas elites e de suas camadas médias urbanas. A interpretação sobre o fotográfico não está no objeto em si, mas sim na capacidade de imaginação de quem o vê.

A fotografia pode ser considerada um artefato da cultura material que, de certa forma, intermediou as relações sociais no Rio Grande do Sul que se desejava moderno e urbanizado à década de 1930. Nela os indivíduos projetaram imagens que julgavam ser as melhores de si e, nas suas convenções culturais, identificavam-se uns aos outros como pertencentes a um mesmo grupo social ou como referências dentre os demais segmentos. O tema da mensagem fotográfica, neste sentido, caracterizou-se como um convite à interpretação. Pôde variar como uma imagem de caráter conotativo (que sugere), cujo olhar enganava a mente indicando que fosse ela a representação fidedigna do real. Por outro lado, a imagem fotográfica possuía também uma ação de manipulação, que tornava o seu conteúdo denotado (que indica), caracterizado pela intervenção.

A mensagem das fotografias presentes na *Revista do Globo* puderam tanto sugerir quanto indicar algum tipo de interpretação, mesmo que seu conteúdo, conotado ou denotado, fosse o mesmo. Por esta interpretação, temos as contribuições de Roland Barthes e seus influentes ensaios sobre o estatuto fotográfico. A produção do filósofo foi significativamente influenciada por um pensamento de bases semiológicas, de caráter estruturalista, que visava atribuir à interpretação do fotográfico determinadas regras e convenções próprias do objeto de observação. Em breve e consistente ensaio sobre a mensagem fotográfica, Roland Barthes sugere uma reflexão para possíveis respostas, a partir de uma compreensão sobre o processo de criação da fotografia. Diz o autor:

Qual o conteúdo da mensagem fotográfica? O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. Do objeto à sua imagem há, na verdade, uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. No entanto, essa

redução não é, em momento algum, uma transformação (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é absolutamente necessário dividir esse real em unidades e transformar essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto cuja leitura propõe; entre esse objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código; é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. (BARTHES, 1990, p. 12)

O *analogon* referido por Barthes tem uma relação próxima com a significação de *analogia*, no termo em língua portuguesa. Um objeto análogo, por exemplo, sugere uma relação de semelhança com outro. No caso das fotografias presentes nas páginas da *Revista do Globo*, caracterizaram-se pela aproximação da “imagem real” para com a “imagem criada a partir deste real”. A rubrica do termo *analogia* para a filosofia grega, berço de origem etimológica da palavra, apontava para uma relação entre objetos iguais, porém com conceituações dessemelhantes. A fotografia pode, então, ser considerada o “real”, ao mesmo tempo em que não o é. Sua aproximação ocorria através dos mesmos códigos de identificação, mas se materializava concretamente sobre formas diferenciadas. Dizia respeito a reconhecer o que esteve presente no conteúdo fotográfico, admitindo que este não tratava do objeto propriamente dito – sendo apenas a autorização do referente, que o diferenciava da referência.

O estatuto complexo da fotografia, que instigou o pensamento sobre a caracterização de sua natureza, também foi responsável pelo surgimento de novos paradigmas dentro das artes visuais. A noção de semelhança – de similitude – proporcionou uma revolução no modo de pensar a imagem pictórica, assim como sua relação com um dado “real”. Ameaçados pela apreensão detalhista proporcionada pela fotografia, os artistas buscaram na abstração e no surrealismo novas formas de se explorar o potencial do objeto visual. Posteriormente, o mesmo caminho foi seguido pelos fotógrafos, que reivindicaram também o potencial de abstração e de autonomia frente um real convencional. A historiadora da arte Maria Lúcia Bastos Kern (2005, p. 14), em artigo publicado na revista *Estudos Ibero-Americanos*, faz referência a esta situação, mencionando sobre a necessidade de identificação do fotográfico embasado nas artes da representação cênica.

A fotografia exerceu também um papel significativo para as mudanças que ocorreram na pintura e imagens em geral, tendo em vista que ela evidenciou novas percepções do real, gerando com isto, diferentes enquadramentos e organizações espaciais. Por sua vez, ela se utilizou das convenções pictóricas para a construção de suas imagens, assim como ambas se apoiaram nas artes cênicas em distintos momentos.

Na *Revista do Globo*, as fotografias assumiram um estatuto ainda mais diferenciado, uma vez que sofreram uma ação de edição maior do que a própria produção e revelação de

uma imagem fotográfica. As fotografias tiveram diferentes origens, e foram selecionadas, editadas e distribuídas no espaço de uma página, onde raramente estiveram sozinhas. Acompanhadas por inúmeros outros recursos de comunicação, fossem eles textuais ou verbais, a fotografia ganhava novos sentidos e o seu estatuto, então, tornava-se mais amplo. Nas fotografias, ou nas páginas da revista onde estão impressas imagens fotográficas sobre as pessoas ou a cidade, fez-se intensa a noção da representação análoga. No espaço de uma página couberam as representações visuais de determinados segmentos da sociedade, sem que o referencial do código apontasse para qual segmento social ele fosse especificamente. Tornase pertinente, portanto, algumas reflexões sobre o conceito de representação, sempre tão importante ao historiador, conforme será abordado na sequência.

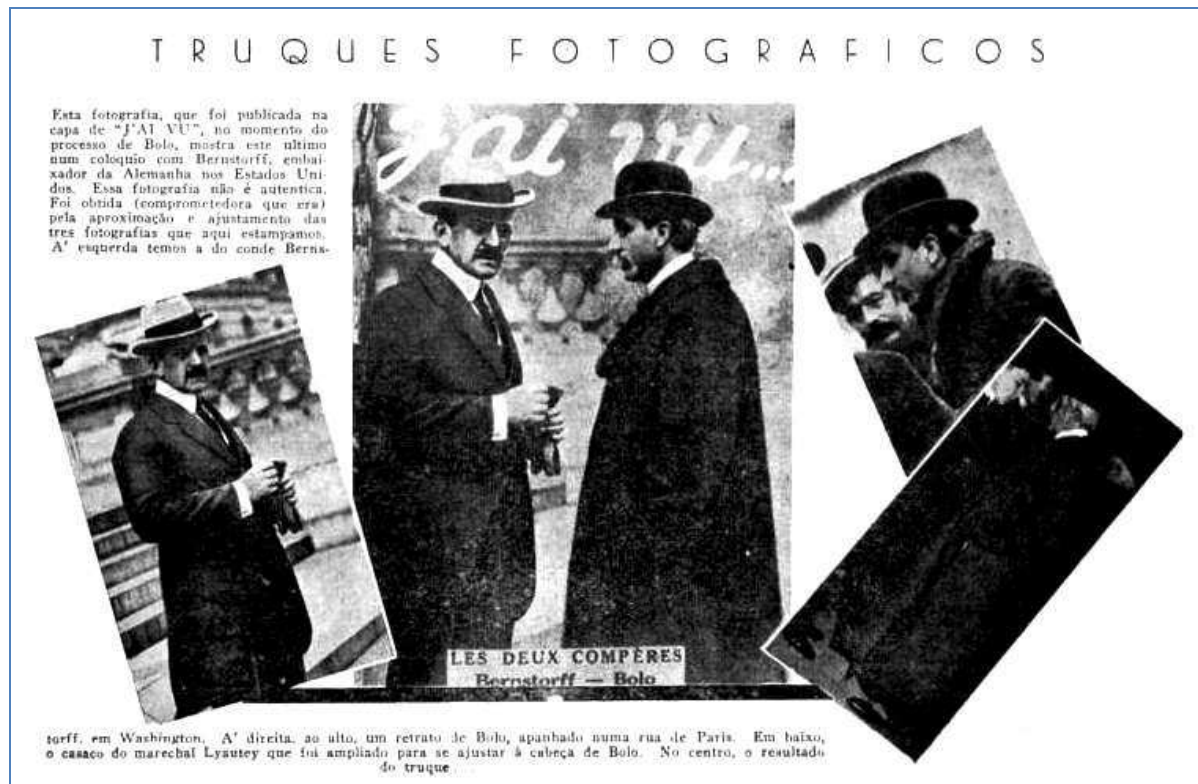
### 2.1.1 Questões de representação no objeto fotográfico

Como foi possível verificar em seu estatuto, podemos dizer que as fotografias da *Revista do Globo*, em sua primeira década de circulação, de 1929 a 1939, apresentaram-se como artefatos materiais que se caracterizaram, principalmente, por sua natureza de representação. Por sua vez, esta natureza pôde ser concreta ou simbólica. A noção de representação concreta passou pela similitude indiciária da qual a fotografia se constituía. Ou seja, um enquadramento de pessoas nada mais foi, a simples modo de interpretação, do que uma fotografia cujo registro indicou a presença destas pessoas em determinado local. O referente possuía uma ligação direta com a referência. A fotografia pôde também representar algo que esteve além da simples constatação do que ela realmente aparentava ser. Neste caso, a representação simbólica da fotografia possuía um significado que não era primariamente visível, mas era interpretável através de sua codificação cultural. Deste modo, pessoas em um enquadramento fotográfico poderiam representar muito mais do que corpos estáticos em pose para as lentes de uma câmera. Foram signos representativos de uma cultura específica, mantida por segmentos de elite ou camadas médias urbanas, que caracterizaram traços de um manifesto cosmopolitismo cuja principal finalidade foi a busca pela distinção social e reconhecimento entre os seus pares.

No ano de 1933, já sob a direção de Érico Veríssimo, a *Revista do Globo* adotou como *slogan* “Magazine de atualidade mundial”. Percebe-se uma preocupação dos editores em valorizar também as informações visuais de correspondentes internacionais. Em edição do mesmo ano (cf. figura 3), encontramos um exemplo pedagógico escolhido pelos próprios

editores a respeito da representação fotográfica de um real inexistente. No cabeçalho denominado como *Truque fotográfico*, os editores da revista demonstraram aos seus leitores a possibilidade da representação fotográfica ser manipulada, de acordo com fins político-ideológicos. A capa da revista francesa *J'ai Vu* (provavelmente uma das mesmas analisadas em trabalho recente de Michel Frizot, 2009), em circulação à época do denominado período entreguerras, fez o que se poderia chamar na linguagem fotográfica como trucagem. A fotografia alterada indicou, através da técnica de colagem, o encontro comprometedor de duas personalidades políticas representativas dos eixos de poder da Alemanha e dos Estados Unidos, respectivamente. A representação visual falsa dos dois “compadres” (*les deux compères*, segundo a revista francesa) remete o olhar do historiador à lembrança do trabalho de Marc Ferro (1994), *Falsificações da História*, cujo objeto fotográfico, no caso, diferenciava-se de um real não pelo seu estatuto natural, mas pela sua manipulação intencional.

Figura 3 – Reportagem na *Revista do Globo* sobre uma falsificação fotográfica no período entreguerras



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 113, mai. 1933<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Legenda: “Esta fotografia que foi publicada na capa *J'ai Vu*, no momento do processo de Bolo, mostra este último em um colóquio com Bernstorff, embaixador da Alemanha nos Estados Unidos. Essa fotografia não é autêntica. Foi obtida (comprometedora que era) pela aproximação e ajustamento das três fotografias que aqui estampamos. À esquerda temos o conde Bernstorff em Washington. À direita, ao alto, um retrato de Bolo, apanhado em uma rua de Paris. Embaixo, o casaco do marechal Lyautey que foi ampliado para se ajustar à cabeça de Bolo. No centro, o resultado do truque”.

A “verdade” sobre uma representação fotográfica pôde permear o consenso e a aceitação de determinados grupos sociais a respeito do que expressava seu conteúdo visual. Uma interpretação do visual, através da identificação sógnica do que uma imagem pode representar, diz respeito à própria noção cultural que os observadores da fotografia possuíam com relação ao seu objeto de contemplação. Vale lembrar que durante muitos anos, e inclusive até a contemporaneidade, a imagem fotográfica foi – e continua sendo, de certa forma – reconhecida como documento indiciário do real. A presença de fotografias em documentos de identificação, por exemplo, revelam o crédito que a sociedade atribui ao artefato visual. A imagem, neste caso, funciona como uma representação da pessoa na forma como ela seria “realmente”. A fotografia documental atesta, quase que indiscutivelmente, a identidade “real” do sujeito, sem considerar as suas teatralizações e convenções sociais. O historiador Roger Chartier (2002, p. 169), referência recorrente sobre as definições da representação, define a questão como algo de características mais culturais do que propriamente naturais.

De maneira geral, o conceito de representação tal como ele o compreende e emprega foi um apoio precioso para que pudessem ser determinados e articulados, sem dúvida melhor do que permitia a noção de mentalidade, as diversas relações que os indivíduos ou os grupos mantêm com o mundo social: primeiramente, as operações de recorte e de classificação que reproduzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exhibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais “representantes” encarnam de modo visível, “presentificam”, a coerência de uma comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder.

A visualidade fotográfica presente na *Revista do Globo*, no que diz respeito ao poder de seleção social do que deve ou não ganhar maior destaque entre os objetos de reconhecimento, caracterizou-se pela epistemologia do visível. O visível, por sua vez, pôde se manifestar pelo selecionável e pelo manipulável. Apresentou-se como a transformação do conteúdo fotográfico revelado, a manipulação da realidade social da qual não se caracterizavam as ações comuns do cotidiano. O objeto fotográfico, enquanto representação visual, pôde conotar a visibilidade de um estilo de vida que muitas vezes não condizia a um “real concreto”, mas, sim, a um cenário que se criou culturalmente, relacionada a uma dada idealização dos sujeitos ou do grupo social. Neste caso, as representações fotográficas presentes na *Revista do Globo* até puderam estar de acordo com a imagem refletida pela metáfora de um espelho – que devolve a ilusão de duplicidade. No entanto, devem-se

considerar os fatores culturais e simbólicos que estiveram presentes na construção das referidas imagens fotográficas.

Não se trata de analisar a imagem por ela mesma, mas, também, tudo o que esteve ao seu redor e que pode supostamente influenciar a sua criação. Assim, pode-se dizer que a fotografia caracterizou-se como um objeto concreto de representação, que possuía uma interpretação não estável atribuída pelo olhar social. Mesmo a imagem refletida por um espelho, apesar de sua aproximação com a referência, deve ser interpretada com cautela, visto a construção cultural apresentada da parte de seu referente. As definições sobre as semelhanças visuais, apontadas como simulacros, devem levar em consideração, mesmo que minimamente, a percepção daquele que observa o artefato visual: é dele que surgirá a interpretação sobre o que se vê. A significação do conteúdo fotográfico, neste caso, inexistente sem a intervenção do olhar. A filósofa Marilena Chauí (2006, p. 82) escreve sobre a questão de semelhança de um “real” para com o seu “visual representado”, não se descuidando em apontar a ação do olhar como principal responsável pela identificação daquilo que se observa como duplicado.

*Simulacrum* é a imagem por representação (pintura, escultura, imagem no espelho). É o simulacro. Em outras palavras, o simulacro é a imagem de uma imagem percebida, ou seja, passamos da percepção da imagem de uma coisa à sua representação ou reprodução em outra imagem, como na pintura, na escultura, no retrato. O espelho não só nos dá nossa imagem percebida e sim um duplo dela, seu simulacro, como é evidente para a pessoa que nos olha quando olhamos um espelho: a outra pessoa vê nossa imagem (isto é, vê nossa figura em carne e osso) e a duplicação de nossa imagem no espelho.

De origem latina, conforme demonstra sua etimologia, a palavra “representação” também remete à ideia de uma arte cênica na qual seus atores, sejam eles protagonistas ou coadjuvantes, assumem determinados papéis – que caracterizam certos personagens – e que dizem respeito a um roteiro particular de encenação. A partir desta definição, sugere-se um mundo à parte, no qual os seus espectadores compactuam uma situação reinventada e passam a aceitá-la, mesmo sabendo que não se trata de uma dada realidade. Caracterizam-se como espaços e tempos imaginários, mesmo que diferentes daqueles identificáveis na literatura de ficção, mas também consensualmente aceitos pelos seus leitores – e mesmo que estes soubessem que o que esteve ali presente não se caracterizava como o “real” propriamente dito. Os “argumentos” do visual fotográfico, quando se querem similares a uma dada realidade, são excelentes para o convencimento sobre a substituição da referência pelo referente. A partir desta constatação, pode-se compreender o papel da fotografia, ao longo dos



anos, enquanto documento atribuído de funções voltadas para uma representação que se desejava fidedigna de um recorte visual.

Figura 4 – Mais do que uma demonstração da técnica, a fotografia sugeria manifestações das relações sociais



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 178, mar. 1936<sup>4</sup>.

A representação fotográfica, seja do ponto de vista da forma ou da estética, pôde assumir um caráter fantasioso, na medida em que se consideraram aspectos de sua criação e

<sup>4</sup> Conteúdo da legenda: “Fantasia fotográfica. O Sr. Paulo Rosa e sua Exma. noiva, senhorinha Marieta Ferreira”.

do ambiente cultural no qual esteve inserida. Em edição da *Revista do Globo*, de 1936 (cf. figura 4), a fantasia fotográfica na qual se propõe o periódico poderia ir muito mais além da representação visual da forma como se pretendia apresentar a sua caracterização mais simples. Mais do que uma simples trucagem indiciária da imagem de um casal de noivos da época, a fotografia poderia revelar simbolicamente a presença de convenções sociais e culturais. Poderia refletir uma situação da relação entre homens e mulheres, cujas interpretações, com base nas referências culturais do período, permitem chegar-se às conclusões que ultrapassam a pura sobreposição de imagens, mas transitam para o âmbito de um universo de estudo das representações sociais da época e, especificamente, da sociedade sul-rio-grandense que ganhou visibilidade nas páginas do periódico.

Considerando as manifestações polissêmicas do visual, as discussões sobre as representações torna-se campo fértil para reflexões sobre o social. A objetividade interpretativa (teórica) restringe-se à objetiva fotográfica (concreta) e abre uma gama de opções para abordagens a partir das reflexões propostas pelas ciências humanas. Cabe, no entanto, municiar-se de cautelas e perceber como tem ocorrido a relação do historiador com este tipo de fonte: estática, (não) estável e estética. O que aparentemente não se apresenta como um enfiado teórico para o campo da antropologia visual e das artes visuais, ainda o pode ser para um prisma historiográfico tradicional. Faz-se necessária, assim, uma breve reflexão sobre esta relação dos historiadores com as fontes visuais. E neste caso específico, com fontes fotográficas vinculadas à imprensa do início do século XX.

### 2.1.2 O historiador e as fontes fotográficas: historiografia e cautelas

O debate brasileiro em torno da temática “história e fotografia” data do início da década de 1980. Neste caso, pode-se considerar a obra de Boris Kossoy, *História e fotografia*, aquela que de certa forma abriu um fértil caminho para este tipo de estudo no Brasil. A obra acompanhava as discussões que ocorriam fora do país, com autores que se consolidavam influentes na reflexão sobre o tema, referenciando Roland Barthes e sua *La chambre claire*, de 1980, Gisèle Freund com *Photographie et société*, de 1974, e Susan Sontag com suas inferências em *On photography*, de 1977. Boris Kossoy, em reedições posteriores, ainda fez menção às significativas contribuições de Arlindo Machado, em *A ilusão especular: introdução à fotografia*, de 1984. O que se podia encontrar em obras sobre a questão fotográfica era mais uma abordagem de caráter enciclopédico. A preocupação metodológica de orientação para a realização de pesquisas com o objeto fotográfico somente veio a se

afirmar nas duas últimas décadas do século XX, conforme demonstrado pelas revisões realizadas pela bibliografia mencionada.

O artigo *Fotografia e História: ensaio bibliográfico*, publicado nos *Anais do Museu Paulista*, de 1994, de autoria atribuída à Vânia Carneiro de Carvalho, Solange Ferraz de Lima, Maria Cristina Rabelo de Carvalho e Tânia Francisco Rodrigues, faz uma competente revisão historiográfica da produção sobre o tema até a época de sua publicação. As autoras lembram a importância da realização, no Brasil, do *I Encontro de Fotografia e Memória Social*, organizado no ano de 1981 no *Museu da Imagem e do Som*, em São Paulo. O evento abriu caminho para uma importante reflexão sobre os usos da fotografia para a constituição de acervos nacionais e, ainda, para a pesquisa social. A bibliografia neste artigo foi classificada em obras de história da fotografia, processamento técnico, repertório documental, significação histórica e teoria e metodologia. Destacou-se não só a contribuição das produções bibliográficas, mas também o significativo crescimento de publicações de artigos científicos e ensaios, que representavam a maioria das referências à época.

Pode-se dizer, comparando-se a fontes de outras naturezas, que a preocupação dos historiadores com a fotografia – enquanto documento histórico de análise e não de ilustração – é relativamente recente. Apesar do crescimento notório do uso de fontes fotográficas em dissertações de mestrado e teses de doutorado no Brasil, ultrapassando sua utilização como simples referência visual de ilustração, ainda se percebe certo receio por parte dos historiadores em explorar o potencial que estas fontes singulares oferecem. Como se textos, por sua vez, não oferecessem também tantas armadilhas quanto aquelas presentes no documento visual.

O historiador inglês Peter Burke (2004, p. 18), em obra publicada sobre as fontes visuais em geral na pesquisa histórica, *Testemunha ocular: história e imagem*, faz menção a este receio e alguns problemas decorrentes desta relação ainda em afirmação para com os documentos de caráter não textual.

Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam antes de estar ensinando. Há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades. A “crítica da fonte” de documentos escritos há muito tempo tornou-se uma parte essencial da qualificação dos historiadores. Em comparação, a crítica de evidência visual permanece pouco desenvolvida, embora o testemunho de imagens, como o dos textos, suscite problemas de contexto, função, retórica, recordação (e exercida pouco, ou muito, tempo depois do acontecimento), testemunho de segunda mão, etc.

Apesar de criticado por alguns segmentos da academia, Erwin Panofsky (2004) e seu livro *Significado nas artes visuais* têm grande contribuição para se pensar a questão da crítica a partir da fonte visual, mencionando a importância de se recorrer a informações que não estejam somente restritas ao universo do objeto em estudo. Buscar referências que estão fora da imagem possibilita o enriquecimento de sua compreensão. Ao mesmo tempo, suscita o exercício da crítica sobre a conformidade ou não entre discursos de diferentes origens, fugindo, assim, da mera interpretação unicamente subjetiva. No caso da imagem fotográfica, reconhece-se a fragilidade de uma leitura crítica que pode extrapolar a sua interpretação restrita a uma determinada época sob a luz, tão somente, de indagações e interpretações contemporâneas. A historiadora da arte Deborah Dorotinsky (2005, p. 118) escreve sobre mais algumas aproximações possíveis entre a fotografia e a História.

À medida que nos aproximamos da imagem para pensar a história, é possível distinguir pelo menos duas posições. Por um lado, os discursos gerados sobre a fotografia como um documento, ou seja, como um objeto de pesquisa. Ao considerar a imagem deste modo, como acontece com as fontes escritas, é possível fazer a interpretação de uma análise historiográfica. Por outro lado, é importante notar que algumas das reflexões sobre as imagens fotográficas abordam, principalmente, a questão do fotográfico com o objetivo de entendê-lo e apontá-lo como um esquema de pensamento – articulado ao plano visual – e, portanto, adquirindo a partir da fotografia um caráter teórico (estético, sociológico, antropológico ou filosófico).<sup>5</sup>

Não se trata de reivindicar as fontes visuais como documentos que se sobrepõem às fontes textuais, mas sim de valorizá-las também por seu teor informativo, considerando constantemente a sua variabilidade hermenêutica. Não se trata de tornar a fonte visual, e no presente caso, fotográfica, no recurso prioritário para o conhecimento histórico, mas, sim, utilizá-la como recurso, juntamente com outras possibilidades comunicativas, para que se chegue ao objetivo maior da pesquisa histórica: o conhecimento e a interpretação da sociedade. Nisto, a bibliografia que vem sendo produzida acerca da incorporação da fonte visual às pesquisas de caráter histórico têm contribuído para que, no mínimo, este recurso não receba o mero tratamento de ilustração da linguagem textual, como lembra Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses.

---

<sup>5</sup> Versão do original em espanhol: *Al acercarnos a la fotografía para pensar la historia, es posible distinguir por lo menos dos posturas. Por un lado, los discursos generados respecto la fotografía como un documento, es decir como un objeto de investigación. Cuando se considera la imagen de este modo, al igual que ocurre con las fuentes escritas, es posible hacer a la interpretación objeto de un análisis historiográfico. Por otro lado, es importante señalar que una parte de las reflexiones relativas a la imagen fotográfica abordan ante todo la cuestión de lo fotográfico con el objetivo de entenderlo y apuntarlo como un esquema de pensamiento – articulada en el plano visual – y adquieren por tanto un carácter teórico (estético, sociológico, antropológico o filosófico) a partir de la fotografía.*

Exemplo altamente sintomático da persistência dessa inclinação para usos ilustrativos da imagem são estudos de altíssima qualidade e ornados de farta e bela documentação visual, às vezes até em grande parte inédita, e que dizem respeito à história do cotidiano, da vida doméstica, das relações de gênero, das crianças, etc. As imagens, contudo, não têm relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais; ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem sendo dito e escrito ou, ao menos, obrigar a certas calibrações. O pior, entretanto, é contemplar o desperdício de um generoso potencial documental. (MENESES, 2003, p. 21)

No que diz respeito à pesquisa sobre fotografias em revistas ilustradas, temos como pioneira a tese de doutorado de Ana Maria Mauad, de 1990, *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Utilizando-se de amostras visuais de três renomados periódicos brasileiros – *Careta*, *Fon-Fon* e *O Cruzeiro* –, a historiadora realizou um levantamento quantitativo, inter cruzado fontes textuais bibliográficas e informações disponibilizadas pelas próprias revistas. A pesquisa de Ana Mauad teve como finalidade a identificação de convenções culturais que foram adotadas pela sociedade carioca da época. A historiadora tornou-se referência no Brasil não somente pelos estudos realizados de fotografia na imprensa, mas também por sua reflexão em torno da caracterização do objeto fotográfico como um todo. A coletânea *Poses e Flagrantes: ensaios sobre História e fotografias*, de 2008, constitui-se como mais uma de suas importantes publicações sobre a temática.

A *Revista do Globo* acompanhou o desenvolvimento da história do jornalismo brasileiro, incorporando temáticas de variedades ao seu conteúdo desde as suas primeiras edições. Posteriormente, com o significativo apoio das empresas internacionais de informação, o empreendimento periódico sul-rio-grandense aderiu aos modelos fotojornalísticos que se afirmavam no Brasil a partir da década de 1930. Buscava-se, gradualmente, uma articulação maior entre textos e imagens que não ocorria especificamente nas publicações das primeiras décadas do século XX. Mas sobre os possíveis projetos editoriais, pode-se perceber que, em alguns casos, optou-se pela permanência de modelos adotados anteriores à década de 1930, mesmo com a possibilidade de ampliação de usos e de gêneros fotográficos e editoriais. A publicação de determinados retratos fotográficos, por exemplo, remete à estética de modelos tradicionais elaborados pelo pictórico. Como apontado pela historiadora Maria Eliza Linhares Borges, em *História & Fotografia*, as fontes fotográficas funcionam, então, como instrumentos para a compreensão de um contexto social, imbricado por variados modelos de rupturas ou continuidades culturais.

Quando as imagens visuais, dentre elas a fotografia, são utilizadas como fontes de pesquisa histórica, é porque funcionam como mediadoras e não como reflexo de um dado universo sociocultural. Integram um sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais conscientes. Pertencem à ordem do simbólico, da linguagem metafórica. São portadoras de estilos cognitivos próprios. (BORGES, 2009, p. 18-19)

A linguagem fotográfica presente na *Revista do Globo* pode sugerir, segundo a perspectiva de estudos semióticos, um conjunto de signos que se oferecem à interpretação de quem as contempla. A semiótica trouxe uma vasta possibilidade de métodos de análise aos historiadores. Percebe-se cada vez mais complexa a “engenhosidade” dos pesquisadores simpatizantes da semiótica, cujo método caracteriza-se especialmente pela implementação de “pontos de vista” estruturais, na maioria dos casos. Nesta lógica, quanto mais rico o ponto de vista, tanto mais diversos são os métodos necessários para a exploração das possibilidades de entendimento sobre o objeto em análise.

A sedução da semiótica aos historiadores caracteriza-se, segundo a perspectiva do filósofo estadunidense John Deely (1990, p. 26), pela busca que esta disciplina despertou por elementos de regramento e convenção. E por mais que se tente caracterizar um estatuto organizado da imagem fotográfica, soube-se que a sua codificação seria instável, e poderia variar muito – senão extrapolar a significação daquilo que a aproxima de sua representação simples – de acordo com o posicionamento do observador e a postura de seu ponto de vista. Para John Deely, a história da ciência e da filosofia propiciou muitas aproximações com os chamados pontos de vista semióticos. Uma análise histórica, portanto, torna-se fundamental para o entendimento da disciplina. Deve ser levado em consideração que linguagem e comunicação apresentam-se como termos distintos, assim como semiótica e estruturalismo. E o estruturalismo, por sua vez, está longe de ser o todo da semiótica, sendo, pelo contrário, apenas um aspecto dela, realizando de forma reduzida a sua prática.

Muitas são as cautelas recomendadas ao historiador que pretende trabalhar com fontes fotográficas. A fotografia, além de uma representação visual do passado, pode ser considerada artefato que possui historicidade própria, que atravessa o tempo e se faz objeto do presente, e que se transforma, às mãos do historiador, em fonte histórica. Pode-se dizer que a fotografia esteve vinculada a um contexto de produção e foi ela própria autônoma em sua linguagem. Apesar de a sociedade se considerar tão acostumada com a linguagem visual contemporânea (visto que presença de novas mídias, especialmente digitais), quando defrontada a refletir sobre ela, depara-se com diversas dúvidas e incertezas sobre a sua epistemologia e estabilidade informativa.

A fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado. (KOSSOY, 2002:22)

Ao historiador que se dedica às fontes fotográficas, portanto visuais, cabe decodificá-las em linguagem textual, a fim de que possam ser explicitadas, entendidas e problematizadas na pesquisa social em questão. Há uma transposição que transita do objeto visual à criação textual, que elabora a partir destas premissas um discurso histórico específico sobre os artefatos de visualidade nomeados como documentação histórica. A problemática do discurso textual equivale, dadas as suas devidas proporções, às discussões em torno de uma narrativa visual e, no presente caso, fotográfica. A disposição dos elementos da enunciação visual caracteriza a sua composição semântica, sendo a *Revista do Globo* um complexo de linguagens distribuídas ao longo de suas, aproximadamente, 50 páginas por edição.

### 2.1.3 Discurso histórico e discurso sobre a visualidade histórica

A significação da palavra “discurso” sugere a noção de percurso, de trajetória e de sequência através de um determinado movimento. De origem etimológica latina, o discurso pode se diferenciar da língua, em seu sentido amplo, e da gramática (ORLANDI, 2001, p. 15), valorizando mais as questões sobre o simbólico do que propriamente a sua estrutura formal. Analisar um discurso caracteriza-se, portanto, em não dissociar o homem de sua própria história. Em estudo de grande influência nas reflexões sobre a fotografia, o pesquisador Philippe Dubois (2009, p. 26), em *O ato fotográfico e outros ensaios*, elabora aquela que seria uma retrospectiva histórica sobre a questão paradigmática que vincula a noção de realismo ao conteúdo fotográfico. Segundo o autor, três fases caracterizam esta reflexão: a concepção de espelho do real (discurso da mimese), de transformação do real (discurso do código e da desconstrução) e de traço de um real (discurso do índice e da referência).

O discurso sobre a visualidade histórica da fotografia proposta por Philippe Dubois aproximou-se, dada as suas devidas proporções, à relação tríplice da teoria geral dos signos, caracterizada pelas noções de ícone, índice e símbolo. Segundo as teorias gerais da semiótica, elaboradas por Charles Sanders Peirce, em meados de 1900, o signo caracteriza-se como imagem de um objeto no plano das ideias. Um ícone se assemelha por regras convencionais, como a fórmula algébrica e sua comutação, sendo ela um signo convencional composto. No

ícone, através da observação direta, outras verdades relativas ao seu objeto podem ser descobertas. Índices podem ser genuínos ou degenerados, buscando na secundidade uma relação existencial, indicadora genuinidade, e uma relação referencial, indicadora de degeneração. Os símbolos, por sua vez, já dependem do seu interpretante.

A palavra e seu significado são regras gerais relacionadas à teoria geral do signo linguístico (significante e significado). A herança semiótica desencadeou muitos estudos de natureza semiológica, primando, por exemplo, pela valorização de questões referentes à enunciação do discurso (BOUGNOUX, 1999, p. 71). No que concerne ao campo da visualidade, além da própria filosofia antiga, a história da arte encontrou como precursor os estudos realizados por Giorgio Vasari, na Florença do século XVI (BAZIN, 1989). O discurso na história da arte surgiu a partir de uma caracterização enciclopédica das obras, que eram rascunhadas para que o compilador pudesse se lembrar de sua proposta, quando realizasse uma descrição textual detalhada das imagens. Todos contribuem de algum modo para se pensar a realização de estudos sobre a fotografia à luz das inquietações contemporâneas.

O ato da descrição de imagens, ou a complexa caracterização por parte de perspectivas semióticas de observação, concretiza-se por uma ação de tradução de uma linguagem à outra. No caso do fazer histórico, a leitura de documentos textuais incita uma determinada interpretação sobre o seu conteúdo e engendra uma nova narrativa, caracterizando, assim, o discurso histórico propriamente dito. No caso das imagens, objetos visuais carregados por um poder de comunicação simbólica, os signos caracterizam-se como “formas econômicas de operações mentais” (DURAND, 1988, p. 15) e são, portanto, arbitrárias. Afirma-se que o discurso que trata sobre a visualidade deve seguir um vocabulário controlado (LIMA; CARVALHO, 1997), pertencente ao mundo visual, para que não se confunda – de forma não conjectural – com os termos específicos das ciências linguísticas. E somente o conhecimento da linguagem já não seria mais suficiente, conforme orientação proposta por Anne Marie Granet-Abisset (2002, p. 22).

Para além do vocabulário especializado, e do conhecimento da técnica fotográfica (enquadramento, distância do objeto, planos, ângulos de vista, iluminação...), que permitem ultrapassar as primeiras impressões, é preciso fazer à fotografia as mesmas perguntas que a qualquer iconografia. O que está verdadeiramente representado, como isso foi reproduzido, como isso é percebido? É certo que a fotografia envolve dificuldades específicas. Quando descrevemos uma foto, encontramos-nos confrontados com essa ligação complexa que nasce entre o fotógrafo e o observador, como entre o sujeito e o observador ou entre o fotógrafo e o seu sujeito. Estamos mais habituados ao universo dos signos e do discurso do que ao das imagens. É preciso, no entanto, conseguir apreender esse universo particular.



Mas o ambiente visual referido também não seria caracterizado por signos? No caso da fotografia, seria representativo de outra natureza com relação àquelas que dizem respeito ao signo linguístico. O signo linguístico na forma do enunciado textual caracteriza, por sua vez, o discurso histórico, que elabora a narrativa e cria interpretações socialmente aceitas sobre o passado. A criação do discurso, portanto, passa por muitos filtros culturais de comunicação até chegar a sua estrutura propriamente dita. O processo vale para a produção da fonte histórica visual e para a criação do discurso histórico, dadas as suas devidas peculiaridades. A criação do fotográfico, por sua vez, passou pela ambientação do rito sociocultural, cujo produto de manuseio foi elemento constituinte da cultura material – representado pela câmera fotográfica e o seu produto, a fotografia.

A noção de narrativa próxima ao fotográfico está vinculada à disposição sequencial de um determinado número de imagens cuja ordem possui certa coerência para quem as vê, gerando, assim, um discurso autônomo da própria mensagem de cada fotografia. Desta forma, a unidade, quando analisada separadamente, perde valor para o conjunto. A disposição de fotografias em sequência funciona como uma “leitura” das narrativas organizadas em álbuns fotográficos com imagens de cidades que, por exemplo, demonstram na maioria das vezes uma lógica de crescimento urbano e verticalização, propagando ideias de desenvolvimento, aumento do poder econômico e noções difundidas sobre modernidade. As fotografias geralmente vêm acompanhadas por signos textuais que exercem um papel pedagógico com relação ao conteúdo visual.

Difícilmente a imagem fotográfica substituirá o discurso textual, uma vez que possuem estatutos de linguagens diferentes, mesmo que tratem ambos sobre o mesmo assunto. Uma maior atenção para a questão teórica a respeito dos enunciados textuais possibilita a seguinte constatação: mesmo se tratando de um mesmo conjunto de palavras organizado gramaticalmente, cada enunciado, independentemente das vezes que verbalizado, será único. No caso das imagens fotográficas, a “leitura” de uma narrativa visual, por várias vezes, nunca engendrará as mesmas conclusões, apesar do conteúdo do fragmento textual ser o mesmo.

Cada enunciado é autônomo no tempo, mesmo que se repitam infinitas vezes. Da mesma forma, o discurso histórico está vinculado à diversidade linguística de fala, interpretando fontes que serão traduzidas e transfiguradas sob a forma de uma coerência textual. O signo depende do enunciador para ser signo. A interpretação sobre o seu conteúdo caberá ao receptor do enunciado, que o receberá em uma variante pessoal, temporal e espacial.

Figura 5 – A quinzena sul-rio-grandense “narrada” pelas fotografias distribuídas em toda uma página



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 95, set. 1932<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Legenda: “1, 2, 3, 4 e 6 – Aspectos do embarque para o Rio do Gal. Andrade Neves, que foi assumir a chefia do Estado maior do Exército. Compareceu o gal. interventor e o mundo oficial. 5 – O Gal. Flores da Cunha em flagrante apanhado na *Protetora do Turfe* desta capital. 7 e 9 – Dois “teams” de *hockey* que se empenharam em brilhante partida na pista do Palermo Rink Club. 8 – O Cel. Alberto Bins, prefeito municipal, quando recebia expressiva homenagem. 10 – A esplêndida orquestra sinfônica do Club Haydu, conduzida pelo maestro Max Brueckner, que nos dará mais uma de suas apreciadas audições nesta primavera “Fantasia fotográfica. O Sr. Paulo Rosa e sua Exma. noiva, senhorinha Marieta Ferreira”.

Torna-se um consenso que a imagem fotográfica propicia a criação de narrativas e de discursos textuais sobre aquilo que se está vendo. Também é certo afirmar que uma fonte sem um interpretante não se caracteriza como tal. Sem o olho, não há imagem, porque é o humano, apreendendo pelo olhar, que torna possível a conceitualização sobre o que se caracteriza como signo de interpretação. O mesmo acontece com os elementos cuja relação se intermedia através de outros aspectos sensíveis do corpo humano. Ao ponto que interessa: o discurso visual depende do seu autor, aquele responsável pela visão, pela interpretação e pela competência “linguística” de representar textualmente o que se percebe através da observação. Pelo menos, ainda são raros os discursos históricos que representam as suas conclusões através de outros recursos senão o verbal.

Sobre a presença de narrativas fotográficas na Revista do Globo, uma edição de setembro de 1932, em coluna denominada *A quinzena ilustrada* (cf. figura 5) procurou demonstrar a representação de alguns dos principais fatos ocorridos no Rio Grande do Sul – de acordo com sua seleção editorial – através de imagens fotográficas. A preocupação com uma narrativa pedagógica elaborada a partir do processo de edição da revista fez com que as imagens buscassem apoio direto em legendas curtas, devidamente conotadas com a numeração que estava registrada também nas imagens. Assim, com a intervenção do texto na imagem, identificaram-se pessoas (a maioria personalidades políticas, publicamente reconhecidas), lugares e motivos do evento social. Em fotografias posadas, na sua grande maioria, o discurso visual demonstrou o estabelecimento de uma relação necessária entre o agente do registro fotográfico e o indivíduo que teve a sua imagem registrada. Pôde significar que antes mesmo da preparação da criação de um discurso sobre uma temática social, fosse ela textual ou visual, houve uma ritualização no próprio espaço que caracterizou o registro, constituindo o próprio ato fotográfico a relação cultural entre os membros da sociedade, interessados em registrar suas ações mediante a intervenção do aparelho fotográfico.

#### 2.1.4 A fotografia como um contrato social

O ato fotográfico pode ser considerado motivador de relações de sociabilidade, especialmente se o conteúdo da fotografia for constituído pelos próprios sujeitos sociais. Pode-se estabelecer uma espécie de relação contratual e simbólica entre o sujeito que realizou o registro fotográfico – o fotógrafo – e os demais que se permitiram fotografar – os fotografados. Os chamados flagrantes fotográficos caracterizavam-se quase como uma

descortesia por parte do fotógrafo se não o fossem combinados com antecedência e em acordo comum. Considera-se que o fotógrafo poderia capturar mecanicamente a imagem de pessoas em posturas, gestos ou posições não desejáveis por aqueles que se ofereciam como referências. Este protocolo remete à ideia da etiqueta social de pedir permissão antes de tirar uma foto. Por outro lado, quando a fotografia surgiu no século XIX, havia a necessidade de exposição à câmera por um longo período, pois a tecnologia elaborada pelo homem não era capaz, ainda, de realizar registros de forma rápida.

Era comum que modelos fotográficos ficassem imobilizados por horas para que se pudesse apreender a sua imagem fotográfica, o que causava um grande transtorno, especialmente no que diz respeito às fotografias de crianças (MAUAD, 2000). Havia necessidade de se explicar ao modelo, ou vários deles, sobre os procedimentos necessários para a realização do registro fotográfico. Tudo isso acompanhado da preparação detalhada de cenários internos, de vestimentas e de toda uma encenação gestual que foi herdada tanto da pintura, nos modelos de representação clássicos da burguesia europeia, quanto das artes cênicas. A opção pela fotografia de estúdio ainda se fazia presente nas imagens publicadas na *Revista do Globo*, como se verá na apresentação das tipologias fotográficas, em capítulos posteriores. Se havia necessidade do conhecimento de técnicas específicas para a manipulação da maquinaria fotográfica, também existia a necessidade de uma pedagogia do corpo, adequando-o às limitações e aos costumes culturais de épocas e regiões.

Figura 6 – A fotografia exigiu uma preparação do corpo, tornando-se motivo à sociabilidade



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 15, ago. 1929<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Legendas: “Instantâneo: lindo grupo formado pelas Exmas. famílias Surreaux e Però, vendo-se à direita o Cel. Pedro Surreaux, vice-intendente em Uruguaina. Instantâneo: da direita para a esquerda, o jovem Emílio Tauceda, Srtas. Inah Carvalho, Maria Ortiz e Gringa Fauque e o jovem Mário Sfera, todos da alta sociedade uruguaiense”.

Se não por uma opção estética, era comum que as fotografias do final do século XIX e das primeiras décadas do século seguinte tivessem seus modelos com olhares direcionados à câmera. Fotografias como as publicadas na *Revista do Globo*, em edição de agosto de 1929 (cf. figura 6), eram comuns à época. A representação visual de famílias, cujas legendas identificavam sobrenomes, funções de trabalho e cidade de residência ou atuação profissional, revelavam sob os auspícios do código fotográfico, indicações de uma preparação dos corpos para a criação da fotografia. Nela se trabalhava com cuidado a distribuição dos corpos dos indivíduos no espaço, que após a revelação reduzia-se ao enquadramento fotográfico. No rito social de se tirar fotografias estavam implícitas questões culturais – de identidade e visibilidade – como a acomodação espacial entre homens e mulheres, e também entre faixas etárias diferentes, dentro do mesmo recorte visual.

A necessidade de “ver” sucede o desejo do “fazer-se ver”. E o que motivou pessoas a olhar pessoas? A consumi-las enquanto atrativo nas páginas da *Revista do Globo*? A sociabilidade do momento pós-registro fotográfico possivelmente caracterizou a aproximação dos sujeitos entre a referência e a representação. O surgimento da fotografia propiciou a intervenção significativa de um artefato material na vida social. Além de estar presente entre os utensílios particulares e profissionais da sociedade, a fotografia mobilizou a sociedade, que passou a conceber – em momentos considerados como meritórios de registro visual – uma preparação específica para que fosse feita uma fotografia. O antropólogo italiano Massimo Canevacci (2001, p. 14-15), em *Antropologia da comunicação social*, traz uma contribuição interessante sobre este desejo de “se dar a ver” que a sociedade manifesta. Destacou-se o que segue.

Fazer-se ver. Para desenvolver o ponto de vista da observação observadora é preciso colocar-se nesta pró-posição. Uma posição sensível não tanto à semiótica, à estética, à comunicação, quanto ao ato “passivo” de ver. Fazer-se ver: não no sentido de aparecer, mas nos variados sentidos de desenvolver qualidades sensitivas fundadas nas percepções do olhar, na sensibilidade do ver, do transformar-se além do sujeito-em-visão, do mudar-se em ver, em coisa-que-vê. Tornar-se olhar, tornar-se olho, fazer-se.

As fotografias funcionavam, desta forma, como instrumentos ativos nas intermediações das relações sociais, tanto no momento da realização do ato fotográfico, quanto no momento do consumo da fotografia reproduzida e publicada nas páginas de um periódico. A *Revista do Globo*, no Rio Grande do Sul da década de 1930, foi o meio pelo qual a sociedade “fazia-se ver” através das fotografias, cujo apoio da tecnologia gráfica, em parceria com a popularização das mídias impressas de variedades, foi fundamental para a

expansão e afirmação deste contrato social simbólico. A imagem fotográfica levou a representação do sujeito a lugares que este nunca esteve – ou mesmo nunca estaria. O mesmo ocorreu por parte daqueles que viam a imagem fotográfica, cuja personalidade representada chegava a se tornar, por vezes, familiar, mesmo que ambas – observador e observado – nunca estivessem próximas, pessoalmente, uma da outra. Assim, a fotografia desempenhou um importante papel na construção das referências visuais da sociedade de uma época.

Poder-se-ia dizer que não somente a sociedade foi influenciada por uma chamada cultura fotográfica, dadas as suas devidas proporções, mas também o sujeito que realizou o registro foi conduzido por uma sensibilidade estético-cultural que norteou alguns dos principais manuais de fotografia desde o seu surgimento. O fotógrafo exercitou o seu olhar para que pudesse distinguir traços visuais que tivessem resultados satisfatórios apresentados no produto fotográfico. A câmera fotográfica, que se interpunha entre uma determinada realidade visual e o indivíduo que a registrou, foi o mesmo artefato material que treinou este olhar e que imaginou enquadramentos onde na realidade não existiam.

O ato fotográfico que escolhe um espaço do real, delimita e paralisa-o de seu *continuum* temporal, está influenciado por algum tipo de opção expressiva ou pressuposto significantes. Da construção da imagem fotográfica, a partir do visor, nasce uma operação de seleção de sujeitos e objetos, em oposição a uma ação inversa por omissão ou exclusão, de outros considerados menos relevantes ou significantes para a intenção do fotógrafo. Cabe ao receptor, a todos nós, a necessidade de uma ativa decodificação ideológica, cuja finalidade não é apenas indicar quais elementos ideológicos foram materializados visualmente, mas, sobretudo tornar-se sensível para este aspecto da significação do signo fotográfico. (OLIVEIRA JÚNIOR, 1996, p. 284)

Foi o fotógrafo, como mencionado, o responsável pela ordenação do espaço dentro da fotografia, trabalhando com a seleção, organização e posicionamento dos elementos que compunham o seu conteúdo visual. Se a fotografia foi um objeto passível de edição dentro de um periódico de variedades, como foi a *Revista do Globo*, a primeira seleção ocorreu no próprio campo social, através da escolha de temas e de pessoas, caracterizando o que foi considerado como adequado para ganhar visibilidade. A autoria destas imagens, como indicou a análise da pesquisa, nem sempre teve um vínculo direto com os editores do periódico. A vida social tornou-se a metáfora de uma grande revista, cuja visualidade fazia-se selecionada pelas lentes dos fotógrafos, em diferentes circunstâncias. Os fotógrafos registraram aspectos de uma “realidade” recortada, imbuída por escolhas políticas, regida por normas e costumes culturais e elaboradas nas convenções dos segmentos elitizados e camadas médias urbanas, que buscavam afirmação e reconhecimento social.

Pode-se considerar que o ato de “ver” foi orientado pelos padrões sociais de diferentes épocas. A ampliação do que era possível “ver” esteve sob o controle das instituições responsáveis pelos meios de expansão do conhecimento sobre o visual. Entre eles, o fotográfico recebeu um significativo destaque, considerando sua proximidade com um signo de fidelidade ilusória de um determinado “real”, assim como, gradualmente, a sua facilidade de proporcionar, de forma mais rápida, o registro de determinado conteúdo. Mesmo os sujeitos que eram menos adeptos às artes do desenho poderiam realizar registros visuais com uma considerável – e socialmente aceitável – nitidez e qualidade. Fez-se necessário compreender a fotografia como um artefato que permeou a cultura social, modificou o seu cotidiano e interferiu na forma como os segmentos sociais detentores do poder de seleção desta visualidade demonstravam seus desejos e seus anseios.

A configuração de uma história social da fotografia perpassa pela compreensão de que, em primeiro lugar, a fotografia é um produto social e a sua construção revela as demandas de diferentes grupos sociais. Estes mesmos grupos podem utilizar-se da fotografia para divulgar e legitimar o seu poder em um determinado momento e como forma de divulgação e de imposição de representações sociais, sendo estas matrizes para as práticas sociais, que podem interferir na construção de modelos ideais de comportamentos a serem seguidos pelos demais grupos de uma sociedade. Esta forma impositiva de legitimação das representações, por intermédio das fotografias, serve como um meio importante para a construção da identidade, tanto individual quanto coletiva. (CANABARRO, 2005, p. 31-32)

Conforme aponta Ivo Canabarro, a fotografia foi responsável pela legitimação das representações visuais de determinados segmentos sociais, tornando-se a fotografia o produto da visualidade do passado em si. A imposição de imagens de determinados segmentos sociais sobre as demais camadas criou verdadeiros “silêncios visuais” no que diz respeito à identificação de diversidades sociais no passado. Poder-se-ia falar sobre a “invisibilidade” de presenças sociais, caracterizadas em um extraquadro – excluído ou marginalizado – de imagens com maior circulação dentro dos elementos de uma cultura visual essencialmente urbana.

No caso do Rio Grande do Sul, a sociabilidade moderna decorrente das grandes transformações urbanas do início do século XX (cf. demonstradas por MONTEIRO, 1995) propiciou a reprodução de uma cultura de desigualdades nos segmentos que buscavam a sua afirmação social. Espaços de circulação foram criados para restringir o acesso dos demais grupos, assim como destacar a importância daqueles que realizavam a manutenção de um lugar de destaque ou buscava inserir-se junto àqueles que o detinham. O contrato social da fotografia veio como um instrumento simbólico que auxiliou determinados indivíduos a realizarem anseios como estes, atendendo não só uma necessidade de exposição de corpos e

personalidades – algumas muito efêmeras –, mas também afirmando os mecanismos visuais voltados para a consolidação de uma cultura social distintiva.

## 2.2 Questões sobre Cultura Social e Cultura Fotográfica

A identificação de aspectos relativos aos vestígios do passado da cultura de determinados grupos passa pelo reconhecimento e pela interpretação de possíveis estruturas de identificação perceptíveis no grupo observado. A constatação ocorre no caso do trabalho histórico realizado com fotografias – e, no presente interesse, com as fotografias publicadas na *Revista do Globo*, de 1929 a 1939. Aspectos de uma cultura social confundiram-se com uma denominada cultura fotográfica, uma vez que é possível considerar a fotografia como um produto social – indissociável, portanto, de aspectos culturais de segmentos da sociedade. O objeto de análise, caracterizado por ser um “material humano”, tornou-se um conjunto de signos à espera de uma decodificação, ou mesmo manifestando-se como um “não-enunciado” à espera de um interpretante à sua significação. Deslocado no tempo com relação às suas fontes, o historiador busca argumentos para uma compreensão quase etnográfica sobre uma sociedade que “já foi” – parafraseando expressão utilizada por Roland Barthes (1990), autor cujas reflexões sobre o registro fotográfico possibilitaram a constatação de diferentes paradigmas fotográficos.

O antropólogo estadunidense Clifford Geertz, na obra *A interpretação das culturas*, lembra o quão complexo se caracteriza essa compreensão sobre o “outro”. A cultura, no caso do Rio Grande do Sul da década de 1930, manifestou-se através do seu cotidiano, objeto de cada vez maior importância nos estudos históricos. A própria Antropologia, por sua vez, reconhece o grande valor desta significação (cf. EDWARDS, 1996). Assim, por mais enigmático que seja um ser humano para o outro, a cultura se torna inteligível através de uma descrição pedagógica e coerente, abrangendo questões relacionadas a acontecimentos sociais, comportamentos, instituições ou processos. Eis uma questão que diz respeito a tornar o sujeito social interpretável. Não que seja ele próprio, o sujeito, passível de interpretação pura e simples. A busca de uma compreensão sobre as imagens do “outro”, como no caso das fotografias presentes na *Revista do Globo*, perpassa a criação de uma coerência sógnica sobre como se caracterizou a cultura dos segmentos sociais presentes nas páginas do periódico.

A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do continente de significados e o mapeamento da sua paisagem incorpórea. (...) Assim, há três características da



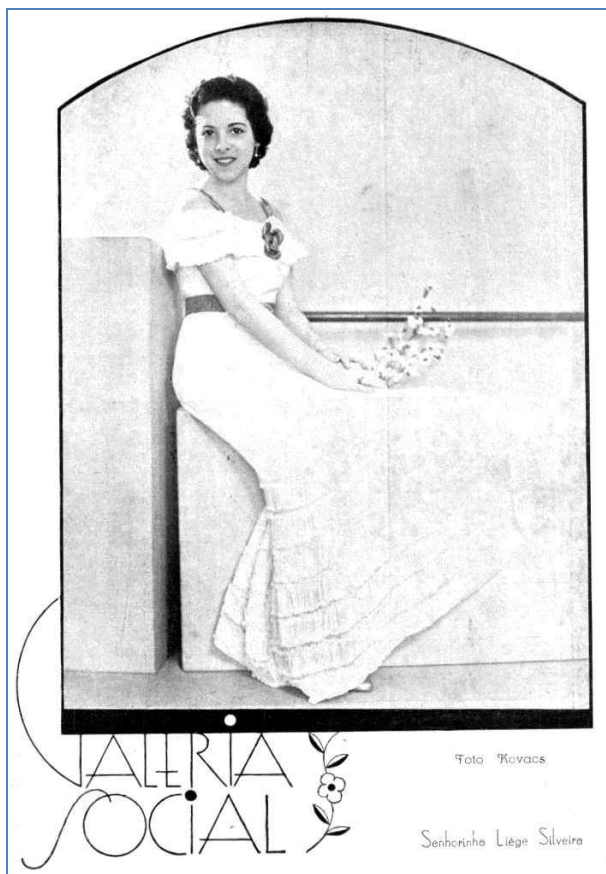
descrição etnográfica: o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o “dito” em um tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis. (GEERTZ, 1989, p. 14-15)

Dentro de uma chamada cultura social houve uma segmentação que se pôde caracterizar como cultura fotográfica. Manifestou-se pelas influências que sofreu e pela importância que deu ao uso da fotografia, voltando-se para criação de objetos visuais que se tornaram convencionalmente aceitos dentro dos grupos sociais. A fotografia também modificou comportamentos e a forma de pensar sobre os papéis das imagens dentro da sociedade. Mesmo estática, destacou-se no início do século XX pela facilidade com a qual se apresentou sua reprodutibilidade. E quanto mais exemplares fossem revelados de uma imagem, maior poderia ser o seu alcance e sua visibilidade social. Considerando a sua circulação, a necessidade de uma boa aparência no enquadramento fotográfico tornou-se, cada vez mais, um signo distintivo de posição social. Desta forma, o estatuto fotográfico foi ampliado às normas de hierarquização simbólicas existentes dentro da sociedade sul-riograndense na década de 1930, de acordo com os objetos do presente estudo.

As fotografias estampadas nas páginas da *Revista do Globo* reproduziram as convenções de uma sociedade regida por valores culturais específicos, conforme os próximos capítulos demonstrarão. As formas como se concebiam as relações entre os sexos, por exemplo, atribuíam ao universo masculino e feminino representações particulares, vinculadas a significações diferenciadas, consideradas como próprias da cultura de uma época, em seu viés ocidental. No entanto, assim como a fotografia representou os indivíduos – no sentido de tornar o ausente presente – também permitiu que eles representassem papéis específicos de distinção e de identificação social – no sentido de encenação e de teatralização. A representação sónica da fotografia fez-se também perceptível no universo das relações de gênero, envolvendo as caracterizações do masculino e do feminino na sociedade.

Desta forma, os signos visuais apresentavam-se com suportes de enunciados textuais, caracterizados pelas legendas, e que estavam presentes nas suas fotografias. Estas imagens sobre o social remetiam a questões que iam desde a pose ao vestuário, além da pedagogia da legenda, como mencionado anteriormente. Exemplo que podemos encontrar em duas fotografias, publicadas em edição de janeiro de 1936, nas páginas da *Revista do Globo* (cf. figuras 7 e 8).

Figuras 7 e 8 – As representações entre os sexos sugerem importante análise da cultura social pela fotografia



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 175, jan. 1936<sup>8</sup> □<sup>9</sup>.

Em uma sociedade caracterizada por seus simulacros, as fotografias adquirem um caráter duplo, incitando o “desejo de ser” e motivando a reprodução das relações entre os indivíduos. Certamente, o crescimento urbano, característico à época das cidades que se tornavam centro do cosmopolitismo cultural a partir do século XX, foi um fator fundamental para que estas imagens fotográficas – hoje representativas do passado – adquirissem em sua forma significações de um confronto entre o tradicional e o moderno. Poder-se-ia considerar o tradicional como vinculado à época da pintura eurocêntrica, e o moderno cada vez mais ligado às representações dos valores reproduzidos pela imagem fotográfica e em movimento, constituída pelo surgimento e afirmação dos grandes empreendimentos cinematográficos. O moderno, portanto, esteve associado ao processo de transformações tecnológicas.

A compreensão sobre o comportamento dos indivíduos pertencentes a determinados segmentos da sociedade poderia oscilar entre a teatralização de um modelo, como se fosse um personagem desempenhando funções específicas dentro do chamado círculo de relações da vida social. Tão interessante quanto perceber representações da sociedade a partir dos

<sup>8</sup> Legenda: “Galeria social. Senhorinha Liége Silveira. Foto Kovacs”.

<sup>9</sup> Legenda: “Sr. Danilo Boechel, gerente da P. R. C. 2, Rádio Sociedade Gaúcha”.

vestígios presentes nas fontes visuais em que ela se faz representada, foi verificar como estes grupos construíram uma coerência sobre si. Esta representação poderia ser limitada pela técnica da criação visual da imagem, ou mesmo pela competência linguística de suas representações narrativas textuais. Apesar de uma visibilidade notadamente maior de determinados grupos, o complexo das culturas não se reduzia, no entanto, a uma sociedade em específico. Estava presente no conjunto delas, fossem nos vestígios do passado ou na experiência do tempo presente à época, exercendo influências culturais umas sobre as outras, em diferentes graus, e engendrando uma nova cultura, que no caso da *Revista do Globo* se apresentava como distintiva. Pode-se remeter às considerações realizadas pelo historiador britânico Peter Burke (2003, p. 43), conforme citação abaixo.

A teoria da cultura não foi inventada ontem. Pelo contrário, ela se desenvolveu gradualmente a partir do modo como os indivíduos e grupos têm refletido sobre as mudanças culturais através dos séculos. É certamente axiomático que os *scholars* devem levar muito a sério as opiniões expressas pelos povos que eles estudam. Este axioma implica prestar atenção não apenas ao “saber local”, como o antropólogo americano Clifford Geertz admiravelmente recomendou, mas também ao que poderia ser chamado de “teoria local”, a conceitos como “imitação” ou “acomodação”.

No que diz respeito à acomodação de outras culturas, reinventando comportamentos, deve-se considerar a significativa influência exercida pela cultura europeia e a gradativa inserção de uma nova tendência estadunidense, reinterpretadas pelas elites e camadas médias urbanas brasileiras também no início do século XX. A fotografia pode ser considerada como um dos elementos de difusão cultural de comportamentos “estrangeiros” que foram incorporados pelos segmentos sociais no Rio Grande do Sul. Pelas fotografias e discursos presentes na *Revista do Globo*, de 1929 a 1939, percebeu-se a intenção do estabelecimento de um parâmetro comparativo entre a Porto Alegre da época e algumas das capitais europeias e, especialmente, metrópoles estadunidenses. Reproduzia-se uma tendência que ocorria nas principais cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e São Paulo. A rigor, o grande desafio sul-rio-grandense consistia em tentar construir uma cultura baseada na modernidade urbana cujas origens estavam fortemente ligadas a uma “província tradicionalmente rural” (PESAVENTO, 2002, p. 271), condição que influenciou significativamente na construção do visual presente nas páginas do periódico.

Centralizada na capital, como era o caso da *Revista do Globo*, a cultura da sociedade visível nas páginas do referido periódico buscava e reinventava novas tendências para o comportamento dito “urbano”, “civilizado” e “moderno”, conforme termos verificados em algumas edições. Voltava-se para as influências propagadas – e socialmente construídas – dos

grupos sociais elitizados e médios das capitais da Europa – apegada ao conceito de tradição – e dos Estados Unidos – apegado ao conceito de modernidade –, tendo grande destaque para este último as construções realizadas na Nova Iorque dos anos 1930. Os conteúdos publicados no periódico, entre eles as propagandas que dividiam os espaços com as fotografias e outros elementos de comunicação, revelavam indícios desta reinvenção cultural que buscava constantes vínculos com o continente europeu e o reconhecimento de uma cultura distintiva originada do *american way of life* do lado norte do continente americano de origem saxã (cf. figuras 9 e 10).

Figuras 9 e 10 – Na publicidade, códigos culturais para uma reinvenção da cultura urbana brasileira



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 212, ago. 1937<sup>10</sup>; n. 239, out. 1938<sup>11</sup>.

A reprodução – ou reinvenção – de outras culturas deu-se pela busca de padrões de comportamento identificáveis nas grandes capitais de tendência manifestadamente cosmopolita. Neste caso, a convencionalização dos costumes foi incorporada como signo de distinção social, sendo reproduzida como enunciados: apesar da tentativa de reproduções, nunca se caracterizava da mesma forma. A cultura fotográfica passou por este reconhecimento, no qual o artefato ganhou suma importância para a difusão das imagens destes grupos sociais, que foram responsáveis, de certo modo, pela criação de parte da “iconosfera” da época. Pode-se supor que uma sociedade não identificada com estes padrões,

<sup>10</sup> Texto: “A suprema autoridade da língua inglesa. Uma nova criação. A maior obra em um volume publicada até hoje. Melhor que suas famosas edições anteriores. Durante mais de 100 anos, cada edição do *Merriam-Webster* marcou época na educação americana. O novo *Merriam-Webster* que acaba de ser lançado é a mais importante contribuição para o aparelhamento educacional nos últimos 25 anos. Uma obra editada com todos os recursos de uma firma que há mais de 90 anos goza de renome como grande casa editora. *Webster's new international dictionary, second edition*”.

<sup>11</sup> Texto: “O salto sobre o Atlântico. Agentes do estado do Rio Grande do Sul. S. A. Empresa de Aviação Aérea Rio-Grandense, VARIG. Telefone 5616 – Praça Montevideo, 23”.

ou mesmo excluída ou marginalizada, e que estivesse completamente estranha a eles, poderia não ter acesso e, por consequência, familiaridade com este tipo de convenção (DÍEZ, 1995, p. 47).

Sendo instrumentos de intermediação das relações sociais tanto os dispositivos fotográficos, caracterizados pela máquina, quanto as fotografias em si, caracterizadas pela revelação impressa nos mais diferentes recursos, indicaram que além de um produto cultural, ambas se caracterizaram como artefatos materiais influentes para uma nova concepção de comportamento social. E este, por sua vez, passaria a incorporar as convenções sociais propagadas pelos grupos detentores da política e dos meios de comunicação da época, inseridos também em um contexto de costumes sociais. O ato fotográfico passou a ser considerado, com o passar dos anos, um ato social. Logo, um ato de sociabilidade com vínculos culturais.

A cultura fotográfica apresentada pela *Revista do Globo*, na década de 1930, pertencia a um contexto mais amplo que pode ser denominado como cultura visual. A cultura visual – marcada pelos estudos visuais – enquanto campo de pesquisa vem sendo merecedora de menção por grande parte dos pesquisadores da contemporaneidade que se utilizou de fontes relacionadas a todo tipo de imagem. Vale a pena, portanto, a realização de algumas considerações sobre este conceito institucionalizado recentemente, que vem sendo apropriado cada vez mais por um número expressivo de estudiosos preocupados na observação dos artefatos visuais.

### 2.2.1 A cultura visual e os estudos visuais

O termo cultura visual vem sendo utilizado para se definir de forma abrangente tudo aquilo que se refere ao universo visual, às questões de diversidade de imagens, suas respectivas representações, processos e modelos. A nomenclatura inspirou-se na mesma utilizada na década de 1950, denominada pelo filósofo Richard Rorty (1992) como *linguistic turn*, a virada linguística. A inspiração veio do pesquisador W. J. T. Mitchell, com obra da década de 1990, *Picture theory*, adaptando o conceito ao *pictorial turn*. Não se caracterizou, no entanto, em um retorno da forma mimética de representação do visual, atribuindo uma fidedignidade da representação em relação ao real quase que inquestionável. Pelo contrário, os pressupostos do *pictorial turn* buscam uma abertura maior às novas formas de “leitura” da visualidade, conforme mencionado pelo próprio autor da teoria.

A volta do pictórico, portanto, não deve ser entendida como um retorno à mimese, à cópia ou às teorias ingênuas de correspondência da representação, ou a uma metafísica renovada, marcada pela “presença do pictórico”: é uma redescoberta pós-linguística e pós-semiótica da imagem como uma interação complexa entre a visualidade, aparatos, instituições, discursos, corpos e figurações. É a realização do espectador (o jeito, o olhar, o relance, as práticas das observações, fiscalização e prazer visual) que pode ser tão profundo quanto várias formas de leitura (decifração, decodificação, interpretação, etc.) e que a experiência visual ou “o legado visual” poderia ser inteiramente explicável no modelo da textualidade. (MITCHELL, 1994, p. 16)<sup>12</sup>

No Brasil, a revisão da caracterização dos estudos visuais foi realizada de forma sucinta no artigo publicado na revista *ArtCultura*, com autoria do historiador Paulo Knauss (2006), denominado *O Desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. Segundo o autor, ganhou força na década de 1980 a ideia de que a cultura foi a energia motora das relações sociais, não sendo mero reflexo da política ou da economia. Na contemporaneidade, Paulo Knauss lembra sobre a importância da obra dirigida pelos historiadores da arte Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey (1994), *Visual culture: images and interpretations*, destacando que os estudos visuais devem interrogar, sim, o papel de todas as imagens diluídas na cultura, podendo ser comparadas, a rigor, como representações visuais produzidas no próprio âmbito da produção cultural.

O conhecimento da cultura visual e sua proposta de valorização mais das formas e consumos de visualidade do que propriamente do objeto visual em si, ficou conhecido também como estudos visuais. Trata-se de uma derivação epistemológica recente, mas que se desloca com certa tranquilidade no tempo, não encontrando obstáculos para que se façam usos restritos nos domínios da História. No livro *A arte de descrever*, a historiadora da arte Svletana Alpers esboçava, ainda na década de 1980, uma caracterização da cultura visual holandesa do século XVII, buscando a identificação daquilo que poderia haver de mais amplo dentro do circuito de imagens, contando com a presença de artefatos visuais no cotidiano social.

Na Holanda, a cultura visual era básica para a vida da sociedade. Pode-se dizer que o olho era o instrumento fundamental da auto-representação, e a experiência visual um modo fundamental de autoconsciência. (...) Se olharmos para além daquilo que normalmente se considera como arte, verificaremos que as imagens proliferam em toda parte. São impressas em livros, estampadas no tecido das tapeçarias ou das

---

<sup>12</sup> Versão do original em inglês: *Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial “presence”: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observations, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or “visual legacy” might or be fully explicable on the model of textuality.*

toalhas de mesa, pintadas nas telhas e, naturalmente, emolduradas nas paredes. (ALPERS, 1999, p. 39)

Aspectos da cultura visual não são exclusivos, portanto, da urbanidade emergente do século XX. No entanto, constituíram-se nos principais centros urbanos – ou mesmo fora deles – algumas características de uma cultura visual técnica, mais vinculada ao cinema e à fotografia, construída pelos seus agentes, de acordo com o contexto da época. Com a ambição de abarcar um universo de significações vinculado às técnicas de apreensão e reprodução de imagens, poder-se-ia falar em objetos de estudos visuais voltados, principalmente, para a análise de uma tríade visual de suma importância comunicativa nos últimos séculos: a fotografia (imagem estática), o cinema (imagem-movimento) e, posteriormente, a televisão (imagem-movimento de transmissão simultânea). No Rio Grande do Sul, a presença de estúdios fotográficos (cf. ETCHEVERRY, 2007) e de cinematógrafos (cf. TRUSZ, 2010), na capital e no interior, remonta a meados do século XIX, mostrando a busca pela afinidade que a sociedade da província do extremo sul brasileiro já intencionava e experimentava em seu cotidiano social.

Figura 11 – Publicidades diversas indicavam instituições contribuintes à cultura visual da época



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 16, ago. 1929<sup>13</sup>.

Ao longo do século XX, a cultura fotográfica afirmou-se juntamente com a cultura cinematográfica, caracterizando a ampliação das opções de lazer de parcela da sociedade, não somente na capital, mas também em várias cidades do interior do Rio Grande do Sul. Criaram-se lugares exclusivos para a projeção de películas, que representavam em si alguns dos principais acontecimentos sociais das cidades que dispunham deste recurso. Em Porto Alegre, especificamente, viu-se desde a primeira metade do século XX uma proliferação significativa de salas de cinema (GASTAL, 2000), caracterizando-se estes espaços também como signos de distinção social e de sociabilidade entre elites e camadas médias urbanas da

<sup>13</sup> Texto: “*Cine Theatro Variedades*. Rua General Andrade Neves, 40. O mais moderno e confortável desta capital. O preferido de nossa elite social. Espetáculos rigorosamente familiares”.

cidade. Em anúncio vinculado à edição de número 16, da *Revista do Globo*, de agosto de 1929, verifica-se sob a forma textual o caráter atribuído aos estabelecimentos que passaram a ser denominados como cineteatros (cf. figura 11).

Figura 12 – Muito se falou e se imaginou sobre a televisão, mesmo antes de sua difusão



Vista do estúdio de televisão de Paris.

## Acha que é FOTOGENICA Para a TELEVISÃO?

Preencher todas as condições exigidas para ser uma perfeita *speaker* da televisão não é coisa tão fácil como parece à primeira vista. Ao passo que é suficiente para um *speaker* de rádio ter uma voz agradável e uma dicção impecável, a *speaker* de televisão deve ainda ter um rosto fotogênico. O que se chama comumente beleza não entraria em linha de conta, porque sabe-se hoje, graças ao cinema, que os traços mais regulares, mais harmoniosos, podem dar resultados deploráveis em fotografia! Ora, assim como no cinema, a televisão requer um tipo de beleza todo especial e que tenha, como dizem entre eles os técnicos da televisão, na nova linguagem nascida do novo ramo de atividade, um rosto "contrastado". Fotograficamente falando, todos os traços devem se destacar uns dos outros e, nesse ponto, as modernas terão sua desforra sobre as louras!

Mencionemos de passagem que a *maquillage* ordinária da cidade usada por toda mulher moderna não conviria em televisão; nesta, como no cinema, a *maquillage* é toda especial e o homem que, subitamente, se encontrasse face a face com uma mulher assim pintada, teria assustado! As pálpebras pintadas de verde, as sobrancelhas e os cílios de um negro carvão, as asas do nariz amarelo escuro, as narinas escarlates, os lábios marron escuro e o fundo do rosto ocre, o fariam recuar. São portanto estas cores não-naturais que creiam o relêvo fotografico ou fotogênico de um rosto. Para que a emissão reproduza o rosto como ele é, não é suficiente que seus traços, como temos dito, apresentem um belo relêvo; é preciso ainda que seja de um oval especial — os rostos redondos são completamente eliminados! — podendo ajustar-se harmoniosamente com as dimensões do écran dos receptores de televisão. Os ingleses se apresentam sob uma forma retangular, ao passo que os *écrans* dos receptores alemães são mais ou

menos quadrados! E isso não é tudo. Além das raras qualidades físicas exigidas, a candidata deverá, para ser admitida, falar a linguagem muito pura — a gíria seria deplorável! —, ter suficientes noções de línguas estrangeiras e deverá enfim — Last, but not least — ser... casada! Esta última condição parece em verdade um pouco exquibita, no entanto tem uma razão bem simples: por ocasião das emissões de ensaio que foram feitas em diversas partes do mundo, foi constatado que as *speakers*, contratadas em tão difíceis condições, encontravam muito facilmente admiradores entusiastas entre os técnicos do rádio e se casavam rapidamente. Isto não convém aos negócios da televisão que não podem estar sujeitos a serem privados de, sua colaboradora de um momento para outro.

O número de *speakers* de televisão é pois, como se vê, dos mais reduzidos...

## A Televisão

A idéia de transmitir-se à distância imagens de objetos móveis não é



Gene Tracer, uma estudante muito procurada na América por causa das emissões de televisão.



Fraulein Patschke, a *speaker* da estação de televisão oficial de Berlim, vista em um receptor de televisão. Fotografia original em nenhum retaque.

recente. Já em 1884 Nipkow, com o seu disco explorador, imaginava, para esse fim, um método muito engenhoso, que não teve êxito pela falta, naquele tempo, de dispositivos que permitissem transformar as variações luminosas em elétricas com inércia praticamente transcendível.

Mais tarde, ao passo que a ciência progredia em descobertas e inventos, não faltaram tentativas, todas com resultado, por assim dizer negativo, que juntas às dificuldades construtivas dos respectivos aparelhos, fizeram com que o problema continuasse sem solução.

Muitos anos depois, com o advento das radio-comunicações e já quando se conseguira relativa perfeição nas lâmpadas termo-iônicas, os estudiosos voltaram a cogitar da possibilidade de construir um dispositivo que transformasse, com inércia praticamente transcendível ou inífrica as variações luminosas em elétricas e vice-versa.

Os estudos feitos, neste sentido, alcançaram resultados tão satisfatórios que induziram à repetição das experiências, trazendo, novamente, à tona o problema.

Si é verdade que o resultado dessas experiências foram como o batismo da televisão, entretanto, não lhe abriram campo a um maior desenvolvimento.

Porém, mesmo diante do ceticismo dos técnicos, não foram abandonados os estudos com o fim de aperfeiçoar e simplificar os aparelhos, de forma a colherem

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 186, jul. 1936<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Legenda: "Vista do estúdio de televisão de Paris". Texto: "Acha que é fotogênica para a televisão? Preencher todas as condições exigidas para ser uma perfeita *speaker* da televisão não é coisa fácil como parece a primeira vista. Ao passo que é suficiente para um *speaker* de rádio ter uma voz agradável e uma dicção impecável, a *speaker* da televisão deve ainda ter um rosto fotogênico. O que se chama comumente beleza não entraria em linha de conta, porque sabe-se hoje, graças ao cinema, que os traços mais regulares, mais harmoniosos, podem dar resultados deploráveis em fotografia! Ora, assim como no cinema, a televisão requer um tipo de beleza toda



Funcionando como veículo para a circulação de fotografias e, inclusive, a representação de outros elementos constituintes da cultura visual, as publicações periódicas e revistas ilustradas também tiveram um papel fundamental para a difusão de informações perceptíveis à sensibilidade do olhar. Não só pela questão da reprodutibilidade de conteúdos visuais em si, como no caso das fotografias e obras pictóricas, mas também pela difusão de conteúdos outros representativos de outros temas que despertavam o interesse da sociedade. Vale lembrar a importância que as transmissões de rádio – e toda a programação cultural de informações e variedades – tiveram no decorrer do século XX. Posteriormente, sob a forma de um sistema restrito e embrionário, a televisão foi adquirindo espaço dentro do cotidiano social.

A representação visual da fotografia nas páginas de revistas da primeira metade do século XX, como ocorreu com a *Revista do Globo*, possuía em suas temáticas conteúdos inter cruzados com supostos interesses da sociedade. Na fotografia se faziam presentes, por

---

especial e que tenha, como dizem entre eles os técnicos de televisão, na nova linguagem nascida do novo ramo de atividade, um rosto ‘contrastado’. Fotograficamente falando, todos os traços devem destacar uns dos outros e, nesse ponto, as morenas terão a sua desforra sobre as loiras. Mencionamos de passagem que a maquiagem ordinária da cidade, usada por toda mulher moderna, não conviria em televisão: nesta, como no cinema, a maquiagem é toda especial e o homem que, subitamente se encontrasse face a face com uma mulher assim pintada fugiria assustado! As pálpebras pintadas de verde, as sobrancelhas e os cílios de um negro carvão, as asas do nariz de amarelo escuro, as narinas escarlates, os lábios marrom escuro e o fundo do rosto ocre, o fariam recuar. São, portanto, essas cores não naturais que criam o relevo fotográfico ou fotogênico de um rosto. Para que a emissão reproduza um rosto como ele é, não é suficiente que seus traços, como temos dito, apresentem um belo relevo: é preciso ainda que seja um oval especial – os rostos redondos são completamente eliminados – podendo ajustar-se harmoniosamente com as dimensões do ecrã dos receptores de televisão. Os ingleses se apresentam sob a forma retangular, ao passo que os ecrãs dos receptores alemães são mais ou menos quadrados! E isso não é tudo. Além das raras qualidades físicas exigidas, a candidata deverá, para ser admitida, falar uma linguagem muito pura – a gíria seria deplorável – ter suficientes noções de línguas estrangeiras e deverá enfim – *last but not least* – ser... casada! Esta última condição parece em verdade um pouco esquisita, no entanto tem uma razão bem simples: por ocasião das emissões de ensaio que foram feitas em diversas partes do mundo, foi constatado que as *speakers* contratadas em tão difíceis condições encontravam muito facilmente admiradores entusiastas entre os técnicos do rádio e se casavam rapidamente. Isto não convém aos negócios da televisão, que não podem estar sujeitos a serem privados de sua colaboradora de um momento para outro. O número de *speakers* de televisão é pois, como se vê, um dos mais reduzidos”. Legendas: Glene Traeger, uma estudante muito procurada na América para as emissões de televisão; Fraülein Patschke, a *speaker* da estação de televisão oficial de Berlim, vista em um receptor de televisão. Fotografia original sem nenhum retoque”. Texto: “A televisão. A ideia de transmitir a distância imagens de objetos móveis não é recente. Já em 1884 Nipkow, com o seu disco explorador, imaginava para esse fim um método engenhoso que não teve êxito pela falta, naquele tempo, de dispositivos que permitissem transformar as variações luminosas em elétricas com inércia praticamente transcurável (sic). Mais tarde, ao passo em que a ciência progredia em descobertas e inventos, não faltaram tentativas, todas de resultado, por assim dizer, negativo, que juntas as dificuldades dos respectivos aparelhos, fizeram com que o problema continuasse sem solução. Muitos anos depois, com o advento das radiocomunicações e quando já se conseguia relativa perfeição nas lâmpadas termiônicas, os estudiosos voltara a cogitar da possibilidade de construir um dispositivo que transformasse, com inércia praticamente transcurável (sic) ou ínfima as variações luminosas em elétricas ou vice-versa. Os estudos feitos, neste sentido, alcançaram resultados tão satisfatórios que induziram a repetição das experiências, trazendo novamente à tela o problema. Se é verdade que o resultado dessas experiências resultaram com o batismo da televisão, entretanto, não lhe abriram campo para um maior desenvolvimento. Porém, mesmo diante do ceticismo dos técnicos, não foram abandonados os estudos com fim de aperfeiçoar e simplificar os aparelhos, de forma a colherem melhores resultados”.

exemplo, representações visuais do cinema, da música e das emergentes empresas de televisão (cf. figura 12), que somente anos mais tarde viria a revolucionar o sistema de comunicações em todo o mundo. Desta forma, a cultura visual, além de absorver elementos da arte, também toma para si as representações da mídia, cada vez mais ricas em significações com o decorrer dos anos. Em obra sobre a trajetória dos estudos visuais, a historiadora da arte Margaret Dikovitskaya (2006, p. 1), em *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*, faz menção sobre as audaciosas intenções de alcance dos “tentáculos” da cultura visual como disciplina de estudos sobre a sociedade. É interessante lembrar que a semiótica propõe aplicações também muito amplas.

A cultura visual, igualmente conhecida como estudos visuais, é um campo novo para o estudo da construção cultural do visual nas artes, nos meios de comunicação, e nos congêneres. É uma área de pesquisa e uma iniciativa curricular que considera a imagem visual como o ponto de foco nos processos com que o significado é feito em um contexto cultural.<sup>15</sup>

A definição do contexto cultural a que se refere a autora, no entanto, depende do apoio de outros recursos que podem estar além do que os objetos visuais de estudo oferecem. Em um primeiro momento, a proposta confunde-se com outra mais simples feita por Erwin Panofsky (2004), cujas imagens, de certo modo, não servem como fontes históricas propriamente ditas. As análises da forma e da expressão podem apontar indícios de um estilo empregado pelos produtores da visualidade midiática da época, mas a aplicabilidade de um sentido simbólico-interpretativo que somente poderá ser considerada válida com o cruzamento destes meios visuais a outras fontes de caráter estritamente textual.

Nesta perspectiva de análise, os objetos pertencentes à cultura visual – enquanto artefatos provenientes da cultura material – são voltados para uma compreensão de si próprios, inseridos no universo social letrado, ao invés de caracterizarem-se como meio para se chegar à compreensão de uma dinâmica social mais diversificada e complexa. Poder-se-ia afirmar, portanto, como uma perspectiva simplista. Margaret Dikovitskaya segue a tendência contemporânea de valorização de uma cultura visual realizada a partir das ferramentas de criação dos objetos visuais e do reconhecimento de sua autoria, buscando não somente uma compreensão sobre os processos de visualidade, mas também sobre as técnicas que determinaram o limite a cada época dos usos sociais das imagens.

---

<sup>15</sup> Versão do original em inglês: *Visual culture, also known as visual studies, is a new field for the study of the cultural construction of the visual in arts, media, and everything life. It is a research area and a curricular initiative that regards the visual image as the focal point in the processes through which meaning is made in a cultural context.*

Ao mesmo tempo, os estudos visuais caracterizam-se como um campo mais estreito do que a história de arte, porque usa uma estrutura crítica, um jogo de suposições, através do qual avalia o objeto de análise. Por causa desta aproximação, os estudos visuais podem reavaliar o passado e redescobrir aspectos das tecnologias, das personalidades, e de práticas discursivas. Recentemente, a história da cultura tendeu a enfatizar a importância da impressão. A transformação profunda da cultura contemporânea a que nós somos testemunhas caracteriza uma nova história da modernidade. (DIKOVITSKAYA, 2006, p. 74-75)<sup>16</sup>

No caso das fotografias publicadas na *Revista do Globo*, a questão da identificação do produtor do conteúdo visual agrupou-se com o trabalho do editor do periódico. Em alguns momentos, houve muitas contribuições de fotografias que foram provavelmente retiradas de álbuns guardados em alguma mobília familiar, ou mesmo um porta-retratos que estariam expostos sobre estantes ou prateleiras particulares. Em algumas fotografias da revista havia, inclusive, dedicatórias dos fotografados, oferecendo sua imagem, por exemplo, aos colegas *Revista do Globo*, como verificado em algumas fotografias. No entanto, informações sobre os autores das fotos foram raras, considerando-se ainda a grande quantidade de imagens colhidas na imprensa internacional, especialmente sobre os acontecimentos, no caso da década de 1930, do período do entreguerras europeu.

No que toca as questões acerca de uma conceituação definida sobre a cultura visual, visando uma contribuição para se pensar as imagens fotográficas presentes na *Revista do Globo*, de 1929 a 1939, é possível afirmar que o conceito ainda está em construção e continua sendo objeto de reflexão de muitos estudiosos da imagem. Por enquanto, mantém-se uma definição abrangente, que considera o universo visual de uma determinada época, a chamada “iconosfera”, perfeitamente aplicável no caso dos estudos históricos. Busca-se, assim, mais as propostas de interpretação de representações e de linguagens visuais, buscando indicativos de identidades e visibilidades da vida social, do que propriamente escrever uma história da técnica e dos fotógrafos do período.

Os estudos visuais ou o conceito de cultura visual não tem o mesmo sentido para os autores que se debruçaram sobre o tema e suas problemáticas. É possível reconhecer escolas de pensamento formadas em diferentes instituições e que são moldadas a partir de opções conceituais distintas, definindo diversas orientações de trabalho, nem sempre complementares. Há, contudo, dois universos gerais que definem a cultura visual, ora de modo abrangente, ora de modo restrito. Inicialmente, pode-se caracterizar uma definição abrangente, que aproxima o conceito da cultura visual da

---

<sup>16</sup> Versão do original em inglês: *At the same time, visual studies are a narrower field than art history because it uses a critical framework, a set of assumptions, through which one assesses the object under analysis. Because of this approach, visual studies are able to reevaluate the past and rediscover aspects of technologies, personalities, and discursive practices. Until recently the history of culture has tended to stress the importance of print. The profound transformation of contemporary culture to which we are witness demands a new history of modernity.*

diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade. (KNAUSS, 2006, p. 106)

O circuito das fotografias publicadas em páginas de revistas de variedades, como no caso da *Revista do Globo*, foram os mesmos lugares de circulação dos próprios exemplares dos periódicos. As fotografias disputaram nas páginas impressas um espaço compartilhado com outros elementos de informação visual e textual, dos mais diversos gêneros. Cabe, portanto, uma breve apresentação sobre estes veículos de circulação de imagens – e de maior interesse para o presente trabalho, a imagem fotográfica – que levou este conteúdo visual à sociedade leitora de periódicos, caracterizada em suas diferenças sociais e, de forma expressiva, pelo alcance do conteúdo das representações visuais por ela proporcionada.

## 2.2.2 Produção e circulação de fotografias em revistas

O conteúdo da *Revista do Globo*, durante a década de 1930, incluindo um ano anterior que remete ao período de seu lançamento, foi distribuído ao longo de aproximadamente 50 páginas, o que poderia variar bastante. A publicação sul-rio-grandense já contava, à época, com os avanços da indústria gráfica para a publicação de imagens fotográficas em preto e branco, imagens fotográficas colorizadas e imagens e textos em geral, cuja atribuição de cores dependia muito da proposta visual que tinha sido concebida para a ocasião, assim como da limitação técnica. A *Revista do Globo* caracterizou-se por ser um projeto ambicioso, agregando um expressivo empreendimento jornalístico a uma empresa de publicação e comercialização de livros e materiais congêneres condensados na *Editora* e na *Livraria do Globo*. A circulação de revistas estava, portanto, em franca ascensão, especialmente nos grandes centros urbanos do país, como Rio de Janeiro e São Paulo (MARTINS, 2001; SODRÉ, 2007). O mesmo ocorria, de certo modo, nas outras capitais brasileiras e também em cidades do interior, que buscavam alternativas para a impressão, quando possível, e a circulação de periódicos de conteúdos variados.

A concepção sobre as edições dos conteúdos de informações contidos nas revistas, de maneira geral, sofria uma significativa transformação nas primeiras décadas do século XX. Nem sempre imagens e textos tiveram uma relação harmônica nas páginas das revistas. Vale lembrar as dificuldades técnicas e financeiras, em alguns casos, que limitavam a publicação de fotografias em alguns jornais da época. Este papel ficava, portanto, restrito ao veículo com periodicidade maior, como era o caso das revistas, que poderiam ser semanais, quinzenais ou até mesmo mensais. No caso da *Revista do Globo*, a opção para lançamento das suas edições

deu-se a cada 15 dias, durante os quase 40 anos de sua história. Em artigo que trata sobre o processo embrionário do fotojornalismo brasileiro, a historiadora Ana Maria Mauad (2006, p. 367) menciona a situação de contexto inicial que marcou a presença da fotografia na imprensa de informações e variedades.

Nas primeiras décadas do século, as fotografias eram dispostas nas revistas de modo a traduzir em imagens um fato, sem muito tratamento de edição. Em geral eram publicadas todas no mesmo tamanho, com planos amplos e enquadramento central, o que impossibilitava uma dinâmica de leitura, como também não estabelecia a hierarquia da informação visual. Foi somente no contexto de ebulição cultural da Alemanha dos anos 1920 que as publicações ilustradas, principalmente as revistas, ganharam novo perfil, marcado tanto pela estreita relação entre palavra e imagem na construção da narrativa dos acontecimentos quanto pelo posicionamento do fotógrafo como testemunha despercebida dos fatos.

O contexto brasileiro de produção e circulação de revistas remete ao panorama europeu e estadunidense de publicações. No caso alemão, mencionado por Ana Maria Mauad, deve-se considerar ainda as significativas contribuições que os segmentos sociais do país deram ao universo da fotografia, especialmente no que dizia respeito à implementação de novas tecnologias no campo fotográfico. Esta constatação pode ser verificada no livro de Annateresa Fabris (2011), *Os desafios do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. O fenômeno de publicações constituiu-se de forma generalizada em todo o mundo, especialmente no início do século XX. Inicialmente, este processo foi composto visualmente por gravuras e molduras em geral, além da produção textual, logicamente. Mas, aos poucos, com o avanço das descobertas gráficas e com a viabilidade de sustentação econômica, a fotografia ganhou espaço nas páginas dos periódicos, e inclusive recebeu, em determinados casos, posição de destaque em algumas capas de publicações.

Revistas como a francesa *Vu* (cf. figura 13) e a alemã *Berliner Illustrierte Zeitung* (cf. figura 14) foram contemporâneas à época da *Revista do Globo*. Marcadas pelo período que sucedeu a Primeira Guerra, intensificando o conflito entre as nações, as questões referentes às batalhas foram constantemente inseridas nas pautas fotográficas dos dois periódicos. O período histórico também foi objeto de publicação de conteúdo visual na *Revista do Globo*, que divulgou, ao longo da década de 1930, fotografias que remetiam aos conflitos ocorridos em território europeu. Publicidades em geral, assim como os demais elementos de comunicação da revista – textuais ou visuais –, também chamaram a atenção para os eventos que desencadeariam na Segunda Guerra.

A crise atingiu todos os países capitalistas, na proporção da intensidade de sua associação ao mercado mundial. Tal depressão gerou um protecionismo comercial

que acentuava as diferenças entre as chamadas *potências ricas*, que possuíam grandes impérios coloniais e reservas financeiras e materiais (Estados Unidos, Grã-Bretanha e França), e as *potências pobres*, carentes de colônias e de recursos naturais, além de relativamente superpovoadas (Alemanha, Itália e Japão). (VIZENTINI, 2003, p. 70)

Figuras 13 e 14 – Revistas francesas e alemãs na década de 1930 marcadas pelo contexto de crise política



VU. Paris, n. 121, jul. 1930<sup>17</sup>; BERLINER ILLUSTRIERTE ZEITUNG, Berlim, n. 51, dez. 1939<sup>18</sup>.

Na América, os Estados Unidos enfrentavam os efeitos da crise econômica, desencadeada pela quebra da bolsa de valores em Wall Street, no ano de 1929. Paralelamente, o cinema estadunidense ascendia significativamente no cenário mundial. Proliferava-se em meio à cultura norte-americana uma vinculação de costumes sociais que se tornava cada vez mais difundida pelos meios de comunicação. Encontravam nos padrões de transmissões de rádios e no cinema possibilidades significativas para a ampliação de seus domínios econômicos e culturais. Segmentos sociais estadunidenses tomaram a iniciativa, à época, de promover o lançamento, publicação e circulação de uma grande variedade de periódicos entre as décadas de 1920 e 1930, dando às fotografias lugar de destaque entre capas e conteúdos internos.

<sup>17</sup> Na legenda, “Le centenaire du drapeau tricolore. Les réussites françaises”. Versão aproximada: “O centenário da bandeira tricolor. Os sucessos franceses”. Referências à exaltação nacionalista.

<sup>18</sup> Capa da *Berliner Illustrierte Zeitung* em referência à participação da juventude alemã no iminente conflito que caracterizaria a Segunda Guerra Mundial.

Figuras 15 e 16 – Revistas estadunidenses buscavam nas fotografias a referência para suas capas



PHOTOPLAY. Chicago, [s.n.], dez. 1929<sup>19</sup>; THE AMERICAN, Springfield, [s.n.], jun. 1935<sup>20</sup>.

Os periódicos de variedades que os Estados Unidos publicavam aproximavam, consideravelmente, a fotogenia estética presente nas atividades cênicas do cinematográfico, incorporando-os visualmente aos costumes cotidianos da vida social. Na *Revista do Globo*, as imagens do cinema europeu e, principalmente, estadunidense, ganharam ao longo da década de 1930 um espaço privilegiado. Nas fotografias figuravam também, além de representantes de segmentos sociais, atores e atrizes do cinema. Dialogava com o conteúdo presente no interior de suas páginas, sobre as questões de crítica cinematográfica e, por exemplo, as repercussões da moda engendradas pela cultura social da época, em diferentes países. Tanto nos conteúdos internos quanto nas capas, a tríade temática cinema-fotografia-mulheres ganhou um local de destaque nas revistas de variedades. E é neste sentido que a tipologia fotográfica sobre mulheres, em retratos individuais, será um dos objetos privilegiados do último capítulo desta tese.

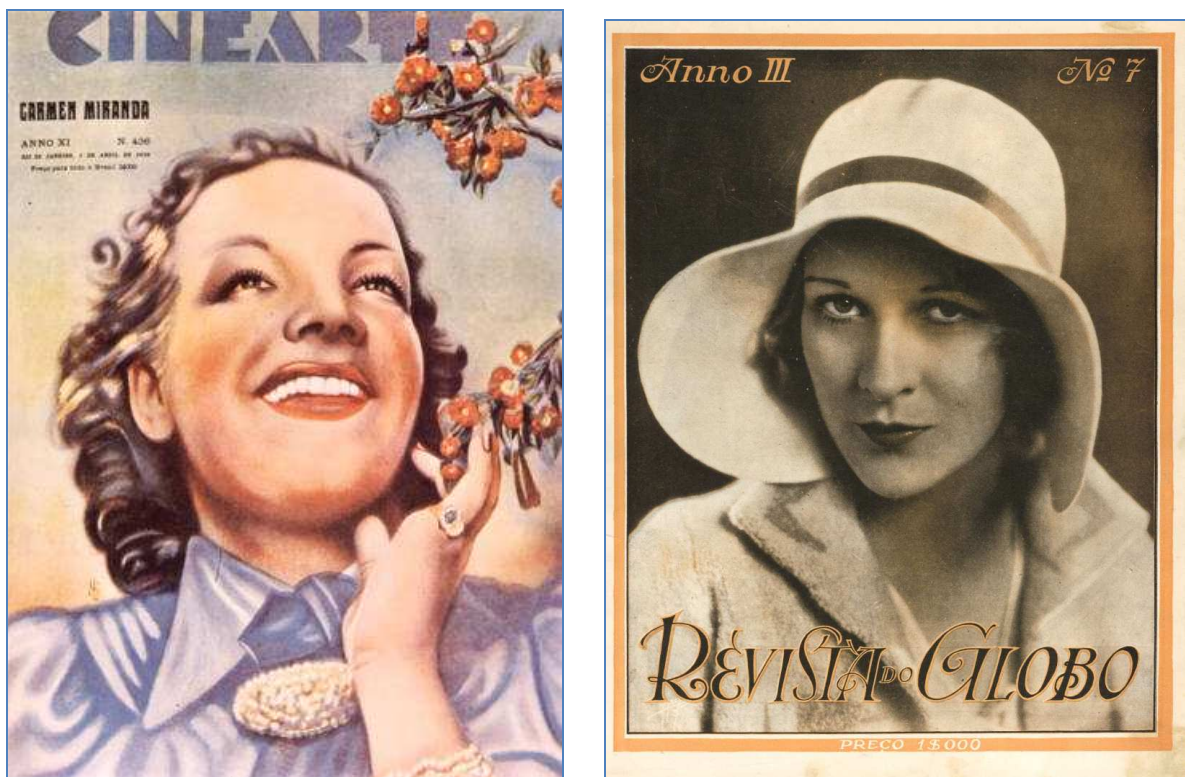
Similaridades, portanto, seriam fáceis de ser identificados em edições de uma mesma década, como as estadunidenses *Photoplay* (cf. figura 15) e *The American* (cf. figura 16) e as

<sup>19</sup> Texto : “*The national guide to motion pictures. Photoplay. December. 25 cents. The microphone – the terror of the studios. You can’t get away with it in Hollywood*”.

<sup>20</sup> Texto: “*The American. Beginnin, Footsteps at night – A bafflin? – Novel by Valentine Will?*”.

brasileiras *Cinearte* (cf. figura 17), do Rio de Janeiro, e *Revista do Globo* (cf. figura 18), de Porto Alegre, proporcionando uma espécie de sincronia cultural da visualidade estadunidense, carioca e sul-rio-grandense, resguardadas as suas devidas particularidades, obviamente. Componentes integrantes da cultura visual da época, representações estáticas, (não) estáveis e estéticas das sociedades do período histórico, as fotografias vinculadas às revistas ilustradas caracterizaram-se como expressivos atrativos para a visibilidade social. Nelas os segmentos elitizados e médios urbanos buscavam as referências visuais de comportamento e tornavam-se, supostamente, parâmetros no circuito social.

Figuras 17 e 18 – Sincronia de revistas apresentadas entre a estética fotográfica e o cinema



CINEARTE. Rio de Janeiro, n. 436, abr. 1936<sup>21</sup>;  
REVISTA DO GLOBO, Porto Alegre, n. 55, fev. 1931<sup>22</sup>.

Os periódicos de variedades, a exemplo da *Revista do Globo*, funcionaram como empreendimentos de comunicação que estabeleceram um perfeito casamento com os conteúdos fotográficos, tornando-se estes, indiciariamente, os maiores atrativos de suas páginas (SCALZO, 2003). Cabe ao historiador das imagens, portanto, uma análise das representações visuais realizadas pelos segmentos sociais e que estiveram presentes no âmbito de circulação e consumo das revistas. Como apontado pelo historiador Ulpiano Toledo

<sup>21</sup> Capa da revista *Cinearte* com o rosto de Carmem Miranda.

<sup>22</sup> Texto: “*Revista do Globo*. Ano III. N. 7. Preço 1\$000”.



Bezerra de Meneses (2005, p. 35), no artigo *Rumo a uma “história visual”*, para que ocorra um conhecimento sobre o visual, faz-se necessário reconhecer os meios pelos quais as sociedades se utilizaram para promover a circulação destes artefatos visuais – e, neste caso específico, as fotografias.

É preciso procurar identificar os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos em estudo. Assim também as instituições visuais ou os suportes institucionais dos sistemas visuais (por exemplo, escola, empresa, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc.), as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais. Enfim, é necessário circunscrever o que vem sendo chamado de *iconosfera*, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade em um dado momento e com o qual ela interage.

No conjunto de fotografias publicadas na *Revista do Globo* durante a década de 1930, cabe a identificação de quais foram os possíveis padrões visuais de representação fotográfica. De forma indissociável, podem-se observar também questões referentes ao comportamento social. Percebem-se os investimentos realizados por parte dos supostos segmentos elitizados e camadas médias urbanas da sociedade no que diz respeito à utilização da linguagem fotográfica. Cabe uma contextualização mais detalhada a respeito deste processo, simbólico e concreto, de transposição do social ao visual. Os próximos capítulos darão uma atenção maior tanto ao que concerne à *Revista do Globo* e seus conteúdos quanto às suas fotografias, propostas a partir de específicas tipologias de análise.

### 3 INVESTINDO NA LINGUAGEM VISUAL: COMPOSIÇÃO EDITORIAL, VISÕES DA HISTÓRIA E DIFUSÃO CULTURAL E DE COSTUMES – OLHARES A PARTIR DA *REVISTA DO GLOBO*

A *Revista do Globo* teve sua primeira edição publicada no ano de 1929. A partir de então, somente encerrou as suas atividades em 1967. De interesse para este trabalho, foram analisados somente os conteúdos – especialmente os fotográficos que tocam à sociedade sul-rio-grandense – que concernem aos 10 primeiros anos de publicação, ou seja, até 1939. O período de estudo soma, portanto, 266 edições da *Revista do Globo*, e uma quantidade de fotografias que chega aos milhares. Mas antes de um aprofundamento sobre o *corpus* fotográfico do periódico, cabem algumas considerações sobre o veículo de comunicação em si. Esta apresentação pode ser feita através da bibliografia que estudou os conteúdos da revista, os quais ainda podem ser considerados muito poucos. Na maioria dos casos, o que se encontrou foram trabalhos que se utilizaram do periódico para enfatizar ou ilustrar aquilo que o texto escrito estava dispondo. Mas também foi possível, como mencionado, encontrar resultados de pesquisas que seguiram o caminho inverso: tiveram como ponto de partida a *Revista do Globo* e, cruzando-a com outras fontes – primárias e secundárias – traçaram um panorama interessante da história sul-rio-grandense, e outras mais, seja pelo viés político, seja pelo cultural, em suas variadas manifestações.

Certamente, a história da revista insere-se na própria história do Rio Grande do Sul, caracterizada por suas transformações urbanas, suas perceptíveis mudanças no que tocou o comportamento social, suas experiências cotidianas engendradas pelas inovações tecnológicas, incluindo-se, especialmente, os meios de comunicação e transporte, entre outros mais. No entanto, como em uma fotografia, pode-se dizer que a história particular do periódico foi composta por recortes, por enquadramentos, que não deram conta de toda a diversidade de condições sociais e culturais presente no estado mais ao sul do Brasil, e especialmente na sua capital, Porto Alegre. Desta forma, apesar de se considerar o impresso como um meio de difusão cultural (visual ou textual), de orientação de costumes e, de certo modo, de propagação de condicionamentos ideológicos, não se pode tomá-lo, hoje, como uma metonímia do passado: ou seja, tal qual o que ocorre com a fotografia, que identifica e representa um “real”, mas não caracteriza o “real” propriamente dito em todas as suas dimensões. O condicionamento de comportamentos propagado pela revista passou, indiciariamente, pelas condições econômicas e de escolarização de cada segmento social, que

poderiam se encontrar em condições que possivelmente eram muito díspares uma das outras, dependendo da inserção social de grupo. Sobre o Rio Grande do Sul da época e a *Revista do Globo*, o historiador Mateus Dalmáz (2002, p. 41-42) fez um importante levantamento de informações que passam por números da demografia e da economia de recursos comercializáveis à época.

Em 1929, o Rio Grande do Sul já contava com uma população de 2.723.240 pessoas, cabendo a Porto Alegre um número de 270.000 habitantes. Quase dez anos depois, em 1938, os índices subiam para 3.257.977 e 338.352 respectivamente. Ao longo de todo esse período, era possível adquirir o periódico da *Globo* pela média de 1\$500, um preço acessível, se considerados, por exemplo, os valores de um ingresso para o cinema (entre 1\$000 e 3\$000); de uma dúzia de ovos (entre 1\$000 e 2\$000); dos ganhos de um professor estadual da capital (cerca de 563\$589); ou de um deputado estadual (cerca de 3.000\$000). O quinzenário apresentava uma média de 48 páginas e tinha 25x18,5cm de formato.

As informações sobre a materialidade do periódico confrontam-se, assim, com a própria situação da história sul-rio-grandense. A *Revista do Globo* pode se apresentar como um dos poucos periódicos que conseguiu se afirmar ao longo de muitos anos, sem que crises financeiras encerrassem precocemente a sua publicação e circulação, como ocorreram com outros empreendimentos jornalísticos no estado, e especialmente em Porto Alegre. Para a época, portanto, apresentou-se como a mais importante revista de seu tempo produzida no Rio Grande do Sul, publicando um conteúdo de diversidades que dizia respeito não somente ao cenário social local, mas também ao que acontecia no cenário mundial, visto a quantidade de imagens diagramadas e de textos traduzidos que nela foram publicados. Acompanhava, assim, um rol de publicações que as capitais brasileiras prezavam por manter, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo. No âmbito internacional, serviam como modelos algumas tendências presentes em periódicos publicados em Paris, Londres e Berlim, por exemplo, além de outras presentes em diversas cidades dos Estados Unidos, conforme mencionado no capítulo anterior.

Em Porto Alegre, a revista esteve associada à própria *Livraria do Globo*, existente no estado desde 1883, que “no universo das livrarias e editoras rio-grandenses [...] destaca-se como a empresa que alcançou projeção nacional e internacional” (TORRESINI, 2010, p. 247). Sobre esta projeção, os editores fizeram questão de sua propagação, fosse com fotografias de edições nas mãos de atores e atrizes do cinema norte-americano ou através de cartas de agradecimento, como a carta recebida pela Biblioteca do Vaticano, escrita em francês, agradecendo o recebimento do exemplar. Discursando sobre as tendências do jornalismo no Rio Grande do Sul de fins do século XIX e do século XX, o pesquisador da

comunicação Francisco Rüdiger (2003, p. 99) menciona a presença da *Revista do Globo* em um cenário de transformações dos meios de comunicação impressa no estado.

A *Revista do Globo* caracteriza-se também como um dos primeiros veículos da indústria cultural na região, embora suas preocupações literárias e jornalísticas nunca tenham sucumbido de todo a seus esquemas. Embora desde 1938 chamasse a si mesma de “magazine do lar rio-grandense”, a revista tinha um acento cultural distinto da racionalidade instrumental que, mais tarde, viria impor-se em nosso jornalismo.

No entanto, o *slogan* da revista, mencionado por Francisco Rüdiger, não perdurou tanto tempo. A constatação se faz com a leitura e análise dos 266 editoriais do periódico, de 1929 a 1939, percebendo-se que ainda em 1938 os editores da *Revista do Globo* optaram por novas formas de expressões identitárias. A proposta se torna interessante para verificar como a revista realizou a sua apresentação ao longo de suas edições. Em uma mesma linha de análise também se pode apresentar um panorama sobre o contexto histórico da época, a partir dos olhares e das escritas produzidas e publicadas nas páginas do periódico. Também é possível verificar algumas tendências para a difusão de condicionantes sociais. Geralmente, estavam vinculadas ao consumo e à proposta de um estilo de vida distinto que se fez presente nos conteúdos publicitários, na produção de escritos informativos e literários, e, em especial, nas produções fotográficas – sendo compostas por imagens “externas” (fora do contexto sul-rio-grandense) e, de maior interesse deste trabalho, “internas” (apreendidas nos espaços públicos e privados do estado).

### 3.1 A *Revista do Globo* por ela mesma

Nada melhor que a leitura de editoriais para se buscar a identidade de uma revista. A afirmação é válida, mas não é aplicável em todas as situações de análise. Geralmente, os editoriais apresentam um texto produzido pelos gerenciadores do veículo de informação. No entanto, no caso da *Revista do Globo*, nem sempre os editoriais foram de autoria daqueles que administraram diretamente a revista. Outra verificação interessante diz respeito à presença de fotografias nos editoriais, o que, em algumas situações, suprimiram por completo a publicação de textos. Imagens que falam por si mesmas? Cabe a verificação. O investimento realizado pela *Livraria do Globo* para a publicação de sua revista, no entanto, revela uma identidade pautada também pelas relações de sociabilidade presente nos bastidores sociais, onde a política, “o mundanismo literário, os salões e a figura do *dandy*” (VELLOSO, 1996, p. 36)

influenciaram significativamente a tomada de algumas decisões, sem a necessidade de torná-las eventos de conhecimento público.

A *Globo* se aventurava, a partir de então, no mercado de edição de livros. Tal empreendimento viveria seu auge entre o final dos anos trinta e o início dos quarenta, e conduziria a marca *Globo* para fora das fronteiras regionais, alcançando a esfera nacional. Contudo, outro fator também colaboraria para o prestígio da *Livraria do Globo*: o lançamento da *Revista do Globo*, no final da década de vinte. Consta que foi dentro da própria *Livraria do Globo*, no ano de 1928, em uma das tantas reuniões de sábado entre os homens de letras e da política, que Getúlio Vargas, então presidente do Estado do Rio Grande do Sul, acompanhado pelo seu secretário de Interior e Justiça, Osvaldo Aranha, teria sugerido a José Bertaso a publicação de uma revista moderna, digna de representar a capital do estado. (DALMÁZ, 2002, p.33)

A revista soube aproveitar também seu próprio espaço para realizar a divulgação de seus produtos, especialmente aqueles vinculados à *Livraria*. Desta forma, também trouxe informações significativas sobre aquilo que estava produzindo à época, assim como projeções da própria empresa no que diz respeito ao seu maquinário e à quantidade de exemplares por tiragens de algumas de suas edições. As fotografias, por sua vez, se encontravam em meio a todas essas informações – construções de signos que expressavam as ideias daqueles que estavam por detrás de todo esse empreendimento do periódico. Cabe, portanto, debruçar-se sobre três pontos básicos que perpassam pela apresentação da revista por ela própria: as identidades editoriais, a autopromoção que realizada por ela e sua inserção – panorâmica – no mercado de revistas de variedades.

### 3.1.1 Identidades editoriais

Pela leitura dos editoriais é possível saber que a *Revista do Globo* quase teve outros nomes, tais como *Coxilha*, *Charla*, *Renascimento*, *Guahyba*, *Querência*, *Sul*, *Piratini* ou *Pampa*. A informação foi dada pelo seu primeiro diretor, Mansueto Bernardi<sup>23</sup>, na primeira publicação do periódico, em 5 de janeiro de 1929. O caráter cosmopolita da revista, desde a sua fundação, ficou evidenciado à intenção que ela “deseja constituir uma ponte de ligação mental e social entre o Rio Grande e o resto do mundo” (REVISTA DO GLOBO, 5/1/1929, p. 9) e, ainda, “ser um órgão-centro de coordenação e mobilização de energias para um fim

<sup>23</sup> Mansueto Bernardi nasceu na Itália, na cidade de Pagnano, em 1888. Escritor, administrador e político, foi “a figura cultural, do Rio Grande do Sul, mais completa e influente da primeira metade do século XX” (BRASIL; MOREIRA; ZILBERMAN, 1999, p. 124), trabalhando ainda como “relator do *Correio do Povo* (década de [19]10, mentor literário da *Livraria do Globo* (1912-1931), diretor do *Almanaque do Globo* (1917-1931), idealizador, fundador e primeiro diretor da *Revista do Globo* (1929), época que lançou e empregou a Érico Veríssimo, depois seu sucessor” (Ibid.). Faleceu em 1966, na cidade gaúcha de Veranópolis.

superior de utilidade social” (REVISTA DO GLOBO, 5/1/1929, p. 9). As assinaturas dos editoriais variaram nas edições seguintes, ora se apresentando como um texto de opinião, ora como poesia ou textos caracterizados por outros gêneros da escrita. Entre os primeiros colaboradores, encontramos nomes como Osvaldo Aranha, Lindolfo Collor, Augusto Meyer, Darcy Azambuja, D. João Becker, Ângelo Guido, Pedro Vergara, Alcides Maya, Manoelito d’Ornellas, Athos Damasceno Ferreira e Érico Veríssimo, entre outros.

É interessante, quando da leitura de alguns editoriais da *Revista do Globo*, a percepção do uso de um discurso em tom elogioso à política do Rio Grande do Sul e, a partir de 1930, à do Brasil. Quando contrapostos com a menção feita pelo editorial de estreia, de 1929, em que a revista estaria “fora de partidos e acima de partidos” (REVISTA DO GLOBO, 05/01/1929, p. 9), verifica-se um promissor campo para a análise dos discursos políticos no periódico. Vale lembrar, no entanto, a proximidade que a revista estabeleceu com personalidades do cenário político sul-rio-grandense. Entre elas Getúlio Vargas, que recebeu grande visibilidade nas páginas do periódico, estando presente, inclusive, no momento embrionário da *Revista do Globo*, desde o lançamento do seu primeiro número (cf. figuras 19 e 20).

Figura 19 – Personalidades renomadas do cenário político e cultural no lançamento da *Revista do Globo*



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 2, jan. 1929<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Legenda extraquadro: “Sentados: o nosso diretor, Mansueto Bernardi, Dr. Osvaldo Aranha, Secretário do Interior, arcebispo D. João Becker, Dr. Getúlio Vargas, presidente do Estado, Sr. Francisco Caldas, diretor do

Figura 20 – Outras personalidades presentes no momento de lançamento da *Revista do Globo*



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 2, jan. 1929<sup>25</sup>.

Na edição de 20 de junho de 1931, o editorial vem assinado por Maura de Senna Pereira, aquela que seria uma das mulheres pioneiras a marcar presença no universo masculino do jornalismo da época. Interessante constatar que no universo das representações de gênero, perceptíveis na revista ao longo da década de 1930, podem-se perceber posições sociais bem definidas, apesar dos espaços que começavam a contar com a presença feminina ao longo dos anos. Este editorial supracitado não trouxe expressa uma opinião, mas um texto literário que abordava, em linhas gerais, a alegria e a tristeza amorosa. Como construir uma identidade editorial com textos tão diversificados? Dá-se, desta forma, a necessidade da utilização do termo no plural, perpassando pelas muitas identidades – caracterizadas pela polissemia de suas linguagens de expressão – que estiveram presentes na *Revista do Globo* durante o período mencionado. Já sob a direção de Érico Veríssimo, o periódico ingressava no seu quinto ano de existência, em 1933, com a seguinte menção.

---

*Correio do Povo*, Srs. Osvaldo Rentzsch e José Bertaso, coproprietários da Livraria do Globo. Em pé: João Pinto da Silva, Dr. Pedro Vergara, Dr. Paulo Hasslocher, Andrade Queiroz, Dr. Moysés de Moraes Velhinho, Dr. Walter Sarmanho, Sotéro Cosme, Athos Damasceno Ferreira, De Souza Júnior, Francisco de Paula Job, João Fahrion e Angelo Guido”.

<sup>25</sup> Legenda extraquadro: “Sentados: Dr. Vargas Netto, Dr. João Carlos Machado, Dr. Eurico Rodrigues, André Carrazzoni, Dr. João Soares, Isolino Leal e João Sant’Anna. Em pé: Dr. Luiz Vergara, Dr. Abdon de Mello, Dr. Miranda Netto, Dr. Ruben Machado Rosa, Dr. Oscar Daudt, Theodomiro Tostes, J. M. Cavalcanti, Jetro Saraiva e J. Rasgado”.

Com esse número entra o nosso quinzenário no seu quinto ano de vida. Nascida em meio da indiferença ambiente, recebida por muitos com pessimismo, e tendo a perturbar-lhe a marcha essa lenda de que as revistas no Rio Grande não podem ter vida longa – a *Revista do Globo* se tem mantido até hoje sem vacilações nem esmorecimentos, graças ao esforço tenaz e continuado dos editores e ao auxílio decidido de um punhado de leitores. Esperamos – dentro deste ano que se inicia – imprimir uma feição inteiramente nova ao nosso quinzenário: aumentando-lhe o formato e o número de páginas, dotando-o de novas seções e de vários outros melhoramentos, tanto na parte redatorial como na parte gráfica. (REVISTA DO GLOBO, 14/1/1933, p. 1)

Os editoriais escritos deram espaço à fotografia a partir da edição 57, de 14 de março de 1931. Tratava-se de um retrato fotográfico da escritora Raquel de Queiroz (cf. figura 21), que acompanhava o texto de Érico Veríssimo sobre a apresentação da sua obra *O quinze*, à época recém-lançada. O texto editorial veio na forma de um octógono, caracterizando a tendência de experimentar a fusão entre formas geométricas e palavras, que esteve presente na *Revista do Globo* a partir da edição de número 50, com texto e autoria atribuída à Theodemiros Tostes, e sob o título *Elogio da revista*. O autor do editorial consegue criar em poucas palavras uma clara representação textual sobre como pode se caracterizar um periódico de variedades, tal qual a *Revista do Globo* (17/1/1931, p. 5).

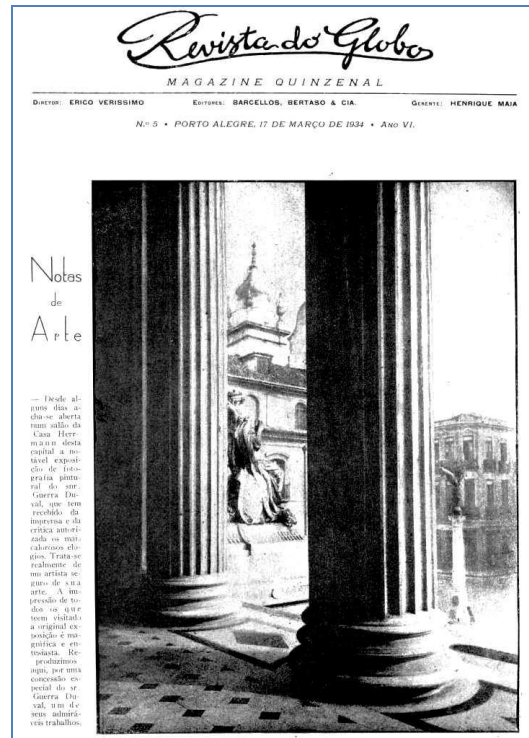
E em matéria de literatura? Eu prefiro a revista. A revista, meu caro, é o manual mais barato da criatura inteligente. É na revista que este mundo gira. Com hemisférios e tolices. É na revista que a sua mão folheia o previstismo (sic) universal. Primeira página, os anúncios. E o poeta que mandou seu poema comovido, em lugar de revê-lo em uma página inteira e vinhetadíssima e ilustrada, vai encontrá-lo ali na página de anúncios, entre o reclame de um guaraná e o cartaz enquadado de um novo filme americano. Depois retratos. Pensamentos. O cavalheiro que morreu. O que casou. Uma crônica enorme da divagação ou crítica. E um sonho desterrado entre dois instantâneos pelo bom-senso do paginador. Modas. Cinema, Artes. Curiosidade. Cada revista é um comprimido de satisfação espiritual. Porque o mundo é pequeno, tão pequeno, que sua mão o folheia, displicentemente, nas trinta e várias páginas de uma revista de “milréis”. Deixe a primeira página, meu caro. Tenha a coragem dos turistas. Toda a revista é uma excursão maravilhosa, que não exige enjoo de mar nem cicerones enjoativos. Vá navegando por aí ao saborzinho de suas velas. E mariscando sensações neste tumulto de linotipia.

Na edição 132, de 17 de março de 1934, em um pequeno texto, de título *Notas de arte*, alinhado à esquerda e ocupando uma coluna bem menor que a do retangular fotográfico, o editorial anunciou a realização da exposição de “fotografia pintural” de autoria de Guerra Duval (cf. figura 22), que, segundo a revista, “tem recebido da imprensa e da crítica autorizada os mais calorosos elogios” (Id., 17/03/1934, p. 7). Uma fotografia voltada à esfera das relações políticas viria a aparecer apenas quatro edições depois, estampando uma fotografia do, à época, interventor do governo do estado do Rio Grande do Sul, Gal. Flores da Cunha. Desta vez, não só a fotografia se fez presente, mas também se tornou o autor do próprio editorial, que sob o título *S. excelência o interventor fala*, trouxe um “trecho do



discurso pronunciado pelo ilustre Gal. Flores da Cunha na inauguração da exposição de São Leopoldo” (REVISTA DO GLOBO, 16/05/1934, p. 7).

Figuras 21 e 22 – Primeira fotografia dos editoriais e a primeira que ocupou espaço maior que o texto



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 57, mar. 1931<sup>26</sup>; n. 132, mar. 1934<sup>27</sup>.

Érico Veríssimo também assinou o editorial que marcou a entrada da *Revista do Globo* no seu sétimo ano de publicação, mencionando a tarefa árdua dos editores em contentar

<sup>26</sup> Texto: “Em edição resumida, lançada por uma livraria do extremo norte do país, apareceu há poucos meses um romance novo – *O quinze*. Lamentavelmente só chegaram até nós pouquíssimos exemplares. A autora se chama Raquel Queiroz. Tem apenas vinte anos. Até aqui não há propriamente novidade. Mas o extraordinário está em que nesse romance – do qual por motivos vários não se podia esperar muito – é realmente notável. Pela intensidade emotiva. Pelo estilo. Pelo sentido. Pela brasilidade da linguagem e do assunto. Narra a famosa e horrenda seca de 1915, no Ceará. Tem cenas dum realismo tocante, fortes, coloridas, nítidas – escritas com simplicidade e precisão magistrais. O livro é absolutamente novo. Sem literatice. Cheio de sol, bárbaro, belo e trágico como a terra onde nasceu. Pode ser colocado ao lado dos melhores de nossa literatura. É sem dúvida o melhor dos últimos tempos. E talvez o mais profundamente brasileiro de todos os tempos. Na época agitada e cheia de pressa febril em que vivemos, já não há mais lugar para a literatura acadêmica. Para os livros de retórica, palavreado rebuscado, imagens peregrinas, folhas de acanto, faunos, pífanos, ninfas... E os requintadíssimos ‘pitigrillis’ permanecerão? E os inefáveis otimistas que divulgam açucaradas receitas para bem viver? Achamos que só podemos vencer livros como *O quinze*, como os de Remarque. Os que foram escritos com lágrimas ou com sangue. Com sentimento. Com verdade. Os que se despiram de velhos preconceitos inúteis. Os que libertaram afirmando-se... Raquel Queiroz teve uma estreia vitoriosa. E é quase uma criança. Nós não podemos duvidar do Brasil novo. E. V.”

<sup>27</sup> Texto: “Notas de arte. Desde alguns dias acha-se aberta em um salão da *Casa Herrmann* desta capital a notável exposição de fotografia pintural do Sr. Guerra Duval, que tem recebido da imprensa e da crítica autorizada os mais calorosos elogios. Trata-se realmente de um artista seguro de sua arte. A impressão de todos os que tem visitado a original exposição é magnífica e entusiasta. Reproduzimos aqui, por uma concessão especial do Sr. Guerra Duval, um de seus admiráveis trabalhos”.

gostos que eram tão variados e, segundo suas palavras, multiformes. De acordo com os editoriais, a variedade de temas abordados pelo periódico ainda não satisfazia a todos, que reivindicavam, ao gosto de cada um, um espaço maior para o seu conteúdo predileto. No que toca a questão do fotográfico, reforça-se a ideia da publicação de imagens que seriam negociadas para a visibilidade nas páginas da revista, demonstrando que ocorria uma disputa social visando à promoção de suas próprias imagens. Nas palavras de Érico Veríssimo, enquanto diretor, “corremos o risco de receber na rua uma pedrada de um cavalheiro que não teve o seu retrato publicado em tamanho natural, em cores e com uma substancial nota biográfica” (REVISTA DO GLOBO, 5/1/1935, p. 5). A valorização da promoção do sujeito através da fotografia ganhava dimensões potenciais quando publicadas nos meios de imprensa, ampliando o alcance do conteúdo fotográfico e, por conseguinte, da imagem distintiva desejada pelo próprio sujeito.

Nas edições de 25 de maio a 7 de setembro de 1935, a fotografia tomou conta literalmente do espaço editorial. Da imagem fotográfica do futebol (sobre a partida entre Santos e Internacional); passando pelo flagrante do que seria a primeira estadia de Carmem Miranda em Porto Alegre; ao tratado entre Brasil e Uruguai firmado pelos presidentes Getúlio Vargas e Gabriel Terra, respectivamente; à promulgação da Constituição do Estado do Rio Grande do Sul; à estreia de um filme sobre a vida de Joana d’Arc; entre outros, constituíram-se temas para a composição fotográfica de editoriais que se apresentavam não só pelo texto, mas também pela fotografia. A imagem que “fala” revelou a identidade de um periódico que supervalorizou a composição visual em seus projetos de diagramações.

A fotografia do editorial de 12 de dezembro de 1936 trouxe a imagem da colação de grau do Bacharelado em Direito de Maria Else Iris Potthoff, pela Universidade de Porto Alegre – que posteriormente se tornaria a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A importância desta fotografia no editorial refere-se ao fato de que teria sido ela a primeira mulher no estado a receber o título, indicando as transformações que estavam ocorrendo na sociedade, de forma gradual, a respeito da participação das mulheres em esferas da vida social, até então dominadas somente por homens. A solenidade contou, inclusive, com a participação de Flores da Cunha, governador do estado à época. Os editoriais caracterizaram-se por múltiplas identidades que se modificaram ao longo da década de 1930 (cf. mosaico composto pelas figuras 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31), tanto pelo seu conteúdo quanto pelas suas logomarcas, que se apresentavam de forma instável nas capas, mas bem definidas nos espaços editoriais.

Figuras 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31 – Variedade de logos nos cabeçalhos editoriais (1929-1939)



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 3, fev. 1929<sup>28</sup>; n. 84, abr. 1932<sup>29</sup>; n. 99, nov. 1932<sup>30</sup>; n. 104, jan. 1933<sup>31</sup>; n. 120, set. 1933<sup>32</sup>; n. 203, mar. 1937<sup>33</sup>; n. 257, ago. 1939<sup>34</sup>; n. 250, abr. 1939<sup>35</sup>; n. 264, nov. 1939<sup>36</sup>.

A *Revista do Globo* de 10 de julho de 1937 trouxe pela primeira vez um anúncio publicitário ocupando o espaço de seu editorial. Tratava-se de um anúncio de meia página do comércio de calçados *Casa Seabra*, que se repetiu em outros editoriais. Na edição de 13 de novembro de 1937, o espaço da fotografia editorial, que mencionava uma homenagem realizada na Academia Rio-Grandense de Letras, dividiu espaço com a publicidade do

<sup>28</sup> Texto: “*Revista do Globo*. Quinzenário de cultura e de vida social. Diretor: Mansueto Bernardo. Porto Alegre, 02 de fevereiro de 1929. Ano I. Num. 3”.

<sup>29</sup> Texto: “*Revista do Globo*. Diretor: Octávio Tavares. Secretário: Érico Veríssimo. Editora: A *Livraria do Globo*. Ano IV. Porto Alegre, 9 de abril de 1932. N. 7”.

<sup>30</sup> Texto: “Expediente. Número avulso: 1\$500. Assinar por ano: 50\$000. Assinar por semestre: 30\$000. Por mês excedente de um semestre: 3\$000. As assinaturas terminam sempre em 30 de junho e 31 de dezembro. *Revista do Globo*. Diretor Érico Veríssimo. Editora: *Livraria do Globo*. Gerência: Rua dos Andradas, n. 1416 – 2.º andar – *Livraria do Globo*. Telefone: 4232. Porto Alegre. Ano IV. Porto Alegre, 5 de novembro de 1932. N. 22”.

<sup>31</sup> Texto: “*Revista do Globo*. Érico Veríssimo dirige. Monteiro Neto desenha. A *Livraria do Globo* edita. Ano V. Porto Alegre, 28 de janeiro de 1933. N. 2”.

<sup>32</sup> Texto: “*Revista do Globo*. Magazine de atualidade mundial. N. 18. Porto Alegre, 29 de setembro de 1933. Ano V”.

<sup>33</sup> Texto: “*Revista do Globo*. Magazine quinzenal. Diretor: Luiz Estrela. Gerente: Henrique Maia. Editores: Barcellos, Bertaso & Cia. N. 203. Porto Alegre, 31 de março de 1937. Ano IX”.

<sup>34</sup> Texto: “*Revista do Globo*. Porto Alegre, 12 de agosto. Ano XI. 1939. N. 257”.

<sup>35</sup> Texto: “*Revista do Globo*. A maior e melhor revista do sul do Brasil. Ano XI. N. 250. Porto Alegre, 22 de abril de 1939”.

<sup>36</sup> Texto: “*Revista do Globo*. O magazine que apresenta a melhor e mais variada leitura do Brasil. Ano XI. N. 264. Porto Alegre, 25 de novembro de 1939”.

sabonete *Limol*, que se repetiu na edição seguinte com o reclame: “um primor para a higiene e *toilette*”. Dividir um espaço tão importante quanto o editorial caracterizava-se, supostamente, como uma oportunidade empresarial não desperdiçada para angariar recursos com a venda de um espaço considerando tão nobre. Desta forma, a identidade da revista quase se confundia com a do anúncio publicitário. A historiadora Ana Luiza Martins (2003, p. 61) mencionou, de forma sucinta, o espírito de empreendimento econômico que caracterizou a estabilidade das revistas de variedades da primeira metade do século XX, discursando sobre o campo de trabalho estabelecido para estes meios de comunicação e entretenimento.

Insista-se que, sobretudo na virada do século XIX para o século XX, quando o jornalismo transformava-se em grande empresa, o caráter mercantil dos periódicos se acentuou, criados quase exclusivamente como “negócio” e fonte de lucros. Nesse propósito, veiculavam o que era rentável no momento, procurando “suprir a lacuna” do mercado, atender a expectativas e interesses de grupos, segmentando públicos, conformando-os aos modelos em voga; e, na maioria das vezes, a serviço da reprodução do sistema. Em outras palavras, desde então as revistas em geral matizavam a realidade, veiculando imagens conciliadoras de diferenças, atenuando contradições, destilando padrões de comportamento, conformando o público leitor às demandas convenientes à maior circulação e ao consumo daquele impresso. Ou seja: expressavam o comprometimento apriorístico com aquilo que o leitor queria ler e “ouvir”.

As condições criadas para o desenvolvimento de um empreendimento que fosse economicamente rentável, no entanto, eram fundamentais para que uma revista não “fechasse as suas portas”. No caso da *Revista do Globo*, não se percebe apenas uma submissão às regras do mercado editorial da época, mas também a presença de um espaço para a profusão de ideias próprias, as quais eram defendidas por aqueles que estavam à frente da administração do periódico. Por se caracterizar como um conteúdo de variedades, obviamente não abriu mão de temas que fossem de interesse de seu público leitor, mesmo que muitas vezes classificados como efêmeros. No entanto, também prezou pela manutenção de um conteúdo de potencial intelectual, especialmente se relacionado ao campo literário.

A *Revista do Globo* voltou-se às contínuas traduções, que levavam a determinado público leitor – que não dominava a leitura em francês ou em inglês – o conteúdo de textos ainda não conhecidos em língua portuguesa. Os editores da revista souberam, ao longo da primeira década de sua existência, equilibrar a publicação de conteúdos, agradando segmentos diversos que correspondiam às condições necessárias para a sua manutenção e estabilidade financeira. Seu editorial, de 28 de janeiro de 1939, não deixou passar em branco a menção de sua entrada no décimo ano de circulação do periódico.

Vencendo os óbices naturais que a cada passo se opõe à marcha de iniciativa dessa natureza, a *Revista do Globo* se impôs em todos os círculos, tornando-se um instrumento de educação e de difusão de cultura que a nós não cabe classificar nem situar dentro da imprensa rio-grandense. O público que acolheu com tanta simpatia a nossa iniciativa, o comércio que a estimulou com a sua preferência, os intelectuais que fizeram dela um meio eficiente de divulgação das coisas do espírito, poderão valorizar os serviços por ela prestados neste decênio. A nós cabe apenas o dever de agradecer o público que nos amparou com sua estima e com os seus aplausos durante a longa jornada em que a *Revista do Globo* firmou o seu conceito e consolidou definitivamente a sua existência. (REVISTA DO GLOBO, 28/1/1939, p. 1)

A ideia de caracterizar a revista como difusora de cultura, conforme mencionada pelo diretor à época, Justino Martins, pode ser interpretada também em seu sentido simbólico. O mesmo pode ser dito sobre as fotografias que estiveram presentes nas páginas da *Revista do Globo*, sendo estes os objetos de estudo de maior interesse do presente trabalho. Certamente, o diretor não tinha em mente uma intenção de menção sobre as fotografias que estariam situadas, por sua vez, neste plano cultural. No entanto, deve-se levar em consideração o capital simbólico que estas representaram no seio da sociedade, e que foram utilizadas como signo de distinção e promoção social.

Nesta simbologia, segundo Pierre Bourdieu (1989, p. 135), o capital simbólico também pode ser traduzido como fama, prestígio e reputação social, pois “permite pensar a posição de cada agente em todos os espaços de jogo possíveis”, sendo que o campo econômico, muitas vezes, está presente quando de sua imposição ao campo cultural. A propagação de conteúdo cultural, seja qual fosse, estava de certo modo dependente de um sucesso no campo econômico, que lhe daria as condições necessárias para a sua atividade empreendedora, garantindo assim que esta fosse financeiramente viável. O êxito do planejamento econômico da revista, ao que parece, realizou-se com relativo sucesso, visto que o periódico somente encerraria as suas atividades muitos anos depois, em 1967. Entre os componentes desse sucesso, podemos situar a autopromoção da empresa, caracterizada por signos de comunicação publicitária com conteúdo elogioso a ela própria, como veremos, de forma breve, a seguir.

### 3.1.2 Autopromoção como alma do negócio

Como empreendimento econômico, cuja procura por espaços publicitários foi fundamental para a sustentação financeira do periódico, a *Revista do Globo*, através da ação de seus editores, soube valorizar bem suas ofertas. Utilizou seu espaço para a publicação de anúncios de seus próprios produtos e de reportagens que apresentavam, entre outros, a

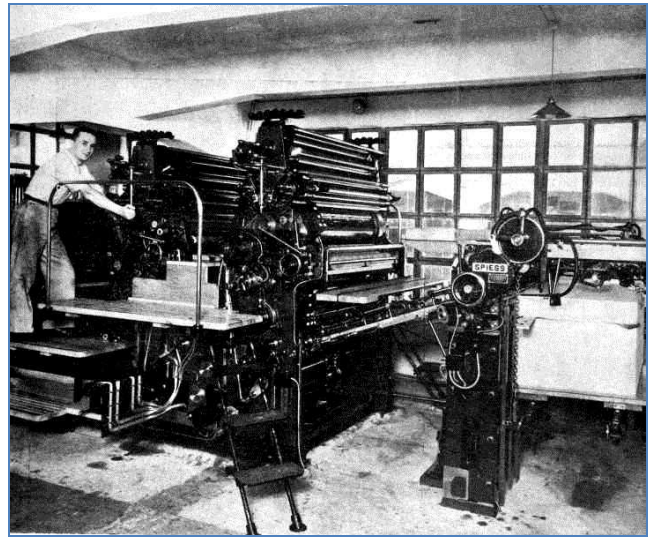
qualidade dos serviços oferecidos e as vantagens de se publicar ou procurar as empresas *Globo*. E as formas de manifestação deste discurso elogioso sobre ela mesma, fossem da revista, da editoria ou da livraria, puderam ser constatadas através da análise atenta de todos os exemplares publicados durante a sua primeira década de circulação, entre 1929 e 1939.

Em edição de dezembro de 1933, um texto atribuído a Henrique Maia, sob o título *A Livraria do Globo há 22 anos*, caracterizou a instituição como, “sem favor algum, um dos maiores estabelecimentos gráficos do Brasil e quiçá da América do Sul, graças ao tirocínio comercial e à inteligência de seus dirigentes” (REVISTA DO GLOBO, 23/12/1933, p. 37). Menciona que em idos de 1912, o expediente de trabalho ocorria das 6h30min às 20h30min, com intervalo de uma hora apenas para o almoço, sendo esta uma jornada da qual “ninguém se queixava” (Ibid.). O número de empregados à época seria reduzido a umas 20 pessoas no escritório e umas 80 nas oficinas, sendo que em 1933 o número chegava a mais de 600 funcionários, atingindo as famílias de todos eles, segundo o autor do texto. O elogio em manifestação pública e utilizando o espaço da revista prosseguiu, conforme abaixo.

A *Livraria do Globo* já pesa na comunhão brasileira. A renda que dá aos poderes públicos, anualmente, é considerável. [...] As suas oficinas, modernamente aparelhadas, possuem os mais aperfeiçoados trabalhos do ramo gráfico que já são conhecidos no país inteiro. A seção editora, que é uma das melhores, mais modernas e mais fecundas do Brasil, lança semanalmente livros novos sobre todos os ramos do conhecimento humano. Edita a nossa *Revista*, uma das melhores que temos e a única que vingou em nosso estado. [...]. Completando agora o seu cinquentenário, deve ser motivo de orgulho para os seus dirigentes, pois a *Livraria do Globo* é um estabelecimento que honra o nosso estado. (Id., 23/12/1936, p. 38)

O movimento intenso de clientes na *Livraria do Globo* foi estampado em fotografias publicadas na edição 179, de março de 1936. Segundo o texto sem autoria, a *Livraria* ocupava “no Rio Grande e no Brasil um lugar de destaque no campo cultural” (Id., 28/3/1936, p. 23), sendo “a preferida pelos acadêmicos e pelos estudantes em geral” (Ibid.). Em outra matéria publicada em edição de dezembro de 1937, duas fotografias deram conta da mesma temática, sendo uma exclusiva da vitrine na *Livraria* e a outra do movimento na porta de entrada (esta última cf. figura 32). A fotografia do movimento de pessoas à frente da *Livraria*, razoavelmente detalhada pelo texto que a acompanha, indicou o espaço como um local privilegiado do comércio no centro de Porto Alegre. A *Revista do Globo* ainda apresentou, com ilustração e fotografia, aquela que seria a sua mais nova aquisição para os trabalhos gráficos: uma *off-set* alemã que, entre outras qualidades, imprimia em duas cores (cf. figuras 33 e 34).

Figuras 32 e 33 – A *Livraria* e a *Editora do Globo* em fotografias publicadas na sua *Revista*



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 219, dez. 1937<sup>37</sup>; n. 220, jan. 1938<sup>38</sup>.

Dia 18 de dezembro, foi inaugurada nas oficinas da *Livraria do Globo* uma máquina de impressão litográfica, adquirida na Alemanha pelo Sr. Henrique Bertaso, quando da viagem que fez à Europa no ano passado. Trata-se de uma verdadeira maravilha técnica. É uma impressora *off-set*, formato 76x112. Imprime duas cores ao mesmo tempo e pode fazer até 4.700 impressões por hora. Máquina moderna, que reúne no seu elegante todos os progressos e recursos da moderna técnica de impressão, extraordinariamente precisa, destina-se à impressão rápida e perfeita de grandes trabalhos. Na sua inauguração imprimiu muitos milhares de rótulos da *Cervejaria Continental*. [...] Com mais esta impressora, de grande capacidade e de perfeição total, a *Livraria do Globo* está aparelhada para atender, com presteza e rapidez, os maiores serviços, entregando ao freguês um trabalho capaz de satisfazer totalmente. (REVISTA DO GLOBO, 15/1/1938, p. 28)

Algumas edições apresentavam chamadas para anunciantes publicarem suas propagandas em futuros números da *Revista do Globo*, que inseridas no conjunto elogioso sobre a caracterização da empresa tornavam-se mais atrativas e promissoras, no que diz respeito ao potencial para alcançar um público amplo. Em edição de maio de 1935, a revista preocupou-se em divulgar o número de exemplares que constituiriam a tiragem para a edição especial do periódico, em menção ao centenário da Revolução Farroupilha (cf. figura 35). A estimativa do número de visitantes à exposição indicou um público possível e em potencial para o consumo dos 20.000 exemplares que estariam à disposição. Neste caso, o alcance da

<sup>37</sup> Texto: “Publicamos nesta página as duas vitrines de natal da *Livraria do Globo*. Na reprodução fotográfica, fria e parada, não podemos de maneira nenhuma mostrar a orgia das cores e movimentos que anima estas montras, no meio das quais se movem artísticos e curiosos bonecos, destacando-se, como figura central, um rosado e simpático Papai Noel que oferece a todas as crianças as primorosas edições infantis da *Editores Globo*. O sucesso dessas vitrines o leitor bem pode avaliar pela fotografia que publicamos ao lado. Assim que foram abertas estas montras, que são um motivo de encantamento para as crianças e para os grandes que têm alma simples, os transeuntes se detiveram diante delas, admirando-lhes a beleza e o congestionado trânsito. E o grupo de expectadores, sempre renovado, forma uma multidão curiosa, sempre igual, embora mudem constantemente as pessoas. E as crianças deliciam-se, dando gritinhos de contentamento, à vista dos graciosos bonecos e, principalmente, dos belíssimos livros de histórias que a *Livraria do Globo* editou para elas”.

<sup>38</sup> Legenda: “A nova *off-set* que a *Livraria do Globo* acaba de inaugurar”.

revista seria reflexo para a repercussão de campanhas publicitárias de vários produtos comercializáveis. E, inclusive, a publicidade individual e simbólica, que promovia a imagem dos sujeitos diante dos segmentos sociais que ao periódico tivessem acesso. Portanto, caracterizava-se como uma possibilidade de tornar algo – ou alguém – conhecido, transformando-se o periódico no melhor meio de difusão de imagens estáticas à época.

Figuras 34 e 35 – A publicidade na *Revista do Globo* voltada para seus próprios empreendimentos

**LIVRARIA DO GLOBO**

*a Pioneira*  
das artes gráficas  
no Sul do Brasil!

MARCOS DE SUA HISTÓRIA:

1912 = A PRIMEIRA MÁQUINA DE COMPOR  
"LINOTIPO"

1915 = A PRIMEIRA MÁQUINA DE IMPRESSÃO  
TIPOGRÁFICA AUTOMÁTICA  
DE CILINDRO

1918 = A PRIMEIRA MÁQUINA DE IMPRESSÃO  
LITOGRAFICA "OFF-SET"  
A UMA CÔR

1937 = A PRIMEIRA MÁQUINA DE IMPRESSÃO  
LITOGRAFICA "OFF-SET"  
DE GRANDE FORMATO A  
DUAS CÔRES

Com a aquisição desta última OFF-SET moderníssima para impressão a duas cores, a LIVRARIA DO GLOBO se acha aparelhada para atender à sua clientela de grandes trabalhos litográficos com maior presteza, apresentando ao mesmo tempo um serviço de acabamento ainda mais perfeito.

LIVRARIA DO GLOBO DE BARCELLOS, BERTASO & CIA.  
PORTO ALEGRE - RIO GRANDE DO SUL

Mais de

**300.000**

Pessoas visitarão a  
Exposição Comemorativa  
do 1.º Centenario da Re-  
volução Farroupilha

●

Anuncie, pois, na  
Edição Especial da

**REVISTA DO GLOBO**

que circulará á 20 de Setembro

Mais de 200 paginas  
Historia da Grande Revolução  
Estatística  
Imagens Historicas  
Clichés Inéditos

●

**TIRAGEM 20.000 EXEMPLARES**

Só terão direito a este numero  
especial os assinantes que ten-  
ham pago assinaturas para o  
período de Janeiro a Dezembro  
de 1935 ou de Julho de 1935 a  
Junho de 1936

OFICINAS GRÁFICAS DA LIVRARIA DO GLOBO - PORTO ALEGRE

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 219, dez. 1937<sup>39</sup>; n. 161, mai. 1935<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Texto: “*Livraria do Globo*, a pioneira das artes gráficas no sul do Brasil. Marcos de sua história: 1912 – A primeira máquina de compor ‘linotipo’; 1915 – A primeira máquina de impressão tipográfica automática de cilindro; 1918 – A primeira máquina de impressão litográfica *off-set* a uma cor; 1937 – A primeira máquina de impressão litográfica *off-set* de grande formato a duas cores”. Com a aquisição desta última *off-set* moderníssima para a impressão a duas cores, a *Livraria do Globo* se acha aparelhada para atender à sua clientela de grandes trabalhos litográficos com maior presteza, apresentando ao mesmo tempo um serviço de acabamento ainda mais perfeito. *Livraria do Globo* de Barcellos, Bertaso & Cia. Porto Alegre – Rio Grande do Sul”.

<sup>40</sup> Texto: “Mais de 300.000 pessoas visitarão a Exposição Comemorativa do 1.ª Centenário da Revolução Farroupilha. Anuncie, pois, na Edição Especial da *Revista do Globo* que circulara a 20 de setembro. Mais de 200 páginas; história da Grande Revolução; estatística; imagens históricas; clichés inéditos. Tiragem 20.000 exemplares. Só terão direito a este número especial os assinantes que tenham pago assinaturas para o período de janeiro a dezembro de 1935 ou de julho de 1935 a junho de 1936. Oficinas gráficas da *Livraria do Globo* – Porto Alegre”.



Em edição de outubro de 1938, a *Revista do Globo* anunciou a compra de um pavilhão que, desta forma, ampliava o seu espaço para as artes gráficas. O local escolhido situava-se no bairro Menino Deus, que passaria a receber as oficinas de encadernação da *Livraria*. Novamente, lembrou-se que a empresa se caracterizava como sendo “um dos maiores estabelecimentos gráficos do Brasil” (REVISTA DO GLOBO, 15/10/1938, p. 26), e “que aumenta de ano a ano, ocupando um lugar de destaque no mundo editorial brasileiro” (Ibid.). Para tal empreitada, mantinha “mais de meio milhar de empregados e centenas de máquinas” (Ibid.), considerando que, de posse dos equipamentos necessários, “as novas oficinas permitem grande rapidez de produção e um acabamento perfeito dos trabalhos” (Ibid.). Pode-se deduzir que a *Revista do Globo* dispunha de excelentes condições para a impressão de seus exemplares, incluindo-se o conteúdo fotográfico que dele fazia parte, caracterizando não só a preocupação com o espaço de diagramação, mas também com o produto final, impresso e encadernado.

### 3.1.3 Publicações contemporâneas à *Revista do Globo*

Na década de 1930, outras publicações também faziam parte do rol da cultura visual do país, sendo, portanto, contemporâneas à primeira década de existência da *Revista do Globo*. Poder-se-ia afirmar que cada publicação tinha suas peculiaridades, cabendo às pesquisas comparadas – e cujo principal foco seja a caracterização de uma história visual – a identificação de possíveis diferenças e similitudes que estiveram presentes em seus projetos editoriais e nas suas fotografias. Do interesse da presente pesquisa, cabe uma breve menção a alguns empreendimentos editoriais que se destacaram no cenário nacional, assim como gradualmente o fez a *Revista do Globo*. A maioria das principais publicações do país da década de 1930 foi produzida na capital da República à época, ou seja, a cidade do Rio de Janeiro. No entanto, significativas publicações também poderiam ser encontradas em São Paulo, que cada vez mais se afirmava como centro urbano industrializado e de maior concentração de renda no Brasil. O que não exclui a produção realizada em outras capitais brasileiras, como Belo Horizonte, Recife e Curitiba.

Na capital fluminense, a revista *O Cruzeiro* (cf. figura 36) surgia como uma das principais publicações do país, acompanhada pela revista *Careta* (cf. figura 38), cujas atividades se realizavam desde o início do século XX, em 1908. A também carioca *A Scena Muda* (cf. figura 39) caracterizou-se como um periódico especializado em temáticas

relacionadas ao cinema, valorizando bastante a imagem fotográfica produzida neste meio. Em São Paulo, por sua vez, *A Cigarra* (cf. figura 37) pode ser mencionada como um dos importantes periódicos da época na cidade, dentro de um cenário de revistas que se multiplicava desde o início do século XX, conforme demonstra, por exemplo, Márcia Padilha (2001), em *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*, e Ana Luisa Martins (2001), com *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*.

Figuras 36 e 37 – Revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, contemporâneas à *Revista do Globo* na década 1930



O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, n. 21, mar. 1934<sup>41</sup>; A CIGARRA. São Paulo, n. 418, abr. 1932<sup>42</sup>;

Em edição de agosto de 1939 da *Revista do Globo*, foi publicado um anúncio de outra revista carioca de grande circulação no país, denominada *Fon-Fon* (cf. figura 41). O anúncio chama a atenção das leitoras – considerando que seu público se caracterizou especialmente pelo segmento feminino – para a necessidade do alinhamento com relação à sociedade da capital republicana. Em parte do seu anúncio, há uma orientação para as mulheres sobre como podem providenciar a compra do seu exemplar: “peça a seu marido para trazer-lhe *Fon-Fon*”. Indica-se, desta forma, o condicionamento dos grupos em diferir os papéis sociais por gênero,

<sup>41</sup> Texto: “*O Cruzeiro* – Revista semanal ilustrada. ‘1.º de abril’”.

<sup>42</sup> Texto: “*A Cigarra*. Número 418. Ano 19. Preço 1\$000. Senhorita Leopoldina Bello, rainha da colônia portuguesa do Brasil”.

supondo que a principal atividade de trabalho e, conseqüentemente, a principal fonte de renda familiar, fosse a do marido.

Figuras 38 e 39 – Revistas *Careta* e *A Scena Muda*, contemporâneas à *Revista do Globo* na década 1930.



CARETA. Rio de Janeiro, n. 1563, jun. 1938<sup>43</sup>; A SCENA MUDA. Rio de Janeiro, n. 595, ago. 1932<sup>44</sup>.

O Rio Grande do Sul também teve suas revistas literárias e de variedades, que, como sempre lembrado pela *Revista do Globo*, não tiveram vida longa. Entre elas estão *A Mascara*, *Kodak*, *A Madrugada*, *Kosmos* e *A Ilustração Pelotense*, entre outras. A *Editora do Globo* lançou em 1936 uma publicação paralela à *Revista do Globo*, chamada *Novela*. Segundo Maria Helena Steffens de Castro (2004, p. 17), a publicação foi “lançada com êxito no Brasil, contendo obras de ficção, além de contos e anedotas ilustradas”. A edição da *Revista do Globo* de 16 de janeiro de 1936 trouxe em seus anúncios publicitários um reclame específico para a *Novela* (cf. figura 40). Apesar de mencionar que seu conteúdo era direcionado para “toda a gente”, a utilização da imagem fotográfica indica, sugestivamente, que o público-alvo de seu novo empreendimento poderia ser constituído principalmente pelo segmento feminino, de senhoras às colegiais.

<sup>43</sup> Texto: “*Careta*. 4-junho-1938. Número 1563. Ano XXX. Capital: 500 réis. Estados: 600 réis. A concórdia europeia. Que mania tem essa gente de esconder material de guerra na adega!”.

<sup>44</sup> Texto: “*A Scena Muda*. N. 595. Janet Gayner. 1\$200”.

Figuras 40 e 41 – Anúncios de outras publicações nas páginas da *Revista do Globo*

Toda a gente de bom gosto lê a *Novela*



Um romance inteiro em cada número. - Novelas dos melhores autores.  
Humorismo e curiosidades.

É UMA EDIÇÃO GLOBO PREÇO: 2\$000

Para andar ao corrente  
DO QUE SE  
USA NO RIO



A Senhora que é elegante e fina, quer andar sempre ao par do que há de mais moderno... Leia semanalmente *Fon-Fon*. Cada número de *Fon-Fon* leva-lhe um relato das mais recentes tendências da moda com figurinos originais e — o que é mais — com os respectivos moldes, certos, fáceis e perfeitos. Compre um *Fon-Fon* para experimentar.

A leitura de *Fon-Fon* é amena e instrutiva. Oferece-lhe romances em série e flagrantes da vida carioca e paulista. Peça a seu marido para trazer-lhe *Fon-Fon*, todas as semanas.

*fon*  
**FON** A REVISTA  
COMPLETA  
POR 1\$000

NOVIDADES • LITERATURA • PASSATEMPOS • MODAS • MOLDES

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 198, jan. 1936<sup>45</sup>; n. 258, ago. 1939<sup>46</sup>.

Neste cenário, apresentado aqui pela menção de alguns importantes periódicos que estiveram presentes à década de 1930, ou em anteriores, no caso do Rio Grande do Sul, a *Revista do Globo* criou condições para apresentar a sua própria história. Esteve com seu discurso presente especialmente nos conteúdos editoriais e em páginas que fizessem menção às suas virtudes empreendedoras. Em um contexto mais amplo, o periódico também foi capaz de narrar – textual ou visualmente – alguns dos fatos históricos mais importantes de seu período, fossem eles nacionais ou internacionais. Cabe, portanto, uma breve apresentação deste panorama histórico que marcou a década de 1930, cuja menção esteve presente nas edições publicadas ao longo do período supracitado.

<sup>45</sup> Texto: “Toda a gente de bom gosto lê a *Novela*. Um romance inteiro a cada número. Novelas dos melhores autores. Humorismo e curiosidades. É uma edição *Globo*. Preço: 2\$000”.

<sup>46</sup> Texto: “Para andar ao corrente do que se usa no Rio. A senhora que é elegante e fina, que andar sempre ao par do que há de mais moderno... Leia semanalmente *Fon-Fon*. Cada número de *Fon-Fon* leva-lhe um relato das mais recentes tendências da moda com figurinos originais e – o que é mais – com os respectivos moldes, certos, fáceis e perfeitos. Compre um *Fon-Fon* para experimentar. A leitura de *Fon-Fon* é amena e instrutiva. Oferece-lhe romances em série e flagrantes da vida carioca e paulista. Peça a seu marido para trazer-lhe *Fon-Fon*, todas as semanas. *Fon-Fon*, a revista completa por 1\$000. Novidades, literatura, passatempo, modas, moldes”.

### 3.2 A história contada pela *Revista do Globo*

Durante a sua primeira década de circulação, a *Revista do Globo* procurou dar conta de uma série de acontecimentos políticos que ocorriam tanto no contexto regional, quanto no nacional e internacional. A partir do ano de 1933, o periódico adotou o *slogan* “magazine de atualidade mundial”, demonstrando o seu interesse em dar conta de uma série de acontecimentos que se realizavam no contexto da época. Não foi à toa que, quando da adoção deste novo *slogan*, a fotografia do líder alemão Adolf Hitler ganhou as páginas do editorial assinado por Gaudefroy Demombynes, sob o título *Nietzsche, fonte de Hitler*. Caracterizava não só o interesse pelos fatos da “vida mundana” – a vida social – mas também em acontecimentos que estavam no entorno da esfera filosófica e política. Albert Einstein, inclusive, chegou a figurar no espaço de um dos editoriais da revista, em desenho atribuído à autoria de Horácio Bishop.

As transformações ocorridas no cenário nacional, que marcaram o fim da chamada República Velha no Brasil, foram significativamente registradas nas páginas da *Revista do Globo*, especialmente se considerado que o Rio Grande do Sul teve uma participação decisiva nos acontecimentos políticos que se desenvolveram a partir de 1930. O alinhamento da revista à política de Getúlio Vargas remetia-se aos tempos de fundação do periódico, desde que o presidente da República, anos antes, tornara-se assíduo frequentador das rodas sociais político-intelectuais que se reuniam no espaço da *Livraria*. A história contada pelas páginas da *Revista do Globo* apresentava-se sob a forma de signos textuais ou visuais, cabendo a palavras, ilustrações e fotografias criarem uma pedagogia dos eventos históricos à luz de seus acontecimentos.

As questões relativas ao contexto regional também tiveram destaque nas páginas da *Revista*. A apresentação das gestões das prefeituras no Rio Grande do Sul, assim como a preocupação com o processo de urbanização das cidades foram pautas constantes ao longo das 266 edições analisadas. Todas as informações foram sempre apresentadas sob a forma de textos e imagens, estando muitas vezes presente a fotografia, caracterizando um momento incipiente da fotorreportagem no Brasil. E se já se encontrava uma grande dificuldade para a identificação da autoria das fotografias tiradas no Rio Grande do Sul, conotadas ou pelas legendas ou pelas assinaturas na própria imagem, aquelas que se referiam a contextos outros, no âmbito nacional ou internacional, muitas vezes sequer tinham estes indícios. O que se percebeu foi que, em algumas ocasiões, a *Revista do Globo* caracterizou a imagem fotográfica

como sua, utilizando termos como “aparece em nossa fotografia”, ou intervenções impessoais, como “a fotografia mostra”.

Não se trata do principal objetivo do presente trabalho uma caracterização dos muitos acontecimentos históricos publicados, através das fotografias, na *Revista do Globo*. No entanto, cabe uma apresentação sumária de alguns eventos considerados importantes para o período, além de apresentar através de alguns exemplos como a revista se preocupou em manter atualizadas informações sobre conflitos bélicos e transformações políticas, ente outros, ao longo da década de 1930.

### 3.2.1 Questões relativas ao contexto europeu

A década de 1930 marcou, no cenário internacional, o momento final do denominado período entreguerras, definindo o espaço temporal situado entre a Primeira (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Marcou também os acontecimentos decorrentes da denominada Grande Depressão, desencadeada pela crise econômica ocorrida nos Estados Unidos, a partir de 1929. Na Europa, a Alemanha sofria as consequências da derrota no primeiro grande conflito armado, e as ideologias fascistas ganhavam cada vez mais espaço no cenário político, assim como a simpatia de setores da população, que reivindicavam transformações imediatas. A *Revista do Globo* acompanhou o processo de ascensão do partido nazista na Alemanha, apresentando imagens fotográficas e textos informativos e de opinião sobre a situação política europeia. O jornalista William Shirer, na obra *Ascensão e queda do Terceiro Reich*, fala sobre as dificuldades que a imprensa tinha, de maneira geral, em criar uma percepção sobre o que realmente representava o referido contexto político da época.

É realmente extraordinário que nenhum de nós, jornalistas e diplomatas que nos encontrávamos na Alemanha durante o nazismo, soubesse o que estava efetivamente ocorrendo atrás da fachada do Terceiro Reich. Uma ditadura totalitária, pela sua própria natureza, age com grande sigilo, e sabe como manter esse sigilo longe dos olhares perscrutadores dos estranhos. Era bastante fácil registrar e escrever os simples, excitantes e, não raro, revoltantes acontecimentos que se verificavam no Terceiro Reich: a ascensão de Hitler ao poder, o incêndio de Reichstag; o expurgo sangrento de Röhm; o *Anschluss* (anexação) da Áustria; a capitulação de Chamberlain e Daladier em Munique; a ocupação da Tchecoslováquia; os ataques contra a Polônia, a Escandinávia, o Ocidente, os Bálcãs e a Rússia; os horrores da ocupação nazista e os campos de concentração; e a liquidação dos judeus. Mas as traições, os motivos e as aberrações que conduziam a tais decisões, os papéis desempenhados pelos atores nos bastidores, a extensão do terror que exerciam e a técnica de que se valiam para implantá-lo – tudo isso e muito mais permaneceu, em grande parte, oculto, até surgirem os documentos secretos alemães. (SHIRER, 2008, p. 13)

Antes da ascensão fascista alemã, a Itália, por sua vez, assistia a afirmação da supracitada ideologia política em seu país, destacando-se a liderança de Benito Mussolini, desde o fim do primeiro grande conflito armado. O fascismo italiano também ganhou significativa adesão da população daquele país, especialmente devido às estratégias estabelecidas frente a um momento de instabilidade econômica, consequência da Primeira Guerra. A trajetória política de Adolf Hitler e Benito Mussolini foi acompanhada de perto pela *Revista do Globo*, que constantemente publicava conteúdos a respeito dos dois líderes fascistas, assim como informações sobre a delicada situação político-diplomática na qual a Europa se encontrava. Imagens das marcas sangrentas da Primeira Guerra estiveram presentes na edição 115 da *Revista do Globo*, que, em uma iniciativa pouco usual, publicou fotografias de enforcamentos e de descobertas de corpos, em reportagem sob o título *Imagens secretas da guerra – fotografias secretas, traição e espionagem*.

Figuras 42 e 43 – Os líderes e ditadores da Itália e da Alemanha figuraram nas páginas da revista



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 33, mai. 1930<sup>47</sup>; n. 163, jun. 1935<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Legenda: “Mussolini”.

<sup>48</sup> Cabeçalho: “Hitler na intimidade”. Legendas: “Crianças visitam o *führer* em Obersalzberg. E Hitler tem sempre uma palavra de carinho para elas. / O *führer* passa as férias na sua chácara, em Obersalzberg. É lá que ele vai descansar e recuperar novas energias e procurar ideias novas para as lutas de seu governo. / Uma menina visita o *führer*. Vejam a expressão satisfeita do presidente da Alemanha. / Hitler é um homem estimado na Alemanha. E as crianças tem verdadeira adoração por ele. Nosso flagrante fixa um aspecto da visita infantil que

Em edição da *Revista do Globo* de maio de 1930, à página 41, encontrou-se um retrato fotográfico de página inteira do ditador italiano (cf. figura 42), acompanhada de um texto, na página seguinte, sob o título *A propósito de armamentos e desarmamentos*, de autoria atribuída ao próprio Benito Mussolini. Diz o texto de apresentação, produzido pelos editores da revista, que o líder italiano era “um grande homem autêntico” (REVISTA DO GLOBO, 17/5/1930, p. 42), porque não ocultava seus pensamentos, tornando público seu discurso sobre “as hipócritas conferências e palavras pacifistas que os diplomatas andam a entreter e proferir” (Ibid.). Torna-se interessante constatar os posicionamentos da *Revista do Globo* frente aos acontecimentos políticos europeus da época, mudando o tom de seu discurso conforme se tornavam mais evidentes os significados do fascismo à humanidade naquele contexto.

A *Revista do Globo* de junho de 1935 apresentou algumas fotografias, no espaço de uma página inteira, sob o título de *Hitler na intimidade*, caracterizando uma personalidade muito eufêmica daquela que marcaria a do ditador alemão – responsável, desde o final daquela década, por um dos maiores genocídios de toda a história. No conjunto de imagens fotográficas, acompanhadas por legendas que são pedagogicamente sugestivas e sugerem uma interpretação à parte (vide a descrição na nota de rodapé), o líder alemão apareceu ao lado de crianças, demonstrando expressões de alegria, atenção e afeto (cf. figura 43). Acompanharam as fotografias os signos da suástica e do brasão de armas, ambos apropriados e elaborados para serem representativos do partido nazista e do exército alemão, respectivamente. Interessante observar que as fotografias do governante alemão aparecem entre páginas em que foram publicadas imagens da sociedade sul-rio-grandense, sendo uma delas vinculada ao Germânia Tênis Clube.

Ao longo da década de 1930, também é possível fazer menção aos acontecimentos ocorridos na Espanha, decorrentes dos conflitos deflagrados em seu território. A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) resultou na presença efetiva das ideologias fascistas também na Península Ibérica, caracterizando, em linhas gerais, a ascensão do líder político Francisco Franco ao poder naquele país. A *Revista do Globo* publicou inúmeras informações sobre o conflito espanhol, destacando na edição 191, de setembro de 1936, fotografias sobre a participação das mulheres no conflito (cf. figura 44). Já na edição 259, de setembro de 1939, a *Revista do Globo* publicou a tradução de um artigo de autoria atribuída a Emil Ludwig, abordando a conflituosa relação entre o primeiro ministro do Reino Unido, Neville

---

o *führer* recebe todos os dias em Wachenfeld. / Crianças de Berchtesgaden cumprimentam o *führer* em trajes bávaros. / O *führer* brinca com um menino da vizinhança que foi visitá-lo”.



Chamberlain, e o líder russo Josef Stalin (cf. figura 45), representando a delicada relação diplomática que se estabelecia entre a Inglaterra e a União Soviética.

Figuras 44 e 45 – Da Guerra Civil Espanhola à problemática relação entre o Reino Unido e a URSS



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 191, set. 1936<sup>49</sup>; n. 259, set. 1939<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Cabeçalho: “A Guerra Civil na Espanha”. Legendas: “Guerreiras – Senhoras e senhoritas que auxiliam as forças do governo e o grande exército de populares. / Despojos de guerra – Membros da Milícia Republicana entre os quais podemos distinguir numerosas mulheres, moças e rapazes preparando-se para rebocar um canhão capturado das tropas rebeldes, levando-o em triunfo pelas ruas de Barcelona. / A caminho da morte – O major Guadalajara, um dos rebeldes que se renderam às forças do governo que cercaram seu acampamento de Montana, aparece aqui em meio de milicianos que o levam para um julgamento sumário. Não é preciso dizer que durante o terrível trajeto o oficial revolucionário ouviu de seus guardas muitas amabilidades”.

<sup>50</sup> Texto: “Stalin x Chamberlain, por Emil Ludwig. Stalin sente desprezo por Chamberlain. Chamberlain odeia Stalin porque o teme. Um relevante paralelo entre o inglês conservador e o russo revolucionário. Nota da redação – Estas opiniões de Emil Ludwig, sobre a inimizade entre a Inglaterra e a Rússia foram captadas em seus inúmeros livros e constituem uma explicação racional, de real interesse, para a situação atual da Europa. Valem aqui, sobretudo, as impossibilidades que Ludwig anteviu para um acordo entre as democracias e a Rússia, bem como os grandes empecilhos que não permitirão o ingresso do país soviético na guerra, ao lado da Inglaterra. Se Hitler se deteve por algum tempo nas suas conquistas de território, na Europa, foi devido, talvez, à ameaça constante de uma aliança entre a Inglaterra e a Rússia. Juntos estes dois países formariam a metade do mundo. Ainda que os ideais de Stalin e Chamberlain, bem como das classes que eles representam, sejam completamente opostos, ambas as nações e ambos os homens, sempre alimentaram um único desejo: paz! Há 22 anos a Inglaterra quebrou suas relações diplomáticas com a Rússia e Chamberlain tentou, contudo, o auxílio de Stalin para pôr um termo às ameaças de Hitler. Completamente impossível essa união! Se não, observemos o grande contraste existente entre estes dois condutores de povos, para chegarmos à conclusão desesperadora de que jamais se entenderão. Um, velho conservador da tradição inglesa; outro, revolucionário que odeia a tradição. É pena que eles ainda não tenham se encontrado. Chamberlain não se resigna a morrer sem visitar Moscou. Esta nova guerra, cuja solução rápida se daria caso a Rússia lutasse contra a Alemanha, é capaz de satisfazer o sonho de Chamberlain, levando-o à capital moscovita, para solicitar, pessoalmente, de Stalin, a adesão à causa antinazista. A retirada russa em 1917 enfraqueceu os aliados e prolongou a Grande Guerra de 1914. Hoje, a

A situação de crise econômica pela qual passava os Estados Unidos, deflagrada com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, também foi tema para a caracterização do contexto internacional a partir dos textos e imagens da *Revista do Globo*. Na edição 123, de novembro de 1933, um desenho de página inteira estampou os rostos do então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, e do presidente do Brasil, Getúlio Vargas, sob o título *Os ditadores otimistas*. A revista menciona que “do not mind – diz um. Não faz mal – diz o outro. As ondas de pessimismo vão passando. E os homens fortes continuam a sorrir. Hão de vencer, pois só se constrói solidamente sobre bases de otimismo” (REVISTA DO GLOBO, 1.º/11/1933, p. 9).

Algumas edições depois, a mesma imagem foi reproduzida pelo periódico, no número 150, sob o título de *Rememorando*, e afirmando que ambos os presidentes “têm podido assistir ao triunfo de suas ideias e à realização de seus planos mal gradados todos os obstáculos e dificuldades” (Id., 1.º/12/1934, p. 8). O conteúdo demonstra o acompanhamento de perto que a *Revista do Globo* realizava com relação aos acontecimentos políticos no cenário mundial, incluindo-se algumas informações sobre o mundo oriental, destacando, entre outros temas, a organização e o sucesso das escolas japonesas, voltadas para a formação cívica (REVISTA DO GLOBO, 28/9/1935, p. 194-195) e a presença marcante de Mahatma Gandhi na Índia (Id., 18/10/1933, p. 13). O contexto africano, no entanto, foi retratado, na maioria das vezes, mais pelo seu exotismo social e cultural do que sua condição política contemporânea à época, como na matéria intitulada *Dinkas, nubias e krongos: três interessantes tribos do Sudão, seus costumes e enfeites* (Id., 24/7/1937, p. 29).

### 3.2.2 A narrativa histórica sobre o Brasil a partir do Rio Grande do Sul

Assim como no contexto internacional, a *Revista do Globo* também acompanhou alguns importantes acontecimentos históricos ocorridos no cenário político brasileiro. Em especial, a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República foi amplamente documentada, merecendo, inclusive, uma edição especial de quase 500 páginas, publicada em junho de 1931. Neste exemplar, os editores mencionam que a revista “não podia deixar de

---

Rússia está incomensuravelmente forte, e foi isto que levou Chamberlain a solicitar de Stalin a Aliança que poderia ter livrado o mundo desta nova guerra. De qualquer modo, esta guerra de 1939, com ou sem a aliança da Rússia com as democracias, resultará na derrota definitiva da Alemanha. A aliança entre a Rússia Soviética e a Inglaterra Imperialista está, entretanto, tão impossível quanto à harmonia dos interesses existentes. Apesar de que estes dois países foram aliados na Grande Guerra, a Inglaterra, mais tarde, procurou destruir Lenine. Unicamente a ameaça de uma greve das uniões trabalhistas inglesas evitou, até os dias atuais, uma guerra entre a Rússia e a Inglaterra”.

registrar de uma maneira notável o acontecimento glorioso” (REVISTA DO GLOBO, n. esp. jun. 1931, p. 5), sendo que durante o conflito, “as páginas deste quinzenário se encheram de fotografias que focaram esses aspectos gloriosos” (Ibid.). Como é possível perceber, há uma conotação muito elogiosa com relação ao acontecimento, especialmente por ter o Rio Grande do Sul como protagonista, e em especial a figura de Getúlio Vargas, bem quista no meio social que fundou a *Revista do Globo*. Na edição de número 150, o editorial da revista trouxe o texto intitulado como *S. Excia. o presidente e a Revista do Globo*, cujo trecho se destaca a seguir.

Nas proximidades de outubro de 1930, quando o Rio Grande resolvera já fazer a revolução, este magazine em sua página de honra publicava um poema de Mansueto Bernardi que era bem uma profecia da arrancada memorável. [...] Sem um momento de hesitação, sem atitudes dúbias, a *Revista do Globo* pôs-se ao serviço da causa do Rio Grande, que era a causa do Brasil. E fiel a ela se manteve, desde os dias incertos e dolorosos da luta até a manhã radiosa da vitória. Quatro anos se passaram. Quatro anos de lutas, de reformas, de reviravoltas, de ódios e paixões. Um quadriênio dramático em que o presidente Getúlio Vargas soube conservar uma admirável, uma rara e providencial serenidade. Hoje o Rio Grande tem a honra de pela primeira vez em sua história receber a visita de um presidente da República em exercício. [...] E a *Revista do Globo* – que tão de perto tem acompanhado a vida pública desse eminente brasileiro nestes últimos seis anos – saúda-o respeitosamente e lhe deseja um feliz repouso na sua tranquila São Borja. (Id., 1.º/12/1934, p. 5).

Entre as várias fotografias presentes no número especial da revista, de 1931, destaca-se uma tirada no município de Cachoeira do Sul, com a presença de Flores da Cunha, Getúlio Vargas e João Neves da Fontoura (cf. figura 46). Este último foi prefeito daquela cidade e vice-presidente do governo do estado, tornando-se membro da Academia Brasileira de Letras em 1936. José Antônio Flores da Cunha foi o interventor federal no Rio Grande do Sul de 1930 a 1937, o que justifica as muitas fotografias dele que estamparam as páginas da *Revista do Globo*. Daltro Filho assumiu o Governo do Estado de 1937 a 1938, quando faleceu, sendo sucedido por Cordeiro de Farias, que permaneceu no cargo até 1943. Entre as duas últimas gestões citadas, Maurício Cardoso governou o estado interinamente nos dois primeiros meses de 1938. Getúlio Vargas, por sua vez, permaneceu na presidência da República até 1945, tendo à sua personalidade a construção de um mito na história brasileira, como aponta Luciano Aronne de Abreu.

Por um lado, há uma grande parcela de fabulação e de criação em cima de sua imagem, apresentando-se Vargas como o homem certo no lugar certo, como um político acima das facções partidárias e como o único capaz de resolver os problemas político-econômicos do Rio Grande, no final da República Velha; por outro lado, este mesmo mito tem um componente explicativo bastante importante a respeito do contexto histórico em que foi criado, sendo Vargas uma figura da ascensão de uma geração política – a de 1907, que marcou o fim da era Borges e a

introdução de novos pressupostos políticos e econômicos da gerência do Estado. Além disso, o mito de Vargas representa a ação contra uma velha e corroída ordem, que precisava ser transformada, sendo ele visto como um líder e o condutor desse processo de ruptura e de mudanças no contexto gaúcho e brasileiro. (ABREU, 1996, p. 14-15)

Figuras 46 e 47 – Flores da Cunha, Getúlio Vargas, João Neves da Fontoura e Loureiro da Silva



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. especial, jun. 1931<sup>51</sup>; n. 218, nov. 1937<sup>52</sup>.

Na Prefeitura de Porto Alegre, cidade onde se situava a sede da *Revista do Globo*, a década de 1930 assistiu a gestão de apenas dois prefeitos: Alberto Bins, de 1928 a 1937, e José Loureiro da Silva (cf. fotografia da figura 47), de 1937 a 1943. Ambos foram devidamente fotografados para as páginas do periódico. Sobre esse panorama político do final da década de 1920, segundo Margaret Marchiori Bakos (1996, p. 105), “Alberto Bins, na intendência de Porto Alegre, Getúlio Vargas, no governo do estado, e Osvaldo Aranha, na Secretaria do Interior e Justiça, são homens representativos da chamada ‘nova geração de republicanos’”. Já Loureiro da Silva, em sua gestão, foi um dos intendentes que mais realizou transformações viárias na cidade de Porto Alegre, tais “como a Avenida Farrapos e a Avenida 10 de Novembro (Salgado Filho)” (MONTEIRO, 2004, p. 57), além de ser o gestor que, à frente da Prefeitura, “canalizou o Arroio Dilúvio e construiu a Ponte da Azenha” (Ibid.), entre outras obras urbanísticas significativas.

Algumas cidades da região metropolitana de Porto Alegre e do interior do estado do Rio Grande do Sul também ganharam espaço nas páginas da *Revista do Globo*. Composto uma interessante fonte para estudos sobre as cidades, em diversos aspectos, foi possível

<sup>51</sup> Cabeçalho extraquadro: “Instantâneos da Revolução em Cachoeira”. Legenda extraquadro: “A passagem do comboio que conduziu o generalíssimo Getúlio Vargas para o Paraná, vendo-se na 1.ª fila o general Flores da Cunha, o Dr. Getúlio Vargas e o Dr. João Neves da Fontoura – 12 de outubro de 1930”.

<sup>52</sup> Legenda extraquadro: “Dr. José Loureiro da Silva, Prefeito de Porto Alegre. Homem moço e cheio de entusiasmo, sua administração, enérgica, esclarecida, firmemente orientada no sentido do bem público, está conquistando para a S. S. as melhores simpatias da nossa população. S. S. que conhece e compreende as dificuldades com que estão vivendo as nossas populações pobres, está fazendo os maiores esforços para baratear o custo do estalão de vida, ao mesmo tempo em que determinou uma economia, consciente e bem dirigida, sobre os dinheiros do município. O Dr. José Loureiro da Silva, apesar de muito jovem, está se revelando um ótimo administrador e, sobretudo, um muito dedicado amigo de seu povo”.

encontrar menções e elogios políticos a gestores de municípios em matérias elaboradas com base no discurso de modernização presentes em cidades como Caxias do Sul, Novo Hamburgo e São Leopoldo, entre outras. Na maioria das vezes, as fotografias destes gestores políticos foram publicadas juntamente com as imagens das suas respectivas cidades de administração, gerando uma interpretação associativa entre a personalidade política e a identidade construída sobre o progresso do próprio município.

Figuras 48 e 49 – Relações internacionais e envolvimento na guerra a partir do Rio Grande do Sul



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 221, jan. 1938<sup>53</sup>; n. 249, abr. 1939<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Legendas: “Brasil e Argentina unidos para a maior glória da América. / Os presidentes Getúlio Vargas e Agustín Justo, com altas autoridades brasileiras e argentinas, inauguram o monólito de Paso de los Libres. / Aspecto da inauguração festiva do monólito de Uruguiana, levantado na Praça D. Pedro II. Os presidentes são entusiasticamente vivados pelo povo”.

<sup>54</sup> Texto: “O exército brasileiro se prepara. Das manobras militares que alguns regimentos, obedecendo ao programa de exercícios da região, realizaram nas proximidades desta capital, conseguimos, após grandes esforços, estas fotografias reveladoras da eficiência com que decorreram aqueles exercícios. Apesar da inclemência do tempo, o programa das manobras foi completamente realizado, tendo os soldados resistido, galhardamente, a todos os imprevistos. Falando do resultado das manobras, o Gal. Américo de Moura, que veio do Rio para inspecioná-las, disse que elas satisfizeram por completo as suas expectativas. Nossa página fixa alguns aspectos das manobras, onde se observam as tropas em pleno exercício, e oficiais superiores de nosso exército estudando as fases principais dos trabalhos”.

A leitura das edições da década de 1930, da *Revista do Globo*, fornece um conteúdo muito interessante sobre os acontecimentos históricos nacionais e internacionais no âmbito do Rio Grande do Sul. No contexto brasileiro, claro, leva-se em consideração a importância da inserção dos agentes sociais e políticos do estado a partir da terceira década do século XX. A negociação que envolveu a construção da ponte que liga o Brasil à Argentina, através das cidades de Uruguaiana e Paso de los Libres, respectivamente, também foi temática ressaltada pela *Revista do Globo*, no período histórico da década de 1930 (cf. figura 48). Reutilizando o lema estadunidense “América para os americanos”, um dos editoriais da revista, assinado por Luiz Estrela e intitulado sugestivamente *América americana*, mencionou o sucesso das negociações entre os presidentes Getúlio Vargas e Agustín Pedro Justo. Segundo o autor do editorial, “é um passo decisivo para a realização do ideal americano” (REVISTA DO GLOBO, 29/1/1938, p. 9). Prossegue dizendo que “devemos desejar uma América americana, de civilização própria, independente, livre dos prejuízos que trouxeram à Europa a desinteligência nefasta que está lançando seus filhos uns contra os outros” (Ibid.), considerando a iminência de um novo confronto. O treinamento das tropas brasileiras que participariam da Segunda Guerra, nos arredores de Porto Alegre, também foi tema de algumas fotografias (cf. figura 49).

A análise sobre as diferentes formas como a *Revista do Globo* apresentou o discurso sobre os eventos históricos, em perspectiva comparada, apresenta-se como uma proposta muito pertinente para a realização de estudos futuros. Obviamente, as mobilizações que caracterizaram a implantação do Estado Novo no Brasil também foram repercutidas nas páginas da revista, devidamente registradas e publicadas através de fotografias e textos, em seus gêneros e formatos diversos, além de outros eventos históricos importantes. A *Revista do Globo* também publicou imagens de acontecimentos realizados em âmbito local e que podem ser caracterizados como repercussões dos eventos ocorridos na esfera internacional à época, e que foram manifestados no Rio Grande do Sul.

A ascensão dos estados fascistas observada na Europa teve as suas repercussões em Porto Alegre, conforme apresentado pelas páginas da *Revista do Globo*, com fotografias sobre os encontros da Ação Integralista Brasileira e da colônia alemã, ambos em Porto Alegre, tendo como identificação as ideologias emergentes na Itália e na Alemanha, respectivamente. Com os títulos *Anauê!* (cf. figura 50) e *Com os “nazis” de Porto Alegre* (cf. figura 51), imagens mostraram a presença do sigma integralista e da suástica nazista, em 1934, na capital sul-rio-grandense. Esta série de fotografias poderia se aproximar – em muito – com as

imagens que registraram as manifestações cívicas da época, cujo conjunto será apresentado entre várias outras possibilidades visuais possíveis no capítulo seguinte. Marcos Chor Maio e Roney Cytrynowicz (2007, p. 51) mencionam algumas estratégias destes grupos políticos, que sabiam utilizar muito bem diversos recursos disponíveis à época para proferir suas mensagens, entre eles a fotografia.

Valendo-se da fotografia, do rádio, do cinema e de rituais e concepções propriamente “teatrais” da política, a AIB difundia seu apelo e apresentava, assim, uma faceta que parecia moderna no contexto de 1930, mesmo quando o conteúdo do discurso fosse, por exemplo, a luta contra a industrialização do país, no caso de Gustavo Barroso, e a defesa da suposta vocação agrária do país. Organizar crianças e jovens, mulheres, desfiles públicos, palavras de ordem inflamadas, bandeiras, marchas e estandartes revelava uma forma de fazer política distinta dos partidos oligárquicos da República Velha.

Figuras 50 e 51 – Movimentos do integralismo e do nazismo na Porto Alegre da década de 1930



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 145, set. 1934<sup>55</sup>; n. 136, mai. 1934<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Texto: “Anauê!”. Legenda: “O integralismo em Porto Alegre. 1 – A mesa que presidiu os trabalhos; 2 – O Dr. Plínio Salgado falando às massas; 3, 4, 5 e 6 – Diversos aspectos do Juramento à Bandeira e do desfile”.

<sup>56</sup> Texto: “Com os ‘nazis’ de Porto Alegre”. Legenda: “Estampamos nesta página quatro flagrantes da brilhante comemoração do Dia do Trabalho, levada a efeito no Cine Teatro Ipiranga pela laboriosa colônia alemã desta cidade, com a presença de inúmeros brasileiros. O Sr. Ried, cônsul alemão, pronunciou vibrante oração, após a qual foi cantado o Hino Nacional Brasileiro. Seguiram-se outros discursos, entre os quais o do operário Sr. Ausborn, que vemos em um instantâneo feliz no alto da página, à direita. Um magnífico coro, dirigido pelo maestro Brueckner, cantou várias canções e hinos”.

Ao informar seus leitores sobre os acontecimentos da esfera internacional, nacional e local, a *Revista do Globo* desempenhava um papel de veículo de informação distinto em relação aos demais, dada sua periodicidade quinzenal e o seu caráter dessemelhante com relação aos jornais diários. Diferenças estas que iam desde a escolha da diagramação à própria qualidade do papel impresso. Ao contrário da imprensa diária, o periódico da *Livraria do Globo* prezava pela qualidade da impressão, além, como já se pode perceber, do conteúdo visual, que se apresentava na revista de forma muito mais intensa, variada e atrativa do que em outros veículos de comunicação a ela contemporâneos. O conteúdo de variedades que compunha a *Revista do Globo* também se caracterizou pelos anúncios publicitários e pelas reportagens culturais em geral, que apontavam para quais seriam os conceitos de consumo e de cultura definidos pelo periódico. Não se caracteriza como o principal objetivo do capítulo uma apresentação da grande quantidade de anúncios presentes ao longo da década estudada, de 1929 a 1939. Mas, sim, apontar indicativos que constituíram exemplos significativos culturais que orientaram os parâmetros da revista e sugeriram, indiretamente, tipos específicos de leitores, interessados em diferentes assuntos, de acordo com o que foi selecionado e publicado pelos administradores do periódico.

### 3.3 Sociedade, consumo e cultura distintiva

Entre os conteúdos presentes nas páginas das edições da *Revista do Globo*, publicadas de 1929 a 1939, cabe destacar alguns indícios que apontam para a caracterização de signos da modernidade que, através de suas mensagens, enfatizavam o discurso de uma sociedade que, cada vez mais, desejava romper com a imagem que lhe foi atribuída desde a Primeira República. Como fragmento destes conteúdos temos parcela dos anúncios publicitários que – fora a grande quantidade de produtos vinculados ao crescimento da indústria farmacêutica à época – ainda enfatizavam elementos da cultura material quase indissociável do espírito de modernidade que se prezava. Claro que a presença de conteúdos na página de uma revista não indica necessariamente um único tipo de leitor, mas faz a referência a perfis que, supostamente, teriam interesse e condições econômicas de consumir aquilo que estava sendo oferecido. A relação com a publicidade segue este caminho, mesmo quando caracterizada no seu aspecto simbólico: a promoção da imagem do sujeito através da fotografia, cujo maior capital seria o simbólico. Gilles Lipovetsky lembra sobre esta característica específica do campo publicitário, em sua manifestação tradicional.



Nada igual à publicidade: ao invés da coerção minuciosa, a comunicação; no lugar da rigidez regulamentar, a sedução; no lugar do adestramento mecânico, o divertimento lúdico. Ali onde as disciplinas quadriculam os corpos e barram a iniciativa do sujeito por meio dos detalhes das regulamentações, a publicidade abre um espaço de ampla indeterminação, deixa sempre a possibilidade de escapar à sua ação persuasiva. (LIPOVETSKY, 2009, p. 223)

Seria somente a partir da década de 1920 que “a publicidade de anúncios havia se tornando um negócio altamente lucrativo” (DEPEXE, 2011, p. 8), sendo que “somente na década de 1930, as primeiras agências do estado firmaram suas atividades, oferecendo produção e comercialização dos anúncios” (Ibid.), mesclada a uma espécie de refinamento estético, com elaboração embasada na ilustração ou mesmo na fotografia. Mais do que a produção de uma visualidade voltada para o consumo, poder-se-ia verificar a identificação de determinados estilos de vida que foram percebidos pelos produtores da comunicação, e que foram transpostos às páginas impressas que poderiam alcançar um considerável público, como no caso específico da *Revista do Globo*. E na busca da identificação destes estilos de vida percebidos pelo periódico, cabe uma apresentação breve de signos ainda vinculados à noção de modernidade urbana, a propagação de conteúdo cultural e, por fim, a localização de indícios de uma cultura fotográfica, que remetia a parte da “iconosfera” criada pela *Revista do Globo*, caracterizada pelas fotografias propriamente ditas.

### 3.3.1 Ainda signos da modernidade

Na busca pela apreensão de alguns elementos que compunham o universo cultural no Rio Grande do Sul da década de 1930, é possível verificar fenômenos que estavam associados às descobertas tecnológicas do período, especialmente aquelas relacionadas aos meios de comunicação e transporte. A ampliação do alcance do rádio foi um exemplo, assim como a própria expansão das empresas de telefonia. Em processo incipiente de industrialização, boa parte dos equipamentos era adquirida da Europa ou dos Estados Unidos, o que os tornava ainda inacessível economicamente para muitos. A ampliação deste comércio internacional – e desequilibrado – fazia com que alguns elementos que compunham a cultura que estava se condicionando à tecnologia em outros países se fizesse presente, aos poucos, também no Brasil. Em um momento repleto de contradições, haja vista a luta pela valorização do sentimento cívico e, conseqüentemente, da unidade nacional, uma cultura “norte-americanizada” ou “europeizada” se fazia cada vez mais presente no cotidiano de parcela da sociedade que, por sua vez, tinha acesso a este tipo de material.

Nesse período, o cinema e a música fazem dos Estados Unidos uma presença constante no cotidiano dos brasileiros. O Brasil se americanizava nos costumes, no comportamento, no vestuário, no intercâmbio de estudantes – mas, do ponto de vista econômico, tornava-se ideologicamente nacionalista e avesso à abertura de seus mercados. No tocante à política cultural oficial, propagavam-se a brasilidade e uma identidade nacional autêntica e autônoma. (ARAÚJO, 2000, p. 40)

A fotografia que estava presente na publicidade da *Revista do Globo* não tinha a autoria revelada. Neste caso, a comercialização de produtos importados poderia ser feita, supostamente, com a produção de conteúdo de comunicação visual também importado. Neste caso, a conotação das legendas realizou a adaptação à comunicação da língua local, e não somente ao que correspondia à língua portuguesa em uso no Brasil, mas também à pragmática cultural. A interação entre pessoas e objetos fotografados remetia um direcionamento à parcela da sociedade que teria condições de acesso ao produto anunciado, assim como se identificaria com o tipo de imagem a ela apresentada, em que o sujeito da fotografia, por sua vez, poderia ser ela própria. Neste caso, poderiam estar presentes homens, mulheres e crianças, desde que tivessem traços étnicos que remetessem aos estereótipos físicos atribuídos à identidade estadunidense ou europeia, desconsiderando, por exemplo, a influência de etnias de pele parda ou negra.

A modernidade imaginada para a publicidade poderia, portanto, anunciar produtos que estariam ao alcance até de uma criança (cf. figura 52), desde que ela tivesse as características físicas que poderiam ser relacionadas aos segmentos que, supostamente, seriam o público-alvo da mensagem. A fotografia que remetia ao universo do rádio, portanto, apresentava uma imagem que não condizia à contribuição cada vez maior de um segmento de artistas afrodescendentes na música sul-rio-grandense, como mostraram algumas poucas fotografias – que serão mencionadas no próximo capítulo. O mesmo ocorria com os anúncios da *Companhia Telefônica Rio-Grandense*, cuja fotomontagem trazia uma mulher loira apresentando o aparelho telefônico acompanhada de um discurso dúbio – “você me necessita” (cf. figura 53) – que poderia ser interpretado desde a lógica da sedução feminina à criação de um estilo de vida importado, apresentado pela imagem publicitária oriunda possivelmente dos Estados Unidos ou da Europa.

A linguagem técnica dos produtos anunciados ganhava significativa suavidade com a incorporação da linguagem fotográfica: ao invés da explicação densa das características tecnológicas, a distensão da vida social através das imagens. Algumas vezes estas características foram relegadas a um espaço secundário nos anúncios, como notas de rodapé, por exemplo. Em outras, foram substituídas por textos que se incorporavam às imagens,

criando no espaço do enquadramento, assim, uma mensagem única. Foi este o caso dos anúncios publicitários daquele que ainda seria um dos expoentes máximos da modernidade do início do século XX, ou seja, o automóvel. Os anúncios publicados no final da década de 1930, na *Revista do Globo*, não indicam a origem da fotografia. No entanto, a paisagem visível, presente na publicação da edição 215 (cf. figura 54), não se associava aquelas frequentemente identificadas à diversidade geográfica brasileira. A conotação “é na serra que se conhece a fibra de um carro” remete a adaptação da linguagem ao contexto de uso da língua, sendo no caso do Rio Grande do Sul, a esfera de cidades como Caxias do Sul, Bento Gonçalves e demais municípios da região serrana.

Figuras 52 e 53 – O rádio e o telefone ainda como signos da modernidade no final da década de 1930

O Mundo Na Mão De Uma Criança



ANDREA RÁDIO Modelo 12-E-6

O maravilhoso superheterodino para ondas curtas, corrente alternada com transformador universal de 110 até 260 volts. Novo circuito 6-K-8 com os últimos aperfeiçoamentos técnicos, que estabiliza a recepção das ondas curtas, trazendo a máxima combinação de clareza e firmeza. Móvel fino, chapeado em nogueira e madeira rosa, altamente acabado e desenhado para proporcionar a nova acústica 'sutio tone' (tonalidade de câmera). Faixas de ondas de 16 a 578 metros; possui 6 botões de apertar, que proporcionam uma seleção instantânea, silenciosa e automática das estações preferidas. Quadrante de visão ampla e fácil, com escala em linha reta, ouro suave com fundo antideslumbrante (sic); ponteiro horizontal que desliza verticalmente. Sintonia calibrada em Metros, Kilociclos e Megaciclos. Dep. De rádios e acessórios – vendas a prestações. Hugo A. Seben. Rua General Câmara, 233 – Porto Alegre – Caixa Postal 804 – Telefone 8825. End.: telegr. e fonogram. SEBEN.

HUGO A. SEBEN  
RUA GENERAL CÂMARA, 233  
PORTO ALEGRE  
Caixa Postal 804 – Telefone 8825  
End.: telegr. e fonogram. SEBEN

COMPANHIA TELEPHONICA RIO GRANDENSE



Você me necessita...

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 242, dez. 1938<sup>57</sup>; n. 256, jul. 1939<sup>58</sup>.

Figuras 54 e 55 – Fotografias publicitárias do Ford V-8 adaptadas ao público brasileiro

<sup>57</sup> Cabeçalho: “O mundo na mão de uma criança”. Legenda: “*Andrea Rádio* Modelo 12-E-6. O maravilhoso superheterodino (sic) para 1939, 6 válvulas, corrente alternada, com transformador universal de 110 até 260 volts. Novo circuito 6-K-8 com os últimos aperfeiçoamentos técnicos, que estabiliza a recepção das ondas curtas, tornando a audição assombrosamente clara e firme. Móvel fino, chapeado com nogueira e madeira rosa, altamente acabado e desenhado para proporcionar a nova acústica ‘sutio tone’ (tonalidade de câmera). Faixas de ondas de 16 a 578 metros; possui 6 botões de apertar, que proporcionam uma seleção instantânea, silenciosa e automática das estações preferidas. Quadrante de visão ampla e fácil, com escala em linha reta, ouro suave com fundo antideslumbrante (sic); ponteiro horizontal que desliza verticalmente. Sintonia calibrada em Metros, Kilociclos e Megaciclos. Dep. De rádios e acessórios – vendas a prestações. Hugo A. Seben. Rua General Câmara, 233 – Porto Alegre – Caixa postal 804 – Telefone 8825. Endereço: telegrama e fonograma SEBEN”.

<sup>58</sup> Texto: “*Companhia Telefônica Rio-Grandense. Você me necessita...*”.



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 215, out. 1937<sup>59</sup>; n. 212, ago. 1937<sup>60</sup>.

Por sua vez, a conotação “ideal complemento da vida moderna”, presente na fotografia da edição 212 (cf. figura 55), identifica a aquisição do produto mais a um estilo cultural do que propriamente a apresentação técnica de um meio de transporte. Há na imagem mais a valorização do *status* social que o automóvel poderia proporcionar do que sobre o produto propriamente dito. Na transposição para o contexto social sul-rio-grandense, observa-se que em ambas as fotografias publicitárias do *Ford V-8* o homem assumiu o controle do veículo, tendo a mulher como sua acompanhante. Essa constatação permite observar uma esfera das relações entre os sexos masculino e feminino que se fazia presente em outros países e que, dada as suas peculiaridades, também se reproduzia no Brasil. Indicava, desta forma, uma familiaridade entre o que se apresentava no conteúdo da imagem, mesmo que destoante em alguns pontos no que concerne ao contexto local, e as relações valorizadas pelos segmentos sociais.

### 3.3.2 Entretenimento e informação

O cinema, por sua vez, também se caracterizava como um espaço privilegiado para as representações da modernidade que se construía à experiência cotidiana da época. Com origens que se projetaram às experiências com cinematógrafos e lanternas mágicas no século XIX, “fase da exibição itinerante e [que] caracterizou-se pela descontinuidade, irregularidade e diversidade da oferta do cinema” (TRUSZ, 2010, p. 17), as casas de projeção tornaram-se efetivamente negócios lucrativos no Rio Grande do Sul; e especialmente em Porto Alegre, a partir da década de 1920, com a abertura crescente de estabelecimentos do gênero. Em um primeiro momento, encontrava-se à disposição do público somente o cinema mudo,

<sup>59</sup> Texto: “É na serra que se conhece a ‘fibra’ de um carro. Ford V-8. 85 ou 60HP”.

<sup>60</sup> Texto: “Ideal complemento da vida moderna. Ford V-8”.

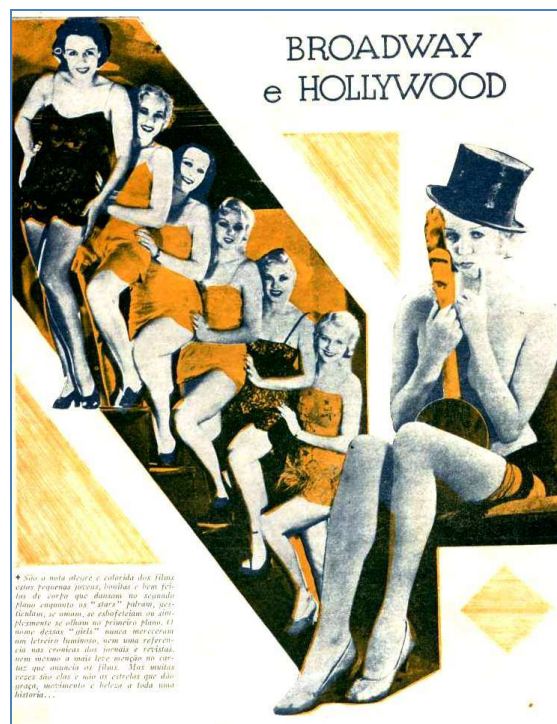
acompanhado, algumas vezes, por instrumental musical ao vivo, geralmente caracterizado por um grupo ou um músico, que se localizava ao lado e abaixo da tela de projeção. A *Revista do Globo*, desde as suas primeiras edições, teria sido a publicação pioneira que efetivamente se interessou pelo cinema e, em especial, pelas inovações tecnológicas que estiveram presentes nos estabelecimentos tanto da capital quanto do interior do Rio Grande do Sul. O historiador Fábio Augusto Steyer (2001, p. 247), no livro *Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)*, menciona a relação do periódico da *Livraria do Globo* com a incorporação do áudio às películas cinematográficas, situando o final da década de 1920.

Mas o grande debate sobre o sonoro só chegaria à imprensa de Porto Alegre em 1929, ano em que foram exibidos na cidade os primeiros filmes que incluíam a novidade, intensificando-se o espaço dedicado à questão. É interessante notar que a maioria dos jornais pesquisados não dedicou grande espaço ao sonoro. A grande impulsionadora das discussões foi a *Revista do Globo*, que nasceu naquele mesmo ano. Uma das primeiras notícias publicadas pela revista é um tanto curiosa. É sobre uma experiência realizada nos Estados Unidos de filmar uma ópera, sincronizando sons e imagens. Isso já revela uma extrema valorização do som, pois a partir daquele momento essa era a novidade, sendo os musicais a grande tônica dos filmes nos anos seguintes.

A aproximação da cultura brasileira com a “de fora” encontrou grande receptividade com a inserção e afirmação do cinema por todo o Brasil. Pode-se afirmar que, de certo modo, a estética cinematográfica começava a fazer parte da composição da cultura visual da época, influenciando, conseqüentemente, a cultura de uma maneira geral. As manifestações dessa influência, no entanto, devem ser analisadas com determinada cautela, conforme será proposto no quarto capítulo do presente trabalho. Percebe-se que ao mesmo tempo em que seguia uma tendência que caracterizava a vida moderna nos anos 1930, a *Revista do Globo* atendia a uma demanda de seu público leitor, o qual se interessava pelas películas e, gradualmente, pelos atores que figuravam nos filmes em cartaz à época nas diversas cidades do estado.

Neste sentido, notícias e imagens – especialmente fotográficas – de Hollywood e da Broadway (cf. figura 57) começavam a figurar com maior intensidade nas páginas do periódico ao longo da sua primeira década de circulação. As imagens e as notícias do cinema nacional (cf. figura 56), ainda muito tímido e embrionário, contrastavam em quantidade com as produções oriundas não somente dos Estados Unidos, mas também europeias, em contraste com a difusão de um sentimento cívico por todo o Brasil republicano. Conforme mencionado por Fábio Augusto Steyer, a aproximação entre música e cinema era muito íntima à época, sendo praticamente indissociáveis uma da outra.

Figuras 56 e 57 – Imagens repercutidas do cinema produzido no Brasil e fora dele



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 48, dez. 1930<sup>61</sup>; n. 118, ago. 1933<sup>62</sup>.

Mas o principal foco de empreendimento da *Livraria do Globo* não era o cinema propriamente dito, mas, sim, os livros. E a *Revista do Globo* também foi responsável pela difusão de informações concernentes ao universo literário, tanto da produção sul-riograndense, quanto da produção do restante do país. Além das publicações internacionais, é claro. A literatura, na sua nomenclatura genérica, também pode ser considerada objeto de consumo que atribuiu signo de distinção cultural a determinados segmentos da sociedade. Obter o conhecimento literário sobre algumas produções consideradas canônicas – ou em ascensão para tal – caracterizava-se como uma forma de manutenção do *status* cultural do indivíduo, acondicionando-o em um segmento que, por seus conhecimentos letrados, se colocariam em uma condição superior àqueles que não tivessem a habilidade da leitura. Lúcia Lippi Oliveira faz menção ao papel da *Livraria do Globo* no cenário cultural literário da década de 1930, e cuja difusão também se pode considerar realizada, em parte, através da *Revista do Globo*.

<sup>61</sup> Cabeçalho: “Cinema brasileiro”. Legenda: “Didi Vianna e Decio Murillo leem a *Revista do Globo* durante os intervalos de filmagem de ‘O preço de um prazer’, segundo filme da Cinédia. Foto exclusiva para a *Revista do Globo*”.

<sup>62</sup> Cabeçalho: “Broadway e Hollywood”. Texto: “São a nota alegre e colorida dos filmes pequenas jovens, bonitas e bem feitas de corpo, que dançam no segundo plano enquanto os ‘stars’ falam, gesticulam, se amam, se esbofetelam ou simplesmente se olham no primeiro plano. O nome dessas ‘girls’ nunca mereceram um letreiro luminoso, nem uma referência nas crônicas dos jornais e revistas, nem mesmo a mais leve menção nos cartazes que anunciam os filmes. Mas muitas vezes são elas e não as estrelas que dão graça, movimento e beleza a toda uma história...”.

Autores, editores e público leitor compõem um sistema que funciona à base de estímulos mútuos e recíprocos. Os novos escritos e escritores passam a contar com uma nova camada de leitores que se interessam em ler, por exemplo, sobre a decadência da velha aristocracia rural, como se faz presente nos romances do ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego. Casas importadoras – como a Garraux, de São Paulo – deixam de existir. A Companhia Editora Nacional aumenta sua tiragem de 350 mil para dois milhões de exemplares, entre 1931 e 1937. A *Livraria do Globo*, de Porto Alegre, torna-se uma editora de reputação nacional, traduzindo literatura inglesa. (OLIVEIRA, 2007, p. 331)

Figuras 58 e 59 – Conteúdos diversos sobre literatura e história na composição editorial da revista

# VIDA LITERÁRIA

**OS QUE DEVIAM TER SIDO COROADOS,**

**JULES REYNARD**

PORQUE, morto em 1910, pai da notação precisa e introdutor do pormenor na literatura contemporânea, é o verdadeiro criador da 'escrita' moderna. Porque lhe cabe a honra de ter dado o primeiro golpe no lirismo, este grande vencido do pós-guerra.

**ÉMILE ZOLA**

PORQUE, este romancista, por um momento tão difamado e que hoje a gente cita com toda a reserva, tem a honra de ser o primeiro a escola 'populista', que se tenta por em moda, outra coisa não é. Este ensaísta muito fraco da escola naturalista.

**J. K. HUYSMANS**

PORQUE, morto em 1907, está mais vivo do que nunca. Porque é o extremista por excelência, sempre oscilando entre o demônio e os anjos, — o que está muito de acordo com o espírito da jovem literatura atual.

**ANTON TCHECOV**

PORQUE este autor russo, morto em 1904, e conhecido há alguns anos na França, perturba infinitamente muitos cérebros literários. Porque é um escritor realista, mas piedoso e sensível. Porque o famoso estilo 'voluntariamente desataviado', para o qual tendem há muito os jovens autores, é chamado comumente de 'estilo à la Tchecov'.

**CHARLES LOUIS PHILIPPE**

PORQUE, escrevendo 'Bubu de Montparnasse' criou um gênero que, durante vinte anos, alimentou a livraria francesa. Porque desde a sua morte, ocorrida em 1911, sua influência sobre os que o seguiram ainda não cessou de crescer.

**ANATOLE FRANCE**

PORQUE é beneditino astuto, o patriarca de Béchellorie, em uma palavra: M. de Béchellorie, de Béchellorie, não morria e tem sido morto. Porque os que lhe antecederam mais brilhantemente o caminho, muito a contragosto, os melhores de seus filhos espirituais, porque 'Fauquier' de origem, provedor da 'Bibliothèque des Deux' e 'Le Potomac' de origem, porque France tem em sucessores: George Duhamel, e qual por sua vez deixará também numerosos descendentes.

# Em anos e moda

por Walter Spalding

"Uma moda à la peine défilait une autre mode qu'elle est abolie par un plus nouvelle, qui s'élève elle-même à celle qui la suit et qui ne sera pas la dernière." — LA BREVÈRE — Les Convulsions.

O estudo das modas, ou melhor, da indumentária, é uma grande necessidade. Claro está que essa necessidade não é pelas modas propriamente ditas, mas pela falta que fazem ao historiador, ao romancista e, principalmente, ao indumentarista de tal ou qual época.

Como reproduzir a moda do tempo colonial brasileiro, por exemplo, se nada houver capaz de orientar os interessados?

Como poderá um romancista reproduzir a complicada indumentária suntuosa se não encontrar elementos que o ajudem?

Como poderá um pintor gravar numa tela uma daquelas solenes aindas de meados do século XVIII, ou princípios do XIX, se não encontrar que o põha em contato com as modas dessas incoerentes, necessitadas que todos reconhecem, não há um só tratado da indumentária brasileira e civilização ricardenses.

Está de organizar um catálogo histórico de todos os primórdios e seqüências da arte de vestir e enfiar-se a humanidade deste recanto da América Latina.

Sem pretensões de um esboço justo, modelando, distillando e menos ainda de uma história, vamos tocar nestes ombros, o famoso challo, ou mantilha que, nos altíssimas camadas sociais, onde o uso da moda era grande, era quase sempre de tecido fino, de zarcão ou seda, e não raro, de renda de birla, feita em casa ou croché.

Na época farroupilha (1835 e 1845) os vestidos e a indumentária em geral não diferenciam muito dos usados por nossos latifundiários açucareiros, grandes, entediadíssimos, e extremamente boncos, que o tipo baú de 1850. Nos

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 52, jan. 1931<sup>63</sup>; n. 169, set. 1935<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Texto: "Vida literária. Os que deviam ter sido coroados segundo uma revista francesa. / Jules Reynard, porque, morto em 1910, pai da notação precisa e introdutor do pormenor na literatura contemporânea, é o verdadeiro criador da 'escrita' moderna. Porque lhe cabe a honra de ter dado o primeiro golpe no lirismo, este grande vencido do pós-guerra. / Émile Zola, porque este romancista, por um momento tão difamado, e que hoje a gente cita com tanta reserva, triunfa apesar do ataque de seus inimigos. Porque a escola 'populista' que se tenta por em moda não é senão um ensaio muito fraco da escola naturalista. / Joris-Karl Huysmans, porque morto em 1907, está mais vivo do que nunca. Porque é o extremista por excelência, sempre oscilando entre o demônio e os anjos, o que está muito de acordo com o espírito da jovem literatura atual. / Robert Louis Stevenson, porque este escritor inglês, morto em 1894, é não somente o inventor do romance de aventuras, senão também o introdutor dos 'Mares do Sul' na literatura contemporânea. E porque, finalmente, o livro 'Malaise', de [Eric] Fauconier, novo laureado Goncourt, é visivelmente inspirado nele. / Anton Tchecov, porque este autor russo, morto em 1904, e conhecido há alguns anos na França, perturba infinitamente muitos cérebros literários. Porque é um escritor realista, mas piedoso e sensível. Porque o famoso estilo 'voluntariamente desataviado', para o qual tendem há muito os jovens autores, é chamado comumente de 'estilo à la Tchecov'. / Charles Louis Philippe, porque escrevendo 'Bubu de Montparnasse' criou um gênero que, durante vinte anos, alimentou a livraria francesa. Porque desde a sua morte, ocorrida em 1911, sua influência sobre os que o seguiram ainda não cessou de crescer. / Anatole France, porque o beneditino astuto, o patriarca de Béchellorie, em uma palavra: M.

Em meio ao conteúdo fotográfico, situavam-se anúncios de livros editados e/ou traduzidos pela *Editora* e vendidos pela *Livraria*. Mas a *Revista do Globo* também se constituía como um espaço para a publicação de informações sobre autores e obras, assim como para a escrita de resenhas sobre livros, ou mesmo para a publicação de poemas, crônicas e outros textos caracterizados sob a forma de outros gêneros literários. Algumas vezes, foi possível que o periódico realizasse a junção de literatura e fotografia, publicando junto com informações ou conteúdos literários, a imagem do autor (bem mais escritores do que escritoras), geralmente através de um retrato fotográfico. Na edição 52, de janeiro de 1931, a *Revista do Globo* publicou, na coluna *Vida literária*, breves notas sobre *Os que deviam ter sido coroados segundo uma revista francesa*, aproximando seus leitores a nomes como de Anton Tchekhov, Fiódor Dostoiévski, Anatole France, Émile Zola, entre outros (cf.

---

Bergeret, não morreu e nem pode morrer. Porque os que espezinharam mais selvagememente o cadáver são, muito a contragosto, os melhores de seus filhos espirituais. Porque ‘Paludes’, de Gilde, procede da ‘Ilha dos pinguins’ e Le potomac’ de Cocteau procede de ‘Paludes’. E, finalmente, porque France tem um sucessor: George Duhamel, o qual, por sua vez, deixará também numerosos descendentes. / Dostoiévsky, porque a figura do gigante da literatura russa domina por toda a parte, toda a produção contemporânea. Porque Gilde sente a influência dele e tudo que se escreve em Paris sofre mais ou menos a influência de Gilde... Porque é o nome que mais frequentemente se encontra na citação dos críticos, quando fazem comparações para comentar o talento dos romancistas novos”.

<sup>64</sup> Texto: “Cem anos de moda, por Walter Spalding. ‘*Une mode a à pelae détruit une autre mode qu’elle est abolle par une plus nouvelle, qui céde elle méme à celle qui la suit et qui ne sera pas la dernière*’ – La Bruyère, Les Caractères” (Uma moda destruiu outra moda que foi abolida por uma mais nova, que cede aquela que a segue e que não será a última. [Jean de] La Bruyère, Caracteres) O estudo das modas, ou melhor, da indumentária, é uma grande necessidade. Claro que essa necessidade é pelas modas propriamente ditas, mas pela falta que fazem ao historiador, ao romancista e, principalmente, aos pintores, escultores e dramaturgos, os conhecimentos da indumentária de tal e qual época. Como reproduzir a moda do tempo colonial brasileiro, por exemplo, se nada houver capaz de orientar os interessados? Como poderá um romancista reproduzir a complicada indumentária setecentista se não encontrar elementos que o elucidem? Como poderá um pintor gravar em uma tela uma daquelas solenes salda de missa domingueira do século XVIII, ou princípios do XIX, se nada encontrar que o ponha em contato com as modas do tempo. Entretanto, apesar de todas essas necessidades, necessidades que todos reconhecem, não há um só tratado da indumentária brasileira e ninguém ainda deu ao trabalho de organizar um catálogo histórico de todos os primórdios e esquisitices da ‘arte’ de vestir e enfeitar-se a humanidade deste recanto da América Latina. Sem pretensões de um estudo, e menos ainda de uma história, vamos tentar nestas poucas páginas alguma coisa capaz de, ao menos, dar uma ideia do que foi a moda na época farroupilha, em todo o segundo império e em nossos dias, no Rio Grande do Sul. Em todos os tempos, as modas, especialmente no continente sul-americano, eram importadas quase sempre de Paris, como ainda hoje. No Brasil, nos tempos coloniais, importavam-na de Lisboa os brasileiros. Mas Lisboa as mandava buscar em Londres ou Paris. Geralmente Paris. Nas províncias de nossa pátria, de norte a sul, os modelos eram enviados pelo Rio de Janeiro, mas Rio de Janeiro, primavera, nos tempos do primeiro e segundo impérios (e ainda hoje!!!), em modistas francesas, muitas das quais se celebrizaram na história, como aquela francesinha de D. Pedro I... Não havia, portanto, no Brasil, logo, nas províncias, moda tipicamente nacional, quer feminina, quer masculina. Como ainda hoje, e quiçá eternamente, eram os estrangeiros que ditavam o modo de vestir-se a gente deste ‘vasto colosso, gigante’. No Rio Grande do Sul, porém, entre o povo, conservou-se um vestuário mais ou menos original, vindo com os primeiros açoritas, os abnegados casais da Ilha dos Açores, que por aqui aportaram em 1742, no início da civilização rio-grandense. Essa moda que até hoje persiste, em parte, compunha-se de saias longas, largas, se bem acinturadas (sic), que davam lugar a movimentos amplos. O corpete era mais ou menos justo, modelando, discretamente, a forma dos seios. Cobrindo a cabeça e os ombros, o famoso *challe*, ou mantilha que, nas altas camadas sociais, onde o usavam com graça, era quase sempre de tecido fino, de gaze ou seda e, não raro, de renda de birlo (sic), feita em casa, ou croché. Na época farroupilha (1835 a 1845), os vestidos e a indumentária em geral não diferenciavam muito dos usados por nossas tataravós açoritas: largos, enfeitadíssimo e extremamente longos, quase tipo balão de 1830 [...]”.



reprodução da figura 58). Em fotomontagem diagramada, os editores publicaram os rostos dos escritores, possivelmente pouco conhecidos visualmente pela maioria dos leitores, mesmo em uma época de ampliação dos recursos visuais vinculados à imprensa.

Interpretações sobre a história, conforme mencionado anteriormente, não se restringiam somente ao tempo presente das publicações, ou seja, a década de 1930. Pode-se dizer que a *Revista do Globo* também desempenhou um papel de difusora de conteúdo cultural voltado para o conhecimento do passado. Neste sentido, era comum encontrar textos de alguns historiadores do período, como Walter Spalding, que publicou na edição 169, de setembro de 1935, o artigo *Cem anos de moda* (cf. figura 59), traçando um breve panorama sobre a história do vestuário e emitindo alguns juízos de valor sobre as vestimentas contemporâneas. Vale lembrar que as primeiras obras publicadas de Walter Spalding remetem justamente à década de 1930. Outros temas sobre história alcançaram desde a antiguidade até temas contemporâneos, passando pelas artes à política, em âmbito local ou internacional. Pode-se afirmar que, complementando a menção feita pelo historiador Charles Monteiro (2006, p. 48-49), a *Revista do Globo* tinha preocupação em dar conta de uma diversidade muito ampla de temas, atingindo interesses diferentes de seu público com conteúdos elaborados tanto a partir de signos de comunicação textual quanto visuais.

Em 1929, [José] Bertaso deu outro passo importante para a história da livraria e da literatura no Rio Grande do Sul ao criar a *Revista do Globo*. Ela veio ocupar o vácuo deixado por outras revistas literárias publicadas no estado e que não tinham conseguido tornar-se viáveis economicamente, como as revistas *Kodak*, *Mascara*, *Madrugada* e *Cosmos*. [...] A revista publicava contos e poesias de autores locais, traduções de contos de autores estrangeiros, artigos de crítica literária, reportagens e propagandas dos seus lançamentos com entrevistas de autores como parte de seu projeto editorial. Em 1931, Érico Veríssimo assume a direção da *Revista do Globo* e Henrique Bertaso assume a direção da Editora. A partir daí ocorre um progressivo aumento do número de edições e traduções da *Editora Globo*, com a definição de um projeto editorial elaborado por Henrique Bertaso, Érico Veríssimo e Maurício Rosemblat.

As características da *Revista do Globo*, do projeto editorial à composição do conteúdo de suas páginas, apresentam possíveis indícios para a identificação de perfis de leitores e, conseqüentemente, consumidores de seu conteúdo. No entanto, uma identificação destes propriamente ditos se caracterizou, efetivamente, através das imagens fotográficas publicadas da revista, ao menos durante o período estudado, de 1929 a 1939. Tornava-se muito improvável que um sujeito demonstrasse indiferença caso tivesse a sua imagem publicada nas páginas de um periódico que se projetava não somente no cenário local, mas também no nacional. A curiosidade que se faz presente na sociedade contemporânea em olhar sua

imagem nas telas de aparelhos digitais<sup>65</sup> tão logo sua fotografia seja tirada, provavelmente ocorreu na década de 1930, em circunstâncias obviamente muito particulares, de acordo com as limitações tecnológicas da época. A expectativa de se aguardar pela revelação do filme seria, neste caso, ampliada para a expectativa da publicação nas páginas do periódico. Esta situação indica a possibilidade de os indivíduos terem enviado suas fotografias para a redação do periódico e, por alguma razão, não tiveram seu desejo atendido. A existência – ou localização – de prováveis fontes visuais geraria uma interpretação interessante sobre o conteúdo fotográfico descartado pela revista.

### 3.3.3 Sobre o ofício da fotografia

Em edições da *Revista do Globo* que foram analisadas foi possível encontrar alguns poucos anúncios que fizeram referência a fotógrafos, estúdios fotográficos e estabelecimentos de comercialização de produtos em geral relacionados à fotografia. Aliás, conforme se pode perceber pela contemplação de suas fotografias, a menção da autoria das fotos não se caracterizou como um dos principais interesses do periódico. As assinaturas que se fizeram visíveis raramente tiveram informações agregadas pelas legendas ou pelos textos com que compartilharam o espaço da página. As edições 155 e 157, respectivamente de fevereiro e março de 1935, trouxeram páginas fotográficas com o título fazendo referência aos fotógrafos, como *Kóvacs fotografou* (REVISTA DO GLOBO, 23/2/1935, p. 28) e *Foto Paris fotografou* (Id., 23/3/1935, p. 22-23). Na edição 160, de maio de 1935, temos novamente a referência a um dos estabelecimentos: *Dois retratos de Kóvacs* (Id., 4/5/1935, p. 8). Em edição de novembro de 1935, publicou-se uma breve menção ao estabelecimento denominado como *Foto Sartini*, acompanhado de três retratos fotográficos da esposa do dono do estúdio, segundo conotação presente em sua legenda. Em um dos raros momentos de apresentação dos fotógrafos, pode-se encontrar a seguinte menção.

O número de nossos bons fotógrafos vem de ser acrescido. Trata-se do Sr. Benedito Sartini que, após trabalhar muitos anos na capital da República, vem fixar residência em Porto Alegre. É um artista moço, mas muito instruído em fotografia, possuidor de todos os segredos técnicos da arte de tirar retrato. (REVISTA DO GLOBO, 9/11/1935, p. 39)

<sup>65</sup> Segundo a semioticista Lúcia Santaella (2005, p. 301), o paradigma pós-fotográfico caracteriza-se pela harmonização da inteligência humana visual com a inteligência computacional artificial. Sua imagem “é composta por pequenos fragmentos discretos ou pontos elementares chamados *pixels*, cada um deles correspondendo a valores numéricos que permitem ao computador dar a eles uma posição precisa no espaço bidimensional da tela”. O *pixel* seria algo localizável, controlável e modificável, uma vez que estaria ligado a uma matriz cartesiana.

As fotografias assinadas pela *Fotografia Azevedo & Dutra* remetiam, indiciariamente, ao trabalho em parceria realizado por dois estúdios fotográficos. A indicação para esta afirmação apareceu com a assinatura de somente um dos nomes em algumas fotografias publicadas nas edições lançadas no período estudado. A partir da análise dos 266 exemplares da revista, durante a década de 1930, pode-se perceber que a assinatura em conjunto – *Azevedo & Dutra* – se fez presente em uma quantidade significativa de fotografias. Segundo o que os textos permitem perceber, estas imagens teriam sido realizadas em Porto Alegre, sendo a maioria que figuraram nas páginas da *Revista do Globo* de estúdios. Em edição também de 1935, mas desta vez do mês de junho, foi possível encontrar a informação mais elucidativa sobre o estabelecimento, conforme consta na citação a seguir.

A fotografia é hoje uma arte de grandes recursos. E já começam a aparecer fotógrafos notáveis. Um atelier de fotografia já não é só um meio de ganhar dinheiro. É também um templo de arte, de inteligência e de gosto. Este retrato [...] é uma bonita prova do talento do Sr. Plínio Tamagnoni, verdadeiro artista da luz e da sombra, funcionário da conhecida e acreditada *Fotografia Azevedo & Dutra*, desta capital. (Id., 22/6/1935, p. 9)

A *Revista do Globo* trouxe poucos anúncios publicados por estabelecimentos comerciais que trabalharam com a fotografia, fosse através da venda e manutenção de aparelhos, ou através da comercialização de filmes ou fornecimento de serviços de revelação. Os poucos anúncios existentes se encontravam, especialmente, nas edições publicadas nos primeiros anos da década de 1930. A *Casa Senior* seria uma delas. Além do anúncio publicado em 1929, apresentado no primeiro capítulo (cf. figura 1), também optou por espaços publicitários médios (cf. figura 63) e menores (cf. figura 60), destacando a venda de aparelhos e “todos os pertences para a arte fotográfica” (Id., 25/4/1931, p. 5).

Também havia os estabelecimentos de variedades, que vendiam não somente produtos relacionados à fotografia, mas artigos em geral, como o *Bazar Pitombo*, também apresentado no capítulo anterior (cf. figura 2), a *Casas de Armas de João Bergman* (cf. figura 61), e a casa *Carlos Herrmann & Cia.* (cf. figura 62). Foram publicados muitos anúncios da empresa belga *Agfa*, sendo a maioria deles voltados para a publicidade da câmera *Billy* (cf. figuras 65, 66 e 67), ou dos respectivos filmes para revelação (cf. figura 64). A *Agfa*, assim como a *Kodak*, encontra-se em atividade até a contemporaneidade, mencionando a década de 1930 como “anos de expansão” e a época em que teria realizado seus primeiros experimentos para a produção de fotografias com atribuição de cores.

**APPARELHOS PHOTOGRAPHICOS**



e todos os pertences para a arte photographica. Imenso sortimento na acreditada **CASA SENIOR** de **ALFRED DENNIN**  
PORTO ALEGRE - ANDRADAS 1454  
CAIXA POSTAL Nº 186



**BILLY**

**CASAS DE ARMAS JOÃO BERGMAN**  
DE  
**OSCAR BERGMAN**  
RUA MARECHAL FLORIANO 18 - TELEFONE 4382 - PORTO ALEGRE  
SECÇÃO DE ARTIGOS FOTOGRAFICOS

*Aparelhos - Filmes - Filmpacks - Papeis - Chapas - Produtos químicos - etc.*  
*N. B. - Revelação perfeita e grátis de todos os filmes adquiridos em nossa casa.*



A recordação um symbolo da existencial

CONCRETIZAR A VIDA NUM ALBUM SIGNIFICA ASSEGURAR-NOS PARA O FUTURO COM A GRATA RECORDAÇÃO DO PRESENTE. NÃO DISPERSEMOS O PRECIOSO TEMPO! ADQUIRAMOS AINDA HOJE UM DOS MAGNIFICOS APPARELHOS FOTOGRAFICOS DA

**CARLOS HERRMANN & CIA. LIMITADA.**  
SUCC. DE A. BROKMANN & CIA.  
RUA DOS ANDRADAS Nº 1320

A CASA DISPÕE DE PESSOAL TÉCNICO HABILITADO PARA A EXECUÇÃO RÁPIDA E PERFEITA DE SERVIÇOS DE REVELAÇÕES... E CÓPIAS PARA AMADORES...

A casa que mantém o maior depósito de Artigos:  
**Fotograficos - Odontologicos - Cirurgicos**

O MELHOR PRESENTE PARA A FESTA DE NATAL É UM

**APPARELHO PHOTOGRAPHICO**

Grande Secção de Apparelhos Photographicos e todos os mais utensilios para Amadores e Profissionais.

Aceitam-se trabalhos photographicos para amadores. Oficina de concertos para aparelhos photographicos

**CASA SENIOR**  
DE  
Alfred Dennin  
Rua dos Andradas N. 1454 - Caixa postal N. 186  
PORTO ALEGRE



**ISOCHROM-FILM**



**BILLY**

O APPARELHO DE FAMA MUNDIAL TAMANHA 6x9



**Agfa PHOTO**

V. S. ja conhece A **BILLY?**

A machina photographica que obteve um sucesso mundial. Tamanho popular 6 X 9 cms.

Envie-nos o coupon abaixo e lhe mandaremos interessante prospecto com detalhes e preços.

Agfa - Photo, Caixa postal 75. PORTO ALEGRE

Nome: \_\_\_\_\_  
Rua: \_\_\_\_\_  
Cidade: \_\_\_\_\_ Est. \_\_\_\_\_



**Agfa**

**BILLY**

O APPARELHO DE FAMA MUNDIAL  
Tamanho popular 6 x 9 cm.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 60, abr. 1931<sup>66</sup>; n. 169, set. 1935<sup>67</sup>; n. 45, nov. 1930<sup>68</sup>; n. 47, dez. 1930<sup>69</sup>; n. 134, abr. 1934<sup>70</sup>; n. 55, fev. 1931<sup>71</sup>; n. 38, jul. 1930<sup>72</sup>; n. 60, abr. 1931<sup>73</sup>.

<sup>66</sup> Texto: "Aparelhos fotográficos e todos os pertences para a arte fotográfica. Imenso sortimento na acreditada Casa Senior, de Alfred Dennin. Porto Alegre - Andradas, 1454. Caixa postal n. 186".

<sup>67</sup> Texto: "Casas de Armas João Bergman, de Oscar Bergman. Rua Marechal Floriano, 18. Telefone 4382. Porto Alegre. Aparelhos, filmes, filmpacks, papeis, chapas, produtos químicos, etc. N. B. - Revelação perfeita e grátis de todos os filmes adquiridos em nossa casa".

<sup>68</sup> Texto: "A recordação [de] um símbolo da existência! Concretizar a vida em um álbum significa assegurar-nos, para o futuro, uma grata recordação do presente. Não dispersemos o precioso tempo! Adquiramos ainda hoje um dos magníficos aparelhos fotográficos da casa Carlos Herrmann & Cia Limitada. Succ. de A. Brokmann & Cia. Rua dos Andradas, 1320. A casa dispõe de pessoal técnico habilitado para a execução rápida e perfeita de serviços de revelações e cópias para amadores. A casa que mantém o maior depósito de artigos fotográficos, odontológicos e cirúrgicos no estado do Rio Grande do Sul".

<sup>69</sup> Texto: "O melhor presente para a festa de natal é aparelho fotográfico. Grande seção de aparelhos fotográficos e todos os mais utensílios para amadores e profissionais. Aceitam-se trabalhos fotográficos para amadores. Oficina de concertos para aparelhos fotográficos. Casa Senior, de Alfred Dennin. Rua dos Andradas, 1454 - Caixa postal n. 186. Porto Alegre".

<sup>70</sup> Texto: "Agfa isochrom filmpack. 12 films. 9x12. Ultra rapid. Isochrom-film".

<sup>71</sup> Texto: "Billy. Agfa Film. O aparelho de fama mundial tamanha 6x9".

Esta breve apresentação da *Revista do Globo*, no seu contexto de 1929 a 1939, favorece um conhecimento prévio para a contemplação e análise das imagens que dela fizeram parte na sua primeira década de existência. A busca de seu perfil se embasou através da observação de seus editoriais, de suas características enquanto empreendedora do ramo da comunicação, de seus espaços publicitários oferecidos e ocupados por estabelecimentos comerciais e industriais, além das suas formas de percepção da história e do presente em suas diversas manifestações políticas e culturais. A caracterização do conteúdo aponta também para tipos específicos de leitores, ao mesmo tempo em que os mantém no anonimato, pois não se tem fontes seguras para definir exatamente quem são e, especialmente, como pensa esse segmento consumidor do conteúdo da *Revista do Globo*. E nesta lacuna se inserem os estudos sobre o fotográfico que esteve presente no periódico. Considerando essencialmente as imagens da sociedade sul-rio-grandense, busca-se através das fotografias não somente a imagem exata destes segmentos sociais, mas também suas formas próprias de representação, visto que se pode considerar o ato fotográfico como um rito em si de sociabilidade, e, por sua vez, um produto social.

Indiciariamente, o público que esteve presente nas fotografias que foram publicadas nas páginas da *Revista do Globo* se constituía por seus leitores, visto que o espaço destinado às fotografias justificava sua existência através do atendimento a demandas reivindicadas por aqueles que as consumiam. Da mesma forma como foi possível encontrar uma variedade de conteúdos presente no periódico ao longo da década de 1930, também o foi possível para as fotografias, que se apresentaram em grande quantidade não somente numérica, mas também de formatos e de temáticas, o que, conseqüentemente, favorece a criação de algumas tipologias para análise. Claro que, como foi demonstrado no presente capítulo, podia-se encontrar também uma grande quantidade de imagens que, apesar da ausência de autoria, poderia remeter a atos fotográficos realizados em outros contextos, fora do Rio Grande do Sul, apresentando as representações criadas por outros segmentos sociais. Neste sentido, teve-se o cuidado de selecionar somente fotografias que tivessem sido realizadas no contexto do estado, cuja situação de produção geralmente foi indicada com o auxílio das legendas – recurso signo textual – indicando referências de pertencimento do sujeito. Portanto, uma apresentação das muitas tipologias fotográficas possíveis presentes na *Revista do Globo* se faz necessário, como será observado no capítulo que segue.

---

<sup>72</sup> Texto: “*Agfa Foto*. V. S. já conhece a *Billy*? A máquina fotográfica que obteve um sucesso mundial. Tamanho popular 6x9cm. Envie-nos o cupom abaixo e lhe mandaremos interessante prospecto com detalhes e preços. *Agfa Foto*. Caixa postal 75. Porto Alegre. Nome, rua, cidade e estado”.

<sup>73</sup> Texto: “*Agfa*. *Agfa Film*. *Billy*, o aparelho de fama mundial. Tamanho popular 6x9cm”.



#### 4 EM BUSCA DE TIPOLOGIAS FOTOGRÁFICAS: IMAGENS DA SOCIEDADE, DOS ESPAÇOS SOCIAIS E DAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS PARA INSPIRAÇÃO HERMENÊUTICA DO VISUAL

Caracterizada como um periódico de conteúdo bem diversificado, a *Revista do Globo* ampliou essa condição também para as suas fotografias, sendo possível, dessa forma, estabelecer uma tipologia fotográfica plausível a partir da contemplação de suas imagens. Não se trata de criar normas tipológicas rígidas e inflexíveis, considerando-se que em uma mesma imagem podem ser enquadradas múltiplas categorias. Trata-se, portanto, de uma tentativa de identificar padrões visuais nas fotografias presentes no periódico, inclusive padrões que, por alguma razão, também estiveram ausentes. Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro Carvalho (1997) seguiram caminho similar durante o desenvolvimento da obra *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo – álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Caracterizaram como importantes instrumentos de análise de imagens fotográficas a utilização de descritores icônicos, descritores formais e padrões temático-visuais, sendo este último caracterizado especialmente pelo destaque à percepção das imagens que seriam as mais recorrentes.

A opção para a criação de uma tipologia fotográfica de imagens que abranja a primeira década de publicação e circulação dos exemplares da *Revista do Globo*, ou seja, de 1929 a 1939, concentra-se em quatro categorias, considerando-se ainda o exercício para a identificação de subcategorias dentro das quatro que serão apresentadas. De forma alguma, como mencionado anteriormente, pretende-se estabelecer uma inflexibilidade de alocação categórica das imagens, mas, sim, sugerir uma interpretação possível a partir da experiência de leitura das 266 edições da revista que circularam durante o período supracitado. A ideia não é criar uma catalogação para todas as fotografias presentes no periódico, o que até pode ser feito em outra oportunidade e, provavelmente, por outro campo disciplinar. O que se valoriza é uma interpretação sobre o social a partir das imagens que se apresentam como aquelas mais recorrentes ao longo de uma década, revelando a preferência pelo motivo social compartilhado tanto pelos segmentos sociais quanto pelos fotógrafos e editores da revista.

Ana Maria Mauad, na sua coletânea de textos *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia* (2008, p. 44), apresenta como metodologia para a análise de conteúdos fotográficos a criação de fichas que caracterizam informações a respeito da forma do conteúdo e da forma da expressão dos objetos visuais que estão em análise. No que diz

respeito à forma do conteúdo, propõe a identificação da agência produtora, o ano, o local, os temas, as pessoas e os objetos retratados, os atributos das pessoas e das paisagens, o tempo retratado (se diurno ou noturno) e a numeração da foto. Já os elementos da expressão também identificam a agência e o ano de produção, incluindo, desta vez: o tamanho da foto, seu formato (visando estabelecer uma relação com o texto escrito), tipos de enquadramento (sentido vertical ou horizontal e direção para esquerda, centro ou direita), distribuição de planos, arranjo e equilíbrio, foco, nitidez, impressão visual, iluminação e identificação com uma produção amadora ou profissional.

Para a escolha das quatro principais tipologias presentes neste capítulo levou-se em consideração alguns conselhos presentes na sugestão catalográfica de Ana Maria Mauad, sem necessariamente se fazer um trabalho catalográfico. Com acesso a todas as edições da *Revista do Globo* da qual a presente tese necessita, optou-se pela criação de tipologias nomeadas a partir do que uma leitura da revista, página a página, sugeriu. Assim, inicialmente, ao invés de primeiro criar categorias para as imagens fotográficas, a própria experiência de leitura sugeriu a formatação da tipologia, em um primeiro momento em grandes áreas, genéricas, em que cabiam outras subdivisões temáticas. As próprias imagens, portanto, foram sugerindo a criação das tipologias. Sob o ponto de vista do presente trabalho, esse fato é muito relevante, visto que as imagens são as fontes de maior importância nesta pesquisa e não propriamente as metodologias.

Considera-se que em uma única página da revista, na maioria dos casos, havia mais de uma fotografia, caracterizando uma tipologia multifacetada para, então, uma única folha. Mas é preciso reforçar que o principal objetivo não se constitui em realizar uma categorização de todas as fotografias da revista, mas, sim, destacar aquelas que foram mais recorrentes, e que abordaram questões sociais importantes para uma reflexão sobre as representações no passado ou especificamente sobre o contexto histórico em questão. Cerca de duas dezenas de categorias foram criadas inicialmente, entre as que mais se destacavam na leitura da revista. Essas categorias identificadas e, de certo modo, elaboradas, considerando suas possibilidades de subcategorização, foram alocadas em quatro grandes áreas tipológicas temáticas que se tornaram, assim, responsáveis por estabelecer sua coesão. Como lembram Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, caracteriza-se como uma opção metodológica operacional.

Os padrões que foram estabelecidos não pretendem figurar como uma taxonomia absoluta, aplicável a qualquer conjunto iconográfico, ainda que contemporâneo aos álbuns, mas como um meio estritamente operacional na remontagem das imagens das quais os álbuns fotográficos em questão são o suporte. [...] Quando se pensa na



articulação entre atributos formais e temáticos, não se deve ter em mente uma classificação rígida, mas sim um quadro de variáveis que aponta uma tendência. (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 57).

E são justamente essas variáveis que caracterizam o caminho hermenêutico desta avaliação. Uma vez que foi a própria experiência com a revista que indicou a abordagem de temas recorrentes ao longo de seu conteúdo, ou pertinentes, no caso das “irrecorrências”, cabe realizar uma reflexão sobre aquilo que a publicação oferece como tema de grande importância para a análise do social, de seus produtos, ou mesmo das relações sociais em si. As tipologias maiores foram nomeadas como: 1) *fotografias da vida (quase) privada*; 2) *a relação com o espaço e as representações de desenvolvimento urbano*; 3) *personalidades e instituições políticas, educacionais e religiosas*; e, por fim, 4) *a busca do entretenimento moderno e da sociabilidade*. Dentro de cada uma destas quatro tipologias existem outras menores, a saber: seis para a primeira, quatro para a segunda, seis para a terceira e quatro para a quarta, somando 20 subtipologias ao todo. O que já se pode considerar como um *corpus* significativo para realizar uma análise do foco fotográfico temático eleito pela revista.

Certo de que houve uma seleção das imagens apresentadas em cada uma das categorias supracitadas, pois mais fácil seria orientar uma leitura diretamente do periódico do que reproduzi-las todas aqui. Dessa forma, a seleção pautou-se pelas imagens que poderiam ter maior representatividade dentro da categoria elaborada. Também buscou por estabelecer um diálogo harmônico com o presente texto, considerando também o potencial comunicativo das próprias imagens deste trabalho – fotografias conotadas, lembrando as considerações de intervenção propostas por Roland Barthes (1990). Quando não presente pela visualidade propriamente dita, as demais imagens serão consideradas na análise do seu conjunto, levando em conta o esforço realizado para a busca de padrões visuais nas fotografias da *Revista do Globo*, o que somente a percepção sobre todo o conjunto pôde propiciar.

#### **4.1 Fotografias da Vida (Quase) Privada**

A primeira tipologia de interpretação possível insere-se em uma esfera quase pertencente à vida privada dos indivíduos. Seria “quase” se não fosse a publicação na *Revista do Globo*, levando ritos de passagem muito particulares para a vitrine de exposição fotográfico-social. Imagens que poderiam constar perfeitamente em álbuns fotográficos familiares, expostos sob alguma mobília ou mesmo compondo o conteúdo de algum quadro afixado na parede de uma residência. É interessante destacar que ao longo da década de 1930,

a revista dedicara uma atenção especial a esse tipo de imagem fotográfica. Praticamente não há edições em que elas não se façam presentes, em maior ou menor grau. É interessante a verificação de uma variedade no que diz respeito a este tipo de fotografias. Caracterizados como os “leitores da revista”, satisfazer o gosto do público seria também prestigiá-lo nas páginas do periódico.

Como se tratam de aspectos concernentes ao âmbito da experiência privada, a ideia é que a representação fotográfica estivesse acompanhada de uma significativa harmonia entre os indivíduos no ato visualmente apreendido. Isso nos remete a uma provável dicotomia entre temas que seriam relevantes dentro dos vários segmentos contemplados fotograficamente no Rio Grande do Sul, estabelecendo critérios a respeito do que poderia ter maior importância de conteúdo para conhecimento de grande parcela da população. Assim, é comum verificar, como apresentado no capítulo anterior, que o foco temático da revista, quando orientado para experiências de pesquisa, sempre valorizou aspectos do âmbito político ou do contexto histórico em geral, também não menos político. A esfera da vida privada ou quase privada, como se sugere, geralmente foi relegada a um aspecto de futilidade, algo sem importância para a difusão de um conhecimento que se julgava como útil. É o caminho trilhado, por exemplo, pelo pesquisador marista Elvo Clemente (1996, p. 128-129), em um breve artigo que caracteriza uma apresentação bem panorâmica dos conteúdos presentes na *Revista do Globo*, onde, talvez, não fora interessante especificar a variedade de diagramações de suas edições.

Em um primeiro quadro, a *Revista do Globo* privilegiava a vida social da capital, para dar em seguida tópicos literários, políticos do Brasil e do mundo. [...] No número especial comemorativo ao décimo aniversário, 28 de jan. de 1939, após o editorial abrem-se duas páginas com o título “Sejamos alegres”, com cartuns anedóticos e humorísticos. [...] A *Revista do Globo* aparecia com páginas de informação séria e útil para o grande número de leitores, com páginas mais leves e descontraídas de humor, com outras páginas frívolas sobre a vida mundana. Tudo se afigurava como rápida e agradável radiografia da sociedade do país e do mundo.

As “frivolidades da vida mundana” indicam a criação de um complexo mosaico composto de autoimagens protagonizadas pelos indivíduos, caracterizando a forma como concebem a si mesmos na composição de sua aparência. Relegar as representações sociais não inseridas na esfera política a um segundo plano é, de certa forma, não reconhecer que essa experiência foi construída pelas relações do cotidiano e, por sua vez, pelas instituições sociais conduzidas por estes mesmos seguimentos. No presente caso tipológico, as frivolidades se caracterizam por registros fotográficos de crianças de diferentes idades e vestidas ou fantasiadas de diversas maneiras; de festas de aniversários em seus mais distintos formatos; da

comemoração de casamentos, de bodas de prata ou de ouro; das representações visuais que indicam um formato para a composição familiar convencionalmente aceita à época; da valorização dos registros fotográficos individuais, tendenciosamente estéticos; e, ainda, das representações por meio de atos fúnebres.

As categorias menores presentes em *fotografias da vida (quase) privada* são caracterizadas, com base no que foi mencionando no parágrafo anterior, da seguinte forma: 1) *imagens da infância e a criação de suas fantasias*; 2) *a comemoração da vida na sua relação com o tempo*; 3) *a valorização da individualidade e da beleza feminina*; 4) *o laço afetivo entre os sexos por meio do casamento*; 5) *perfis para a visibilidade de composições familiares tradicionais*; e 6) *a celebração (ou rememoração) da morte*. Das memórias visuais do nascimento, passando pela celebração da vida e do casamento, considerando, mesmo assim, a ênfase das individualidades sociais, a constituição da família, e até a experiência do fim de um ciclo, caracterizado pelo falecimento. Obviamente, são aspectos fotográficos visuais perceptíveis que estiveram presentes nas páginas da *Revista do Globo* e que representam fragmentos de manifestações socioculturais da década de 1930, especificamente no Rio Grande do Sul. Generalizações, quando são feitas, devem ser com muita cautela.

#### 4.1.1 *Imagens da infância e a criação de suas fantasias*

O interesse pela fotografia de crianças na *Revista do Globo* é algo que atrai a atenção, inclusive do leitor mais distraído. São imagens de diversos formatos e tamanhos, que destacam não somente o rosto das crianças, mas também seus corpos e, especialmente, as suas roupas e fantasias. Os elementos que compõem o cenário do universo infantil nas imagens são os mais diversos possíveis: do estúdio fechado ao ambiente das ruas ou do campo, de pilares gregos para apoio de uma das mãos a brinquedos simples como bolas e bonecas, aos mais modernos presentes no início do século XX, como minicarros que simulam os expoentes elétricos da época. Contudo, a ausência, na maioria dos casos, de uma menção exata sobre suas idades nas referências textuais que norteiam a pedagogia das fotografias de crianças, como cabeçalhos de títulos e legendas, faz-nos trabalhar com parâmetros de faixas etárias que vão de bebês, que ainda não haviam completado um ano de vida, a crianças de, aparentemente, 10 anos de idade. O predomínio da faixa etária relacionada à primeira infância, de certa forma, revela uma noção etária que pode envolver a concepção do termo.

A partir da observação sobre o conteúdo fotográfico que dedica uma página exclusiva para as crianças, de 1929 a 1939, é possível acompanhar as diferentes nomenclaturas com as quais o editorial do periódico abordou a temática, tendo entre as principais encontradas em cronologia crescente: “gente nova”, “futuros leitores da *Revista do Globo*”, “jardim de infância”, “crianças”, “graça infantil”, “no reino dos nenês bonitos”, “página das crianças”, “rostinhos bonitos”, “mundo infantil”, “álbum”, “lindos”, “carinhas bonitas”, “galeria infantil”, “amiguinhos da revista”, “infância bonita”, “gurizada”, “infantolândia”, “sociedade infantil” e “gente miúda”. Nomes curiosos também se fizeram presentes, como “ditadores do lar”, ou mais genéricos, que não representavam algo condizente somente ao universo infantil, como é o caso de “sociedade” e “nossos leitores”. Com relação a presença de gêneros, percebe-se a tendência de uma visibilidade maior, em termos quantitativos, das meninas, apesar de uma distribuição razoavelmente bem equilibrada.

Em uma única página, couberam muitas fotografias. Isso possibilitou a contemplação mais ampla e diversificada de imagens fotográficas da qual a revista dispunha. Do ponto de vista do enquadramento, elas adquirem formatos tanto verticais como horizontais quando retângulos, mas também podem ser, de acordo com a intervenção editorial do periódico, quadrados ou círculos. Os diferentes formatos poderiam interferir diretamente na composição estética e de distribuição das fotografias ao longo da página. O número de protagonistas que compõe o primeiro plano do enquadramento oscilava do individual, tendo a imagem de uma única criança, ao coletivo, podendo ser, com frequência, de duplas ou de trios. A presença de mais de uma criança na fotografia geralmente remetia a noção de laços de parentesco, tendo a companhia de irmão(s) ou irmã(s), conforme consta nas identificações atribuídas pelas legendas das imagens. Legendas, aliás, alocadas nas páginas em lugares também diversificados, mas, normalmente, optava-se por colocá-las embaixo das imagens.

A percepção de uma diversidade de assinaturas de estúdios e fotógrafos nas imagens (cf. figura 69, canto superior direito) indica que essas eram enviadas pelos próprios leitores à redação da revista, situada à época na Rua dos Andradas, em Porto Alegre. Mesmo porque o ofício da fotografia profissional no Rio Grande do Sul, bem como no restante do país, em contraponto com a prática amadorística ou mesmo restrita ao estúdio, somente viria a se consolidar posteriormente, no fim da primeira metade do século XX. É o que indica, por exemplo, a dissertação de mestrado em História de Rodrigo de Souza Massia (2008), *Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos 1940 e 1950*. Supõe-se, portanto, que em alguns casos a fotografia tenha realmente saído de um

álbum familiar, guardado em uma gaveta ou disponível para fácil manuseio em uma estante, ou de um porta-retratos, substituído por uma cópia da revelação.

Figuras 68 e 69 – O mundo infantil sob formatos bem diversificados



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 132, mar. 1934<sup>74</sup>; n. 261, out. 1939<sup>75</sup>.

Há a escolha entre a pose e a simulação de alguma ação que, no caso das crianças, remete ao exercício de alguma brincadeira. Referente às imagens anteriores (cf. figura 68, canto inferior esquerdo), percebemos a presença de um cavalinho de balanço, provavelmente feito em madeira, e de dois triciclos, que se encontram nas mãos dos pequenos e atribuem determinada ação específica à experiência infantil: o ato de brincar. Posteriormente, em fase

<sup>74</sup> Legenda: “1 – Maria Tereza Macedo, filha do Sr. Álvaro Dias. 2 – Airo Ávila Jacques, filho de Antônio Jacques. 3 – Os filhos do Sr. Antônio Busnello. 4 – Luiz Isnard, filho Francisco Biagio. 5 – Olga, filha de Willy Schmitt. 6 – Francisco Ângelo, filho do Sr. Paulino Paglioli. 7 – Glênio Márcio, filho do Dr. Manuel Barreiro. 8 – Ernani e Adile, filhos do Sr. Osval Dietrich. 9 – Nilson e Coralino, filhos do Sr. Álvaro Pereira Machado. 10 – Lucy e Eunice, filhas do Sr. Hermínio Zanela. 11 – Terezinha, filha do Sr. Eloy Vieira. 12 – Antônio Carlos, filho do Sr. Arnildo Haubert”.

<sup>75</sup> Legenda: “Galeria infantil – 1 – Yelda e Yedda, graciosas filhinhas do Sr. Emílio Kraemer e Exma. esposa, do alto comércio da capital. 2 – Cleci e Clair, filhas do Sr. Antônio P. dos Santos e sua Exma. esposa D. Rosa Almeida Santos. 3 – Cléia Corpi, uma das mais belas crianças da localidade de Mussum. 4 – Nelson, filho do Sr. Ruy Nonohay, funcionário estadual na cidade do Rio Grande. 5 – Leonel e Francelina, netos do fundador de Tramandaí, e sobrinhas de D. Branca Diva Pereira de Souza. 6 – ‘Trio de ouro’, composto dos meninos Cláudio Braga, Eduardo Daniel e Flávio Tota Leal, atuando com sucesso na PRC 2. 7 – Cleusa e Guilherme, filhos do Dr. Almiro Cauduro, juiz de direito em Quaraf e de sua Exma. esposa”.

adulta, as manifestações do lúdico tendem a ocorrer de outras formas, sugerindo o bem-estar e a alegria do indivíduo. O fato de as imagens fotográficas representarem atividades que remetem à esfera sensível do humor não quer dizer que a fotografia, por si só, seja cômica. Se gerador de um riso solto, por exemplo, caracteriza-se mais como um humor diferenciado que, ao invés da ridicularização, desperta curiosidade, talvez pela percepção de roupas ou situações que seriam inusitadas para a experiência do mundo adulto. Daí o fato que, em alguns momentos do carnaval, alguns foliões optaram pela fantasia de criança. Nesse caso, não a criança fantasiada ou vestida de adulto, mas o adulto vestido de roupas específicas da primeira idade, como fraldas, chapéus e chupetas. Nesse último caso, os artefatos de sucção são praticamente inexistentes nas imagens fotográficas, pois além de desconfigurar a estética da representação infantil, também era condenada pela medicina do início do século XX, por supostamente deformar os lábios das crianças.

Figuras 70 e 71 – Fotografias de crianças em tamanho de página inteira, com seus bichinhos



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 165, jul. 1935<sup>76</sup>; n. 175, jan. 1936<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> Legenda: “A arte na fotografia. Um retrato de criança feito pelo Sr. Ademar Barcelos. É o menino Luiz Fernando, filho do Sr. Hugo Kessler e de sua Exma. esposa, a Sr.<sup>a</sup> D. Luízinha França Kessler”.

<sup>77</sup> Legenda: “Galeria infantil. Marília, filha do Dr. Jardelino Voges Ribeiro”.

Em anúncio publicado na edição 93, da *Revista do Globo*, de agosto de 1932, a loja *PFAFF*, de mesmo nome da fabricante de máquinas de costura, destaca aquilo que seria considerado de bom gosto para o vestuário das crianças da época. Para as meninas de 9 a 11 anos, a sugestão era vestidinhos de crepe vermelho pintalgado de branco, e para as de 7 a 9 anos, vestido à marinheira com fustão branco e blusa. Gorrinhos de fazenda, chapeuzinhos ou mesmo laços na cabeça complementavam as vestimentas das meninas. Para os meninos de 6 a 8 anos de idade, a sugestão era roupa à marinheira, blusa branca e calças compridas de fazenda azul-escuro. Ou, no caso de meninos de 3 a 7 anos, blusinha bege e calças azul-escuro. A loja estava situada na capital sul-rio-grandense, precisamente no número 1666, da Rua dos Andradas, e, segundo seu *slogan*, vestir os filhos era “facílimo”. A sugestão da loja é verificável quando de uma aproximação com os modelos presentes nas fotografias. E se não oferecem cor, devido a limitação técnica da revelação da época, ao menos indicam um colorido pela descrição textual. No caso dos bebês, às vezes a opção era a não utilização de roupas: de barriga para baixo (provavelmente por pudor para esconder as genitais), apenas de perfil, em uma espécie de nu infantil artístico.

O universo fotográfico da criança representado pela *Revista do Globo* também a aproximava de uma variedade de animais que poderiam acompanhar os fotografados quando da apreensão da imagem. Esses animais podiam ser de brinquedo, especificamente de pelúcia (cf. figuras 70 e 71); ou por animais reais, estes com pouca ocorrência. Também podiam estar representados fora do enquadramento fotográfico por meio de desenhos que se mesclavam com a diagramação animada da página. Assim, temos cachorros, gatos, patos, ursinhos, passarinhos, macaquinhos, coelhos, girafas e cavalos, entre os mais comuns. Aliás, o cavalo geralmente aparecia nas representações infantis, geralmente acompanhado de meninos vestidos com a indumentária tradicionalista: bombacha, chapéu e lenço no pescoço, além da cuia de chimarrão em punhos (detalhe que será abordado na segunda tipologia, especificamente na menor, sobre as relações entre as experiências urbana e rural).

As fotografias de crianças, na maioria dos casos, vinham com a identificação do nome de seus pais. E, especificamente, com destaque para o nome do pai, enfatizando sua posição social. A utilização de pronomes de tratamento era comum para a identificação das pessoas envolvidas, direta ou indiretamente, no plano fotográfico. No caso das crianças, não há pronomes de tratamento presentes, sendo referidas diretamente pelos seus nomes. Entre os pais, vigorou o uso abreviado de “senhor” ou “doutor”, enquanto as mães o uso abreviado de “excelentíssima” e “senhora” ou simplesmente “dona”. Claro que isso não se caracteriza

como uma regra rígida do padrão de escrita da época, no que se refere especialmente a legendas fotográficas. Como essas não eram alocadas em espaço privilegiado na diagramação da página, em alguns casos o pronome de tratamento não era utilizado. Resta saber se isso ocorre por não haver uma padronização gramatical, por descuido de etiqueta ou, menos provável quando do uso de substantivos próprios, por reconhecimento de desprestígio social.

#### 4.1.2 A comemoração da vida na sua relação com o tempo

As fotografias que demonstravam as comemorações de aniversários estabelecem, em parte, uma relação com as categorias voltadas para a produção de imagens do universo infantil. No entanto, ao contrário de uma página somente para as crianças, os registros de aniversários geralmente compartilhavam o espaço da página com outros eventos ou outras informações textuais, não recebendo o espaço privilegiado e com maior recorrência, como a tipologia anterior. Deve-se considerar também que as fotografias que remetem às comemorações de aniversários não são exclusivas do universo infantil, apesar de serem as preferidas, pois também contemplam a fase da adolescência, especialmente com bailes de debutantes e os aniversários de adultos, nas mais diversas faixas etárias.

As nomenclaturas para as páginas que recebiam as fotografias de aniversário variavam razoavelmente entre “no dia do aniversário”, “sociedade” (mais genérico), “vida social”, “aniversário”, “vultos e fatos”, “festa de aniversário”, “notas sociais da quinzena”, “aniversários” e “festas e aniversários” (no sentido da existência de outras comemorações também). Conforme alguns dos termos acima, a caracterização privada que abrangeu o conceito de comemorações de aniversário assumiu conteúdo de importância pública, uma vez que se identificaram “fatos” que mereceram destaque, mesmo que fossem sob a forma de “notas” quinzenais, referindo-se à periodicidade da revista. Mas nem tudo foi fotografia. Ao invés de publicar a imagem do acontecimento, faz-se uma menção textual, ao longo da década de 1930, informando aos leitores os aniversariantes naquelas últimas semanas. Aniversários, no sentido da presente categoria, contempla a comemoração da vida e sua relação com o tempo, ao contrário da comemoração de um aniversário de morte, por exemplo.

As imagens que remetem às comemorações de aniversário inferem sobre os dois espaços sociais: o âmbito doméstico, caracterizado pela casa, e o âmbito público, caracterizado especialmente por salões de clubes ou restaurantes. Percebe-se que antes mesmo da comemoração propriamente dita, há o momento para o registro fotográfico. Vê-se que a



mesa continua arrumada, os alimentos praticamente intocados, vislumbrando a possibilidade da demonstração de uma mesa farta frente à câmera fotográfica. Os convidados organizam-se no espaço a fim de que todos possam ser contemplados no enquadramento da foto (cf. figura 72). E não foram raros os indivíduos que tiveram sua face sobreposta pelo rosto de outra pessoa, devido à quantidade, às vezes, grande de pessoas para um enquadramento razoavelmente (ou demasiadamente, em outros casos) pequeno.

Figura 72 – A comemoração de um aniversário na esfera da vida privada



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 177, fev. 1936<sup>78</sup>.

Assim, observa-se aquela que seria uma das principais características da fotografia de aniversários, ou seja, uma grande quantidade de pessoas em uma única fotografia. Do ponto de vista simbólico, há uma valorização do sujeito que possui muitos convidados. Primeiro

<sup>78</sup> Legenda: "Sílvio fez anos. Foi uma d'aquelas festas que só acontece uma vez por ano. Seu pai, o Dr. Edgar F. Eifler, deu-lhe plenos poderes e todos os meios para obsequiar os muitos amigos que o foram visitar. Porque Sílvio tem muitos amigos, que conquistou pela bondade de seu comportamento amável e brincalhão. Sílvio é neto do Sr. Sílvio Veloso, a quem muito estima e de quem escuta bonitas histórias de rainhas e encantamentos. Às vezes ele pergunta 'mas isso é verdade, vovô?'. E a resposta é sempre a mesma: 'Palavra de Veloso'! Um dia Sílvio quebrou um vaso muito bonito e mamãe o chamou à ordem. Ele não sabia como resolver o caso. Estava mesmo aflito, quando lhe veio uma ideia luminosa. Então ele se aplumou todo cheio de dignidade e soltou a palavra mágica: 'Eu não fui, mamãe! Palavra de Veloso'! E não apanhou. Porque mamãe lhe dizia: 'Meu filhinho, sempre que ouvires 'palavra de Veloso', não duvides mais, porque é verdade'".

pelo prestígio social, sendo uma pessoa benquista. Depois pela capacidade financeira, em graus diferenciados, de realizar uma comemoração convidando um grande número de pessoas. Nesse conglomerado, nem todos são identificados verbalmente. O aniversariante possui quase sempre um lugar de destaque na fotografia (cf. figura 72, um exemplo que justifica o termo “quase”), seja em primeiro plano, seja centralizado no enquadramento. Certamente, por ele ser o motivo principal do evento é que a legenda, ou similar, não abriu mão da informação de seu nome e, em muitos casos, dos seus laços de parentesco na sociedade da época. Dessa forma, raramente os demais convidados são elencados pelos seus nomes, o que evidencia ainda mais o protagonismo da pessoa: motivo do evento social.

Nas comemorações dos aniversários infantis é perceptível o número significativo de mulheres, em detrimento de homens. Quando o cenário da fotografia apresentado pela *Revista do Globo*, e especialmente categorizada na presente tipologia, é o espaço doméstico, o papel de administradora do lar geralmente é remetido à mulher. Para celebrar-se um aniversário é necessário preparar os alimentos – que se faziam na cozinha. Faz lembrar a quantidade de cursos de economia e administração do lar oferecido às mulheres da época. No caso da imagem fotográfica, raramente a fotografia se importava em mencionar o dia em que ocorreu o aniversário, remetendo-se genericamente a fatos da semana ou da quinzena. Algumas menções sobre aniversário, apresentadas sob a forma textual, trazem esse dado. Se fosse viável, no caso das fotografias, poderíamos remeter a data a um dia da semana qualquer, em que os homens supostamente estivessem desempenhando atividades de trabalho fora da esfera doméstica.

A realização de comemorações de aniversários em salões de clubes ou restaurantes revelava, pelas fotografias, características diferenciadas deste tipo de comemoração social. O padrão de visualidade se mantém praticamente alocando os indivíduos no canto de um determinado ambiente. Dentro ou fora de casa, os aniversários de nascimento que constituem o padrão presente na *Revista do Globo* eram comemorados comumente em ambientes fechados, sendo que raramente ganhavam as ruas ou mesmo o espaço aberto do campo. Há registros de adultos realizando suas festas de aniversário tanto dentro de casa como fora dela, mas as crianças, de maneira geral, somente aparecem em comemorações no interior de suas residências. Comparando adultos e crianças, a formalidade de uma roupa mais sóbria é mais presente em adultos do que em crianças. Inclusive, pode-se afirmar que há semelhanças consideráveis na indumentária masculina, e uma variação maior na feminina. Já as crianças,

quando não seguem a moda dos marinheiros, possuem um visual discretamente despojado: camisas, chapéus e calças curtas, para os meninos; laços e saíões, para as meninas.

Figura 73 – Salões de clubes ou residências foram os locais preferidos para realização de aniversários



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 183, mai. 1936<sup>79</sup>.

A presença de flores é uma constante nas festas de aniversário realizadas em salões de clubes (cf. figura 73). Geralmente, estão distribuídas à frente do grupo que está sendo fotografado, caracterizando como um artefato de beleza a uma esfera de conagração social. Em outros casos, as mulheres aniversariantes levam nas mãos um buquê de flores, demonstrando sincronia entre um adorno de sua vestimenta e a própria organização do espaço de celebração. A ausência de sonoridade da fotografia não revela os sons e ruídos presentes nos espaços de socialização, assim como as imagens não privilegiam as danças e os consequentes movimentos nas comemorações mais formais. Apesar das poses, ao contrário de uma distribuição de corpos mais organizada, como presente na tendência fotográfica do final do século XIX e início do XX, não há uma harmonia absoluta do espaço que cada membro

<sup>79</sup> Legenda: “Grupo feito na residência do Sr. Albano Petersen, por ocasião da recepção que deu em registro do aniversário de sua filha, senhorinha Maria Petersen. Foi uma festa elegante e muito concorrida, dado o grande número de amizades e simpatias de que se vê cercada a senhorinha Petersen em nossa sociedade”.

ocupa dentro da fotografia. Assim, sugere-se a ideia de movimento e velocidade, que já demanda pouco tempo de exposição das pessoas frente à objetiva, conforme a tecnologia empregada na época.

#### 4.1.3 A valorização da individualidade e da beleza feminina

Entre o conjunto analisado das fotografias presentes nas 266 edições da *Revista do Globo*, publicadas de 1929 a 1939, há uma quantidade significativa de retratos, dos mais diversos formatos, ressaltando visualmente, e em enquadramento individual, a beleza feminina na sociedade sul-rio-grandense. A seção que aloca essas fotografias recebe o nome de “galeria social”, mas também é possível encontrar variações no decorrer dos anos, tais como “sociedade rio-grandense”, “concurso de beleza”, “graça gaúcha” e “leitoras bonitas da *Revista do Globo*”. Nomenclaturas mais genéricas, como “sociedade” e “vida social”, também estão presentes. Diferenciada pela questão do espaço geográfico regional, há variações que levam o nome de cidades, como “Uruguaiana social”, “na sociedade de Livramento”, “galeria social de Rio Grande” e “mulheres bonitas de Cachoeira”; ou o adjetivo gentílico de onde procedem, como, por exemplo, “beleza pelotense” e “sociedade taquarense”.

A utilização de termos como “beleza”, “graça” e “bonita” criam referenciais estéticos que merecem atenção especial e que serão abordados cuidadosamente a partir do próximo capítulo. A parceria da fotografia com o cabeçalho sugere uma interpretação pedagógica sobre a imagem, indicando que ali se encontra algo que merece atenção especial no que se refere à beleza. É interessante observar que este espaço, o da beleza, é essencialmente composto pelas representações do universo feminino, cabendo aos homens, quando fotografados na sua individualidade, estarem vinculados a outros tipos de atribuições sociais. Em edição da *Revista do Globo* de abril de 1929, um texto de autoria de Augusto Rodin, chamado *Beleza antiga e beleza moderna*, sugere, com argumentos, alguns parâmetros para se pensar a questão estética, conforme a citação a seguir.

A beleza é caráter de expressão. Nada no mundo tem mais caráter que o corpo humano. Ele evoca, pela sua força ou pela sua graça, as imagens mais variadas. Ora parece uma flor: a flexão do torço imita o caule; o sorriso dos seios e da cabeça e o esplendor da cabeleira correspondem à corola. Outra vez, ele se assemelha a uma liana flexível, a um arbusto de curvatura fina e audaciosa: “Vendo-te”, diz Ulysses à Nausicaa, “sonho rever certa palmeira que em Délos, junto do altar de Apolo, em um ímpeto de erguia ao céu”. Outras vezes o corpo humano, curvado para trás, lembra uma mola, um arco lindo, no qual Eros ajusta as suas flechas invisíveis. [...] O corpo humano é, acima de tudo, o espelho da alma. E daí é que provém a sua

maior beleza, que é principalmente essa chama interior que parece iluminá-lo por transparência. (RODIN apud REVISTA DO GLOBO, 20/4/1929, p. 45)

Figuras 74 e 75 – Fotografias em retrato que exaltam a beleza feminina



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 41, set. 1930<sup>80</sup>; n. 158, abr. 1935<sup>81</sup>.

Se, segundo o autor, beleza é caráter de expressão e está indissociada do corpo humano, considera-se a mulher, então, como essa representação máxima. Os pronomes de tratamento atribuídos às mulheres, tais como “senhorinha” e “senhorita” informam um matrimônio ainda não contraído, ao menos até o momento da publicação da fotografia ou de acordo com as informações que chegaram até o editor. Outro aspecto que se sobressaiu foi o que se pôde perceber sobre a juventude das mulheres, apesar das legendas não desempenharem esse papel de menção à idade das moças. A opção pelo formato de retrato fotográfico vigorou nas imagens, com destaque para o rosto das mulheres, mas, em outras situações, houve o enquadramento do corpo inteiro. A caracterização geométrica das fotografias também variou muito de página para página, pois poderia ser oval (cf. figura 74) ou ter outros formatos (cf. figura 75), além dos tradicionais retângulo e quadrado.

Percebe-se que a opção da fotografia foi, na maior parte, pelo estúdio. Como a imagem está focada no rosto, não são necessários muitos recursos materiais além do próprio

<sup>80</sup> Legenda: “Sociedade Rio-grandense – Senhorinha Alice de Azambuja Fortuna, filha do Dr. Gabriel Azambuja Fortuna e rainha do *Grêmio Náutico Gaúcho*. Senhorinha Olga Bezerra (Rio Grande)”.

<sup>81</sup> Legenda: “Leitoras bonitas da *Revista do Globo* – Eu, se tivesse escrito o *Genesis*, com a facilidade que Moisés teve de imaginar o que Deus fez, diria que o Criador todo-poderoso, depois de ter feito a terra, os astros, a atmosfera, os animais e as plantas, apanhou com uma das mãos um bocado de flores lindas e perfumadas e, tomando com a outra um punhado de estrelas rutilantes, amassou flores e astros e fez a mulher – a obra-prima da criação – Garcia Redondo; Srta. América Figueiredo, de Porto Alegre; Srta. Judith Lopes Falcetta, diplomada em piano pelo *Conservatório Mozart*; Srta. Gilda Carvalho, de Uruguaiana, no carnaval de 1935; Srta. Aracy R. Saldanha, de Porto Alegre; Srta. Suely J. Cidade, de Porto Alegre”.

cuidado com o gesto, com a preparação estética de cabelos e maquiagens, e com parte de sua vestimenta. Fotografias que apreendem o corpo inteiro geralmente revelam outros artefatos do estúdio fotográfico, como cortinas, pilares, grades, cadeiras, mesas, vasos de flores, entre outros; além de uma interessante variedade de planos de fundo que constituem o cenário. Pode-se afirmar que algumas fotografias evidenciam uma certa sensualidade, apesar da convenção social da época em preservar o pudor e ausentar a própria nudez do corpo adulto. Ao menos nos casos das mulheres da sociedade sul-rio-grandense, ao contrário de algumas publicidades veiculadas ao longo da década de 1930 na revista, com mulheres seminuas fazendo a propaganda de sabonetes ou cremes para a pele, ou mesmo as fotografias que retratam as artistas do cinema moderno, sendo a maioria de nacionalidade estrangeira. Sobre sensualidade e nudez, a edição 133 de março de 1934 traz a publicação de um texto atribuído a José Francés, chamado *O nu pintado e o nu vivo*, realizando algumas considerações a respeito da temática em questão.

O nudismo integral, esse retorno à barbária lúbrica e à promiscuidade de vícios, que é, no fundo, a finalidade dos propagandistas teóricos e práticos que comerceiam com essa dança universal dos idiotas e dos cínicos, pode induzir-nos a um erro gravíssimo: o de considerarmos o nu como uma coisa nefasta e de nos sentirmos horrorizados dele, quando nefando e horrível é precisamente o exibicionismo de tudo aquilo que, por velho, triste, disforme e enfermizo, não deve se mostrar, nem se ostentar como exemplo. Importa, sim, estimular o nu casto e moço; mas não a libertinagem grosseira dos decrepitos, dos velhos obscenos e dos ambíguos de cada sexo. (FRANCÉS apud REVISTA DO GLOBO, 28/3/1934, p. 23)

A proposição de José Francés sugere uma nudez pura e casta, ao menos no âmbito da arte, uma vez que a fotografia com o nu ainda era elemento não visto nas páginas da revista. Como mencionado, salvo casos de representação visual de artistas do cinema europeu e norte-americano, principalmente, ou reproduções de pinturas, em preto-e-branco ou coloridas, que eventualmente ganharam espaço nas páginas do periódico. Mesmo assim, a sensualidade esteve sempre relacionada ao corpo da mulher e, conforme mencionado, no que se refere ao corpo masculino fora revertido para outras esferas de representação. Dadas as suas devidas proporções, percebe-se uma certa busca estética nas fotografias presentes em representações pictóricas de períodos históricos anteriores. Assim, cabe um capítulo em específico para verificar esses referenciais presentes por meio de indícios nas páginas da *Revista do Globo*, na busca de uma maior compreensão sobre os seus padrões fotográficos.

Assim como era perceptível em outras fotografias, presentes em outras categorias ao longo da década de estudo em questão, de 1929 a 1939, é possível verificar uma variedade de fotógrafos tanto em Porto Alegre quanto em cidades do interior do estado, conforme indícios

presentes nas assinaturas realizadas e visualmente destacadas dentro do próprio espaço fotografado. O que sugere, de certa forma, uma reivindicação de autoria, ao mesmo tempo que poderia servir como instrumento de *marketing* comercial, considerando a necessidade da popularidade do autor e de seu estúdio para a geração de renda e, conseqüentemente, ampliação do seu circuito de publicidade. No caso das fotografias a seguir, a assinatura aponta o nome de *Azevedo & Dutra* tanto na imagem de 1933 (cf. figura 76) quanto na de 1934 (cf. figura 77).

Figuras 76 e 77 – Retratos fotográficos ressaltaram um perfil da mulher de parte da sociedade



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 106, mar. 1933<sup>82</sup>; n. 143, ago. 1934<sup>83</sup>.

Da infância às comemorações de aniversário de nascimento, a valorização da beleza feminina, retratada na sua individualidade, sugere uma fase da vida em perspectiva de transição. Neste caso, a vida da mulher solteira se contrapõe à espera do casamento, do relacionamento matrimonial, que remete a outro momento da experiência social da época, conforme representações encontradas nas fotografias da *Revista do Globo*. Interessante

<sup>82</sup> Legenda: “Sociedade – A Srta. Betina Castro, que em uma das últimas brilhantes festas da *Sociedade Jocotó* foi proclamada ‘Rainha da Noite’. Assinatura: “*Azevedo & Dutra*”.

<sup>83</sup> Legenda: “Galeria social – Senhorinha Jeni Fernandes da sociedade de Porto Alegre”. Assinatura: “*Azevedo & Dutra*”.

observar que a juventude não é tratada como uma regra rígida para o padrão fotográfico da presente tipologia, uma vez que, em alguns casos, mulheres casadas também ocuparam alguns espaços do retrato focado na beleza estética do rosto ou do corpo feminino. A constatação pôde ser feita, novamente, pelo papel pedagógico das legendas, que, mais uma vez, mesmo em um espaço visual em que o feminino predomina, a identificação da mulher ocorreu, em alguns casos, pelo vínculo de parentesco que ela possui com o homem. Ou seja, são filhas no caso das “senhorinhas” e “senhoritas”, e esposas no caso das “excelentíssimas” e “senhoras”.

#### 4.1.4 O laço afetivo entre os sexos através do casamento

A tipologia *fotografias de casamento* marca a sua presença com intensidade nas páginas da *Revista do Globo*, entre 1929 e 1939. Assim como as fotografias infantis, é difícil folhear as páginas do periódico durante o período mencionado e não encontrar pelo menos uma fotografia de casamento. Dessa forma, o matrimônio destaca-se como um evento social de importância para o registro fotográfico e, no caso especial da revista, publicação e circulação social. Geralmente, as informações sobre o local onde o casamento ocorreu são perceptíveis somente pela própria identificação visual: como um altar e imagens religiosas que compõem o plano de fundo, que remete invariavelmente ao espaço de uma igreja; ou um salão com flores, cortinas e lustres, que remete a uma festa realizada, provavelmente, em algum clube ou restaurante. Entre as pessoas presentes na foto, os noivos, claro, recebem um papel de destaque: ora o casal está sozinho na fotografia ora com outras pessoas. Percebe-se que a organização dos convidados e parentes no espaço foi muito bem cuidada.

O cabeçalho da página da revista, que identifica o evento social do qual trata a fotografia, sofre algumas variações, mas com frequência foram identificados como “enlaces”, “núpcias”, “enlaces da quinzena” (mais específico), “consórcios”, “galeria nupcial” e “casamentos”. A união acordada antes do casamento propriamente dito também é contemplada na seção “noivados” ou “noivas”, sendo este dedicado a fotografias somente da mulher, em traje específico. Seções de nome mais genérico também se fazem presentes, assim como em outras categorias, tais como “sociedade”, “notas sociais” e “vida social”. Vale lembrar que não foi somente a contração do matrimônio comemorada, mas também a sua duração, presentes nos eventos denominados como “bodas de prata” e “bodas de ouro”. No caso das bodas, especificamente, o espaço contemplado para a fotografia não foi o da instituição religiosa, ou seja, a igreja, mas sim os salões, conforme mencionado anteriormente.



Figuras 78 e 79 – Várias fotografias de casamento indicam a preferência da revista pelo evento social



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 88, junho 1932<sup>84</sup>; n. 159, abril 1935<sup>85</sup>.

Em busca de um padrão visual, no arranjo do casal para a tomada fotográfica, de modo geral, observa-se que a mulher está à direita do homem e o homem, por sua vez, à esquerda da mulher (cf. fotografias da figura 79). No entanto, isso não se caracteriza como um padrão seguido rigorosamente por todos os noivos (cf. casal ao centro inferior da figura 78), mas chama à atenção essa adoção de etiqueta social pela maioria deles. O matrimônio, neste caso representado pela *Revista do Globo*, sugere um laço afetivo entre pessoas de sexo oposto. O prosseguimento da vida íntima dos casais não é objeto da fotografia, mas a relação das imagens com outros conteúdos de comunicação no periódico revelam alguns indícios de como poderia ocorrer a experiência entre os dois após o matrimônio. Destaca-se, entre esses indícios subliminares, um texto de uma página inteira publicado na edição 173 da revista, de dezembro de 1935. O mesmo teve como título *Para a mulher: amor e matrimônio* e a autoria foi atribuída à Elizabeth del Valle.

O amor é, sem dúvida alguma, a base do matrimônio. E é também fora de dúvida que embora se realizem casamentos sem amor, por cálculo de conveniências que

<sup>84</sup> Legenda: “Ao alto: enlace Divan-Rocha. A noiva que se vê logo a seguir em recorte foi miss Porto Alegre por ocasião do último concurso de beleza. O noivo é filho do saudoso Dr. Otávio Rocha e atual prefeito de Viamão. Embaixo, à esquerda, A Sr.<sup>a</sup> Zenno Zellinsky. No centro, o casal Couto-Ferreira. A seguir, a noiva Ledda Ferreira”.

<sup>85</sup> Legenda: “Enlaces – Ehlers-Moura. Diehl-Obino. Soares-Link. Schwartz-Snell. Roehe-Garcia”.

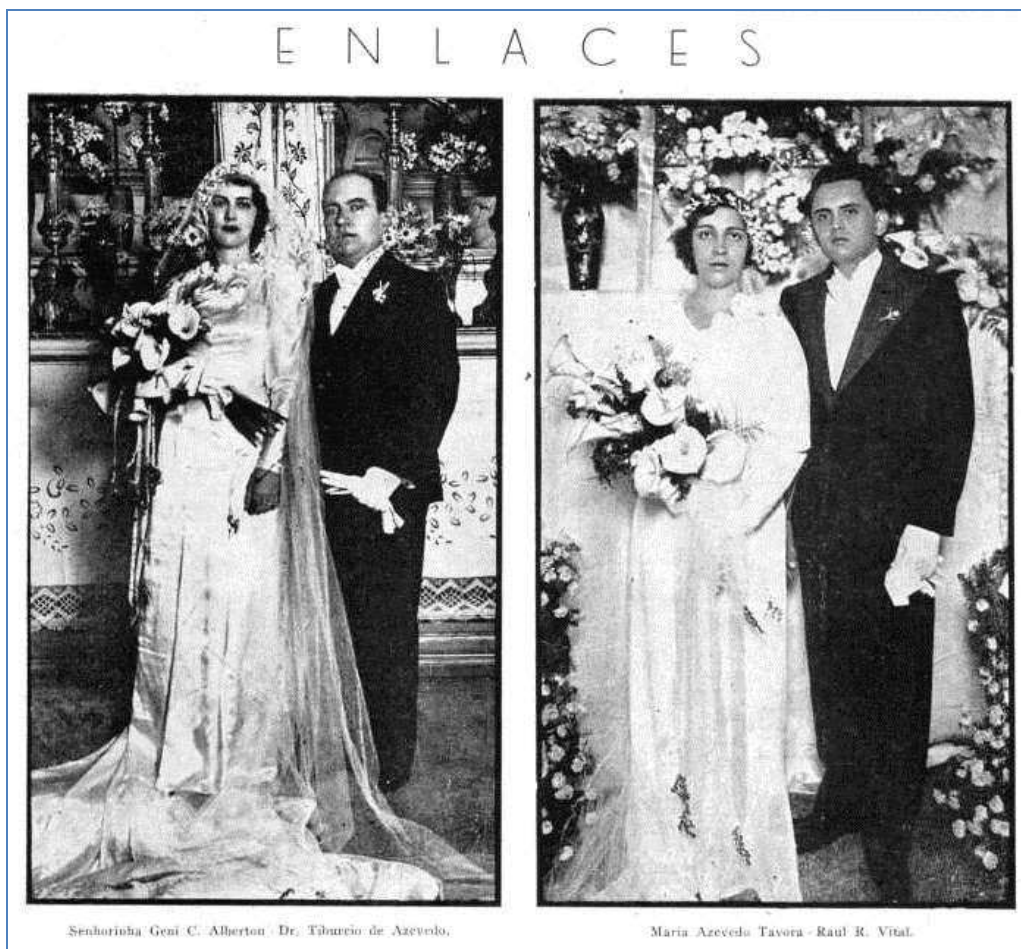
podem variar desde as mais mesquinhas até as mais elevadas, o provável é que tais matrimônios não consigam o que se chama verdadeira felicidade. [...] A coincidência dos gostos e dos hábitos é um dos requisitos necessários para que o matrimônio seja feliz. [...] E quando as circunstâncias exijam que prevaleça um desses hábitos e não haja possibilidade de concordância dos pontos de vista em luta, deve ceder aquele que não usa calças. Ou seja, se o matrimônio é normal, como deve ser, deve ceder a esposa. (VALE apud REVISTA DO GLOBO, 7/12/1935, p. 10)

A condição de submissão da mulher para com o homem seguia, em geral, os padrões convencionais da sociedade da época, com uma elite que se apresentava, segundo os padrões da revista, como predominantemente católica. Ao que parece, a valorização do casamento na sociedade pode ser identificada pela quantidade de fotografias presentes ao longo da década de 1930, e também pela publicidade, poemas e textos genéricos que remetem à temática matrimonial. Estes, por vezes, destacam reflexos de comportamento provenientes da relação entre os gêneros opostos. O casamento foi incentivado na prática, de acordo com os conteúdos presentes em outras edições da *Revista do Globo*, e deveria ser o destino, na maioria dos casos, de homens e mulheres solteiros. Em artigo publicado na edição 200, de fevereiro de 1937, um texto de autoria atribuída a Henri Decugis, denominado *Monogamia, condição de civilizados*, fez algumas considerações não somente sobre a questão moral do casamento, no caso monogâmico, mas também remete a um pensamento de manutenção étnica. Conforme a citação:

O perigo verdadeiramente sério em que se encontra a civilização de raça branca está no progresso da união livre e na lenta dissolução do matrimônio monogâmico. De fato, a desapareição progressiva da poligamia na Europa foi, junto com a abolição da escravatura, uma das causas, talvez a principal, da superioridade da raça branca sobre as raças polígamas. A família monogâmica tem constituído o lar estável e, digo, a forte célula social sobre a qual se construiu a civilização europeia. No dia em que essa grande base moral for destruída, desaparecerá a força da raça branca durante muitos séculos. (DECUGIS apud REVISTA DO GLOBO, 17/2/1937, p. 57)

No Rio Grande do Sul, a constituição da família, engendrada a partir do casamento, também teria um papel de desenvolvimento civilizador, inserindo-se, assim, no projeto mais amplo de afirmação da República, proclamada, até então, há menos de meio século. A questão étnica merecerá uma categoria específica conforme será abordado mais adiante. No entanto, o texto supracitado sugere o tipo de casamento que seria predominantemente visível nas páginas do periódico. Quanto à publicidade, indiretamente pode-se verificar certo preconceito existente referente às mulheres que não casavam. Uma propaganda do creme dental *Eucalol*, por exemplo, publicada na edição 143, de agosto de 1934, sob a chamada *Coitadinha! Ficou para tia*, alerta sobre o pesadelo das mulheres não casarem devido a, neste caso, dentes mal cuidados.

Figura 80 – Fotos de casamentos indicavam uma preferência de disposição entre homem e mulher



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 154, fev. 1935<sup>86</sup>.

Poderíamos dizer, de acordo com o espírito da publicidade, que as mulheres que casavam tinham atributos de beleza e, ainda, zelavam pelo seu corpo e aparência com vaidade e higiene. Mas as fotografias, além de não terem cheiro, enganam mesmo por suas aparências. No que diz respeito a uma questão mais formal da geometria fotográfica, o formato retangular na posição vertical é o de maior recorrência nas fotografias de casamento (cf. fotografias da figura 80), também encontrados na posição horizontal, circular e outras formas *sui generis*. A função social do casamento vinha sucedida de outra não menos importante. Criava-se, dessa forma, certa pedagogia voltada para a reprodução dos segmentos sociais, cujo papel para a constituição da família seria fundamental para a geração de filhos. Um olhar mais atento sobre a caracterização da família, e a epistemologia que envolve o termo, será o objeto que constitui a próxima tipologia fotográfica presente nas páginas da *Revista do Globo*.

<sup>86</sup> Legenda: “Enlaces – Senhorinha Geni C. Alberton e Dr. Tibúrcio de Azevedo. Maria Azevedo Távora e Raul R. Vital”.

#### 4.1.5 Perfis para a visibilidade de composições familiares tradicionais

As representações da família que estiveram presentes nas páginas da *Revista do Globo*, de 1929 a 1939, não possuem uma seção específica, com nomenclatura diferenciada, em comparação com as demais tipologias mencionadas até o momento. Geralmente, estão difusas ao longo do conteúdo do periódico, ganhando espaço entre outras tipologias fotográficas ou mesmo entre outros conteúdos comunicativos, como textos, em seus mais diversos gêneros, e publicidade em geral. Outras formas de relacionamento não eram temas presentes às pautas da época, ao menos na revista; pois estariam, na maioria dos casos, relacionados à “promiscuidade” e, provavelmente, representariam um perigo para a constituição tradicional da família nuclear: pai, mãe e filhos. A representação das famílias na publicidade seguia este parâmetro, como, por exemplo, a das canetas automáticas e lapiseiras *Wahl Eversharp*, veiculada na edição 47, de dezembro de 1930, que reunia, sob o formato de um desenho colorido, uma família ao redor de uma árvore de natal, constituída por dois adultos (homem e mulher) e três crianças (dois meninos e uma menina).

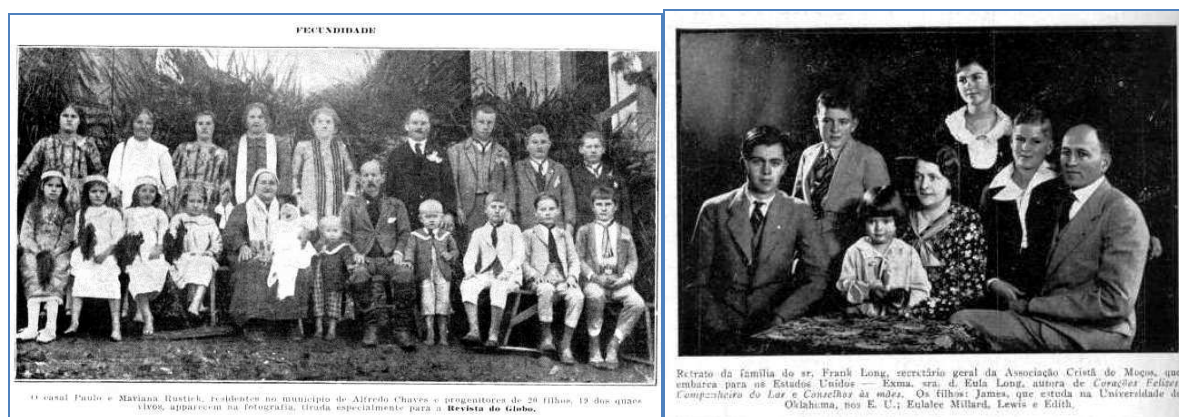
A identificação da família está relacionada à associação estabelecida entre a imagem fotográfica e a legenda, apresentando os componentes do conteúdo fotográfico com representações verbais, tais como os termos “família” ou “grupo familiar”. No caso da ausência de um termo propriamente dito, o mais comum seria buscar a constituição por meio do laço consanguíneo de seus componentes: “pai”, “mãe”, “filho” e “filha”. Nestes se observa o uso do sufixo diminutivo que, especificamente no caso dos filhos, também ocorre na forma plural. Há fotografias em que o pai não está presente, sendo representada visualmente a mãe e os filhos (caso tenha mais de um descendente), mas a menção ao pai está no conteúdo da legenda. É preciso destacar que em algumas fotografias não consta na legenda identificação de todos os indivíduos presentes no enquadramento fotográfico, com destaque apenas para o nome do homem complementado por “e sua excelentíssima família”.

À época, a fotografia assumiu seu papel pedagógico mostrando aos leitores da revista algumas composições familiares presentes no Rio Grande do Sul. É o caso da fotografia publicada na edição 30, de março de 1930, que sob o título de “fecundidade” apresenta um casal do interior do Estado que gerou 20 filhos, sendo que na fotografia (cf. figura 81) apenas um, falecido, não está presente. De maneira geral, as características da composição familiar por gênero são diversificadas; pois as fotografias que apontam para a presença de mais de três filhos quase sempre possuem pelo menos um representante masculino ou feminino, em maior

ou menor grau (cf. fotografia da figura 82). Geralmente ao homem foi especificada a função que exerce no universo social do trabalho, desenvolvendo certa percepção sobre a sua responsabilidade financeira para o bem-estar familiar. Uma nota humorística publicada na edição 128, de janeiro de 1934, casualmente também menciona um agente da fotografia. Isso reflete o papel socioeconômico do homem no ambiente familiar, o que indica sua responsabilidade com a educação dos filhos, conforme segue.

O fotógrafo (ao fotografar pai e filho – este recém-diplomado): “Talvez ficasse mais natural se o moço pusesse a mão sobre o seu ombro”. O pai: “Se é para esse fim, será melhor que ele fique então com a mão no meu bolso”. (REVISTA DO GLOBO, 10/1//1934, p. 49)

Figuras 81 e 82 – A representação visual de famílias do interior e da capital do estado



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 30, mar. 1930<sup>87</sup>; n. 135, abr. 1934<sup>88</sup>.

Com relação à “naturalidade” das convenções sociais da época, seria lícito que o homem assumisse a responsabilidade com as despesas financeiras do lar, enquanto competiria a mulher, o que é perceptível desde a sua formação escolar (que merecerá uma tipologia específica dentro deste capítulo), a administração da casa e a criação dos filhos. A composição familiar, dessa forma, exigia a presença da mulher no ambiente doméstico. Observa-se que em nenhum momento há relação entre a mulher como integrante de um grupo familiar e o universo do trabalho externo à esfera privada. Pode-se, assim, supor a existência de possíveis invisibilidades social no conteúdo fotográfico.

A proposição sugestiva do aumento da prole apontava, indiretamente, para a necessidade de alguém que estivesse presente na realização da primeira educação dos filhos.

<sup>87</sup> Legenda: “O casal Paulo e Mariana Rustick, residentes no município de Alfredo Chaves e progenitores de 20 filhos, 19 dos quais vivos, aparecem na fotografia tirada especialmente para a *Revista do Globo*”.

<sup>88</sup> Legenda: “Retrato de família do Sr. Frank Long, secretário geral da *Associação Cristã de Moços*, que embarca para os Estados Unidos – Exma. Sra. D. Eula Long, autora de *Corações felizes*, *Companheiro do lar* e *Conselhos às mães*. Os filhos: James, que estuda na Universidade de Oklahoma, nos Estados Unidos; Eulalee Millard, Lewis e Edith”.

Interessante observar que na tipologia fotográfica sobre as comemorações de aniversários de nascimento, quando esses ocorriam dentro do ambiente doméstico e referiam-se à esfera infantil, há um predomínio de mulheres no enquadramento e, por vezes até a ausência de adultos homens.

Figuras 83 e 84 – Percebe-se pelas fotografias o incentivo para o crescimento da natalidade

**REVISTA DO GLOBO** Beleza e Eugenia

De todos os problemas que cabem à nossa época resolver, talvez seja o da natalidade, o de maior importância. E isto, porque toca de perto ao aperfeiçoamento humano, se não o próprio engrandecimento das nações. Na França, antes de iniciar-se a presente guerra, movia-se uma campanha jornalística, tenaz, contra os entraves à natalidade. Na Itália, o governo instituiu prêmio aos casais que tivessem numerosos filhos; e no Brasil — observando o Rio Grande do Sul — rigorosa tem sido a repressão ao controle da natalidade. Mas o assunto é complexo, parecendo praticamente insolúvel, não somente pelas causas principais da manutenção de uma prole numerosa, como pela própria agitação da época atual, que requer da humanidade uma vida mais descuidosa...

Vale, portanto, como prova de coragem e, principalmente, de saúde, o exemplo do casal Sr. Jacob Schann F. e dona Lourdes Guimarães Schann, residentes nesta capital, os quais, com onze anos de vida conjugal, já contam com oito filhos na sua família. São eles a contar da esquerda: Luiz Carlos, Maria Helena, (no colo) Lia Marizi, Jorge Eduardo, sentado na almofada, Maria Tereza, ao lado do pai, José Fernando, sobre a mesa, João Alberto, na cadeira, e Jacozinho, de óculos, sendo que o mais velho tem 9 anos e o mais moço 1 mês, todos gozando de uma saúde esplêndida, o que se pode observar na própria fotografia.

**NO PRÓXIMO NÚMERO:**

- “O Nazismo nos Estados Unidos”.
- “O Demônio da Perversidade” — conto de Reynaldo Moura.
- “Uma entrevista com Athos Damasceno Ferreira”, por Justino Martins.
- “A História de um Livro” — interessante reportagem fotográfica que nos mostra como se faz um livro.

**Os nossos leitores** 1. — O Sr. Francisco Morch F., esposa e filhos. (Boa Vista). 2. — O major Campos Neto e esposa, residentes em Montenegro. 3. — A Srta. Dulce Rodrigues Alves, da sociedade de Rio Grande. 4. — As Srtas. Clélia e Cecília Nunes, da sociedade de Herval. 5. — O casal Francisco de Paula Feijó, seus descendentes e genros, seis filhos homens, quatro mulheres, dois noras, quatro genros, 19 netos. O Sr. Francisco de Paula Feijó, que tem 39 anos de idade, é Coletor Estadual em Guaporé. 6. — O capitão Malvino Pires da Fontoura, prefeito de Herval. 7. — A Srta. Inah Gonçalves, da sociedade de Herval. 8. — A Srta. Elizabeth Ritter Trein, que completou 80 anos no mês passado, rodeada de seus inúmeros descendentes, entre os quais se acham os Srs. Frederico Mentz (falecido em 1931), A. J. Renner, Frederico Trein, Benno F. Mentz e Arthur Trein.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 91, jul. 1932<sup>89</sup>; n. 261, out. 1939<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Legenda: “1 — O Sr. Francisco Morch, Exma. esposa e filhos (Boa Vista). 2 — O major Campos Neto e senhora, residentes em Montenegro. 3 — A Srta. Dulce Rodrigues Alves, da sociedade de Rio Grande. 4 — As Srtas. Clélia e Cecília Nunes, da sociedade de Herval. 5 — O casal Francisco de Paula Feijó, seus descendentes e genros, seis filhos homens, quatro mulheres, dois noras, quatro genros, 19 netos. O Sr. Francisco de Paula Feijó, que tem 39 anos de idade, é Coletor Estadual em Guaporé. 6 — O capitão Malvino Pires da Fontoura, prefeito de Herval. 7 — A Srta. Inah Gonçalves, da sociedade de Herval. 8 — A Srta. Elizabeth Ritter Trein, que completou 80 anos no mês passado, rodeada de seus inúmeros descendentes, entre os quais se acham os Srs. Frederico Mentz (falecido em 1931), A. J. Renner, Frederico Trein, Benno F. Mentz e Arthur Trein”.

<sup>90</sup> Texto: “Beleza e eugenia. De todos os problemas que cabem à nossa sociedade resolver, talvez seja o da natalidade, o de maior importância. E isto porque toca de perto o aperfeiçoamento humano, se não o próprio engrandecimento das nações. Na França, antes de iniciar-se a presente guerra, movia-se uma campanha jornalística, tenaz, contra os entraves à natalidade. Na Itália, o governo instituiu prêmio aos casais que tivessem numerosos filhos; e no Brasil — observando o Rio Grande do Sul — rigorosa tem sido a repressão ao controle de natalidade. Mas o assunto é complexo, parecendo praticamente insolúvel, não somente pelas causas principais da manutenção de uma prole numerosa, como pela própria agitação da época atual, que requer da humanidade uma vida mais descuidosa... Vale, portanto, como prova de coragem e, principalmente, de saúde, o exemplo do casal Sr. Jacob Schann Filho e D. Lourdes Guimarães Schann, residentes nesta capital, os quais, com onze anos de vida conjugal, já contam com oito filhos na sua família. São eles a contar da esquerda: Luiz Carlos, Maria Helena (no colo), Lia Marizi, Jorge Eduardo, sentado na almofada, Maria Tereza, ao lado do pai, José Fernando, sobre a mesa, João Alberto, na cadeira, e Jacozinho, de óculos, sendo que o mais velho tem 9 anos e o mais moço 1 mês, todos gozando de uma saúde esplêndida, o que se pode observar na própria fotografia”.

A edição 261 da *Revista do Globo*, de outubro de 1939, trouxe no seu editorial uma fotografia (cf. figura 84), ocupando pouco mais da metade de uma página, e um texto, ocupando meia parte da outra metade, denominado *Beleza e eugenia*. O editorial menciona a necessidade do aumento da natalidade, à época, para a afirmação das nações, sugerindo, nas entrelinhas de seu título, a proliferação de um segmento específico da sociedade, em detrimento de outros, podendo se caracterizar como uma proposta de “branqueamento” da população, ou, em outras circunstâncias, “europeização” da cultura brasileira. Os casos da França e da Itália são comparados com os costumes de controle da natalidade no Rio Grande do Sul, sugerindo que, entre outras causas, a “agitação” da vida moderna seria uma das responsáveis pela contenção deste avanço. Alguns aspectos desta vida moderna serão contemplados em outras tipologias ainda no presente capítulo.

Ao longo da década de 1930, as fotografias presentes na *Revista do Globo* procuraram mostrar as famílias com composição numérica relativamente extensa. Por vezes transcendendo a noção de pais, mães e filhos e ampliando para avós, netos, genros e sogros, que estabelecem entre si outras relações de parentesco. Outras mencionadas em menor grau, como a composição também por tios e sobrinhos (cf. fotografias presentes na figura 83). O casamento propiciou o registro de outras tipologias, já mencionadas até aqui, tendo a vivência de seu ciclo, (quase) privado, encerrado na morte, ou mesmo presente nas manifestações sociais dedicadas àqueles que se foram. E é justamente sobre este tema que a próxima tipologia irá abordar.

#### 4.1.6 A celebração (ou rememoração) da morte

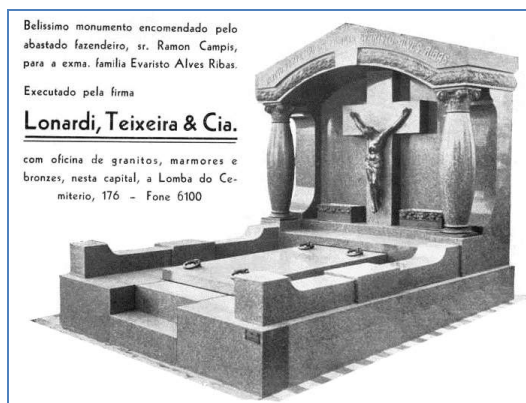
Fotografias que envolvem atos fúnebres constituem um padrão visual de recorrência instável na *Revista do Globo*, entre 1929 a 1939. Ter a morte como temática fotográfica ocorreu com mais constância à época do Dia de Finados (cf. fotografia da figura 85), que mobiliza significativa parcela da sociedade em direção aos cemitérios para a realização de orações, lamentações e rememorações de entes queridos. O morto que desfrutava de certo prestígio de reconhecimento social, como personalidades públicas, por exemplo, também recebeu o carinho da população, mesmo que sem laços de parentesco estabelecido, na maioria das vezes. Aos Finados têm-se, de maneira geral, atribuído um sentimento de tristeza e compaixão, que foi durante muito tempo ressaltado pela fotografia, demonstrando, sob a forma estética, a condolência dos que vivem na saudade. A historiadora Maria Eliza Linhares

Borges (2003, p. 65), na obra *História & fotografia*, lembra, em passagem específica, sobre a relação que podemos estabelecer entre a morte e a fotografia, e mais especificamente sobre a fotografia que tem como temática a morte e que esteve presente, gradativamente, na imprensa periódica.

No século XX, as representações do último retrato migraram para o espaço público, para a imprensa, e adquiriram outros usos e funções. Reproduzidos em jornais – inicialmente mediante a transcrição em litografias – eles privilegiaram a notícia da morte de indivíduos cuja vida é associada a algum tipo de inserção na esfera pública. Sua divulgação visa estimular, no leitor, sentimentos e valores professados pelas ideologias que norteiam a linha editorial dos jornais que a publicam.

O espaço das fotografias veiculadas à morte não estavam no ambiente do estúdio fotográfico, mas nos cemitérios ou em outros locais, especialmente ao ar livre. Chama à atenção, inclusive, a publicidade veiculada próxima a estas fotografias, especialmente com fotografias de túmulos (cf. figura 86), cujos modelos, dos mais diversos formatos e quase sempre relacionados às imagens cristãs, colocavam-se à contemplação e à venda àqueles que tinham condições de comprá-los. O livro *Túmulos celebrativos de Porto Alegre: múltiplos olhares sobre o espaço cemiterial (1889-1930)*, de Thiago Nicolau de Araújo (2008), traz sob a perspectiva acadêmica algumas considerações sobre a arte arquitetônico-social de enterrar os mortos na capital sul-rio-grandense, até o período de início de publicação das primeiras edições da *Revista do Globo*.

Figuras 85 e 86 – Em direção aos túmulos, flores da sociedade para o Dia de Finados



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 74, nov. 1931<sup>91</sup>; n. 208, jun. 1937<sup>92</sup>.

A *Revista do Globo* não tinha como prática publicar em suas páginas fotografias de pessoas mortas, mas dava espaço às manifestações fúnebres, como foi o caso da notícia de

<sup>91</sup> Legenda: “Finados” Legenda extraquadro: “Os nossos cemitérios no dia consagrado ao culto aos mortos”.

<sup>92</sup> Texto: “Belíssimo monumento encomendado pelo abastado fazendeiro, Sr. Ramon Campis, para a Exma. família Evaristo Alves Ribas. Executado pela firma *Lonardi, Teixeira & Cia.*, com oficina de granitos, mármore e bronzes, nesta capital, a Lomba do Cemitério, 176 – Fone 6100”.



falecimento do Gal. Daltro Filho, interventor federal no Rio Grande do Sul por um curto período, entre 1937 e 1938. A edição 221, de janeiro de 1938, trouxe fotografias de seu caixão sendo levado pelas ruas de Porto Alegre, tanto em mãos de personalidades políticas quanto em carro aberto, caracterizando, visualmente, uma grande manifestação cívica. Nas palavras do periódico, “a morte, essa deusa caprichosa cujos desígnios ainda são impenetráveis para o homem, o quis para si” (REVISTA DO GLOBO, 29/1/1938, p. 41).

Com relação aos falecimentos, era comum também a prática da publicação de fotografias com a pessoa em vida, informando em textos *in memoriam* o ocorrido com a pessoa em questão. O formato de preferência para estas imagens em vida era, especialmente, o retrato fotográfico em estúdio, como se pôde perceber na publicação de alguns anúncios fúnebres. Fotografias de celebração (ou rememoração) da morte tinham também uma variedade de grandes perspectivas, sendo imagens apreendidas, em alguns casos, de lugares altos, para dar a noção da quantidade de pessoas envolvidas na manifestação pública. A edição 16 da *Revista do Globo*, de julho de 1929, trouxe imagens de evento ocorrido no centro de Porto Alegre em memória à morte do jornalista Caldas Júnior (cf. fotografia da figura 87), falecido em 1913, contando com a participação de uma quantidade significativa de pessoas, além de representantes do legislativo sul-rio-grandense e do filho do falecido, que teve monumento erguido em sua homenagem.

Figuras 87 e 88 – Aparente consternação nas fotos que remetiam à memória dos que se foram



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 16, jul. 1929<sup>93</sup>; n. 263, nov. 1939<sup>94</sup>.

Em algumas situações fotográficas, a melancolia remetia a certa esfera estética e poética diante da dor dos outros, para lembrar o termo empregado em obra de Susan Sontag

<sup>93</sup> Legenda: “À memória de um jornalista”. Legenda extraquadro: “Foi há dias prestada uma expressiva homenagem à memória de Caldas Júnior, junto da herma que se ergue na Praça Quinze, do saudoso jornalista [...]”.

<sup>94</sup> Legenda: “Um filho? Uma filha? Um esposo? Não importa saber por quem essa veneranda senhora chora. Ela tem os seus mortos... Todos têm os seus mortos... E o Dia de Finados é um dia de pranto”.

(2003), cujo sentido da imagem, procurando atingir a sensibilidade de quem a contempla, poderia estabelecer uma relação de grande significado em parceria com a legenda. Exemplo disso, temos em um conjunto de fotografias publicadas em duas páginas, na edição 263, de novembro de 1939, onde se destaca a imagem de uma senhora, vestida com roupas pretas, consternada sobre um túmulo (cf. figura 88), em cemitério não identificado. A legenda da fotografia questionou, sucintamente e de forma não comum, por quem a senhora poderia estar lamentando, chegando à conclusão de que, independente de quem seja, todos compartilhamos a dor pela perda de alguém.

As tipologias que remetem às fotografias da vida (quase) privada sugerem a criação de outras novas, sendo uma possibilidade dada a partir dos espaços de circulação destes indivíduos. Espaços que, por consideráveis vezes, também receberam a atenção temática da câmera fotográfica. Cabe, portanto, um olhar atento sobre novas categorias do fotográfico na *Revista do Globo* que busca uma caracterização, e possível relação, entre a convivência no espaço e as noções de modernidade engendradas no cotidiano das cidades.

#### **4.2 A Relação com o Espaço e as Representações de Desenvolvimento Urbano**

Os espaços urbanos, por excelência, também se constituíram em possibilidades tipológicas de fotografias presentes no conteúdo da *Revista do Globo*. Ao menos durante o período em questão, de 1929 a 1939. Consideram-se as representações visuais sobre o Rio Grande do Sul, lembrando que o periódico também publicava fotografias de outras regiões do Brasil e do mundo. Neste contexto, Porto Alegre foi a cidade privilegiada no enquadramento, sendo ela a capital do estado, centro de efervescência de eventos sociais e, por sua vez, sede da própria redação da revista. Vale também lembrar que a noção de modernidade urbana desenvolveu-se paralelamente à tecnologia empregada pela fotografia moderna. Assim, as modificações da qualidade de imagens marcaram o registro da transformação do espaço urbano das cidades, confundindo, desta forma, a própria modernidade do século XX com a velocidade de apreensão de imagens, bem como a comodidade técnica proporcionada pelos produtos oriundos do meio industrial.

Não é intenção da presente tese a realização de uma análise sobre as representações da cidade, pois outros já o fizeram com grande propriedade, inclusive sobre Porto Alegre. Por exemplo, Zita Rosane Possamai, em *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*, menciona a contribuição da *Revista do*

*Globo*, entre outras, que “dedicavam considerável espaço às transformações urbanas, fornecendo informações detalhadas sobre as obras em andamento, bem como aquelas ainda por vir” (POSSAMAI, 2005, p. 94-95), realizando generosos comentários nos textos que acompanhavam as fotografias. Neste caso, o periódico serviu como instrumento de informação que contribuiu para a difusão do pensamento de progresso, mesmo quando este não se fazia sentir no dia a dia da cidade, e especialmente em localidades que não tiveram o mesmo processo de urbanização da capital. A proximidade entre fotografia e cidade também é lembrada por Guy Bellavance (1997, p. 17), em artigo publicado nos *Cadernos de Antropologia e Imagem*, conforme trecho a seguir.

A relação da fotografia com a cidade resulta de uma convergência latente, ela é o elo de uma mesma modernidade. Da tradição mais estrita, foto-documentária, ao movimento conceptualista atual, passando por certas tensões construtivista-surrealistas que estruturam as primeiras vanguardas, existe, entre a fotografia e a cidade, qualquer coisa como uma mentalidade em comum, moderna e que ultrapassa as clivagens estéticas. Um tipo de reciprocidade, uma equivalência que as destina a se reencontrarem e que as impede de se evitarem.

É interessante verificar a escolha fotográfica, por vezes em menor grau, por temáticas que dizem respeito à cidade, mas que não necessariamente estejam relacionadas com a representação urbana. Essas temáticas podem ser descritas a partir das seguintes categorias: *As cidades em processo de modernização constante*, *Urbanidades e profissões delimitadas e hierarquizadas*, *A “marcha” ao leste em busca de sol e mar* e *Um pampa de tradições e raízes pouco visíveis*. Essas categorias tipológicas sugerem a verificação das representações mais tradicionais da modernidade urbana da época, assim como a busca dos espaços de desenvolvimento do trabalho, ponto fundamental para a manutenção do capitalismo e do desenvolvimento econômico. Mas também busca as representações às avessas, ou não vinculadas ao processo desenfreado de construções em concreto, ou mesmo marcadas pela ausência de uma cultura urbana propriamente dita, como no caso específico da tradição folclórica existente em torno das origens da sociedade sul-rio-grandense.

#### 4.2.1 As cidades em processo de modernização constante

A palavra “modernização”, em suas diversas variantes, está presente em muitas das fotografias que tratam sobre as cidades na *Revista do Globo* durante a década de 1930. E como toda capital, com sentimento cosmopolita difundido, Porto Alegre foi, à época, a cidade de referência desta modernização entre as demais do Rio Grande do Sul. É interessante

observar que, algumas vezes, Porto Alegre foi comparada com a norte-americana Nova Iorque, na época ainda em processo intenso de remodelação do espaço urbano. No entanto, as reformas no contraponto entre a cidade estadunidense e a sul-rio-grandense ocorriam em proporções bem diferentes. Merece destaque o parâmetro criado para uma grande “civilização”, termo também constantemente empregado, assim como “progresso”, que remete a um processo de modernização sintetizado na construção de grandes edifícios e a demolição de uma arquitetura que remeta ao passado, no caso brasileiro, colonial.

Sob o título de *O avanço da civilização*, a revista publicou em dezembro de 1929, na edição 23, uma fotografia daquela que seria a maior ponte do mundo na época, em Newport News, na Virgínia, Estados Unidos, colocando à esquerda e à direita da imagem fotografias da construção do viaduto da Rua Duque de Caxias, no centro de Porto Alegre. O viaduto da Borges de Medeiros, como também ficou conhecido, foi considerado, entre outras adjetivações, “uma das obras de aformoseamento para o maior progresso de Porto Alegre” (REVISTA DO GLOBO, 22/2/1930, p. 43). Sem estabelecer comparações diretas no que tange a elaboração da comunicação verbal, as imagens se fazem entender muito bem como signos da modernidade, mas em diferentes circunstâncias. Constantes eram, em outras edições, as fotografias dos chamados “arranha-céus” nova-iorquinos, caracterizado como uma “febre das alturas” (Id., 11/1/1930, p. 81), sentimento vertiginoso também cultuado para o planejamento urbano porto-alegrense, segundo o que pode ser percebido nas páginas da revista.

A cidade de Porto Alegre ganhou destaque com a instalação, gradativa, da iluminação noturna. No que tange a fotografia, a eletricidade possibilitou a apreensão de imagens da cidade à noite, o que somente era possível de ser realizado em ambientes fechados e com boa iluminação. Percebe-se pelas fotografias do periódico que, ao longo da década de 1930, há um aumento das imagens que multiplicam a visualidade da cidade noturna. Em publicidade, a *Companhia Energia Elétrica Rio-grandense* convocou os comerciantes da cidade a investirem na iluminação da vitrine de seus estabelecimentos, pois “em todos os lugares de certa importância em que o comércio adiantado adote a moderna propaganda como um grande meio de promover o aumento dos negócios” (Id., 15/3/1930, p. 50), percebeu-se a necessidade de se cultivar os hábitos noturnos, disponibilizando o comércio para a população da cidade em horários ampliados. Na ocasião da publicidade, faz-se menção à cidade paulista de Campinas, que já adotava a iluminação comercial noturna. Ao longo da década de 1930, as imagens

noturnas da cidade de Porto Alegre foram ganhando espaço entre as fotografias presentes nas páginas da revista.

Figuras 89 e 90 – Fotografias demonstravam imagens de uma Porto Alegre moderna

**O progresso de Porto Alegre**

A larga iluminação eléctrica de uma cidade é o sinal mais evidente de progresso, de elevação cultural de um povo, porque demonstra um adiantado estado de civilização.

Porto Alegre, há bem poucos



magnificamente apanhadas pelo amador, sr. Alfred Reimer, nos reservatórios hydraulicos da Municipalidade ( Prefeitura ).

O capital americano, invertido nas Companhias Brasileiras de Força Electrica, contribuiu, pois, grandemente, para o embelezamento de nossa Capital, além de uma completa reforma no serviço tranviário e no de fornecimento de força às nossas industrias.



anos, uma cidade sem iluminação eficiente, merecia muito bem o nome de "cidade escura". Nos logradouros publicos, fóra dos centros commerciaes, reinava absoluta escuridão e os seus múltiplos inconvenientes faziam-se sentir a cada passo.

Para provarmos que, hoje, Porto Alegre transformou radicalmente o seu aspecto nocturno, estampamos nesta pagina tres lindas photographias nocturnas,





Wéia de quanto Porto Alegre se transformou e do magnífico impulso de atividade construtiva que a anima. Mas, não é só nesse sentido que a nossa metrópole progrediu. Porto Alegre, sob todos os aspectos, evoluiu, surpreendentemente, tornando-se mais bela e também mais confortável.

Com o crescimento de seu potencial de atividade, melhoraram, consideravelmente, todos os seus serviços. Basta vê-la os serviços tranviários e os de electricidade, pois bastará compará-los com os de outras cidades brasileiras, para apreciar-lhes sua eficiência e seu aperfeiçoamento. Inegavelmente, Porto Alegre é uma das cidades do Brasil melhor servida de bondes e de iluminação eléctrica.

As duas fotografias que aqui estampamos, uma dia uma ideia do que é, à noite, a capital riograndense, com seus efeitos deslumbrantes de iluminação. Sente-se, dentro desta vibração de luminosidade intensa, palpitando na noite, a sinfonia de uma cidade moderna, culta e civilizada, transbordando de vida.

**PORTO ALEGRE, METRÓPOLE MODERNÍSSIMA**

Porto Alegre atingiu nos dias que correm, às culminâncias da sua vitalidade. Como um organismo transbordante de vida, a cidade parece que foi tomada de uma empolgante febre renovadora.

De uns dez anos para cá, a nossa capital vem vivendo dentro de um ritmo de atividade que se intensifica incessantemente. E, dentro desse dinamismo poderoso de progresso, a cidade, transformando-se, apresenta perante os olhos surpreendidos de seus habitantes aspectos sempre novos. A evolução realizada no último decênio é prodigiosa. Sobre a cidade de então ergueu-se uma cidade nova, moderna, confortável, cheia de movimento, de vida e encanto.

Basta contemplar a silhueta soberba dos arranha-céus que marcam o ritmo ascensional da cidade, para se ter uma



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 66, jul. 1931<sup>95</sup>; n. 259, set. 1939<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> Texto: “O progresso de Porto Alegre. A larga iluminação elétrica de uma cidade é o sinal mais evidente de progresso, de elevação cultural de um povo, porque demonstra um adiantado estado de civilização. Porto Alegre, há bem poucos anos, uma cidade sem iluminação eficiente, merecia muito bem o nome de ‘cidade escura’. Nos logradouros públicos, fora dos centros comerciais, reinava absoluta escuridão e os seus múltiplos inconvenientes faziam-se sentir a cada passo. Para provarmos que, hoje, Porto Alegre transformou radicalmente o seu aspecto noturno, estampamos nesta página três lindas fotografias noturnas, magnificamente apanhadas pelo amador, Sr. Alfred Reimer, nos reservatórios hidráulicos da Municipalidade (Prefeitura). O capital americano, invertido nas *Companhias Brasileiras de Força Elétrica*, contribuiu, pois, grandemente, para o embelezamento de nossa Capital, além de uma completa reforma no serviço tranviário e no de fornecimento de força às nossas indústrias”.

<sup>96</sup> Texto: “Porto Alegre, metrópole moderníssima. Porto Alegre atingiu nos dias que correm, às culminâncias da sua vitalidade. Como um organismo transbordante de vida, a cidade parece que foi tomada de uma empolgante febre renovadora. De uns dez anos para cá, a nossa capital vem vivendo dentro de um ritmo de atividade que se intensifica incessantemente. E, dentro desse dinamismo poderoso de progresso, a cidade, transformando-se, apresenta perante os olhos surpreendidos de seus habitantes aspectos sempre novos. A evolução realizada no último decênio é prodigiosa. Sobre a cidade de então ergueu-se uma cidade nova, moderna, confortável, cheia de movimento, de vida e encanto. Basta contemplar a silhueta soberba dos arranha-céus que marcam o ritmo ascensional da cidade para se ter uma ideia do quanto Porto Alegre se transformou e do magnífico impulso de atividade construtiva que a anima. Mas não é só nesse sentido que a nossa metrópole progrediu. Porto Alegre, sob todos os aspectos, evoluiu surpreendentemente, tornando-se mais bela e mais confortável. Com o crescimento de seu potencial de atividade, melhoraram, consideravelmente, todos os serviços tranviários e os de electricidade, pois bastará compará-los com os de outras cidades brasileiras para apreciar-lhes sua eficiência e seu aperfeiçoamento. Inegavelmente, Porto Alegre é uma das cidades do Brasil melhor servida de bondes e de iluminação elétrica. As duas fotografias que aqui estampamos dão uma ideia do que é, à noite, a capital riograndense, com seus efeitos deslumbrantes de iluminação. Sente-se dentro desta vibração de luminosidade intensa, palpitando na noite, a sinfonia de uma cidade moderna, culta e civilizada, transbordando de vida”.

A capital sul-rio-grandense deixava gradativamente para trás o título de “cidade escura”, como sugerem as legendas que acompanhavam as fotografias do periódico (cf. figuras 89 e 90). A comparação entre passado e presente, entendendo este tempo presente como uma representação imediata do futuro à época, manifestava-se visualmente com a justaposição de fotografias de Porto Alegre da década de 1930 com a cidade de outros tempos. O período do passado nem sempre esteve claro, mas sugere que na maioria das vezes as fotografias remetiam ao contexto do século XIX. Sob o título de *Porto Alegre de ontem e de hoje*, a *Revista do Globo* dedicou em algumas edições várias comparações visuais entre aspectos urbanizados da cidade, presentes na década de 1930, com aspectos de outras épocas, representando o mesmo espaço. Destaque para a substituição de carros puxados a cavalo pela presença de veículos elétricos, como o bonde e os automóveis, o calçamento do espaço de veículos e pedestres, a presença de postes da iluminação pública, a substituição de casarões por edifícios, em alguns casos, e a presença de pessoas circulando na via pública.

Figuras 91 e 92 – Cidades da região metropolitana e interior foram contempladas com o adjetivo “moderno”



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 78, jan. 1932<sup>97</sup>; n. 194, nov. 1936<sup>98</sup>.

<sup>97</sup> Legenda: “Caxias de ontem e de hoje. Esta página define o progresso em meio século. Caxias – a pérola das colônias italianas, no dizer de Júlio de Castilhos – era há cinquenta anos o que se vê na gravura acima; hoje é o que se vê na fotografia abaixo, que mostra a Praça Dante, seu principal logradouro, e um trecho da formosa avenida que tem o nome do grande estadista gaúcho acima citado. Dentro dessa cidade esplêndida da zona colonial vive um povo operoso e adiantado, atestando em incessante trabalho fecundo a grandeza do Rio Grande do Sul. Caxias é um dínamo que não para e é o centro formidável de indústrias soberbas e de produção de

A verificação do progresso das cidades também se fazia presente no interior do estado, inclusive mantendo, algumas vezes, a comparação entre o presente e o passado de um mesmo local (cf. figura 91, com fotografias de Caxias do Sul, denominada “a pérola das colônias italianas”). Porto Alegre deveria servir para as demais cidades do Rio Grande do Sul como centro inspirador do processo de reformulação do espaço urbano, de acordo com o que está presente nas fotografias que incitam visualmente esse sentimento de modernização. Dom Pedrito, por exemplo, foi apresentada como “a linda cidade fronteiriça que se estende e se moderniza dia a dia” (REVISTA DO GLOBO, 17/8/1929, p. 25). O processo de modernização também atingiu Novo Hamburgo (cf. figura 92). Segundo o periódico, seria este o “município mais próspero do estado, onde a indústria se desenvolve cada dia mais” (Id., 26/10/1929, p. 31). A cidade, que ficava a menos de duas horas da capital, em viagem de trem, seria ainda um “exemplo admirável de vitalidade da instituição municipalista, [que] ocupa um lugar de relevo no quadro das comunas nacionais” (Ibid.).

A cidade de Bagé, intitulada pela revista como “a princesa da campanha”, foi mencionada como “uma das mais impressionantes afirmações da beleza do solo gaúcho” (Id., 16/1/1932, p. 38); outras edições da revista, no mesmo sentimento propagandístico de transformações do espaço urbano, trazem títulos em conjuntos de fotografias como *São Leopoldo, orgulho do Rio Grande* (Id., 16/5/1934, p. 27), *Tapes progride* (Id., 1/12/1934, p. 48), *Canoas progride* (Id., 8/6/1935, p. 20), *O progresso do município de Vacaria* (Id., 25/3/1939, p. 42) e *Venâncio Aires, município progressista* (Id., 11/11/1939, p. 37), entre outros exemplos. As fotografias da cidade apresentavam-se nos mais variados formatos, tendo o fotógrafo tanto o ponto de vista ascensional quanto descensional, dependendo da noção de verticalização ou de expansão, respectivamente, que intencionava enquadrar. Cabe o destaque, ainda, das fotografias aéreas, caracterizadas como um elemento à parte dentro da categoria de cidades. Rosalind Krauss (2010, p. 101-102), em *O fotográfico*, menciona a

---

intensos reflexos econômicos, e após haver dado na recente exposição realizada em Porto Alegre o mais vivo atestado da sua pujança, dará em fins de fevereiro ou princípios de março a mais completa demonstração da sua grandeza com a sua Exposição Agrícola e Industrial e o seu 1.º Congresso Brasileiro de Viticultura e Enologia, por ocasião da ‘Festa da Uva’”.

<sup>98</sup> Legenda: “Novo Hamburgo moderno. Novo Hamburgo, que é um dos municípios mais prósperos do estado, onde a indústria se desenvolve cada dia mais, é uma legítima glória dos colonos alemães e símbolo do trabalho. E de par com a produção, cresce também a cidade, que está assumindo já um aspecto moderno, e que vem recebendo dos poderes públicos os mais carinhosos e inteligentes cuidados. O Sr. Angelo Provenzano, prefeito desse rico município, não tem poupado esforços no sentido de elevar Novo Hamburgo ao grau de adiantamento que ele merece. E tem realizado importantes e oportunas obras públicas, traduzindo, numa administração eficiente e construtora, alta compreensão do cargo que foi investido. Nessa página mostra, em cima, a fachada e uma vista interna do moderno *Café Avenida*, de propriedade do Sr. Eduardo Cramer; e, à esquerda, três aspectos da Avenida Pedro Adams, recentemente inaugurada, vendo-se num deles a Praça de Esportes 14 de Julho”.

característica diferenciada deste formato fotográfico, que se apresenta muitas vezes como um desafio de interpretação para aqueles que contemplam a fotografia vista do alto.

Não devemos esquecer que a fotografia aérea, assim como qualquer imagem fotográfica, é um registro da realidade, um traço de algo que apareceu no ângulo de visão da máquina: coisas diretamente impressas na emulsão de um filme, como o rastro de um passo na areia, segundo a lógica do índice (no sentido de Peirce). Entretanto, o que surpreende é que a vista aérea, ao contrário da maioria das outras fotografias, faz surgir a questão da interpretação, da leitura. Ou, pelo menos, torna o problema tão premente que somos obrigados a conscientizarmo-nos dele. Não se trata simplesmente do fato de que, visto de muito alto, os objetos são dificilmente reconhecíveis – o que de fato e verdade – mas, em particular, de que as dimensões esculturais da realidade tornam-se muito ambíguas: a diferença entre saliências e ocas – o convexo e côncavo – se apaga. A fotografia aérea nos coloca diante de uma “realidade” transformada em texto, algo que precisa de uma leitura ou de uma decodificação.

Figuras 93 e 94 – Imagens das cidades eram diagramadas ao lado das fotografias de políticos



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 136, mai. 1934<sup>99</sup> □ <sup>100</sup>.

A decodificação da leitura de uma fotografia aérea, neste caso, remete à noção de desenvolvimento urbano, progresso ou, mais comumente usado, modernização. Na ausência de grandes prédios, outros signos ganham destaque, como pontes (cf. fotografia de São Leopoldo presente na figura 94), artefatos da iluminação pública, vias com circulação de automóveis ou bondes, entre outros. Há de se destacar também o espaço dedicado às personalidades políticas (que merecerá uma tipologia específica dentro do presente capítulo), cujas obras urbanas seriam atribuídas à sua gestão, mesclando a publicidade da cidade com a promoção da personalidade política, na maioria dos casos. Quando não mencionadas sob a

<sup>99</sup> Legenda: “O município de São Leopoldo – Orgulho do Rio Grande. O Sr. Latino Fernandes Lacroix que com inteligência desempenha as funções de secretário da Prefeitura de São Leopoldo, precioso colaborador do Cel. Theodomiro Porto da Fonseca; O Cel. Theodomiro Porto da Fonseca, ilustre prefeito de São Leopoldo, a cuja inteligência, honestidade e operosidade aquele município deve, em grande parte, a situação invejável em que se encontra; O Sr. Albano S. de Oliveira, secretário da Comissão Central, que dirigiu os trabalhos da Exposição. Incansável trabalhador. Clarividente e dinâmico. Foi um dos grandes elementos de êxito do certame”.

<sup>100</sup> Legenda: “Vista parcial de São Leopoldo, vendo-se a Praça Centenário. Foto do Dr. Ubatuba”.



forma textual, as fotografias de gestores públicos disputam espaço com as próprias fotografias das cidades (cf. exemplo da figura 93), caracterizando uma visualidade complementar ao que está sendo mostrado do ponto de vista da organização do espaço urbano. A legenda complementa a fotografia, bem como as fotografias complementam-se umas às outras na distribuição diagramada de um conjunto de página que aborda uma mesma temática.

A manutenção do “progresso” urbano deveria passar necessariamente pelas relações de trabalho, pois sem seu emprego e mão de obra seria impossível que tais empreendimentos fossem efetivamente realizados. No entanto, cabe verificar como se manifestou uma tipologia que concerne ao espaço e relaciona-se com o mundo do trabalho. Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, recebeu grande destaque nas fotografias entre as cidades, conforme perceptível nas edições de 1929 a 1939 da *Revista do Globo*. Não é surpresa, desta forma, que as fotografias que remetem à esfera do trabalho estejam presentes, em maior quantidade, nos espaços da capital sul-rio-grandense. Algumas peculiaridades desta tipologia fotográfica serão apresentadas no subcapítulo a seguir, demonstrando que a temática da reformulação do espaço urbano, embora tenha exigido o emprego intenso de mão de obra, nem sempre foi o objeto privilegiado das representações visuais que se remetem ao universo das relações de trabalho.

#### 4.2.2 Urbanidades e profissões delimitadas e hierarquizadas

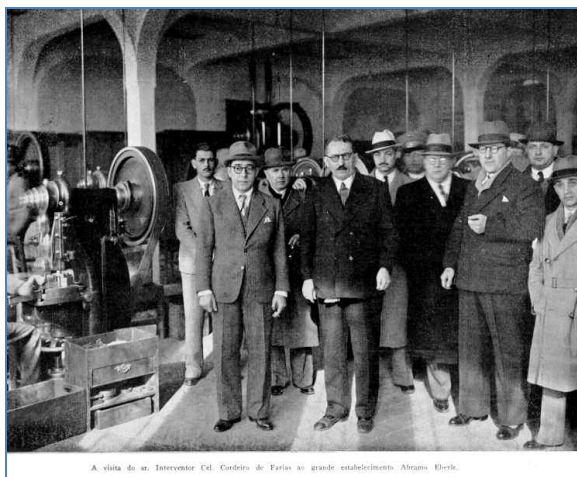
Nas páginas da *Revista do Globo*, nas publicações que circularam entre os anos de 1929 a 1939, não se percebe a existência de uma nomenclatura específica para as fotografias que remetem ao mundo do trabalho, mesmo considerando a sua diversidade. Elas poderiam ser encontradas dispersas ao longo de suas edições, nesta sua primeira década de existência, da seguinte forma: como objetos isolados dentro do espaço de uma página ou acompanhados de algum texto que tratasse sobre a temática correlacionada; ou ainda alguma publicidade que tenha se utilizado especificamente do objeto fotográfico para promover o seu estabelecimento ou produto; por fim, em casos raros, poderiam ocupar o espaço da capa da revista, com referências feitas às manifestações do Dia do Trabalho. Neste último caso, não foi enquadrado o espaço das relações de trabalho propriamente ditas, mas sim as ruas, as manifestações públicas geralmente controladas e, portanto, não espontâneas, que aproximavam as manifestações cívicas da ideologia religiosa. Percebe-se o estabelecimento de algumas hierarquias sociais no mundo do trabalho através da análise de fotografias.

O conflito de classes foi temática ausente nas fotografias em questão da *Revista do Globo*. Neste sentido temos mais a memória de um “poder oficial” do que propriamente a memória visual dos trabalhadores. O motivo fotográfico apontava mais para o elogio do empreendedorismo industrial ou comercial, sintetizado na iniciativa de seus investidores, do que propriamente no corpo de trabalhadores que desenvolviam atividades nesses espaços. Muitas vezes, quando a fotografia retratou o interior da fábrica e seus operários, a imagem dos operários foi sobreposta à dos seis patrões (cf. fotografia da figura 96, tendo ainda o destaque para a presença do interventor do Estado). A revista deixa a entender, em outros casos de análise de tipologias fotográficas, que os fotografados eram, em grande parte, considerados os leitores do periódico. A ausência de trabalhadores menos favorecidos economicamente em grande parte das fotografias da presente categoria aponta para um indício o qual pressupõe o perfil do leitor da *Revista do Globo*, ou pelo menos aquele que se desejava ter.

Figuras 95 e 96 – Imagens do mundo do trabalho em dois diferentes aspectos



Serviço de Otorrinolaringologia da Santa Casa. – Na primeira fila: Dr. Dirceu Prim, assistente militar, Dr. Saul Fontoura, assistente da Santa Casa, Dr. Silveira Martins, chefe de clínica da Faculdade de Medicina, Dr. J. Valentim, diretor do serviço, Dr. Diogo Ferraz Filho, 1.º assistente da Faculdade. Na segunda fila: Dr. Walmouth, médico extra numerário, doutorandos J. Bocacio, Rui Osório e Jovino Freitas, internos, e Dr. Rubem Pereira, médico extra numerário.



A visita do sr. Interventor Cel. Cordeiro de Farias ao grande estabelecimento Abramo Eberle.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 152, jan. 1935<sup>101</sup>; n. 244, jan. 1939<sup>102</sup>.

Entre as profissões de maior prestígio estavam aquelas que, geralmente, vinculavam a um determinado nível de escolaridade por parte do fotografado, individualmente ou em grupo. Destacavam-se as imagens de grupos de advogados e médicos das mais variadas áreas de atuação (este último, cf. fotografia da figura 95, com destaque para aqueles que atuavam junto à *Santa Casa de Misericórdia*, de Porto Alegre). Consultórios odontológicos (ou eletro-

<sup>101</sup> Legenda: “Serviço de otorrinolaringologia da Santa Casa – Na primeira fila: Dr. Dirceu Prim, assistente militar, Dr. Saul Fontoura, assistente da *Santa Casa*, Dr. Silveira Martins, chefe de clínica da Faculdade de Medicina, Dr. J. Valentim, diretor do serviço, Dr. Diogo Ferraz Filho, 1.º assistente da Faculdade. Na segunda fila: Dr. Walmouth, médico extra numerário, doutorandos J. Bocacio, Rui Osório e Jovino Freitas, internos, e Dr. Rubem Pereira, médico extra numerário”.

<sup>102</sup> Legenda: “A visita do Sr. Interventor Cel. Cordeiro de Farias ao grande estabelecimento *Abramo Eberle* [fábrica metalúrgica fornecedora do Exército Nacional e das milícias estaduais]”.

dentários, conforme definição da época) eram frequentemente fotografados para utilização comercial ou elogiosa por parte da equipe de edição da revista. Geralmente destacava-se a utilização de “aperfeiçoados aparelhos da tecnologia moderna” (REVISTA DO GLOBO, 28/9/1931, p. 2) ou dos “utensílios indispensáveis para funcionar um gabinete dentário, [...] fabricados pela conhecida fábrica alemã *Siemens* e vendidos nesta praça pela acreditada *Casa Senior*” (Id., 27/6/1936, p. 48). A visibilidade dada a um segmento do trabalho escolarizado remete a uma noção de seleção e hierarquização, conforme proposto pela historiadora Maria Ciavatta (2002, p. 130), em *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica*, sobre as representações no Rio de Janeiro das primeiras três décadas do século XX.

Em relação ao mundo do trabalho em imagens, foi pertinente investigar qual memória que foi preservada, se a memória coletiva dos trabalhadores e de suas lutas pela emancipação ou a memória do poder oficial, e qual a história que se construiu a partir da preservação ou do apagamento de cada uma dessas memórias, qual sua função e seu alcance educativo. Dois fatos nos chamaram a atenção: as indicações da preservação, muitas vezes cuidadosa, da memória privada, familiar, através dos álbuns de retratos, que teriam sido bastante difundidos entre as elites brasileiras do final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. De outra parte, a memória coletiva social, dos trabalhadores, é raramente preservada.

É interessante verificar a existência de algumas edições que eram direcionadas à realização de uma espécie de biografia dos agentes empreendedores das indústrias e do comércio, principalmente na capital sul-rio-grandense, mas também em outros estabelecimentos do interior do estado. Sob o título de *Industrialistas de Porto Alegre*, a revista trouxe na edição 196, de dezembro de 1936, um retrato em página inteira de A. J. Renner, destacado “pela inteligência de organização e pela atividade onimoda (sic)” (Id. 12/12/1936, p. 15), que o fizeram também deputado da Assembleia Legislativa do Estado. Na edição 200, por sua vez, sob o título de *A glória de trabalhar e de vencer*, seriam dedicadas três páginas inteiras para lembrar o jubileu de prata de sua empresa, destacando que “todos os grandes estabelecimentos trazem na sua história o nome de um lutador que venceu” (Id., 17/2/1937, p. 19), em menção ao referido empreendedor. As imagens que acompanham o texto mostram apenas os prédios da indústria, sem a presença de trabalhadores no seu entorno.

As fotografias dos estabelecimentos comerciais geralmente tinham o seu espaço arquitetônico em um primeiro plano, do que propriamente a imagem dos indivíduos que trabalhavam dentro deles. Era comum encontrar fotografias com a fachada de estabelecimentos, como o caso da própria *Livraria do Globo* (cf. figura 97), e da casa de tecidos *Guaspari* (cf. figura 98), ambas situadas no centro de Porto Alegre. Mas no caso da *Livraria do Globo*, lembra a historiadora Elizabeth W. Rochadel Torresini, em *Breve história*

da circulação de livros, das livrarias e editoras no Rio Grande do Sul (séculos XIX e XX), que, além da sede na Rua da Praia, “existiam filiais em Pelotas, Santa Maria e Rio Grande; depósitos em São Paulo, Belo Horizonte, Recife, Fortaleza e Belém do Pará; e grandes pavilhões no bairro Menino Deus, para onde iam as unidades das oficinas” (TORRESINI, 2010, p. 250). A própria *Editora do Globo*, desta forma, era uma instituição que empregava funcionários em diferentes ramos, conforme seus produtos e serviços, tanto nos trabalhos intelectuais – como os de escrita e tradução, por exemplo – como nos trabalhos manuais, de tipografia ou vendas. Em algumas fotografias a *Livraria*, que comercializava produtos diversos, era apresentada como estabelecimento de circulação expressiva do público transeunte do centro da cidade.

Figuras 97 e 98 – O comércio de Porto Alegre retratado nas fotografias da *Revista do Globo*



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 179, mar. 1936<sup>103</sup>; n. 158, abr. 1935<sup>104</sup>.

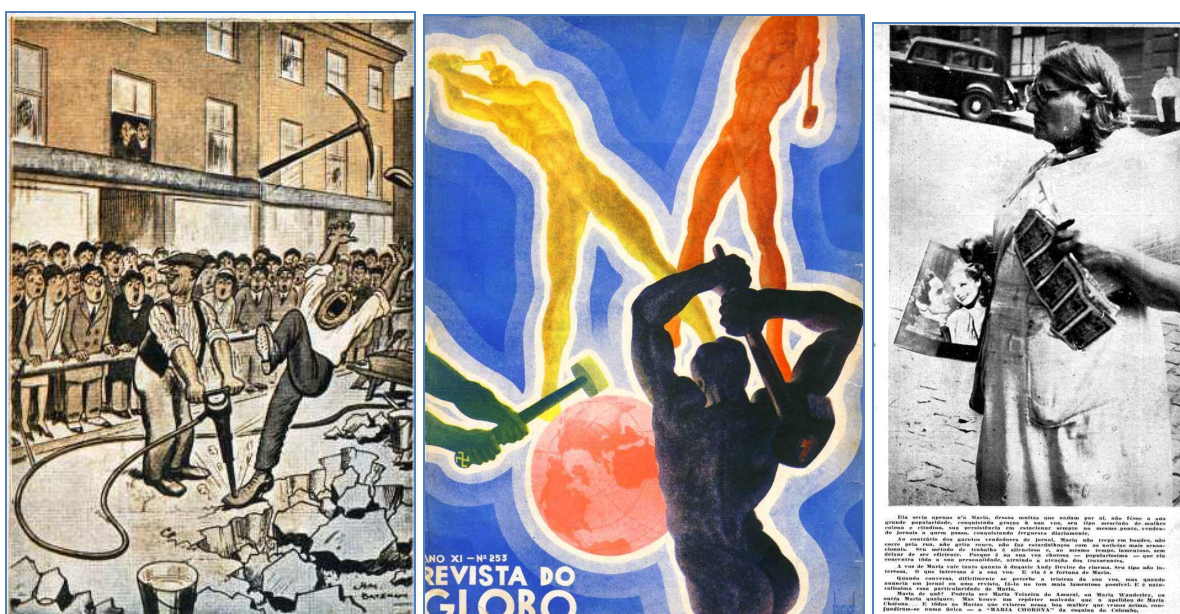
A representação de trabalhadores da construção civil era quase inexistente. Esses eram quase que ofuscados, nos enquadramentos fotográficos, ou pelas máquinas de demolição e construção, como no Viaduto Otávio Rocha, ou pelo próprio distanciamento do fotógrafo, que procura valorizar a imagem em uma perspectiva grande angular, descensional ou ascensional, colocando em primeiro plano o espaço e as construções e não propriamente seus personagens trabalhadores. Em outras ocasiões, outros tipos de representação visual ocupavam o papel

<sup>103</sup> Legenda extraquadro: “Agitação na cidade dos livros. Há 54 anos que a *Livraria do Globo* serve o Rio Grande. Está, de certo modo, ligada à educação e à cultura rio-grandenses. Por uma coincidência curiosa, quando, meio século atrás, começavam a aparecer em nosso estado os primeiros centros educadores, abria as suas portas na Rua da Praia um estabelecimento muito modesto. Hoje, ocupa ele no Rio Grande e no Brasil um lugar de destaque no campo cultural. É a *Livraria do Globo*, ‘a cidade dos livros’”.

<sup>104</sup> Legenda extraquadro: “*Guaspari*. Recebemos as últimas novidades em artigos da estação”.

lacunar deixado pelas escolhas fotográficas presentes na *Revista do Globo*, sejam sob a forma de desenhos e charges em geral (cf. figura 99), de caráter mais cômico, ou mesmo ilustrações de capas (cf. figura 100), de caráter mais artístico. A presença da mulher no mundo do trabalho apresenta-se em proporção bem menor do que a de homens, certamente, de acordo com as convenções sociais de gênero presente à época. As mulheres trabalhadoras eram representadas também em um papel secundário com relação ao estabelecimento industrial ou comercial, especialmente em fábricas de produtos de higiene, como sabonetes, ou em indústrias e estabelecimentos de venda de têxteis.

Figuras 99, 100 e 101 – Diferentes representações do trabalho: charges, ilustrações e fotografias



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 77, dez. 1931<sup>105</sup>; n. 253, jun. 1939<sup>106</sup>; n. 262, out. 1939<sup>107</sup>.

Algumas vezes, a mulher inserida no mercado de trabalho possuía conotações exóticas, como, por exemplo, a vendedora de jornais e revistas que trabalhava no centro de

<sup>105</sup> Legenda extraquadro: “Estrelas ao meio-dia...”.

<sup>106</sup> Capa da *Revista do Globo* de junho de 1939.

<sup>107</sup> Legenda: “Maria. Ela seria apenas uma Maria, dessas muitas que andam por aí, não fosse a grande popularidade, conquistada graças à sua voz, seu tipo mesclado de mulher colona e cidadina, sua persistência em estacionar sempre no mesmo ponto, vendendo jornais a quem passa, conquistando fregueses diariamente. Ao contrário dos garotos vendedores de jornal, Maria não trepa em bondes, não corre pela rua, não grita rouco, não faz estardalhaços com as notícias mais sensacionais. Seu método de trabalho é silencioso e, ao mesmo tempo, lamentoso, sem deixar de ser eficiente. Porque é na sua voz chorosa – popularíssima – que ela concentra toda a sua personalidade, atraindo a atenção dos transeuntes. A voz de Maria vale tanto quanto à daquele Andy Devine do cinema. Seu tipo não interessa. O que interessa é a sua voz. E ela é a fortuna de Maria. Quando conversa, dificilmente se percebe a tristeza da sua voz, mas quando anuncia um jornal ou uma revista, fá-lo no tom mais lamentoso possível. E é naturalíssima essa particularidade de Maria. Maria de quê? Poderia ser Maria Teixeira do Amaral, ou Maria Wanderley, ou outra Maria qualquer. Mas houve um repórter malvado que a apelidou de Maria Chorona... E todas as Marias que existem nessa boa mulher que vemos acima se confundiram em uma única – a Maria Chorona da esquina da Colombo”.

Porto Alegre e que, segundo informações do periódico, passou a ser conhecida como Maria Chorona (cf. figura 101). A mulher trabalhadora foi representada de forma irônica a partir de charges, como as publicadas na edição de outubro de 1931, número 73, que sugeriram quais seriam as profissões femininas presentes no ano seguinte (cf. figura 244, no último capítulo), entre elas: “varredora de rua” (deixaria de limpar a rua para olhar vitrines), “inspetora de tráfego” (deixaria o trânsito em caos para poder se maquiar) e esportista diversa, como “jogadora de futebol” (correndo e chutando com salto alto) ou “lutadora de boxe” (onde já não poderia “brigar a unha”). A identificação ou o anonimato dos sujeitos, apresentados pelas legendas fotográficas, reproduziam aquelas que seriam as hierarquias sociais, conforme menciona o trabalho de Maria Ciavatta (2002, p. 82).

Mas, no silêncio do anonimato e do congelamento da imagem, eles revelam a sociedade de classes a que pertencem, a divisão do trabalho, a diferenciação social, os costumes, as funções humildes e o abandono que até hoje acompanha os pobres do país. Voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente, os fotógrafos da época nos legaram um discurso expressivo dos trabalhadores que faziam parte da paisagem que eles retratavam. Construíram uma memória que, como todas as memórias, revela e oculta sempre uma parte do sentido da vida dos retratados.

Figuras 102 e 103 – Um mundo do trabalho pouco visto, mas também presente nas páginas do periódico



Lindo aspecto na Quinta S. Luiz, de Luiz Antunes e Cia. — a vindima.



CINEGÉTICA. O que está aqui é resultado de uma caçada e tanto, realizada no banhado do Bituca e no qual foram abatidos 214 marrecões (sic) pelos seguintes caçadores: Ebling, Dr. Simeh Jr., Hornaiser, Hélio, Fueks e Alípio, vendo-se entre os caçadores o Sr. Artur Bopp, proprietário da fazenda, e três empregados da mesma.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 82, ago. 1929<sup>108</sup>; n. 214, set. 1937<sup>109</sup>.

Longe das comemorações cívicas da capital referente ao 1.º de maio, caracterizado por manifestações públicas que aglomeravam uma quantidade grande de pessoas, conforme as fotografias presentes nas edições da década de 1930 da *Revista do Globo*, estavam as imagens

<sup>108</sup> Legenda: “Lindo aspecto na Quinta São Luiz [Caxias do Sul], de Luiz Antunes e Cia. — a vindima”.

<sup>109</sup> Legenda: “Cinegética. O que está aqui é resultado de uma caçada e tanto, realizada no banhado do Bituca e no qual foram abatidos 214 marrecões (sic) pelos seguintes caçadores: Ebling, Dr. Simeh Jr., Hornaiser, Hélio, Fueks e Alípio, vendo-se entre os caçadores o Sr. Artur Bopp, proprietário da fazenda, e três empregados da mesma”.

de grupos de trabalhadores mais humildes, que desempenhavam profissões que sugeriam uma baixa escolarização e, conseqüentemente, uma baixa remuneração. Em contraste com as fotografias do Dia do Trabalho, que em sua grande maioria eram apreendidas nas áreas centrais da cidade, as imagens dos trabalhadores mais pobres, quando apareciam, estavam situadas em áreas periféricas da urbe, tanto em Porto Alegre quanto nas demais cidades do interior do Estado. À época em que modernidade esteve muito próxima da urbanidade, os trabalhadores do campo recebiam, nas páginas da revista, uma importância secundária, frente aos acontecimentos que ocorriam nas cidades. Quando representados, geralmente havia a menção do dono das terras, como no caso das colheitas da uva (cf. figura 102) ou das caçadas nos banhados de fazendas (cf. figura 103) localizadas em áreas muito distantes de onde ocorriam transformações vertiginosas no cenário da capital.

A representação fotográfica em menor grau do homem do campo atesta a ideia de que fotografia e cidade são quase indissociáveis no início do século XX. Ao menos a cidade urbana, em contraposição com a esfera rural. Mas, no caso do Rio Grande do Sul, onde estiveram as tradições gauchescas representadas pela fotografia durante a década de 1930? Interessante ressaltar que a modernização é valorizada, mas as elites culturais, responsáveis pela difusão e registros de informações e da memória, remetem à experiência farroupilha a necessidade de manter acesa a chama dos acontecimentos passados, reinventando a modernidade em meio às bombachas, chimarrões, prendas e cavalos. Cabe verificar, no entanto, qual foi o espaço ocupado por essa tipologia nas fotografias da *Revista do Globo*, publicadas na época em questão, caracterizando uma identidade cosmopolita e, simultaneamente, de raiz.

#### 4.2.3 Um pampa de tradições e raízes pouco visíveis

As representações mais folclóricas que remetem a identidade “gaúcha”, ou sul-riograndense em um sentido mais estrito, apresentam-se em desacordo com a proposta de uma vida cuja experiência ocorre essencialmente na cidade considerada moderna. Esta constatação decorre da análise do conjunto de fotografias em sua primeira década de circulação. E, mesmo assim, não são muitas as fotografias que enquadraram indivíduos “pilchados” subindo em bondes, frequentando casamentos ou mesmo exercendo atividades de trabalho na Rua da Praia, no centro de Porto Alegre. Nas tipologias fotográficas da *Revista do Globo*, o “gaúcho tradicional”, vinculado ao passado, esteve representado em circunstâncias menores, e em

grande parte, por representações visuais outras, além das fotografias. Na forma de um desenho em preto e branco, na edição 211 do periódico, de agosto de 1937, um homem com vestimentas típicas atribuídas à cultura sul-rio-grandense, serve seu chimarrão, embaixo de uma árvore, com uma paisagem campestre e cavalos ao fundo (cf. figura 104), acompanhado da legenda que diz: “enquanto o gaúcho saboreia o delicioso chimarrão, o sabonete *Matenal* leva a todo mundo o renome da erva mate como um poderoso reconstituente da pele” (REVISTA DO GLOBO, 14/8/1937, p. 25).

Figuras 104, 105 e 106 – Representações visuais das tradições culturais atribuídas ao Rio Grande do Sul



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 211, ago. 1937<sup>110</sup>; n. 169, set. 1935<sup>111</sup>; n. 244, jan. 1939<sup>112</sup>.

A semana que marcou as festividades do centenário da Revolução Farroupilha, em eventos que ocorreram especialmente em Porto Alegre, trouxeram às páginas da revista a lembrança de um passado relacionado às experiências do campo. A imagem de uma vestimenta mais tradicional, contrastante com a proposta os trajes modernos, se fez presente à capa alusiva aos cem anos do conflito (cf. figura 105). No mais, estava presente nas oportunidades encontradas pela publicidade da época, ou mesmo na roupa das crianças (cf. figura 106), quase sempre visíveis na página específica da representação das fotografias infantis.

Pode-se dizer também que o imaginário das tradições sul-rio-grandenses ganhava espaço mais significativo na literatura do que nas fotografias. Entre as obras literárias que

<sup>110</sup> Texto extraquadro: “Enquanto o gaúcho saboreia o delicioso chimarrão, o sabonete *Matenal* leva a todo o mundo o renome da erva mate como um poderoso reconstituente da pele. Sabonete *Matenal*, um produto da perfumaria *Matenal Ltda.*”.

<sup>111</sup> Capa da *Revista do Globo* com referência ao centenário da Revolução Farroupilha: “1835-1935”.

<sup>112</sup> Legenda: “O interessante menino Fernando de Paula Cardoso, filho do Dr. Paulo Cardoso, diretor do porto da cidade de Rio Grande”.



abordam a temática encontrou-se, por exemplo, contos com autoria de Simões Lopes Neto, como *Duelo de farrapos* e *O mate de João Cardoso*. O “tradicionalismo”, de acordo com a interpretação feita desde a *Revista do Globo* na década de 1930, perdia campo para o interesse da objetiva fotográfica e para a noção de civilização, progresso e modernização. Isso fica claro no editorial do periódico, conforme trecho a seguir.

O que se faz no Rio Grande neste ano de 1935 não é uma exaltação descabida de um punhado de guerrilheiros sem ideal nem rumo certo. Não é a glorificação da lança e da pata de cavalo. Não é a manifestação de um saudosismo absurdo e pernicioso. Nos festejos de 1935 não vai nem de leve o desejo de voltar às velhas arrancadas. Não se deve inferir dele a preferência exclusiva do homem do sul pelas cavalgadas de guerra e pelas revoluções quixotescas. Porque ali estão, na Grande Exposição, nos pavilhões das indústrias e no pavilhão cultural, a evidência palpável de um século de progresso, de cem anos de conquistas espirituais e materiais. *A Revista do Globo* se associa com prazer às comemorações de 1935. (REVISTA DO GLOBO, 28/9/1935, p. 17)

A conotação atribuída pela revista ao passado farroupilha no Rio Grande do Sul, voltada para a preservação dos “costumes” – como reivindicariam anos depois os segmentos sociais tradicionalistas sul-rio-grandenses – também é lembrada por Ruben George Oliven (2006, p. 76), em *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. O cientista social menciona a realização, também no ano de 1935, do denominado *I Congresso de História e Geografia Sul-Rio-Grandense*, no qual, “apesar de evocar e comemorar o primeiro centenário da Revolução Farroupilha que transcorria naquele ano, a ênfase do evento recai na negatização e condensação explícita das ‘teses separatistas’”, a respeito do que ocorreu em 1835.

Figuras 107 e 108 – Poucas fotografias demonstravam a vida social às avessas da urbanização



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 61, mai. 1931<sup>113</sup>; n. 245, fev. 1939<sup>114</sup>.

<sup>113</sup> Legenda: “A vida social nos campos gaúchos. Na estância de Santa Tecla, em Pelotas, de propriedade do Dr. Dario Tavares. Veem-se na fotografia, além das filhas do Dr. Dario Tavares, as senhorinhas Gladys Pedroso e Vera Gastal, da nossa sociedade; Na fazenda do Dr. Berchon, em Pelotas. Veem-se no clichê: senhorinhas

Mas apesar de certa negação da imagem do “gaúcho”, as representações não se faziam completamente ausentes na *Revista do Globo*, e em especial na publicidade, como no caso da refinaria de açúcar pernambucana Bom Fim, que, apesar de nordestina, não abriu mão de colocar em sua chamada, de uma página inteira, o desenho de um “sul-rio-grandense típico”, montado a cavalo e com um chicote na mão. As fotografias da sociedade no campo, especialmente as do interior do estado, como nos exemplos de Pelotas (cf. figura 107) e de Soledade (cf. figura 108), não foram completamente usurpadas das páginas do periódico. No entanto, dividiam espaço com conteúdos outros, tanto visuais quanto textuais, da temática política a propagandas diversas.

A “vida social nos campos gaúchos” mesclava vestimentas da modernidade e trajés tradicionais, seguindo a intenção da *Revista do Globo* em atender visualmente as demandas de seu público leitor, inclusive os situados fora de Porto Alegre, ou fora das cidades que estavam inseridas dentro de um processo intenso de modernização urbana e, também porque não dizer, dos costumes. Outro fenômeno interessante, no entanto, que remete a uma geografia que não passa pela experiência de modernização, industrialização e expansão comercial similar a da capital, e de algumas outras cidades do interior e região metropolitana, é a temática das praias. Esta chamou a atenção dos fotógrafos e de segmentos da sociedade, mesmo sendo cidades em que o denominado “progresso” ainda não estivesse presente.

#### 4.2.4 A “marcha” ao leste em busca de sol e mar

Distante da capital, algumas fotografias publicadas na *Revista do Globo*, entre 1929 e 1939, remetiam ao espaço das cidades litorâneas do estado. John Urry (2001, p. 47), em *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*, analisando as experiências da história inglesa, lembra sobre a relação dos trabalhadores da cidade, altamente envolvidos com o processo de industrialização e expansão comercial do período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial, com os balneários. Começava-se a defender que “sair de férias era bom e constituía a base da renovação pessoal. As férias quase havia se tornado marca de cidadania, um direito ao prazer”. A “marcha” ao litoral do Rio Grande do Sul tornara-se uma fuga da vida moderna dos grandes centros urbanos, como era caracterizada a Porto Alegre à época. Balneários constituíam-se no destino de alguns segmentos sociais, e não somente da capital,

---

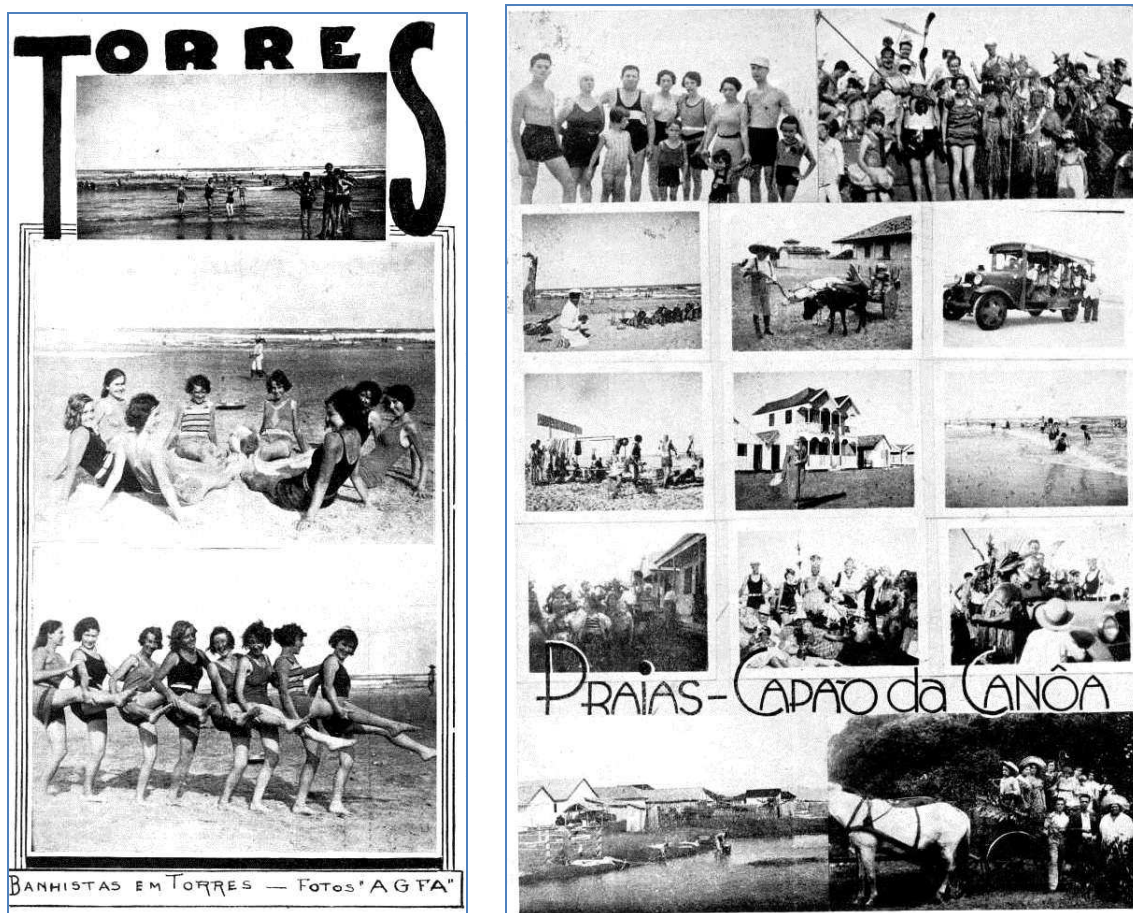
Antonietta Berchon, Gladys Pedroso, Vera Gastal e Lygia Gastal. Ao centro, o ilustre clínico e cirurgião pelotense”.

<sup>114</sup> Legenda: “Gaúchos de Soledade. Srs. Mauro Silva Portella e Gomercindo Fernandes”.

mas também do interior do estado. As fotografias do litoral sul-rio-grandense eram envoltas por certa magia, conforme a sensação de prazer mencionada anteriormente.

Eva, ao findar a *season* balneária, se despede do oceano com solenidade, em um misto de alegria e tristeza, requeitando de graça e rebrilhando de esplendor. Foi o que fizeram as graciosas sereias que dão à praia de Cidreira um aspecto singular de conto de fadas. Surpreendemo-las há pouco, na agonia do verão, aos primeiros ventos frios do inverno, dizendo adeus à praia. Contemplem-nas os nossos leitores e confessem que o mar chega a fazer inveja em nós outros... (REVISTA DO GLOBO, 6/6/1931, p. 23)

Figuras 109 e 110 – Diferentes aspectos das fotografias das praias do litoral sul-rio-grandense



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 55, fev. 1931<sup>115</sup>; n. 180, abr. 1936<sup>116</sup>.

As fotografias sobre as praias davam muita ênfase ao enquadramento de pessoas, uma vez que a infraestrutura urbana não era o forte dos balneários no Rio Grande do Sul na década de 1930, como demonstravam algumas fotografias que permitiam a visibilidade de alguns aspectos da cidade (cf. figura 110). Geralmente, a diagramação de fotografias ocupava uma ou duas páginas inteiras, contemplando vários banhistas, em quantas fotografias fossem

<sup>115</sup> Legenda: “Torres. Banhistas em Torres. Fotos AGFA”.

<sup>116</sup> Legenda: “Praias – Capão da Canoia”.

possíveis. As nomenclaturas destas páginas também variavam, por vezes mencionando apenas os nomes dos balneários, como *Torres* (cf. figura 109), *Cassino* (cf. figura 112), *Tramandaí* (cf. figura 113), *Quintão*, *Cidreira* (cf. figura 111) e *Capão da Canoa*, por exemplo. A liberdade do cabeçalho do conjunto de fotografias de praias apontava nomes como “o encanto das nossas praias...”, “o carnaval nas nossas praias” (à beira do mar, e não em clubes, como na capital), “os últimos dias da estação balneária”, “a alegria das praias”, “à beira do Atlântico...”, “veraneio no mar”, “verão e veraneio” e “nossas praias”, entre os principais exemplos.

Figura 111 – A pose também se constituía em um condicionamento cultural em fotografias nas praias



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 106, mar. 1933<sup>117</sup>.

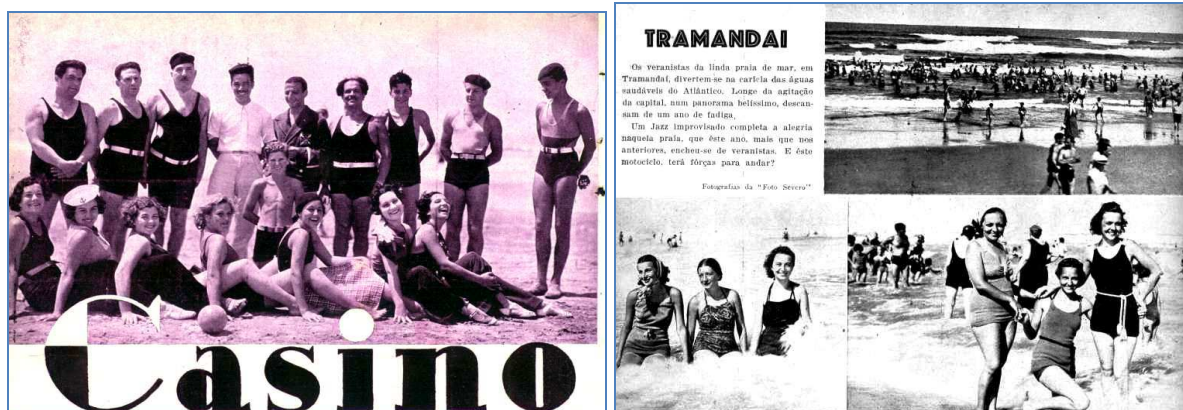
As fotografias posadas revelavam um acordo existente entre fotógrafo e fotografados, caracterizando até mesmo o ambiente de descontração que deveria estar presente a partir da experiência no litoral. A perspectiva do lazer e não do trabalho revela o ponto de vista sobre as regiões litorâneas: dos indivíduos que moram em outras cidades e não exatamente aqueles que possivelmente trabalhavam, de forma eventual ou não, por morarem no balneário ou nas intermediações, aproveitando o momento de turismo, geralmente na época do verão, nos três primeiros meses do ano, para realizar alguma atividade que pudesse gerar algum tipo de renda.

Um público de diferentes idades é contemplado nas fotografias tiradas no balneário sul-rio-grandense, mas chama a atenção a quantidade de crianças presentes nas imagens, assim como de mulheres. Nas crianças, a questão de gênero independe, mas no público adulto não. Houve, neste sentido, uma busca por uma estética de parte do fotógrafo, buscando o equilíbrio entre a linha do horizonte, delimitada pelo mar e pelo céu, pelo contraste da areia, em alguns casos, juntamente com os corpos femininos, presentes em maioria, em trajes de banho e poses que, dependendo de quem contempla, poderiam ser consideradas sensuais. Em

<sup>117</sup> Texto extraquadro: “A alegria das praias”. Texto: “Praia do Quintão, Cidreira e Torres”.

certa medida, há uma tentativa de aproximação com algumas imagens reproduzidas pelo cinema, em películas gravadas à beira do mar.

Figuras 112 e 113 – Fotografias promoviam não somente os balneários, mas também as imagens dos sujeitos



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 157, mar. 1935<sup>118</sup>; n. 245, fev. 1939<sup>119</sup>.

Vale lembrar que Porto Alegre também tinha o seu balneário, conforme o alcance do Guaíba às margens da cidade, o que esteve presente em fotografias e publicidades (estas geralmente imobiliárias) da *Revista do Globo*. Além das praias, outros pontos de veraneio presentes nas fotografias do periódico estavam localizados na serra, especialmente nas cidades de Gramado e Canela. Destacavam-se, inclusive, algumas fotografias de hotéis e pousadas, além de alguns pontos turísticos, como cascatas e lugares outros. O que concerne à questão da relação com os espaços e as representações de desenvolvimento urbano perpassa pelas quatro tipologias menores, considerando as cidades, o espaço do trabalho nas cidades, as representações avessas entre o tradicional e o moderno, e, por fim, a questão dos deslocamentos aos balneários. Cabe agora destacar a terceira categoria de fotografias, conforme consta a seguir.

### 4.3 Personalidades e Instituições Políticas, Educacionais e Religiosas

A proposta para uma terceira tipologia fotográfica da *Revista do Globo*, conforme as imagens analisadas da década de 1930, indica a recorrência visual de personalidades e instituições que se fizeram presentes na política e nas relações sociais direcionadas pelas

<sup>118</sup> Legenda: “Cassino”.

<sup>119</sup> Legenda: “Tramandaí. Os veranistas da linda praia de mar, em Tramandaí, divertem-se na carícia das águas saudáveis do Atlântico. Longe da agitação da capital, em um panorama bellissimo, descansam de um ano de fadiga”. Legenda de imagens extraquadros: “Um jazz improvisado completa a alegria naquela praia, que este ano, mais que nos anteriores, encheu-se de veranistas. E este motociclo, terá forças para andar? Fotografias de Foto Severo”.

manifestações cívicas, da educação e religiosas, caracterizando possíveis categorias como: *A política elogiada e acompanhada (bem) de perto*, *Manifestações cívicas para o espírito republicano*, *As fotografias da educação em revista(s)* e *As imagens da fé e, essencialmente, do catolicismo*. As fotografias de pessoas vinculadas à política, aos acontecimentos políticos e às manifestações nacionalistas públicas possuem uma estreita relação com o processo de formação educacional presente nas reformas do ensino promovidas desde o surgimento do regime republicano. Informalmente, por reflexo de sua presença ao longo da história brasileira, a doutrina católica permanecia presente nas relações sociais cotidianas, estabelecendo parâmetros morais e éticos para o condicionamento do comportamento social. Claro que a organização do Estado refletiu algum destes aspectos supracitados.

Após meses de debate, a Constituinte promulgou a Constituição, a 14 de julho de 1934. Ela se assemelhava à de 1891, ao estabelecer uma República federativa, mas apresentava vários aspectos novos, como reflexo das mudanças ocorridas no país. O modelo inspirador era a Constituição alemã de Weimar. Três títulos inexistentes nas Constituições anteriores tratavam da ordem econômica e social, da família, educação e cultura e da segurança nacional. O primeiro deles tinha intenções nacionalistas. [...] No título referente à família, à educação e à cultura, a Constituição estabelecia o princípio do ensino primário gratuito e de frequência obrigatória. O ensino religioso seria de frequência facultativa nas escolas públicas, sendo aberto a todas as confissões e não apenas à católica. (FAUSTO, 2002, p. 193)

Política, nacionalismo, educação e catolicismo são temas presentes nas fotografias desta tipologia. Em princípio, apesar de suas aparentes contradições, estas questões deveriam andar de mãos dadas, para que o empreendimento político republicano se consolidasse com sucesso. Na maioria das vezes, estas fotografias não caracterizaram uma coluna própria dentro das páginas da revista, como pôde ser observado. Da mesma forma como as temáticas foram contempladas nas Constituições da época, primeiro em 1934 e, posteriormente, em 1937, também estavam nas representações fotográficas do periódico, refletindo o que poderia ser o enquadramento, altamente seletivo, do que seriam as manifestações públicas sociais. E as imagens, certamente, eram acompanhadas de textos que imprimiam posicionamentos ideológicos propostos pela editoria da revista.

Especificamente, neste capítulo se levanta uma tipologia fotográfica visível, entre outras tantas já mencionadas, que, aos mais interessados, abre as janelas dos estudos visuais para a construção de mais uma página da história política da década de 1930. Cabe, portanto, um olhar mais direcionado sobre essas imagens e, inclusive, sobre seus fragmentos textuais, conforme as perguntas estabelecidas desde o tempo presente. As categorias fotográficas a seguir destacam não somente as personalidades, mas também suas instituições, de importante influência no referido contexto.

#### 4.3.1 A política elogiada e acompanhada (bem) de perto

É interessante observar que desde a perspectiva política, a fotografia símbolo de organização das primeiras edições da *Revista do Globo* teve ao centro a imagem de um dos mais destacados políticos da história brasileira: Getúlio Vargas. O número de lançamento do periódico teve personalidades importantes da esfera política, religiosa e artística, no sentido amplo, do cenário sul-rio-grandense, prevendo que as imagens que tratam sobre a temática seriam uma constante na publicação, ao menos no período analisado, de 1929 a 1939. Entre os presentes estavam Getúlio Vargas, Osvaldo Aranha, Pedro Vergara, Moisés Velinho, Sotéro Cosme, Athos Damasceno, João Fahrion, Ângelo Guido e J. Rasgado, entre outros (cf. figuras 19 e 20, no primeiro capítulo). Com palavras celebrativas e elogiosas, a segunda edição da *Revista do Globo* mencionou a ocasião de lançamento da seguinte forma.

Como podem verificar os nossos leitores pelas fotografias que acima estampamos, a redação da *Revista do Globo* se encheu do que de mais alto e significativo possui a nossa sociedade, na política, nas letras e nas artes. Com abundância de coração recebemos de todos os votos mais efusivos de prosperidade. [...] Foi servida, a seguir, uma taça de champanhe, tendo, então, sido renovadas as felicitações ao corpo de redação da *Revista*, e à firma Barcellos, Bertaso & Cia., que com essa iniciativa mais um inavaliável (sic) serviço vem prestar à ascensão mental do Rio Grande e ao desenvolvimento das nossas artes gráficas. Aproveitamos o ensejo para agradecer, aqui, efusivamente, ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, ao Exmo. Sr. Arcebispo D. João Becker, ao Exmo. Sr. Dr. Osvaldo Aranha, secretário do interior, aos nossos confrades e demais pessoas que honraram com a sua presença a redação da *Revista do Globo* no dia da publicação de seu primeiro número. (REVISTA DO GLOBO, 19/1/1929, p. 10-11)

As fotografias de políticos, especialmente presidentes, governadores e prefeitos destacaram-se no conteúdo político-visual da revista. São muitas as imagens de Getúlio Vargas, como representante do governo do Rio Grande do Sul, inicialmente, e ao longo da década de 1930 como presidente da República. Sempre merecia destaque suas visitas ao estado, cabendo quase sempre à publicação uma fotografia sua na *Revista do Globo*. Certamente, percebe-se todo um cuidado estético com a imagem, não excluindo também um cuidado simbólico, como aquele que foi o seu primeiro passo em Porto Alegre, no ano de 1935, para a abertura da Exposição do Centenário Farroupilha (cf. figura 114). A interface com a legenda, que conota “uma fotografia que passará para a história”, aponta a busca do simbólico e da significação, que diferencia esta fotografia das demais e sugere permanência, ao invés de esquecimento e efemeridade. A fotografia possui um apelo estético de muita significação para a análise das representações visuais sobre as manifestações políticas feitas à época.

Figuras 114 e 115 – Getúlio Vargas e Flores da Cunha nas fotografias da *Revista do Globo*

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 169, set. 1935<sup>120</sup>; n. 204, abr. 1937<sup>121</sup>.

Fotografias oficiais dividem espaço com imagens mais espontâneas, como no caso da figura 46, em que o governador do estado do Rio Grande do Sul, à época, Gal. Flores da Cunha, sorri com sua neta no colo, revelando algo pouco comum no conjunto de fotografias analisadas da década de 1930: a intimidade de homens públicos. Certo que a fotografia foi pensada na sua forma estética e a imagem foi registrada com o consenso do político, o que tornou menos íntima essa suposta imagem da vida (quase) privada. O poder simbólico da imagem foi multiplicado pela relação existente da fotografia com a legenda, conotando Flores da Cunha, sob a representação textual, como “um dos maiores brasileiros do seu tempo”. Cada uma das duas formas de linguagem reivindica uma interpretação própria, como bem

<sup>120</sup> Legenda: “Uma fotografia que passará para a história. S. Ex. Dr. Getúlio Vargas no momento em que desce do avião que o trouxe do Rio para Porto Alegre, onde veio a convite do Estado para inaugurar a grande Exposição do Centenário Farroupilha”.

<sup>121</sup> Legenda: “O governador do Estado e sua netinha Irene Maria, filha do Dr. Luiz Guerra Flores da Cunha e de sua Exma. esposa, D. Lourdes Castilhos Flores da Cunha. O Gal. Flores da Cunha é um homem otimista e cheio de fé. Não perde nunca a sua calma. Sempre tem tempo para tudo e para todos. Esta fotografia mesma o diz. Em meio da tormenta que o cerca, em um dos tranzes mais difíceis de sua gloriosa carreira de estadista, ele sorri. Sorri naturalmente, em uma comovente alegria sentimental; sorri para a sua netinha com todo o encanto de um caráter afetivo, sorri como sorriem todos os vovôs bons, que não envelheceram, sorri como sorriria o homem mais feliz e mais confiante deste mundo. E Irene Maria, que está estranhando o fotógrafo, não sabe que seu avô é um dos maiores brasileiros de seu tempo”.



lembra Miriam Moreira Leite (1998, p. 43): “o texto verbal e o visual são polissêmicos e complementares, sendo cada um mais adequado a determinadas utilizações”.

A relação entre fotografia política e história política exige uma reflexão específica. É interessante perceber como várias imagens fotográficas presentes nesta tipologia sugerem registros de momentos históricos que servem a uma narrativa política com base também no testemunho visual. A câmara fotográfica, portanto, servia como a prova da testemunha ocular, o registro do que realmente ocorreu em dado momento, em colaboração com o suporte pedagógico da legenda. Assim foi com a promulgação da Constituição do Rio Grande do Sul, de 1935, que mereceu registro fotográfico por parte da revista, que o classificou como “momento memorável” (REVISTA DO GLOBO, 6/7/1935, p. 5). Da mesma forma com os fatos que antecederam as transformações no cenário político nacional de 1930, que, a partir da experiência estadual, teve ampla cobertura fotográfica das movimentações de políticos sul-rio-grandenses, como no caso do secretário do interior, Osvaldo Aranha (cf. figura 116), e do deputado federal, Assis Brasil (cf. figura 117), ambos em retorno à Porto Alegre.

Figuras 116 e 117 – As fotografias promoviam a visibilidade da interação entre a política e a sociedade



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 16, ago. 1929<sup>122</sup>; n. 19, out. 1929<sup>123</sup>.

Neste cenário político temos – à época de 1929 a 1939 – fotografias com o predomínio absoluto de homens em primeiro plano. Em algumas raras fotografias em que mulheres aparecem ao lado de personalidades políticas, assumem elas um papel secundário, visto o destaque que foi dado à figura do homem, tanto pelo enquadramento quanto pelos suportes

<sup>122</sup> Cabeçalho: “O regresso do emissário político do Rio Grande”. Legenda: “O regresso da capital da República do Dr. Osvaldo Aranha, secretário do interior, e que foi parte saliente na organização das forças da Aliança Liberal, como representante do Rio Grande do Sul, deu lugar a entusiásticas demonstrações de apreço. A gravura reproduz um aspecto do desembarque do ilustre político no cais do porto”.

<sup>123</sup> Cabeçalho: “A chegada do Sr. Assis Brasil”. Legenda: “Aspectos da chegada a esta capital do Sr. Assis Brasil, deputado federal e líder do partido democrático nacional. O ilustre brasileiro, que teve festiva recepção, aparece aqui ao lado do Sr. Osvaldo Aranha, secretário do interior”.

verbais caracterizados por legendas e cabeçalhos. Vale lembrar que na década de 1930, mesmo o voto feminino entrava em um debate sobre a sua aprovação ou não, considerando que o Código Eleitoral Provisório de 1932 definia que “as casadas com o aval do marido ou as viúvas e solteiras com renda própria teriam permissão para exercer o direito de votar e serem votadas” (PEREIRA; DANIEL, 2009). Em edição de outubro de 1931, charge publicada na *Revista do Globo* (cf. figura 243, no último capítulo) satirizava a reforma eleitoral e a participação das mulheres, criando situações políticas com contextos fictícios de casamentos, interesses em dotes familiares e vaidades femininas em geral.

Figuras 118 e 119 – As sucessões de políticos, quando ocorriam, geravam fotografias esteticamente semelhantes



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 216, out. 1937<sup>124</sup>; n. 224, mar. 1938<sup>125</sup>.

Em muitas fotografias da tipologia sobre personalidades da política sul-rio-grandense, chama atenção a relação estabelecida, no enquadramento fotográfico ou fora dele, do político com uma quantidade grande de pessoas, nomeada das mais diferentes formas. A *Revista do Globo*, além do recurso visual, utilizou as legendas para endossar que o político fotografado “estava cercado pelo povo”, “era esperado por uma enorme multidão”, “a massa do mesmo povo o aguardava”, “parte da multidão que o aguardava” e “aspectos de grandiosa manifestação”, entre outros. Uma manifestação de discurso que era comum direcionado para

<sup>124</sup> Legenda extraquadro: “O novo governo – S. Excia. Manoel de Cerqueira Daltró Filho, general de divisão, comandante da 3.<sup>a</sup> região militar e interventor federal no governo do Rio Grande do Sul”.

<sup>125</sup> Legenda extraquadro: “O novo interventor – O Cel. Cordeiro de Farias, que foi nomeado pelo Sr. Presidente da República interventor federal no Rio Grande do Sul, em substituição do Gal. Daltró Filho. A sua posse, que teve brilho invulgar, deu-nos bem uma ideia da estima de que goza o novo interventor, não só entre as classes armadas e conservadoras, como também entre a massa popular. O Cel. Cordeiro de Farias, que é um dos governadores de Estado mais jovens do Brasil, pois tem apenas 36 anos de idade, fez uma brilhante carreira militar. Os olhos do povo do Rio Grande do Sul estão voltados para ele e tudo faz crer que S. S. era realmente o homem indicado para ocupar o posto em que tanto se salientou este ilustre cidadão que foi o Gal. Daltró Filho”.

as massas populares esteve presente na edição 126, de dezembro de 1933, mencionando que “quando o povo – que é nas democracias modernas o juiz de sentenças infalíveis – aplaude o governo que tem, é porque esse governo satisfaz, invariavelmente, as suas aspirações” (REVISTA DO GLOBO, 13/12/1933, p. 8). Mas, longe do “juiz das sentenças infalíveis” (Ibid.), as personalidades políticas ganhavam lugar de destaque no enquadramento fotográfico, sob a condição de retrato.

A similaridade de algumas fotografias chama a atenção quando da criação de tipologias temáticas, como no caso desta pesquisa. A fotografia que remete à ascensão de Daltro Filho (cf. figura 118), que esteve à frente do governo do Rio Grande do Sul como interventor federal por um curto período, entre 1937 e 1938, possui uma interessante semelhança com a de seu sucessor (não considerando o curto período de governo de Maurício Cardoso), Cordeiro de Farias (cf. figura 119), que ficaria na condição de interventor até 1943. Observa-se uma pequena diferença na perspectiva angular do fotógrafo, que é apagada pelo olhar fixo de ambos à câmera e o braço esquerdo apoiado sobre a mesa ocupada por um cinzeiro e diversos papéis – criando uma noção de trabalho que está sendo realizado. A abordagem elogiosa à política presente na *Revista do Globo* remete a uma experiência que era sentida em outras esferas da sociedade, tais como as manifestações cívicas em público, como mostra a próxima proposta tipológica.

#### 4.3.2 Manifestações cívicas para o espírito republicano

Dias alusivos às comemorações de eventos republicanos foram outro destaque dentro das tipologias fotográficas da *Revista do Globo*, caracterizando visualmente o espírito nacionalista promovido à época. Neste caso, o espaço privilegiado pela fotografia foi a rua, as manifestações a céu aberto que aglomeravam uma grande quantidade de pessoas e demonstravam, na maioria das vezes, uma sociedade altamente disciplinada e sincronizada nos seus gestos. Como se trata de comemorações cívicas, a bandeira nacional, ou nomes que remetiam à República, como o nome do país, foram objetos constantes para caracterizar a fotografia de alto sentimento nacionalista.

Os cabeçalhos e as legendas que acompanhavam as fotografias publicadas na *Revista do Globo* também cumpriram o seu papel pedagógico, utilizando termos como “soldados para a Pátria”, “vibração cívica”, “pródromos de uma grande campanha cívica”, “mobilização cívica”, “o maravilhoso panorama cívico no Rio Grande”, “empolgante espetáculo cívico”,

“parada cívica” e “a hora da Pátria”, entre outras variações. O civismo registrado pelas fotografias publicadas na revista tinha como evento motivador recepções ou comemorações políticas e, na maioria dos casos, eventos da esfera nacional, como o Dia da Bandeira, Semana da Pátria (que incluía outros eventos), Independência do Brasil, Dia do Soldado e Proclamação da República. E no que toca as questões cívicas sul-rio-grandenses, em uma transposição do sentimento nacional ao regional, havia o registro fotográfico das comemorações da Revolução Farroupilha e, em algumas ocasiões, da Revolução de 1930 (ou Revolução Restauradora) e, até mesmo, da Proclamação da República do Piratini. O que se destacou nestes desfiles, de acordo com as fotografias publicadas pela *Revista do Globo*, foi a presença intensa de jovens, tanto homens (cf. figura 120) quanto mulheres (cf. figura 121), oriundos muitas vezes de escolas da capital ou do interior do Estado.

Figuras 120 e 121 – Manifestações cívicas registradas pela fotografia e publicadas nas páginas da revista



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 191, set. 1936<sup>126</sup> □ <sup>127</sup>.

A preocupação com a formação patriótica da sociedade fazia-se presente desde o surgimento do regime republicano em suas origens. Vale lembrar que em 1939 a *Revista do Globo* também publicou fotografias tiradas das comemorações do Cinquentenário da República no Brasil, realizadas em Porto Alegre. Como lembra José Murilo de Carvalho (1990, p. 139), “se a ação tinha de se basear no convencimento, impunha-se o uso de símbolos”, valorizando inicialmente a palavra escrita e falada, mas, em um segundo

<sup>126</sup> Legenda extraquadro: “O pelotão da cavalaria do Colégio Militar desta capital quando desfilava na parada militar do dia 7 de setembro”.

<sup>127</sup> Legenda extraquadro: “Aspectos do desfile escolar na tarde do Dia da Pátria, quando desfilaram perante o governo do Estado e altas autoridades federais cerca de 5.000 alunos das escolas públicas da cidade”.

momento, “empregaram também o simbolismo das imagens e dos rituais, especialmente tendo em vista públicos estratégicos” (CARVALHO, 1990, p. 140), sendo que “a briga pelas imagens adquiria importância central” (Ibid.). As manifestações cívicas caracterizavam-se como a pedagogia das ruas, cujas demonstrações públicas de amor à pátria, ou ao seu regime político, tinham como intenção contagiar com este sentimento a sociedade, impressionando pela disciplina e organização, a qual tanto se reivindicava como necessária para o desenvolvimento da nação. Preocupada com essa questão, em edição de 1935, a *Revista do Globo* publicou um artigo denominado *Preparando patriotas: como o Japão educa bons cidadãos*, de autoria atribuída à Anne Roscoe, apresentando alguns exemplos de um projeto que seria eficiente para a difusão de uma pedagogia voltada para a educação cívica. Destacase a seguinte passagem.

Para a educação moral nas escolas elementares há livros de texto. Eles contêm uma série de homílias ilustradas, destinadas a inculcar as virtudes especialmente indicadas nas éticas de Confúcio. Além disso, as crianças aprendiam durante as conversações que tem com os seus professores assuntos relativos ao imperador e à Corte. E são conduzidos a compreender a extensão da solicitude imperial pelo povo. Estas lições terão por consequência um inevitável respeito pelas ilustres virtudes do Soberano. Ensinamentos semelhantes são dados em relação ao pendão nacional, com o objetivo de fomentar o patriotismo. Neste sentido, os japoneses possuem uma palavra de origem chinesa, que literalmente quer dizer “recompensar o país pelos favores recebidos”, e isso conduz ao senso do dever, sobre o qual repousa a virtude. (ROSCOE apud REVISTA DO GLOBO, set. 1935, p. 194)

Figuras 122 e 123 – Signos da pátria figuravam nas fotografias sobre manifestações cívicas



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 211, ago. 1937<sup>128</sup>; n. 259, set. 1939<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> Legenda: “O Dia do Soldado. Foi muito festejado nesta capital do Dia do Soldado, que é o dia também do nascimento de Duque de Caxias. Formaram diversas unidades militares e se realizaram diversas sessões cívicas comemorativas desse dia. A Bandeira Nacional, que vemos aqui conduzida por um garboso soldado, tremulou cheia de glória pelas ruas da cidade, lembrando a todos os brasileiros o nosso passado rico de triunfos, o nosso presente de intensa construção e deixando antever um futuro farto e feliz para a nossa grande e amada pátria: lembrando a grande responsabilidade que tem os nossos homens públicos de não perturbarem a nossa paz, de

A disciplina cívica passava pela educação escolar (que mereceu uma tipologia própria dentro deste capítulo) e focava na juventude os ideais benquistos para orientar a mentalidade nacional. Dada sua importância político-social, mereceu papel de destaque nas páginas da *Revista do Globo*, especialmente na época em questão, fotografias que registraram imagens destas manifestações sociais institucionalmente orientadas. O espírito republicano se fortaleceu em imagens e textos, marcando momentos em que ocorreu “uma intensa vibração cívica, em que os corações brasileiros pulsaram mais perto da pátria, ostentando-lhe todo o nosso imenso amor” (REVISTA DO GLOBO, 11/9/1937, p. 25). A menção à bandeira, um dos signos de excelência do regime republicano, esteve presente tanto no registro visual (cf. fotografia da figura 122) quanto no textual, conotando, em suas legendas, a significação de glória que ela atribuía ao passado, passando por um presente moderno e em constante construção, e, por fim, apontando para aquele que seria um futuro promissor.

Houve uma preocupação com o textual dentro do visual, ou seja, a presença de faixa com diversos dizeres patrióticos, ou carregados por segmentos da população, ou estendidos em alguns prédios e construções das cidades, especialmente Porto Alegre, ganharam espaço significativo dentro dos enquadramentos fotográficos da época. Dizeres como “viva o Brasil” (cf. figura 123, em manifestação no Viaduto Otávio Rocha), “pensem no Brasil”, “respeitem a lei”, “avante Brasil”, “uni-vos, brasileiros”, “ordem e progresso” (em referência direta à bandeira nacional), “tudo pelos nossos” e “lute pelo Brasil”, entre outros, apareciam dentro do conteúdo fotográfico, enfatizando a mensagem cívica. Além de variações outras que também tocavam o sentimento cívico regional (cf. figura 124).

O registro fotográfico das manifestações cívicas era complementado também por outros elementos, em cores ou preto-e-branco, como desenhos e ilustrações, algumas fotografias de políticos colorizadas, cruzadinhas (que mais se pareciam com panfletos políticos, como no caso da candidatura de Getúlio Vargas e João Pessoa ao governo federal) e concursos “culturais” um tanto inusitados. Signos de comunicação que, apresentados em seu conjunto,

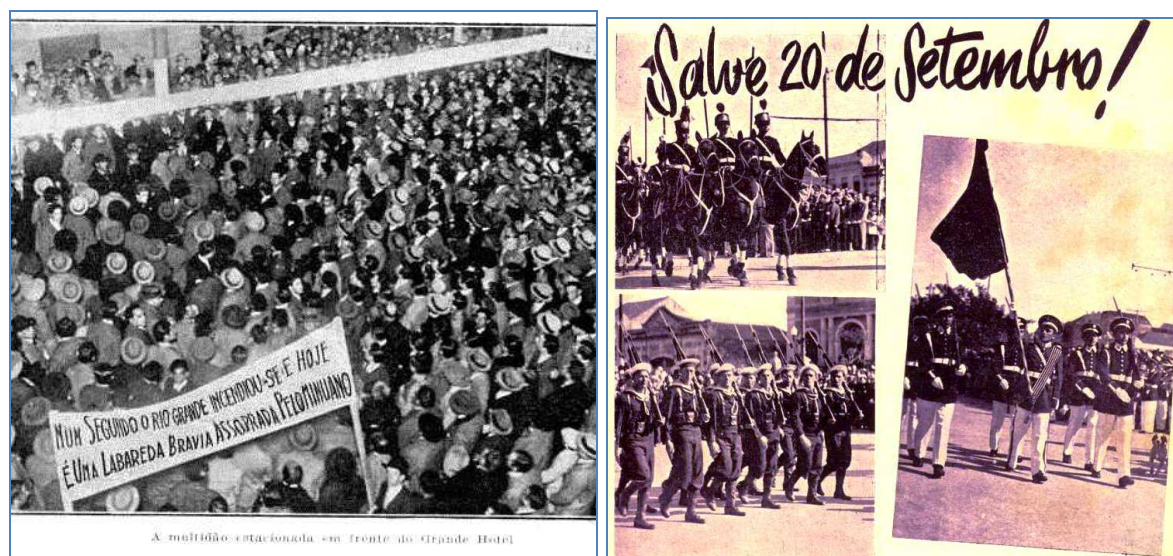
---

não arrisquem o que já conquistamos; lembrando que será réu de lesa pátria, merecedor do ressentimento de todos, o brasileiro que comprometer ainda mais a nossa situação já de si muito delicada. Brasileiros, amemos o Brasil e espantemos de nosso território o espectro da guerra que tudo avassala e tudo destrói”.

<sup>129</sup> Texto extraquadro: “A parada da mocidade. Sem dúvida a mais empolgante festividade da Semana da Pátria, foi essa apoteose patriótica em que participaram vários milhares de pessoas vindas de todos os recantos do estado, além de cerca de vinte mil crianças dos estabelecimentos de ensino da capital. Um espetáculo maravilhoso de ordem, disciplina e patriotismo, a Parada da Mocidade ficará na memória de todos, como uma maravilha de organização, que, acima de tudo, atesta empolgantemente o adiantamento em que marcha o sistema educacional do Rio Grande do Sul, sob a direção desse espírito empreendedor e deveras inteligente que é o secretário de educação, Dr. Coelho de Souza. O cliché que vemos acima, melhor que todos os outros focados durante a Semana da Pátria, serviu-nos como espelho nítido do patriotismo da juventude brasileira, que nos dias que correm, tem os olhos unicamente voltados para o seu aperfeiçoamento e, conseqüentemente, para a grandeza do nosso amado Brasil”.

ao invés de proporem uma análise fragmentada, sugerem determinados sentidos cuja interpretação revela possibilidades que nortearam o papel pedagógico e ideológico exercido pela *Revista do Globo*, entre os anos de 1929 a 1939. Segundo as palavras de um dos editoriais do periódico, “é o nosso patriotismo que se renova em uma demonstração pública de fé e confiança em nosso próprio destino” (REVISTA DO GLOBO, 14/9/1938, p. 33), registrado em suas páginas através de fotografias em formatos e ângulos dos mais variados possíveis.

Figuras 124 e 125 – Pela fotografia, manifestações de um sentimento cívico pelo Rio Grande do Sul



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 16, ago. 1929<sup>130</sup>; n. 170, out. 1935<sup>131</sup>.

Tanto na esfera nacional quanto na regional (cf. fotografias da figura 56), a sociedade do espetáculo, para lembrar o termo utilizado para a obra de Guy Debord (1997), foi fomentada pela circulação de informações, orientando a opinião pública, pela exposição elogiosa dos signos e das personalidades políticas. Mas também o fez pela educação escolar, como será possível verificar a partir da próxima tipologia. O espaço da fotografia que valorizou o sentimento nacional não se caracterizou pelo estúdio, ou pelos retratos fotográficos de uma única pessoa, mas teve apelo aos ambientes abertos, às ruas, e ao grande

<sup>130</sup> Faixa na foto, de autoria atribuída a Osvaldo Aranha: “Em um segundo o Rio Grande incendiou-se e hoje é uma labareda bravia assoprada pelo minuano”. Legenda: “A multidão estacionada em frente do Grande Hotel”.

<sup>131</sup> Legenda extraquadro: “Vinte de setembro acordou em nossa capital sob os mais acendidos entusiasmos cívicos. Nas primeiras horas da manhã, toda a população se dirigiu para o local onde as forças armadas iam realizar a grande parada comemorativa do primeiro centenário da Revolução dos Farrapos. Participaram da grande passeata as unidades militares, tiros e colégios desta capital e localidades do interior, divisões da marinha de guerra argentina e uruguaia. Prestou também seu concurso ao grande desfile um bem organizado esquadrão de gaúchos. S. Excia. Dr. Getúlio Vargas passou revista às tropas. Os diversos flagrantes que mostra nossa página dão uma ideia da grandiosidade dos festejos”.

número de pessoas presentes no enquadramento fotográfico. Quantidade, neste caso, não foi sinônimo de desordenamento. Pelo contrário, pôde chamar a atenção de quem observou estas fotografias a disciplina dos corpos que participam das manifestações cívicas, de forma mais intensa por quem fez os desfiles propriamente ditos, e em menor grau por quem acompanha, caracterizando o grande público. A relação entre fotografias de políticos e manifestações cívicas são complementadas pelas imagens que representaram as esferas escolares durante a década de 1930.

#### 4.3.3 As fotografias da educação em revista(s)

A pedagogia das imagens propagada pelas fotografias que estiveram presentes na *Revista do Globo* caracterizava-se como uma continuidade em relação aos conteúdos que eram desenvolvidos na esfera escolar. Desde as primeiras reformas educacionais do período republicano, a necessidade do condicionamento dos costumes, passando pelos hábitos de higiene até a propagação do sentimento cívico, foi uma das grandes preocupações dos governos responsáveis por desenvolver os projetos políticos educacionais da época. Mesmo que a pedagogia das ruas, caracterizadas pelos diversos atos nacionalistas, tivessem um papel importante na formação do sentimento da nação, foi nas escolas que este projeto se fez de forma mais efetiva, contrapondo, por vezes, aquilo que seria uma tendência presente na cultura urbana, que era reinterpretada e reconduzida dentro da esfera ideológica escolar. Clarice Nunes (2000, p. 391), em *(Des)encantos da modernidade pedagógica*, lembra um pouco do que foi este papel das instituições de ensino republicanas.

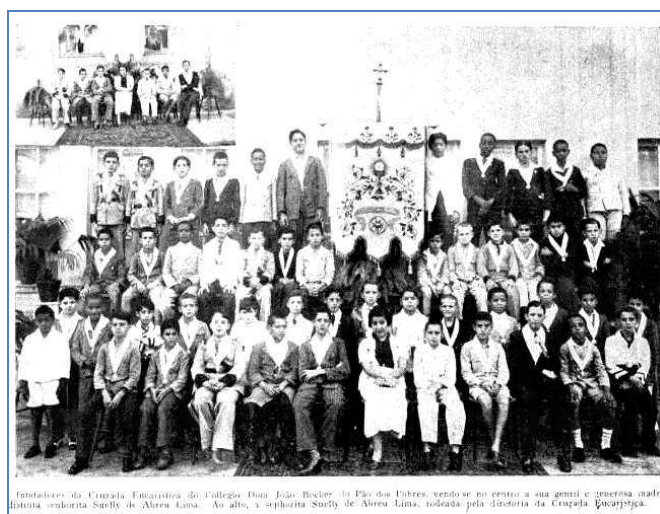
Trabalhar sobre o entrecchoque da cultura escolar com a cultura urbana é partir de um pressuposto teórico: a cultura escolar, apesar de revelar as práticas culturais urbanas, possui uma peculiaridade que está inscrita na margem de manobra dos sujeitos da ação educativa e das respostas diferentes daquelas programadas ou previstas por certos agentes e projetos racionalizadores e controladores das atividades escolares. [...] Atingir a forma de pensar e mudar a mentalidade da população era fundamental para a desejada mudança de costumes.

A ideia de escola remete ao cotidiano das salas de aula, de maneira geral. Mas nas fotografias da *Revista do Globo*, a menção às instituições de ensino não necessariamente dá conta do aspecto visual das salas de aula. As fachadas frontais ou os pátios foram os espaços preferidos na hora de captar imagens de alunos e da instituição, em um mesmo tempo. A não presença da fotografia dentro das salas de aula pode ser interpretada como um resguardo ou um respeito ao que se fazia no cotidiano escolar. As imagens de alunos estudando, então, são



ainda mais raras. As fotografias foram, em sua grande maioria, posadas, caracterizando o ritual do registro fotográfico, que pressupõe a preparação e o ordenamento do espaço, para que ocorra a melhor apreensão visual do grupo. Aliás, fotografias individuais de estudantes somente se fossem aquelas que pertencem à esfera (quase) privada, ou seja, filhos ou filhas de algum leitor da revista que enviou sua foto de formatura para a publicação nas páginas do periódico. No mais, as fotografias, em seus diversos formatos, eram constituídas por grandes grupos, representando uma ou mais turmas (cf. fotografias das figuras 126 e 127).

Figuras 126 e 127 – Fotografias de grupos escolares na década de 1930



Fundadores da Cruzada Eucarística do Colégio Dom João Becker. No Pão dos Pobres, vendo-se no centro a sua gentil e generosa madre distinta senhorita Suelly de Abreu Lima. Ao alto, a senhorita Suelly de Abreu Lima, rodeada pela diretoria da Cruzada Eucarística.



A Sociedade Cívica e Literária do Colégio Militar desta capital comemorou recentemente o seu 25.º aniversário de fundação. Realizou uma sessão solene e um grande baile nos amplos salões do Colégio Militar.

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 185, jun. 1936<sup>132</sup>; n. 208, jun. 1937<sup>133</sup>.

A maior preocupação dos governos da época certamente se focava no chamado Ensino Primário (Elementar e Complementar). Deve-se levar em conta que as denominadas escolas oficiais, de ensino gratuito, ainda não atingiam a toda a população, como previam as Constituições, apesar desta necessidade ser constatada pelas discussões parlamentares que remetiam mesmo à época do Império, na primeira metade do século XIX. Pensar a saúde do corpo como a metáfora da organização da escola incidia na necessidade da ampliação da rede de ensino, ou mesmo da oferta de meios para a inclusão de alunos carentes em instituições privadas, que ocorriam através de acordos políticos entre governo e escolas livres (particulares), ou através do fornecimento de vagas pela filantropia. Em Porto Alegre, durante o *I Congresso das Municipalidades Rio-Grandenses*, ocorrido em 1929, um discurso

<sup>132</sup> Legenda: “Fundadores da Cruzada Eucarística do Colégio Dom João Becker do Pão dos Pobres, vendo-se no centro a sua gentil e generosa madre distinta senhorita Suelly de Abreu Lima. Ao alto da senhorita Suelly de Abreu rodeada pela diretoria da Cruzada Eucarística”.

<sup>133</sup> Legenda: “A Sociedade Cívica e Literária do Colégio Militar desta capital comemorou recentemente o seu 25.º aniversário de fundação. Realizou uma sessão solene e um grande baile nos amplos salões do Colégio Militar”.

atribuído a Getúlio Vargas, ainda à frente do governo do Estado, discorre sobre algumas iniciativas que teriam sido realizadas no sistema público de ensino.

A instrução tem sido objeto de especial cuidado do poder público. No ano de 1928, foram criados 5 grupos escolares, 116 escolas isoladas e nomeados 187 professores. No 1.º semestre do corrente ano foram criados a Escola Normal, 5 escolas complementares, 7 grupos escolares, 123 escolas isoladas e nomeados 318 professores. A eloquência desses números é suficiente para atestar o esforço pela instrução. A Escola Normal instituiu o curso de aperfeiçoamento para a formação de professores especializados. As escolas complementares, localizadas em várias regiões do estado, permitem o aproveitamento de verdadeiras vocações para o professorado, que antes não podiam, por falta de recursos, transportar-se para a capital. [...] o que se tem feito em matéria de instrução não é propriamente uma reforma, mas a continuação de seu aperfeiçoamento, atualizando métodos e processos aconselhados pela experiência e pelas condições do meio, ativando a formação de professores e aumentando o número de aulas, para que o ensino ganhe em eficiência. (VARGAS apud REVISTA DO GLOBO, 3/8/1929, p. 16)

Figuras 128 e 129 – As formaturas apresentavam-se como eventos propícios para o registro fotográfico



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 127, dez. 1933<sup>134</sup> □ <sup>135</sup>.

As escolas cumprem um papel específico para as sociedades no contexto do período que segue à Primeira República, pois “as imagens fotográficas, assim, dão visibilidade à educação, considerada como meio de alcançar uma sociedade moderna, científica e civilizada” (POSSAMAI, 2009, p. 162). Na distribuição da tipologia fotográfica das imagens que remetem ao cenário da educação no Rio Grande do Sul, constata-se um grande número de mulheres frequentando as escolas. Esta presença vincula-se ao papel atribuído ao processo de “feminilização”, que, buscando sua afirmação, acompanhou as transformações culturais do início do século XX, e também à ampliação das escolas normais, que enfatizava esse

<sup>134</sup> Na foto: “Alunas mestras de 1933”.

<sup>135</sup> Legenda: “Ao alto: aspecto da cerimônia de entrega dos diplomas às alunas mestras bachareladas de 1933, do Colégio Sevigné, vendo-se a mesa que presidiu a cerimônia, composta do representante do Interventor Federal, desembargador André da Rocha, professor Júlio Lebrun, Dr. Augusto Carvalho, representante do Major Alberto Bins, prefeito da capital, paraninfo e homenageados. Embaixo: as alunas mestras e bachareladas de 1933, do Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho”.

fenômeno no corpo docente das instituições. O momento por excelência escolhido para o registro através das fotografias que tocam a questão da educação passou, certamente, pelas formaturas (cf. figuras 128 e 129), tendo estas um predomínio bem expressivo nas páginas da *Revista do Globo*.

Não havia na revista uma coluna específica para as fotografias de estudantes ou formandos. Havia sim a menção às instituições, que poderiam ser tanto da capital quanto do interior do Estado, públicas ou privadas. Também vale lembrar que o universo da educação presente na *Revista do Globo* contemplava desde situações do jardim da infância ao curso superior, sendo sempre expressivas a quantidade de fotografias de calouros ou de concluintes dos cursos da Universidade de Porto Alegre, conforme criação por Decreto 5758, de 28 de novembro de 1934. O curso superior tinha como principais fundamentos, além de propiciar a organização do ensino neste nível, “elevanto o nível da cultura geral, estimular a investigação científica e concorrer eficientemente para aperfeiçoar a educação do indivíduo e da sociedade” (LINHA, 2009). Mas a disciplina almejada poderia independer do nível de ensino, e, portanto, de faixa etária.

A normatização de estudantes, mestres e mestradas fazia-se ainda por uma série de outros dispositivos, como os exames públicos, as premiações e as “notas de aplicação”. Fazia-se nas solenidades e rituais, na obediência a superiores, na observância da pontualidade, da assiduidade, da regularidade e da ordem. Construía-se uma estética e uma ética. Uniformes sóbrios, avessos à moda, escondiam os corpos dos jovens, tornando-os praticamente assexuados, e combinavam com a exigência de uma postura *discreta e digna*. (LOURO, 2000, p. 461)

O que lembra Guacira Lopes Louro são as hierarquias que eram criadas dentro dos estabelecimentos de ensino, e que, de alguma forma, eram reproduzidas em outras instâncias da sociedade. A disciplina propagada dentro dos estabelecimentos de ensino era estendida também para a pose fotográfica, verificando-se, na maioria das imagens: uma distribuição ordenada dos corpos no espaço do enquadramento, a criação de um padrão visual da fotografia de grupos, com raras ocasiões de destaque para as individualidades, e sobriedade no olhar e nas vestimentas (cf. fotografias das formaturas masculinas na figura 130 e, em seguida, das femininas na figura 131). A ideia de sociedade moderna na década de 1930 passava, necessariamente, pela formação educacional.

Algumas propagandas correlacionadas à educação compartilhavam o espaço com esta tipologia fotográfica, tais como *Toddy* (nutre, fortalece e vigoriza), livros escolares em geral, como *História da humanidade* e *O mundo em que vivemos* (ambos de H. Van Loon), *Macarrão Aymoré* (não dava sono) e creme dental *Odol* (conservava o sorriso), entre outros.

A inserção no mundo moderno brasileiro, capitalista em sua essência, também exigia a criação de um segmento consumidor para a sua manutenção. A constituição de um corpo político afirmava-se em um regime que exaltava os valores cívicos nacionais, percebendo como ponto fundamental para o condicionamento do corpo social o acompanhamento (também de perto) da educação, cuja moral, por sua vez, apresentava-se embasada em pressupostos religiosos e, essencialmente, católicos. As fotografias sobre o universo religioso da sociedade sul-rio-grandense da década de 1930, apresentada pela *Revista do Globo*, constituem a temática da próxima tipologia.

Figuras 130 e 131 – Fotografias revelavam a composição, à época, de turmas para homens e mulheres



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 197, dez. 1936<sup>136</sup> □ <sup>137</sup>.

#### 4.3.4 As imagens da fé e, essencialmente, do catolicismo

<sup>136</sup> Legenda: “*Ginásio Nossa Senhora das Dores*. Dois aspectos da cerimônia de encerramento dos alunos do *Ginásio Nossa Senhora das Dores*, que se realizou no *Teatro São Pedro*. Ao alto, o barão Magnan de Bellevue, cônsul da França, e o Dr. Paulo Baehe (sic), secretário da fazenda do Estado, quando distribuíam os prêmios aos que mais se distinguiram durante o ano. Embaixo, os novos bacharéis em Ciências e Letras. A solenidade revestiu-se de grande brilhantismo e foi assistida por altas autoridades civis, militares e religiosas, e pelas Exmas. famílias dos alunos”.

<sup>137</sup> Legenda: “*Ginásio Sevigéné*. Foi uma festa bonita o encerramento do ano letivo no *Ginásio Sevigéné*. Além da distribuição dos prêmios e menções, honrosas às alunas que mais se distinguiram nas diversas séries do curso, houve a colação de grau das senhoritas que terminaram o curso de ciências e letras, e entrega dos diplomas às professoras de 1936. Foi uma bela cerimônia, assistida por altas autoridades civis e religiosas e por grande número de Exmas. famílias desta capital e do interior do estado. Ao alto, as bacharelandas; embaixo, as que terminaram o curso de professoras ”.

As fotografias que suscitam a temática de religiosidade estão, na sua grande maioria, relacionadas a eventos da mesma esfera, tais como “festividades natalinas”, “festa de Nossa Senhora dos Navegantes”, “procissões de Corpus Christi”, “finados” (que também pode ser enquadrado nesta tipologia, se considerarmos os signos religiosos presentes), “procissão do Espírito Santo”, “missas campais”, “procissão de Cristo Rei”, “procissão da Imaculada Conceição”, “paradas de fé”, “comunhões” e retratos fotográficos de indivíduos ligados à hierarquia da Igreja Católica, tanto no Rio Grande do Sul como fora dele. A presença destes tipos de imagens no periódico caracteriza a impressão de uma vida social religiosa cristã, mas com manifestações e eventos mais claramente ligados ao catolicismo e às suas variantes. Nas escolas, cabe lembrar que o ensino religioso se fazia presente nos currículos das instituições oficiais gratuitas, mas previa a frequência facultativa, no caso do aluno ser de outra orientação religiosa.

Mesmo que não oficializado com o regime republicano, o catolicismo, dadas suas raízes seculares com o passado brasileiro, mantinha-se presente nas relações sociais do cotidiano, servindo como parâmetro ético e estabelecendo vínculos, inclusive, com a legislação política. Basta lembrar, para tanto, o reconhecimento da equidade do casamento no religioso e no civil à época. Segundo a Constituição de 1934, o casamento realizado por “qualquer confissão religiosa, cujo rito não contrarie a ordem pública ou os bons costumes, produzirá, todavia, os mesmos efeitos que o casamento civil” (BRASIL, 1934). Mesmo assim, percebe-se informalmente a existência de certa desvalorização com relação à diversidade religiosa presente no Brasil. A relação entre a fotografia e a religiosidade pode ser tão próxima quanto à existente entre a fotografia e a noção de modernidade, como lembra o sociólogo José de Souza Martins (2009, p. 77).

A fotografia não entra no Brasil pela porta estreita do moderno, escasso e limitado. Ela entra pela porta justamente larga da religião e da tradição, do papel fundante que o medo teve na religiosidade engendrada pela Contra-Reforma e pelo Concílio de Trento. Mesmo que o elitismo dos difusores da fotografia faça crer que era ela um momento de constituição do moderno no país. Era muito mais, um poderoso episódio adicional da constituição da modernidade, isto é, do hibridismo cultural bifronte e duplamente orientado tanto para o passado quanto para o futuro, tanto para o sagrado quanto para o profano.

Com exceção dos retratos fotográficos de personalidades vinculadas à Igreja Católica, ou de momentos de formação pessoal, como catequeses e comunhões, a maioria das imagens que se voltam às manifestações sociais religiosas ganham o espaço da rua. Em sua grande parte, são fotografias que buscam um ângulo descensional, para dar conta de uma grande

quantidade de pessoas que estiveram participando do evento fotografado. No caso de fotografias ascensionais, coube à intenção do fotógrafo realizar um contraste entre a multidão e a imagem santa, que geralmente se encontrava em um suporte alto, para que fosse visualizada por todos. A conotação das legendas, portanto, indicava a presença dentro do conteúdo fotográfico de uma vestimenta específica que direciona ao universo religioso, de signos e imagens religiosas, como crucifixos e esculturas, e de igrejas, com construções diferenciadas frente às demais presentes nas cidades. Estes elementos presentes no enquadramento fotográfico poderiam ser dos mais simples ao mais elaborados, construindo, em alguns momentos, uma recorrência visual, como no caso das muitas fotografias de comunhão de crianças publicadas na revista (cf. sequência das figuras 132, 133 e 134) a partir da segunda metade da década de 1930.

Figuras 132, 133 e 134 – Padrões visuais em fotografias que aproximavam crianças das manifestações religiosas



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 173, dez. 1935<sup>138</sup>; n. 187, jul. 1936<sup>139</sup>; n. 263, nov. 1939<sup>140</sup>.

Em menção às festividades de Nossa Senhora dos Navegantes, a edição 245 da *Revista do Globo* (11/2/1939, p. 39) manifestou que, sobre a santa pode-se dizer “que não é somente a padroeira dos marujos, como também da nossa capital, tal a devoção em que o povo porto-alegrense a tem”. Já sobre a procissão de Corpus Christi, em edição bem anterior, a legenda conotava que “foi esse imponente desfile composto de milhares de pessoas de todas as classes

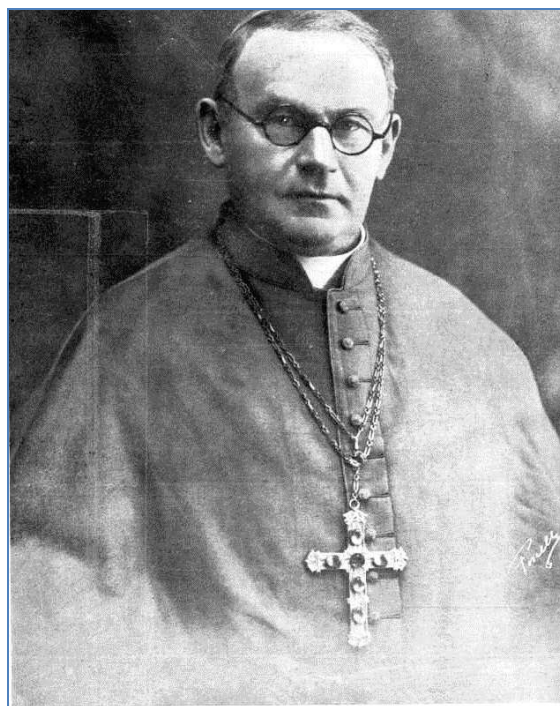
<sup>138</sup> Legenda: “A menina Zilda Cardoso, filha do nosso companheiro de trabalho Sr. Luiz de Palma Cardoso – no dia de sua primeira comunhão (15 de novembro) tomada na Catedral Metropolitana”.

<sup>139</sup> Legenda: “A menina Carmen Garcia no dia de sua primeira comunhão”.

<sup>140</sup> Legenda extraquadro: “Jane e Suzy, filhas do casal Petersen-Carminatti, no dia de sua 1.ª comunhão, realizada na Igreja São Geraldo”.

sociais” (REVISTA DO GLOBO, 8/6/1929, p. 35). A respeito de uma missa campal realizada em Porto Alegre, no Auditório Araújo Viana, em intenção de comemorar um ano dos acontecimentos de 3 de outubro de 1930, a conotação em texto, com base em fotografias, mencionou que “há comunhão de amor e patriotismo entre este Rio Grande valoroso que se congrega a orar” (Id., 10/10/1931, p. 26). Em outra edição, sobre acontecimento realizado na cidade de Viamão, as fotografias comunicam juntamente com a legenda que se tratava “de uma solene homenagem civil religiosa à memória dos heróis farrapos” (Id., 23/10/1935, p. 43), sendo realizada “uma missa campal por D. João Becker, que proferiu patriótica oração” (Ibid.).

Figuras 135 e 136 – Retratos fotográficos individuais ressaltavam a personalidade de clérigos



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 177, fev. 1936<sup>141</sup>; n. 211, ago. 1937<sup>142</sup>.

As autoridades religiosas recebiam, em algumas ocasiões, um tratamento fotográfico muito similar ao das grandes personalidades políticas. Em fotografias de estúdio, as imagens destas autoridades católicas, como a do arcebispo de Caxias (cf. fotografia da figura 135) e do arcebispo metropolitano (cf. fotografia da figura 136), recebiam o que Walter Benjamin denominou como aura, ou seja, “uma peculiar fantasia de espaço e tempo” (BENJAMIN,

<sup>141</sup> Legenda extraquadro: “S. Excia. Revma. D. José Baréa, primeiro bispo de Caxias”.

<sup>142</sup> Legenda extraquadro: “S. Excia. D. João Becker, arcebispo metropolitano, conde romano, camareiro secreto de S. Santidade, que no 1.º de agosto completou 25 anos de chefe da província eclesiástica do Rio Grande do Sul. As solenidades do Congresso Eucarístico culminaram com significativa homenagem à S. Excia. Em regozijo de seu jubileu de arcebispado”.

1985, p. 228), caracterizando uma maneira de “trazer as coisas para mais perto de si, ou melhor, das massas” (Ibid.). A pedagogia visual da *Revista do Globo* também condicionava conteúdo religioso, apresentando de forma consideravelmente respeitosa e elogiosa, cuja expressão, indicia-se, também ia ao encontro dos costumes do segmento social leitor do periódico. Caracterizada a proposta da terceira tipologia fotográfica do periódico, trazendo personalidades e instituições políticas, educacionais e religiosas, entre os anos de 1929 a 1939, cabe a identificação da quarta possibilidade de interpretação dos conjuntos fotográficos presentes na *Revista do Globo*.

#### 4.4 A Busca do Entretenimento Moderno e da Sociabilidade

Outra tipologia maior, a quarta apresentada, sugere a seleção de imagens que direcionam às experiências de entretenimento e sociabilidade da sociedade sul-rio-grandense apresentada pelas fotografias da *Revista do Globo*, durante o período em questão. Desta forma, buscou-se a criação de outras seis categorias, sendo apresentadas como *A caracterização clubista do “corpo coletivo”*, *Manutenções e subversões dos costumes carnavalescos*, *As (in)visibilidades das diversidades étnicas* (este mais uma não-categoria), *Caminhar, ver e ser visto na Rua da Praia (ou Rua dos Andradas)*, *A modernização e a sociabilidade pelo esporte* e *O que se vê (e o que se ouve) do teatro, do rádio e do cinema*. Claro que o entretenimento nem sempre deve ser levado em consideração sob o ponto de vista de quem participa. A lembrar, há aqueles que transformaram em trabalho aquilo que outros denominam como diversão. A manutenção dos espaços de sociabilidade envolve atividades outras de trabalho, que não inserem, necessariamente, estes indivíduos na experiência da sociabilidade moderna.

A hora do lazer significava, portanto, a liberdade. Enfim, era a possibilidade de sonhar e de mudar o próprio estado das coisas. Essa situação conflituosa entre trabalho e prazer remonta aos primórdios da modernidade, quando a lógica do mercado começa a se impor. A partir daí, modificam-se os próprios padrões de identidade social dos indivíduos. Reforçando a ideia da arte como princípio diretor da vida, a boemia abriria espaço para o questionamento das bases da identidade social moderna. (VELLOSO, 1996, p.45)

Essa identidade começava a ganhar novas formas a partir de novos hábitos que iam sendo incorporados, gradativamente, à experiência cultural a partir da relação do indivíduo com espaços e sociabilidades exclusivos da modernidade. Alguns remontam há períodos anteriores, como relações sociais em salões, grandes espetáculos e bailes de carnaval, mas



assumem uma característica específica da época, da década de 1930, unindo tecnologia e ideologia com aquilo que se incorporava às mais recentes experiências urbanas no Rio Grande do Sul: a constituição de grupos e suas relações sociais sob a forma de clubes e sociedades; as reinvenções do carnaval que levaram a uma desqualificação das manifestações populares; a exclusão, ou inclusão por formas outras, de segmentos étnicos representativos da sociedade brasileira; as reelaborações da prática do *footing* e a escolha do espaço de excelência; a afirmação das práticas esportivas; e as revoluções dos *media* proporcionadas pelo cinema e pelo rádio. Estas são algumas propostas para as categorias fotográficas a seguir.

#### 4.4.1 A caracterização clubista do “corpo coletivo”

A categoria fotográfica dos clubes aponta para uma situação inusitada proporcionada a partir da experiência visual de quem contempla as imagens: no enquadramento da fotografia percebe-se uma quantidade grande de pessoas, mas chama atenção a nomenclatura de um único corpo (vários em um só, formando o corpo coletivo), ou seja, da instituição que está ou realizando o evento ou sediando-o. Em trabalho anterior, que possibilitou a verificação desta mesma situação nas fotografias de outro importante periódico, mas em circulação no Rio de Janeiro do início da década de 1920 (MACHADO JÚNIOR, 2006a), as circunstâncias da diagramação do fotográfico no espaço da página foram muito semelhantes. Houve uma tendência da distribuição por toda uma página de fotografias que voltavam às experiências de sociabilidade em clubes sul-rio-grandense, assumindo vários formatos, do retangular em paisagem à inconstante fotomontagem. A identificação fica por conta do meio textual, pelo cabeçalho em destaque ou acima das imagens ou dentro delas.

Os motivos que levaram a realização do evento nem sempre foram claros, sugerindo, em alguns casos, uma sociabilidade por ela mesma, sem a necessidade de um motivo especial para a realização do evento. Outros levaram nomes como “baile da vitória”, “baile dos estados”, “baile de homenagem”, “chá dançante”, “comemoração à rainha e/ou soberana da instituição”, “baile de máscaras”, “baile de aniversário do clube”, “baile de comemoração de eventos históricos”, “baile de lançamento ou inauguração”, “baile a caipira”, “baile da primavera”, “noite do sorriso”, “festa de *reveillon*”, “baile de misses”, “grito carnavalesco”, entre outras de denominações apresentadas das formas mais variadas possíveis. O escuro que se pode observar para além das janelas, quando aparecem no enquadramento fotográfico, aponta para reuniões realizadas à noite. E algumas vezes são conotadas como “noitadas” pela

legenda da fotografia. Todos os eventos são apresentados de forma muito elogiosa, caracterizando a “boa sociedade” (REVISTA DO GLOBO, 26/7/1933, p. 48) sul-riograndense, conforme termo utilizado pelo periódico em legendas de outras fotografias.

Figuras 137 e 138 – Nas fotografias de clubes, o enquadramento de uma grande quantidade de pessoas



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 69, ago. 1931<sup>143</sup>; n. 71, set. 1931<sup>144</sup>.

Os clubes e as sociedades mencionadas pelas fotografias nem sempre foram espaços e construções arquitetônicas propriamente ditas, mas, algumas vezes, significavam a constituição de um grupo, que possuía uma identidade em comum, e que se reunia em algum local específico. A tipologia fotográfica permite a realização de um apanhado de alguns dos principais clubes e sociedades presentes especialmente em Porto Alegre, mas não exclui outros do interior do estado. Entre os nomes, que poderiam representar lugares ou grupos sociais, estão *Club Jocotó* (cf. figura 137), *Sociedade Filosofia* (cf. figura 141), *Grêmio Náutico Gaúcho*, *Sociedade Esmeralda* (cf. figura 142), *Club Excursionista Sportivo*, *Club Recreio Juvenil*, *Sociedade Germânia*, *Sociedade Casemiro de Abreu* (cf. figura 138), *Clube do Comércio* (cf. figura 139), *Sociedade Espanhola*, *Porto Alegre Country Club* (cf. figura 140), *Palermo Rink Club*, *Clube Juvenil Sírio-Libanês*, *Sociedade Gondoleiros*, *Sociedade Israelita*, *Sociedade Gravatinhas*, *Yacht Club* e *Clube Ferroviário de Porto Alegre*, entre outros.

As fotografias clubistas que caracterizaram o “corpo coletivo” seguiam padrões de poses ou flagrantes, como denominações utilizadas amplamente pelas conotações das legendas. O espaço prioritário das fotografias desta tipologia remete ao ambiente fechado, com raras exceções (cf. figura 140). As fotografias em pose sugerem uma interrupção das

<sup>143</sup> Na fotografia: “*Club Jocotó*”. Legenda extraquadro: “Flagrante da última festa que o *Club Jocotó* realizou nos salões do *Caixeral*”.

<sup>144</sup> Na fotografia: “*Sociedade Casemiro de Abreu*”. Legenda extraquadro: “Dois luzidos aspectos da última festa da *Sociedade Casemiro de Abreu*, nos salões do *Caixeral*”.

relações de sociabilidades para a criação de outra em si, caracterizada pelo ato fotográfico. Neste caso, percebe-se a intenção do fotógrafo em abordar o grupo e, na medida do possível, captar a imagem de todos no enquadramento na posição frontal. Os flagrantes insinuam a sensação de movimento, sendo a maior recorrência as danças, como sugere a construção de pares (entre homens e mulheres), mãos dadas ou algo semelhante, e direcionamento dos corpos apontando para diferentes posições.

Figuras 139 e 140 – Fotografias diagramadas com os nomes dos clubes, promovendo sujeitos e instituições



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 72, out. 1931<sup>145</sup>; n. 79, jan. 1932<sup>146</sup>.

A menção a ritmos ou músicas presentes nos bailes foi algo que praticamente inexistiu no diálogo estabelecido entre a imagem e a fonte textual. A tríade “grupo” (em raros casos com menções a indivíduos dentro dos mesmos), “local” e “evento” foram as mais frequentes, deixando à fotografia interpretações outras, não presentes na pedagogia do texto. A identificação dos clubes e sociedades por vezes se faz presente dentro da própria fotografia, através de símbolos, distintivos (cf. figura 141) ou nomes colocados em paredes e locais diversos, por parte dos organizadores dos eventos. Percebe-se, simbolicamente, uma intenção de caracterizar as reuniões como eventos de distinção dentre os demais possivelmente existentes no Rio Grande do Sul, funcionando, assim, como um mecanismo de diferenciação social, que ao mesmo tempo em que propõe a criação de uma identidade entre iguais

<sup>145</sup> Na fotografia: “*Club do Comércio*”. Legenda extraquadro: “Dois magnésios do imponente baile com que o aristocrático Club do Comércio comemorou a passagem do primeiro aniversário da Revolução de Outubro. Ao alto, o Sr. Exmo. General Flores da Cunha, rodeado por elementos da diretoria do clube e outras pessoas de destaque na nossa melhor sociedade”.

<sup>146</sup> Cabeçalho: “*No Porto Alegre Country Club*”. Legenda extraquadro: “A nossa capital, à feição das grandes cidades cosmopolitas, já tem o seu *country club* onde se pode praticar o *golf* (o legítimo) e outros jogos que exigem ‘open air’ e grandes extensões de terreno. Damos nesta página algumas fotografias apanhadas no dia em que se inaugurou alegremente o *Porto Alegre Country Club*, com a presença de elementos altamente representativos da sociedade porto-alegrense”.

(componentes do mesmo grupo), propaga o sentimento da diferença (em relação àqueles que não fazem parte).

Figuras 141 e 142 – As fotografias tiradas em clubes poderiam ser posadas ou apresentadas como “flagrantes”



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 10, mai. 1929<sup>147</sup>; n. 72, out. 1931<sup>148</sup>.

Mas se a vida moderna foi uma “festa”, pelo menos para parte do segmento social sul-rio-grandense, a época por excelência da alegria e do folguedo encontra-se no período do carnaval. Enfatizando a ideia de uma não criação de tipologias rígidas, percebe-se um diálogo entre a caracterização das fotografias de clubes e sociedade e as manifestações sociais à época do carnaval. Praticamente os mesmos grupos se reúnem para a realização do “seu” baile carnavalesco, mas em paralelo com as manifestações populares, que fazem a sua festa à parte, em local que lhe for destinado ou, mesmo, que for possível. Cabe, portanto, a realização de algumas considerações a respeito desta próxima tipologia fotográfica, em diálogo aberto, salvo exceções, com essa última.

#### 4.4.2 Manutenções e subversões dos costumes carnavalescos

As fotografias do carnaval sul-rio-grandense, presentes nas páginas da *Revista do Globo*, entre os anos de 1929 a 1939, destacam a escolha prioritária dos salões para a realização das manifestações lúdicas, específicas da época carnavalesca. Na tipologia de fotografias do carnaval, como mencionado anteriormente, se veem repetidas as imagens das sociedades e clubes considerados como distintivos da sociedade, cabendo às manifestações populares o espaço da rua, ou, em outros casos, as manifestações carnavalescas do interior do

<sup>147</sup> Cabeçalho: “O grandioso Baile dos Estados, promovido pela *Sociedade Filosofia*”. Legenda: “A quadrilha marcada pelo presidente do Estado e sua Exma. esposa”.

<sup>148</sup> Legenda: “*Sociedade Esmeralda*”.

estado. A democracia fotográfica das cidades se faz de forma mais intensa nas imagens do carnaval, privilegiando municípios, além da capital, como São Luiz das Missões, Alfredo Chaves (cf. fotografias da figura 74), Caxias do Sul, Taquara, Cruz Alta, Taquari, Lavras, Passo Fundo, Pelotas, Dom Pedrito e Bagé, entre outros. Pode-se dizer que a visibilidade dos clubes e sociedades da época estava também associada ao carnaval.

Figuras 143, 144, 145 e 146 – Representações visuais do carnaval sul-rio-grandense na década de 1930



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 5, mar. 1929<sup>149</sup>;  
n. 130, fev. 1934<sup>150</sup>; n. 156, mar. 1935<sup>151</sup>; n. 178, mar. 1936<sup>152</sup>.

<sup>149</sup> Legenda: “Senhorinha Albina Giordani, que obteve o primeiro lugar no baile do concurso de fantasia, realizado pelo *Club Atlético Cruzeiro*, na noite de 2 de fevereiro. Sr. Bieieri (sic) Zanin, que obteve o primeiro lugar, junto com a senhorinha Albina Giordani, no referido concurso de fantasia. Sr. Armindo Farina, que obteve o segundo lugar no concurso de fantasia daquele clube”.

<sup>150</sup> Capa da *Revista do Globo* alusiva ao carnaval de 1934.

<sup>151</sup> Texto: “Carnaval farroupilha. Com todos os gestos coletivos da gente de Porto Alegre, o carnaval deste ano, na capital, foi um delírio de vida e alegria. Momo teve uma consagração movimentada e bonita. Deixando de parte os festejos de rua, que foram intensos, pode-se dizer que o carnaval de salão foi um dos mais animados que Porto Alegre já viveu. Fantasias, disciplina carnavalesca e canções dos diversos cordões de nossa sociedade formaram todo um crescendo de bom gosto e de mocidade. A *Sociedade Filosofia* manteve a sua tradição, dando-nos festas verdadeiramente maravilhosas. O seu baile do dia 3 foi, segundo a opinião de todos que o assistiram, o maior baile dos últimos tempos, no qual a prestigiada rainha dos filósofos fulgurou de um brilho

A *Revista do Globo* dedicou algumas capas especialmente à época do carnaval (cf. figura 144), indicando no interior de suas páginas a presença de uma quantidade grande de fotografias do evento social. O tipo de carnaval de maior recorrência nas imagens fotográficas, por sua vez, enfatizou a “disciplina”, a “elegância”, o “chique”, a “gala” e a “aristocracia” como algumas das qualidades mais elogiadas dos carnavais de salão promovidas pelos clubes e sociedades. O chamado “carnaval popular” (cf. figura 146) somente começou a ganhar espaço, ainda muito tímido com relação aos demais, a partir da segunda metade da década de 1930. Em apenas uma edição, a 246, de fevereiro de 1939, a revista assume um caráter mais despojado com relação às formalidades do carnaval de salão, dizendo que “pode haver ‘um pierrô de outras eras’, e até, em importação derradeira, chegar uma ‘tirolesa’, mas tudo isso não ‘bota o pajé na roda’” (REVISTA DO GLOBO, 25/2/1939, p. 1). A edição que trouxe fotografias em uma página inteira sobre o “carnaval popular nos quatro cantos da cidade” (Id., p. 45), mostrava, sob tom irônico e entre imagens que sugerem manifestações tipicamente populares, desfiles em automóveis, o “ideal complemento da vida moderna” (Id., 31/8/1937, p. 60), segundo publicidade em fotografia do *Ford V-8*.

A questão de gênero nas fotografias de carnaval publicadas na revista demonstra certa equidade quantitativa, distribuindo no espaço do enquadramento quase uma mesma proporção de homens e de mulheres. Já nas poucas fotografias que demonstravam o carnaval de rua, conotado como “popular” pelos editores do periódico, a presença de mulheres era menor, ampliando a noção da periculosidade que era atribuída ao espaço público, à noite e em época de carnaval, quando a população, especialmente a das classes mais baixas, ia à rua para brincar. A memória sobre o carnaval no Brasil, apesar das influências europeias, remete invariavelmente às influências da cultura africana, como lembra Rachel Soihet (1998, p. 68), lembrando que inúmeras eram as “crônicas de intelectuais condenando o entrudo, para o que se vale de uma série de pretextos, em especial da oposição ‘civilização’/’selvageria’”. A negação da influência da cultura africana reflete na negação do próprio afro-brasileiro, e também das etnias indígenas em geral. É o que destaca a tipologia a seguir.

---

invulgar. A Corte, a Velha Guarda e o Zigue-Zague foram uma nota chique e destacada do carnaval filósofo de 1935. As três páginas que seguem fixam flagrantes apanhados no grande baile do dia 3”.

<sup>152</sup> Cabeçalho: “O carnaval popular”. Texto extraquadro: “Nossa página fixa aspectos do carnaval popular, vendo-se alguns dos numerosos cordões que muita vida emprestaram aos festejos de rua. Apesar de não ter a animação de uns anos atrás, o carnaval de rua teve este ano em nossa capital bastante entusiasmo e muito movimento. Os cordões se apresentaram com fantasias vistosas e entoando bonitas e bem ensaiadas canções”. Legenda extraquadro: “O C. C. Filhos do Sul, que foi um sucesso do carnaval popular. Foi um dos cordões melhor apresentados”. Legenda: “O C. C. Atravessados, primeiro lugar no concurso de blocos da Exposição Farroupilha”.

#### 4.4.3 As (in)visibilidades das diversidades étnicas

A sociedade sul-rio-grandense visível nas fotografias da *Revista do Globo* tinha um perfil étnico especificado, que, como a seleção fotográfica demonstra, não contemplava os afrodescendentes e nem representantes indígena, caracterizados como segmentos que compunham a diversidade étnica no Estado. Provavelmente por não se caracterizarem, segundo a revista, o seu segmento leitor. Raríssimas foram, na década de 1930, as fotografias em que afro-brasileiros estiveram presentes, o que pode representar uma armadilha para o estudo da cultura visual de uma determinada época. Há de se levar em consideração aquilo que não está visível, caracterizando relações de poder e controle sobre o que deveria e poderia ser visto (cf. MENESES, 2005, p. 36). Neste sentido, a tipologia fotográfica das (in)visibilidades das diversidades étnicas se apresenta como uma não-categoria, que merece destaque não pela sua recorrência, mas justamente pela sua ausência. A proposta estimula a realização de novas pesquisas sobre esta invisibilidade, mostrando, por vestígios outros, esta presença, também em clubes e associações próprios.

As associações ou clubes sociais negros, em Porto Alegre, emergem como uma certa tomada de consciência de uma parcela da população negra que tinha como objetivo resolver problemas relativos a interesses materiais e, principalmente, aspirações de ascensão social. Em um primeiro momento esses clubes traziam preocupações imediatas, como, por exemplo, da inferioridade social do negro e as sistemáticas exclusões dos clubes sociais e sociedades de dança frequentadas pela população branca. Caracterizadas como *associações de novo tipo* [...], eram movimentos associativos de uma chamada “elite negra”. (JESUS, 2005, p. 45)

As representações do afro-brasileiro tinham mais ocorrências em desenhos do que propriamente em fotografias. E eram geralmente estereotipados, como empregados domésticos, malandros, músicos (cf. figura 148), vendedores ambulantes, ou algumas vezes de forma exótica, quase remetendo ao contexto das imagens pitorescas do século XIX. Um retrato de uma criança negra, rara entre as 266 edições analisadas, trazia o nome de Luzia, complementando que “negro não tem sobrenome, conforme diz o seu Matias da bodega ali da esquina” (REVISTA DO GLOBO, 18/10/1933, p. 19). Tratava-se de um anúncio sobre o romance *Clarissa*, de Érico Veríssimo, que traria na sua protagonista o forte preconceito contra a personagem de mesmo nome, frente à diversidade étnica na Porto Alegre da mesma época (BERGAMINI JÚNIOR, 2007, p. 7).

A ausência de sobrenomes também se fez presente nas legendas que acompanhavam as poucas fotografias sobre o afrodescendente. Sua inserção fotográfica nas páginas da revista aconteceu principalmente pela vertente musical, aparecendo em imagens que remetiam a

programas de rádios (audíveis e não visíveis para o grande público ouvinte) e eventos musicais (cf. figura 147). Em imagens que não diziam respeito ao contexto do Rio Grande do Sul, algumas reportagens foram publicadas enfatizando, sob tom do exótico, a experiência das culturas africanas da época. Neste caso, foram encontradas reportagens, com fotografias, das culturas camaronesas, etíopes, sudanesas, somalianas e abissínicas. A *Revista do Globo* também publicou reportagens sobre a questão étnica nos Estados Unidos, através de experiências de observação de bairros “negros” de Nova Iorque. Em outra reportagem que publicou, em maio de 1939, edição 251, sob o título de *Negros*, provavelmente traduzida, mencionou, conforme as convenções culturais que adotava na época, nomes que teriam se destacado na arte estadunidense. Não houve menção ao contexto étnico do Rio Grande do Sul.

Figuras 147, 148, 149 e 150 – Poucas foram as fotos de afrodescendentes na sociedade apresentada pela revista



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 168, set. 1935<sup>153</sup>; n. 196, dez. 1936<sup>154</sup>; n. 83, jun. 1932<sup>155</sup>; n. 190, set. 1936<sup>156</sup>.

<sup>153</sup> Capa da *Revista do Globo* de 1935.

<sup>154</sup> Legenda: “Aspectos do baile de coroação da Rainha da *Filosofia Negra*, Srta. Alice Silva, em 24 de outubro de 1936, no salão Rui Barbosa”.

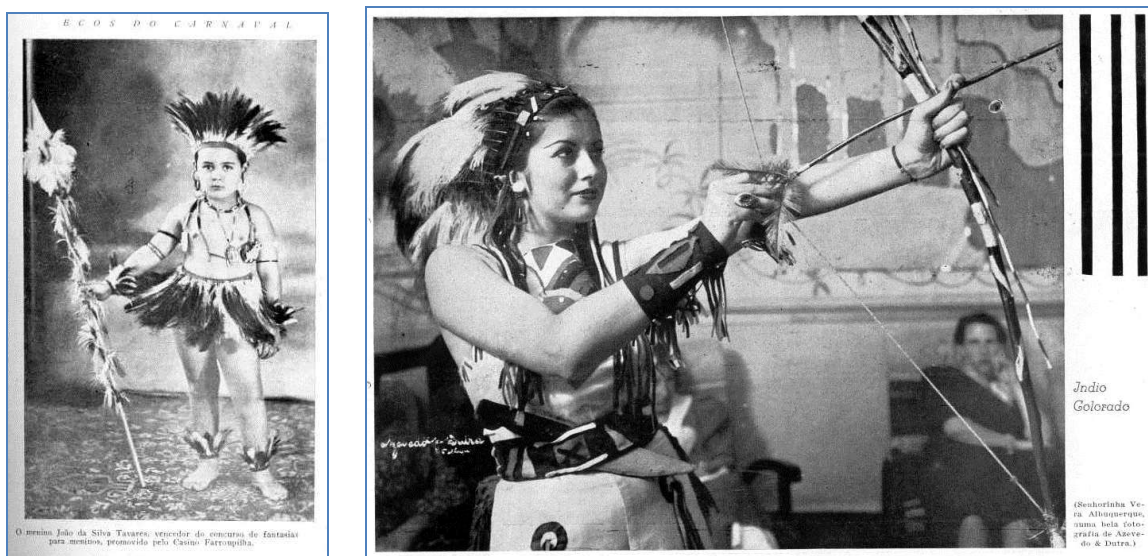
<sup>155</sup> Legenda: “Britinho o exímio pianista da Gaúcha, e seu conjunto”.



Uma fotografia que merece uma maior pesquisa foi publicada na edição 196, de dezembro de 1936. Não existem muitas informações além da fotografia e da própria legenda, que indica a coroação da Rainha da *Filosofia Negra* (cf. figura 150). Caberia o entrecruzamento de outras fontes para averiguar sua relação com os bailes promovidos pelas associações “negras” de Porto Alegre. Do contrário, se a presença do homem afro-brasileiro foi quase ausente, da mulher pode-se falar o mesmo. Sua visibilidade nas páginas da *Revista do Globo*, durante a década de 1930 foi quase ausente, salvo pinturas e ilustrações, apontando caminhos da religiosidade pela música de salão, conforme capa publicada em setembro de 1935 (cf. figura 149).

Se a visibilidade do afro-brasileiro já não era expressiva, o mesmo pode se dizer das representações sobre a cultura dos povos indígenas do Rio Grande do Sul. Sempre houve, pela influência dos filmes norte-americanos, uma tendência a se criar no Brasil representações das culturas indígenas dos povos presentes nos Estados Unidos, em contraponto, por exemplo, à dos povos kaingang ou guarani – mais próximos geograficamente. Nos salões, essa imagem foi carnavalizada e transformada em fantasias alegóricas (cf. figuras 151 e 152), tornando-se motivo para os momentos lúdicos de um segmento social que buscava distinção. Quando não estampado sob a forma de desenho em propagandas de biscoitos, arroz ou massas, tinha uma conotação textual negativa, que se contrapunha aos discursos elogiosos da modernidade.

Figuras 151 e 152 – A representação visual indígena era comumente vinculada ao carnavalesco



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 180, abr. 1936<sup>157</sup>; n. 200, fev. 1937<sup>158</sup>.

<sup>156</sup> Capa da *Revista do Globo*, de 1936, alusiva ao samba de raízes afro-brasileiras.

<sup>157</sup> Legenda: “O menino João da Silva Tavares, vencedor do concurso de fantasias para meninos, promovido pelo Cassino Farroupilha”.

Um artigo publicado sob o título de *O gaúcho e sua etimologia*, de autoria atribuída a Aurélio Porto (REVISTA DO GLOBO, 25/9/1935, p. 88), menciona uma interpretação sobre aquelas que seriam as raízes étnicas sul-rio-grandenses, “desenvolvendo na consciência dessa nova raça semi-barbarizada, pelo contato de velhas tribos guerreiras, os pendores heroicos que o meio propicia”. Assim como a questão indígena demorou muito tempo para entrar na pauta dos projetos políticos republicanos (preocupados menos na manutenção do respeito à cultura, à diversidade, à inclusão social e preservação de direitos civis, e mais com a domesticação e inserção de trabalhadores dentro do cenário nacional), o mesmo se percebeu como reflexo no conteúdo da revista. De volta à modernidade e à capital que se criava e se imaginava, visando a próxima tipologia fotográfica, o entretenimento voltava a ser uma simples caminhada pelo centro de Porto Alegre.

#### 4.4.4 Caminhar, ver e ser visto na Rua da Praia (ou Rua dos Andradas)

Entre as opções de lazer presentes na cidade de Porto Alegre, da década de 1930, conforme consta nas fotografias da *Revista do Globo*, estava o *footing*. Apesar do nome de origem inglesa, a prática se tornou tão constante em várias cidades do país que o termo foi incorporado por alguns dicionários da língua portuguesa, como as versões digitais do *Houaiss* e o *Caldas Aulete*. A ideia de *footing* remete a passeio, caminhada e, de certo modo, exercício físico. As caminhadas pela Rua da Praia (ou Rua dos Andradas) foram motivo à parte para o registro fotográfico, tendo como protagonistas essencialmente as mulheres. As suas representações na página do periódico caracterizaram-se como um olhar tipicamente masculino sobre as mulheres, conotadas muitas vezes, de parte das legendas, por certa malícia.

Em artigo atribuído a Fernando Callage, intitulado *Da cultura dos homens e das mulheres*, menciona-se que “a maior tolice das mulheres não é serem bonitas para castigo dos homens, é serem, na frivolidade, profundamente cultas” (REVISTA DO GLOBO, 21/5/1932, p. 40). Mas, continua o autor, dizendo: “vede com que superioridade falam elas de vestidos, de rendas, de pó de arroz, de perfume e de batom” (Ibid.). Percebe-se um elogio e, ao mesmo tempo, uma desqualificação das capacidades femininas. Os comentários sobre as fotografias caracterizam toda a subjetividade do editor que, em princípio, dialoga com a cultura machista

---

<sup>158</sup> Legenda: “Índio colorado. Senhorinha Vera Albuquerque, em uma bela fotografia de *Azevedo & Dutra*”.

do público leitor do periódico. Em outra edição, os comentários sobre o *footing* feminino se expressam da seguinte forma.

Elas passam na mais dourada manhã de sol... E os olhos dos homens se escancaram para olhar o desfile maravilhoso... Louras, morenas, oxigenadas, ruivas à Clara Bow, grisalhas... Finas, gordas, esbeltas [...]. Meninas ingênuas, mulheres fatais. Bonitas, lindíssimas, feias, horríveis. Bem e mal vestidas, alegres e tristes. Todas comparecem à parada elegante. E o velho sol, que ilumina a Rua da Praia, vendo as mulheres lindas que passam filosofa: - O Machado de Assis tinha razão. Quem me dera agora ser um simples... Almofoadinha. (REVISTA DO GLOBO, 16/8/1931, p. 24-25)

Figura 153 – Fotografias da movimentação de mulheres na Rua da Praia, região central de Porto Alegre



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 16, ago. 1929<sup>159</sup>.

Em comentário sobre o espaço das caminhadas, a Rua da Praia, o periódico destacou que este era “o ponto de reunião de todos ou quase todos que querem aparecer, namorar... E mostrar a sua roupa nova também” (Id., 27/2/1937, p. 49). Os chapéus, por sua vez, caracterizavam-se em um dos acessórios preferidos das mulheres, assim com as bolsas, pequenas e de mão, sem alças, na sua grande maioria. As mulheres, na maioria dos casos fotográficos analisados, estiveram na presença de outras mulheres, sendo poucos os momentos em que foram fotografadas ao lado de homens. E homens sozinhos, somente no caso da junção da tipologia política com esta, caracterizando uma imagem de *footing* do

<sup>159</sup> Legenda: “Aos sábados, a Rua da Praia parece um jardim florido”.

governador do estado Flores da Cunha, na edição 108, de abril de 1933. No mais, eram as mulheres que predominavam nos enquadramentos (cf. figura 153).

Figuras 154 e 155 – A imagem da mulher estava associada, de certo modo, à moda e ao consumo



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 156, mar. 1935<sup>160</sup>; n. 255, jul. 1939<sup>161</sup>.

A proximidade da caracterização de mulher com “flores” também é transposta para o espaço da caminhada, adjetivado como “jardim florido”. Em edição da revista de 1939, com mais uma página cheia de fotografias da prática do *footing*, o periódico questiona-se: “nos seus 10 anos de vida, quantas vezes a *Revista do Globo* já fotografou o *footing* da Rua da Praia?” (REVISTA DO GLOBO, 14/1/1939, p. 40). E segue: “os nossos álbuns respondem a essa pergunta, mas não se pode precisar o número de vezes” (Ibid.). Na diagramação, as fotografias poderiam dividir a mesma página com desenhos que tivessem a mesma proposta visual temática (cf. figura 154). Aproveitava-se também para vincular propagandas ao entorno, especialmente produtos voltados para as mulheres, como roupas, sugerindo o seu uso na própria Rua da Praia (cf. figura 155).

Ainda segunda a revista, “o principal pretexto para o passeio dos sábados à tarde são as compras” (Id., 30/9/1939, p. 37), sendo que, para isso, “as vitrines preparam-se festivamente” (Ibid.). Menciona-se sobre as roupas que chegavam à cidade de Porto Alegre caracterizadas como sendo a última moda no Rio de Janeiro, e que seria esta “realçada pela elegância personalíssima das gaúchas” (REVISTA DO GLOBO, 30/9/1939, p. 37). A prática

<sup>160</sup> Cabeçalho: “Na Rua dos Andradas”. Legenda extraquadro: “Lindo feixe de sorrisos – raios de sol, surpreendidos pela nossa *Kodak*”.

<sup>161</sup> Na fotografia: “Para o *footing* na Rua da Praia”. Legenda: “*Modelos Alcyon*. Novidades em chapéus para senhoras. Vestido para tardes frias, preto e branco. Corte simples e elegante, casaco fechado por botões brancos. Chapéu, luvas, sapatos e carteira, inteiramente pretos. Gracioso e juvenil, este vestido estampado serve para visitas, passeios e excursões. A saia, de pregas fechadas até uma certa altura, empresta um encanto maravilhoso à moderna silhueta. Andradas 1685. Tel. 4847”.

do footing poderia ser descrita como a caminhada que servia para ver e ser visto (ou vista, dada a questão fotográfica de gênero). O horário por excelência destas caminhadas era o diurno, visto que não se verificou registro desta prática noturna, ao menos no conjunto de fotografias da revista. O movimento do corpo incitado pelo *footing*, por sua vez, sugere a menção à próxima tipologia, marcada pelas fotografias de esportes.

#### 4.4.5 A modernização e a sociabilidade pelo esporte

A prática de esportes em suas diversas modalidades, através da organização de campeonatos e torneios, também se caracterizava como um mecanismo de inserção do espírito republicano sul-rio-grandense, visando se afirmar no processo de modernização pretendido. Esta tipologia fotográfica aprestou muitas variações de formatos, valendo-se bastante das fotomontagens no processo de diagramação da página, geralmente contemplando algumas várias imagens neste mesmo espaço. Entre as práticas esportivas, destacavam-se a natação, o atletismo, o futebol, o turfe, o remo, o *hockey*, o golfe, o automobilismo (cf. figura 159), o tênis, o polo (cf. figura 157), o ciclismo (cf. figura 158), a luta, entre outros.

A *Revista do Globo* chegou a dedicar um número comemorativo aos esportes, em edição de 1933 (cf. figura 156). Destaca-se a nota do editorial, mencionando que “em virtude da carência de tempo e de outras razões fortes, não nos foi possível oferecer aos nossos leitores uma reportagem fotográfica verdadeiramente completa, que constituísse um panorama largo de nossa vida esportiva” (REVISTA DO GLOBO, 18/2/1933, p. 5). Mesmo assim, tanto esta edição comemorativa quanto as outras 265 analisadas, publicadas durante a década de 1930, dão um bom panorama fotográfico dos esportes em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul como um todo. A intenção clara das fotografias de esportes foi informar, através do visual e do textual, fatos desportivos que ocorreram na quinzena anterior à publicação da edição corrente.

As imagens do esporte quase sempre remetiam à ideia de movimento, como tinha de ser. A técnica fotográfica empregada à época possui expressiva eficiência, neste sentido, visto que não há fotografias borradas, com deformações decorrentes do movimento, entre as publicadas nas edições analisadas. Os torneios de futebol entre as duas principais equipes da cidade, já com mais de duas décadas de existência, *Grêmio Foot-ball Porto-Alegrense* e *Sport Club Internacional*, tiveram amplo destaque fotográfico por parte da *Revista do Globo*. As imagens fotográficas, geralmente distribuídas em uma página inteira, registravam fotografias

de cada equipe e, na distribuição diagramatical, compartilhavam com imagens tiradas durante o jogo. Dava-se preferência aos lances que tinham a participação do goleiro e, assim, colocava-se a trave dentro do enquadramento da imagem, dando a sensação de um momento de gol. Em edição de 1935, a revista descreveu aquela que seria uma partida entre as equipes, realizando, como de costume, ampla cobertura fotográfica.

Em disputa do campeonato da cidade, o *Grêmio Porto-Alegrense* e o *Sport Club Internacional* jogaram, domingo último, uma das mais sensacionais partidas do ano. Jogo cerrado, parelho. E um resultado altamente significativo: 1x1. Entre quadros comuns, é um resultado bonito. Mas entre adversários como o *Grêmio* e o *Internacional* é mais que isso. É um símbolo de força e resistência recíprocas. Aos aplausos de uma assistência enorme, empenharam-se em uma luta renhida os titãs do futebol gaúcho. O veterano *Grêmio*, como nos velhos tempos, apresentou uma equipe digna de competir com o mais forte e ousado adversário. O *Internacional*, galhardo e moço, manteve a posição que está revestindo nos nossos meios esportivos. Há tempo não se via uma partida tão bonita. Técnica, elegância e uma leal vontade de vencer, de ambos os contendores. (REVISTA DO GLOBO, 3/8/1935, p. 27)

Figuras 156 e 157 – Ilustração e fotografia sobre os esportes no Rio Grande do Sul



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 105, fev. 1933<sup>162</sup>; n. 255, jul. 1939<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> Capa da *Revista do Globo*, em número dedicado aos esportes.

<sup>163</sup> Texto: "Campeões do polo de 1936. Com o mesmo sucesso com que foi iniciado, terminou nesta capital o Campeonato Porto-Alegrense de Polo. O certamen que se revestiu de grande interesse foi disputado pelas equipes seguintes: 'Capitão Argolo', de 1. e 3. R. C. D., 'Capitão Salomão', do 3. G. A. D., 'Bento Gonçalves' e 'Coronel Massot', ambas da Brigada Militar do estado, e a do *Porto Alegre Country Club*. O torneio foi dividido em dois turnos. O primeiro foi vencido pela equipe do 'Country Club', vencendo o segundo a equipe 'Capitão Salomão'. Os dois vencedores realizaram então 'a melhor das três', para a disputa do cobiçado título de campeão. Sagraram-se vencedores os valentes artilheiros que tiveram uma atuação brilhante, conquistando nítida e galhardamente o título de Campeões Metropolitanos de Polo.

Figuras 158 e 159 – Em duas ou quatro rodas, representações visuais vinculadas às práticas esportivas



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 156, mar. 1935<sup>164</sup>; n. 172, nov. 1935<sup>165</sup>.

A implementação da prática de esportes no estado, com a realização de partidas e torneios em geral, acompanhava o caminhar da ideia de progresso. Conforme reflexão feita

e galhardamente o título de campeões metropolitanos de polo”. Legenda: “A equipe ‘Capitão Salomão’, campeã metropolitana de polo”.

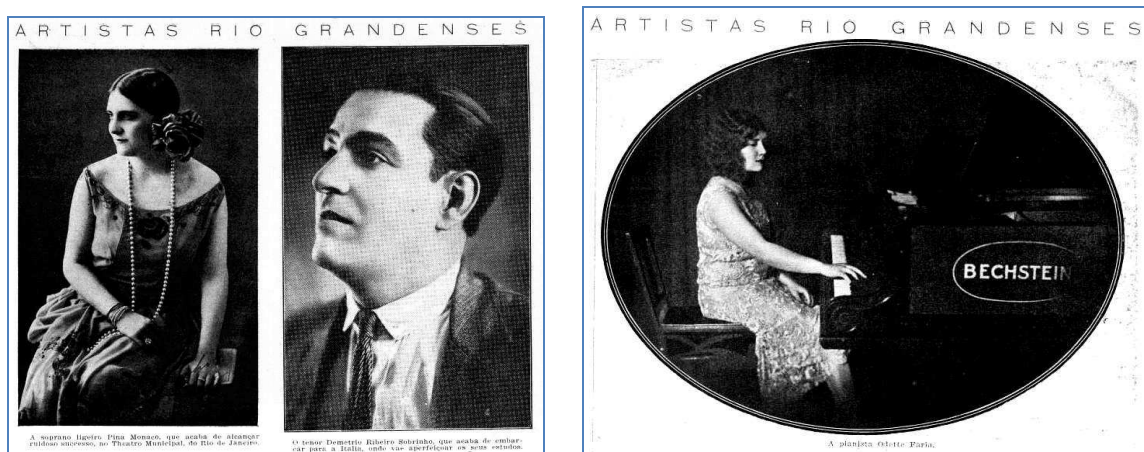
<sup>164</sup> Texto: “O ciclismo revive em Porto Alegre. O ciclismo revive. Em princípios deste século ele era um furor. Todo mundo andava em cima de duas rodas. O ciclismo era o esporte elegante. Viam-se bicicletas dos mais diversos tipos. E até as mulheres aderiam ao esporte. E era um gosto ver as damas pedalando, com véus flutuando ao vento, vestidos compridos, rodados, de cintura alta e fina, chapéus incríveis. Mas depois veio o automóvel e a bicicleta foi esquecida. E eis que de repente o entusiasmo pelo veículo de duas rodas volta. E por falar em volta, a volta da cidade de Porto Alegre constituiu uma interessante competição de ciclismo, talvez a maior de todas. Nela tomaram parte ciclistas de todo o estado. A nossa página fixa aspectos desse certame. Ao alto, à esquerda, um aspecto da saída. À direita, no medalhão, o vencedor da grande corrida: Joaquim de Oliveira, do C. C. Esperança. Outro torneio curioso: a corrida de bicicleta para senhoritas. Esse torneio foi uma homenagem ao Sr. José Bertaso, sócio da firma Barcelos Bertaso & Cia. Venceu-a a Srta. Nair Henke, que aparece ao centro. No medalhão mais abaixo, vemos o menino Fernando Pereira Júnior, vencedor da prova Teichmann e Moretti, para meninos. Embaixo, aspecto da corrida feminina”.

<sup>165</sup> Texto: “Circuito farrroupilha. O maior acontecimento esportivo da quinzena foi sem dúvida a disputa automobilística promovida pelo *Touring Club* do Rio Grande do Sul, o Grande Prêmio Cidade de Porto Alegre. As primeiras horas da manhã, o povo se dirigiu em massa para o local onde iam ter lugar as corridas. Era uma festa inédita para Porto Alegre. O entusiasmo era enorme. Às oito horas em ponto o juiz baixa a bandeira convencional e os concorrentes largam sobre delirantes aclamações da assistência, empenhados todos em vencer o terreno no menor espaço de tempo possível. A atuação dos ‘ases’ foi, em geral, muito boa, evidenciando-se o grau de nosso adiantamento em automobilismo. Os volantes marcaram médias boas. E a não ser o lamentável desastre que sofreu o bravo volante uruguaio Ramon Sierra, tudo correu com muita felicidade. Venceu o Grande Prêmio Cidade de Porto Alegre o conhecido volante Norberto Jung, já consagrados em pugnas semelhantes. Dirigia um carro Ford V8. Conquistaram o 2.º e 3.º lugares Olinto Pereira e Oscar Bins, respectivamente. O 4.º lugar coube a Joaquim Fonseca Filho, de São Lourenço. Foi um concorrente de grande destaque pela perícia e coragem com que supriu as deficiências de sua máquina. O entusiasmo e o sucesso que revestiram a primeira grande corrida de automóveis de Porto Alegre nos levam a crer que muito breve vamos admirar de novo nossos volantes vencendo curvas e cobrindo distâncias em tempos mínimos”. Legenda: “Ramon Sierra; Oscar Bins; Hugo Teixeira de Souza; Joaquim Fonseca Filho; João Caetano Pinto; Olinto de Abreu Pereira; Olavo Guedes; Mário Alípio Cesar; Adolfo Pinto; Luiz Lazzarino”.

pelo historiador Vitor Andrade de Melo (2007, p. 221), “o esportista era o novo herói da modernidade, enquanto não vinha o conflito bélico tão propalado, esperado e requisitado”. Na relação entre a experiência moderna da época e a atenção dada ao esporte, seu praticante “era o misto de homem e máquina que poderia ajudar a construir para a civilização a ideia da necessidade de progresso” (Ibid.). As fotografias de esportes, em suas diversas modalidades, tinham mais observadores que praticantes. Voltavam-se, na maioria dos casos, para o entretenimento da população, caracterizando-se como elementos constituintes do processo de modernização pelo qual passava o Rio Grande do Sul na década de 1930. Neste sentido, as fotografias cumpriam o seu papel de informantes dos eventos esportivos, além de propagar a ideia de uma cidade, e de maneira mais ampla de um estado, que estava literalmente investindo na prática esportiva em todas as modalidades que fossem possíveis.

#### 4.4.6 O que se vê (e o que se ouve) do teatro, do rádio e do cinema

Figuras 160 e 161 – Fotografias apresentando artistas do meio cultural sul-rio-grandense



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 21, nov. 1929<sup>166</sup> □ <sup>167</sup>.

Apesar de ser uma proposta interessante, a ideia desta tipologia, a última apresentada em um total de 20, não se propõe a realizar uma história dos palcos, do rádio e do cinema no Rio Grande do Sul da década de 1930. Mas, sim, apresentar um conjunto de fotografias presentes na *Revista do Globo* sobre esta temática específica. Insere-se nesta tipologia porque, de certo modo, também se caracterizaram como atividades de entretenimento social, mesmo que muitas vezes seja possível se questionar se as representações audiovisuais foram reflexos

<sup>166</sup> Legenda: “A soprano ligeiro Pina Mônaco, que acaba de alcançar ruidoso sucesso no Theatro Municipal do Rio de Janeiro; O tenor Demétrio Ribeiro Sobrinho, que acaba de embarcar para a Itália, onde vai aperfeiçoar os seus estudos”.

<sup>167</sup> Legenda: “A pianista Odette Faria”.



do que era a sociedade ou influenciaram, veementemente, os costumes. Poderíamos, sem receio, apostar nas duas alternativas. Muito preocupada com os acontecimentos da vida cultural da cidade, mesmo que desvalorizando aqueles mencionados como populares, a *Revista do Globo* buscou, com auxílio de fotografias, apresentar alguns artistas do teatro e da música sul-rio-grandense. Isso ocorreu com a série fotográfica nomeada “artistas rio-grandenses” (cf. figuras 160 e 161). Além da fotografia dos artistas, no seu sentido amplo, o periódico publicava frequentemente informações, sempre elogiosas, sobre os estabelecimentos culturais onde os mesmos realizavam suas apresentações.

Figuras 162 e 163 – Programas musicais em rádio foram alvos da fotografia nas páginas da *Revista do Globo*



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 173, dez. 1935<sup>168</sup>; n. 176, fev. 1936<sup>169</sup>.

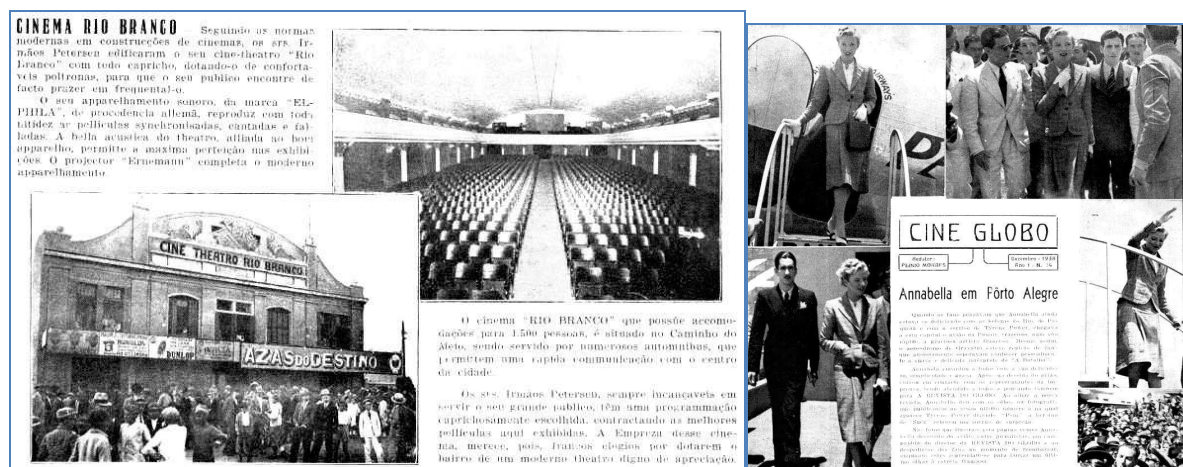
Os programas de rádio, por sua vez, encontravam-se em franco processo de expansão na década de 1930. Especialmente quanto mais se avançava para o final da década, mais

<sup>168</sup> Legenda: “*Garotos da Melodia*. A estreia do conjunto universitário *Garotos da Melodia* no ‘grill room’ do cassino da Exposição foi o número de maior atração da noite. A audição dos Garotos da Melodia no cassino confirmou os grandes sucessos que o conjunto tem alcançado nos programas feitos nas broadcastings porto-alegrenses, nos rádio-teatros e também nos teatros, em noites acadêmicas. Estes azes da música brasileira, portadores do bom humor e da alegria, depois de cumprir o contrato com o cassino e com a P. R. H. 2 – Rádio Farroupilha, irão a Montevideo e Buenos Aires, contratados para atuar nas melhores estações de rádio sul-americanas. O conjunto *Garotos da Melodia* é integrado pelos seguintes acadêmicos: Amadeo Freitas, Júlio Machado, Henrique Nogueira Dorfmond, Darci Garcia, Odilon Albuquerque e Rubens Lourand”.

<sup>169</sup> Capa da *Revista do Globo* de fevereiro de 1936.

presentes eram as fotografias que tornavam públicas as imagens dos estúdios, sendo eles, na sua maioria, caracterizados por programas musicais. Na edição 175, de janeiro de 1936, a *Revista do Globo* destacou o papel da *Rádio Sociedade Gaúcha* no cenário da radiodifusão no Rio Grande do Sul. Segundo o periódico, chamando atenção para o pioneirismo da emissora, mencionou que seus estúdios “tem instalações de primeira ordem, modernas e confortáveis. Um corpo de trabalhadores técnicos e artísticos garante o perfeito funcionamento de todos os órgãos da P.R.C.2” (REVISTA DO GLOBO, 18/1/1936, p. 40). Outra emissora lembrada pelo periódico foi a *Rádio Sociedade Farroupilha* (cf. figura 162). A revista publicou que a emissora “comemorou a 24 de julho seu primeiro aniversário. Aquela data foi assinalada pela P.R.H.2 com grandes festividades, a ela se associando todos os elementos do rádio e do teatro, então em Porto Alegre” (Id., 8/8/1936, p. 32). A partir da segunda metade da década de 1930, o periódico dedicou capas de algumas de suas várias edições (cf. figura 163) para as atividades ligadas ao rádio, e que se faziam presentes nas suas páginas, fosse pelo conteúdo fotográfico, fosse pelo conteúdo textual.

Figuras 164 e 165 – Em fotografias ou textos, informações sobre o panorama cinematográfico da época



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 40, ago. 1930<sup>170</sup>; n. 242, dez. 1938<sup>171</sup>.

<sup>170</sup> Legenda: “*Cinema Rio Branco*. Seguindo as normas modernas em construções de cinemas, os Srs. Irmãos Petersen edificaram o seu cineteatro *Rio Branco* com todo capricho, dotando-o de confortáveis poltronas, para que o seu público encontre de fato prazer em frequentá-lo. O seu aparelhamento sonoro da marca *Elphila*, de procedência alemã, reproduz com toda nitidez as películas sincronizadas, cantadas e faladas. A bela acústica do teatro, aliada ao bom aparelho, permite a máxima perfeição nas exibições. O projetor *Ernemann* completa o moderno aparelhamento. O cinema *Rio Branco*, que possui acomodações para 1500 pessoas, é situado no Caminho do Meio, servido por inúmeros auto-ônibus, que permitem uma rápida comunicação com o centro da cidade. Os Srs. Irmãos Petersen, sempre incansáveis em servir o seu grande público, tem uma programação caprichosamente escolhida, contratando as melhores películas aqui exibidas. A empresa desse cinema merece, pois, francos elogios por dotarem o bairro de um moderno teatro digno de apreciação”.

<sup>171</sup> Texto: “*Cine Globo*. Redator: Plínio Moraes. *Annabella em Porto Alegre*. Quando os fãs pensavam que Annabella ainda estava se deliciando com as belezas do Rio, de Paquetá e com o sorriso de Tyrone Power, chegava a esta capital o avião da Panair, trazendo em um voo rápido a graciosa artista francesa. Mesmo assim, o aeródromo de Gravataí esteve repleto de fãs que ansiosamente esperavam conhecer pessoalmente a suave e

O cinema também teve um espaço privilegiado dentro das páginas da *Revista do Globo* na década de 1930. Assim como o rádio, as projeções fílmicas estavam em franca ascensão no estado, firmando-se como um sucesso entre a sociedade, que já fazia grandes filas em frente aos estabelecimentos para assistir os filmes em cartaz. No que toca a questão da fotografia, o periódico publicava, em várias edições, grandes quantidades de imagens dos artistas do cinema, especialmente o estadunidense. Assim como nas fotografias sobre o rádio, as casas de projeção começavam a ter uma boa divulgação na revista (cf. figura 164), tanto pelo ponto de vista comercial, quanto pelo informativo, sempre com caráter muito elogioso, é claro. Em 1938, a *Revista do Globo* publicou fotografias de dois personagens ilustres do cinema, e que desfrutavam de grande prestígio na época. A saber, Tyrone Power, ator estadunidense, e sua futura esposa, a atriz francesa Annabella (cf. figura 165).

A diversidade de tipologias fotográficas constante nas 266 edições da *Revista do Globo*, de 1929 a 1939, dá uma ideia da variedade de temas presentes no periódico. Aqui poderiam ser incluídas tipologias fotográficas outras, considerando as imagens fotográficas internacionais, com reportagens e coberturas amplas sobre o contexto europeu do entreguerras. A criação das tipologias possíveis apresentadas neste capítulo centrou-se nas imagens produzidas no Rio Grande do Sul e, em especial, sobre a sua sociedade. Ou pelo menos a sociedade que o periódico quis tornar visível. Cabe, a partir do próximo capítulo, um olhar detalhado sobre ao menos uma destas tipologias, mostrando que cada uma delas, de forma multiplicadora, se apresenta como uma proposta de estudos visuais.

Lembrando a reflexão proposta por Ana Maria Mauad (2008, p. 42), segundo a qual a fotografia como produção oriunda de um trabalho de comunicação, “pauta-se, enquanto tal, em códigos convencionados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e de agir”, de acordo com o contexto em que está inserida. A partir do próximo capítulo, serão realizadas reflexões sobre a categoria *A valorização da individualidade e da beleza feminina*, com a finalidade de analisar, mais profundamente, o papel social da mulher sul-rio-grandense e da fotografia – a “máquina de esperar”, segundo o historiador Maurício

---

delicada intérprete de *A Batalha*. Annabella encantou a todos com a sua delicadeza, simplicidade e graça. Após sua descida do avião, entrou em contato com os representantes da imprensa, tendo atendido a todos e posando também para a *Revista do Globo*. Ao olhar a nossa revista, Annabella deu com os olhos na fotografia que publicamos no nosso último número e na qual aparece Tyrone Power dizendo: ‘psiu’. A heroína de Suez esboçou um sorriso de surpresa. Nas fotos que ilustram esta página, vemos Annabella descendo do avião, entre jornalistas, em companhia do diretor da *Revista do Globo* e ao despedir-se dos fãs no momento de reembarcar, enquanto estes espremiavam-se para lançar um último olhar à estrela francesa”.

Lisovsky (2008) – nas imagens que foram publicadas nas páginas da *Revista do Globo*, de 1929 a 1939.

## 5 POLISSEMIAS FOTOGRÁFICAS: RETRATOS FEMININOS, IDENTIDADES INDIVIDUAIS E POSSIBILIDADES DE INTERPRETAÇÕES DE PADRÕES VISUAIS

A partir da tipologia fotográfica sobre “a valorização da individualidade e da beleza feminina” é possível extrair uma quantidade significativa de imagens que se enquadram nesse gênero de classificação. O que é suficiente, inclusive, para reivindicar uma análise própria, apresentando sua diversidade de representações geradas por um recorte específico da cultura visual sul-rio-grandense da década de 1930. As fotografias das mulheres pertencentes a esse segmento da sociedade remontam uma reflexão sobre a composição da representação da imagem dos indivíduos, altamente compostas por signos culturais que revelam as intenções de um “dar-se a ver”. Seus usos e funções sociais manifestam-se de formas e em situações diferentes, de acordo com cada contexto social em que podem ser encontradas. É neste sentido que se pode afirmar a imagem fotográfica como um objeto polissêmico. Do grego, e posteriormente do latim, *polýsemos* (CUNHA, 2010, p. 620), o termo remete aquilo que possui muitas significações, resultado que certamente causa a inquietação de muitos historiadores, ainda obcecados com a busca de uma verdade social.

A polissemia da imagem, e neste caso especificamente a fotográfica, remete ao caráter potencial de uma representação visual engendrar interpretações múltiplas a partir daquilo que seria aparentemente comum. O que parece ser uma peculiaridade da imagem, no entanto, também está presente na análise de textos, cujos estudos linguísticos em muito contribuem para esta afirmação. Márcia Cançado (2008, p. 105), pesquisadora da área de estudos textuais, por exemplo, indica algumas possibilidades da ambiguidade e do entrecruzamento de informações e interpretações semânticas das palavras. A incerteza das imagens não está isolada da incerteza das letras. E relacionam-se epistemologicamente, inclusive. Estas dificuldades, se assim podemos chamá-las, estiveram presentes na construção de algumas das principais tipologias fotográficas presentes na *Revista do Globo*, ao longo da década de 1930, apresentadas no capítulo anterior.

O caráter polissêmico do objeto fotográfico somente se caracteriza desta forma pela capacidade, também múltipla e ambígua, do ser humano em atribuir determinada interpretação ao objeto que, aparentemente, é denotado e, portanto, constitui o próprio análogo. Remontando a Roland Barthes (1990), a conotação da imagem fotográfica depende em muito de uma espécie de simbologia universal, vinculada a uma retórica de época e a uma

reserva de estereótipos. Ou seja, remete não somente à ideia daquilo que caracterizou a cultura visual de um determinado momento do passado, mas também ao próprio pensamento humano, que concebeu a imagem de diferentes formas. E mesmo quando experimentadas em um recorte temporal simultâneo, caracterizaram-se pela diversidade de pensamentos e, portanto, de interpretações sobre o que seria um mesmo mundo e suas manifestações significativamente identificáveis. A fotografia, produto da própria ação das realizações culturais dos grupos sociais, apresenta-se para o historiador como uma fonte desafiadora que, segundo Boris Kossoy (2001, p. 65-66), reivindica a presença de outras fontes – escritas, iconográficas, orais e objetos outros – para a complementação de suas informações sobre o passado.

Mas essa necessidade tem a ver com uma provável falta de comunicabilidade das imagens fotográficas? O campo das incertezas estaria sendo minado, desta forma, pela própria natureza do estatuto fotográfico, cuja polissemia ilude o expectador mais condicionado com o campo traiçoeiro das letras – que aparentemente transmitiria uma maior segurança hermenêutica. Estamos falando da imagem fotográfica genérica, sem especificar o seu conteúdo, mas já caracterizado de uma série de problemas de ordem interpretativa. No entanto, o que afirmar quando o conteúdo da imagem fotográfica é composto pelo próprio agente da incerteza? A polissemia da mensagem fotográfica caracteriza-se na própria inconstância do ser humano, que demanda daquele que o observa – outro ser – tempo para a sua contemplação e a criação de possíveis interpretações sobre aquilo que está sendo visto. De forma muito clara e sincera, Nelson Brissac Peixoto (1992, p. 304-305) expressou essa característica da imagem fotográfica na representação do indivíduo que consome a si próprio enquanto imagem, mas que encontra cada vez menos tempo para a observação detalhada. Este desenvolve a pedagogia do olhar nas séries visuais, e na contemporaneidade do movimento, ao invés dos elementos isolados e estáticos.

Rostos, gestos e paisagens exigem contemplação. A fotografia atual, porém, só consegue ver a paisagem como palco, só consegue olhar para um rosto em busca de uma história. Mas retrata então não rostos, apenas poses e ações. É preciso saber ver, em determinadas imagens de hoje, aquilo que muitas vezes nos escapa. Essas imagens têm a beleza dos pequenos gestos e das grandes paisagens. É preciso ter tempo para ver os rostos e a paisagem. Para se evidenciar a força e a atmosfera que deles emanam. O drama interior das pessoas, a serenidade dos lugares. Tudo aquilo que não se estampa de imediato.

Ver nas imagens fotográficas “de hoje”, como menciona Nelson Brissac Peixoto, pode ser entendido também como ver as imagens “hoje”. A contemplação demorada necessária exige, portanto, a análise do presente capítulo. Dentre as muitas tipologias possíveis

existentes dentro do periódico, apresentadas no capítulo anterior, cabe o debruçar sobre uma específica, demonstrando as possibilidades de ricas interpretações sobre o que aparentemente foi encaixado em uma categoria específica – instável, é verdade – e que apresenta dentro de si uma variedade de temas e questões que merecem reflexão. Neste caso, especificamente, são os retratos femininos da revista aqueles que chamam a atenção por aparentemente não externarem uma mensagem indireta, mas que, sim, exigem reflexão sobre a própria condição de dar-se à visualização dos indivíduos que ali se fazem representados. E o retrato é aquele cujos traços fisionômicos do fotografado estão mais expostos àqueles que o contemplam, revelando, por vezes, um universo misterioso que nos desafia à codificação que em um mesmo tempo que é cultural, também o é natural.

Desta forma, a fotografia de retratos femininos fica enquadrada – literalmente – entre os termos da representação social forjada e aquilo que a fotografia aparentemente demonstra ser. Um rosto é um rosto como o concebemos em um primeiro nível interpretativo, mas também é um rosto representado: (re)criado pelas expressões fisionômicas, (re)criado pelos suportes que estão acoplados ao corpo e, enfim, pela própria (re)criação da paisagem, sendo esta última tipicamente artificial e construída, de acordo com o *corpus* em questão. E nas páginas da *Revista do Globo*, durante a década de 1930, deve-se considerar ainda o papel da diagramação, que por vezes propiciou o estabelecimento de um diálogo interessantíssimo da fotografia com outros elementos textuais e/ou visuais que também estiveram presentes no periódico e que não podem ser, portanto, ignorados.

O retrato caracteriza, de forma ampla, indicativos que incitam a percepção, em um primeiro momento, e a reflexão, em um segundo, das formas de representação das identidades dos indivíduos que nesta fotografia se fazem visíveis. Nas imagens fotográficas que se inserem na tipologia de retratos femininos, a noção de identidade caracteriza-se de forma notoriamente mais enfática, pois cabe ao indivíduo fotografado a ocupação do maior espaço possível do enquadramento visual, pondo-se em primeiro plano e tornando-se ele próprio, e em seu detalhe, o *punctum* da fotografia (BARTHES, 1984, p. 68-69). A proximidade do rosto caracterizou a ilusão por uma aproximação aos traços identitários do indivíduo fotografado, manifestando uma aparente aproximação com o “eu” registrado visualmente. No entanto, a noção de identidade deve levar em questão os aspectos da (re)criação da semântica do sujeito presente na imagem, conforme mencionado anteriormente, assim como as possibilidades do social se reinventar e da própria reinvenção, ou reinterpretção, por parte daqueles que a contemplam. François Soulanges, no livro *Estética da fotografia: perda e*

*permanência*, reflete sobre o papel identitário que está presente na fotografia. O autor demonstra que, por vezes, podemos encontrar esta identidade inclusive em situações que aparentemente estão envoltas de inverdades.

Mas o que é o eu? Na verdade, será que ele não é mais facilmente perceptível nas fotos claramente teatrais? Em todo caso, considerando a pluralidade destas, o eu não é afirmado nem como elemento fixo nem como elemento natural; a oposição verdade/representação, correlata da oposição natureza/cultura, é aqui recusada, assim como as distinções fotografia direta/fotografia encenada e enquadramento/composição. [...] A pose mundana e social dá a impressão de desaparecer quando é estabelecida a pose teatral e artística: a identidade nasce da ilusão afirmada. (SOULANGES, 2010, p. 72)

A teatralização da sociedade fotografada insere-se no contexto de uma identidade forjada, mas que não deixa de ser, por esse motivo, um traço identitário e “verdadeiro”. O que se torna importante, nestes casos, são as construções culturais que os indivíduos fizeram sobre si mesmos, caracterizando estas as suas “verdades” visuais. Vale lembrar que a imagem fotográfica, nestes casos, também exerce uma espécie de papel moral dentro de contextos sociais de época, que “transforma o retrato no exemplo visível de virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade” (FABRIS, 2004, p. 39).

Em contraposição com a proposta de François Soulanges, afirma-se como é difícil a ausência completa da teatralização em retratos fotográficos, pois as representações do comportamento social, marcadas por suas convenções, se caracterizam de forma sutil, como manifestações marcadamente indelévels do ser. Certamente, no que toca a questão do fotográfico, a teatralização pode se confundir com as próprias manifestações culturais dos indivíduos, caracterizando não somente os adereços do corpo, mas as próprias manifestações fisionômicas que buscam uma estética do comportamento social, tal qual a referida por Annateresa Fabris.

Para a análise do *corpus* em questão, ou seja, retratos femininos presentes em edições da *Revista do Globo* de 1929 a 1939, a opção foi por verificar três pontos que seriam de significativa importância para a compreensão da polissemia fotográfica que aponta para vestígios identitários nos retratos individuais, gerando possibilidade para a interpretação de padrões visuais: as expressões do corpo feminino e das convenções fotográficas perceptíveis, as composições do vestuário e dos cenários na composição do corpo evidenciado e do fundo ambientado, e a busca de possíveis dialéticas visuais da tipologia fotográfica com outros elementos da imagem presentes nas páginas do periódico. E, por sua vez, cada opção de análise se fragmenta em possibilidades outras, mais detalhadas, de observação sobre o fotográfico.



## 5.1 As Expressões do Corpo Feminino pelas Convenções Fotográficas

O retrato fotográfico coloca o corpo em evidência. Mas não o corpo social propriamente dito, e sim apenas um fragmento dele – uma parcela específica da sociedade, representada pela individualidade que, em alguns casos, se impõe como convenção aos membros que compartilham a mesma construção cultural. O discurso sobre a história das representações das mulheres no Brasil é variado e tem ganhado espaço significativo nos estudos denominados como de gênero. Falar do corpo feminino, portanto, é aventurar-se em um campo interdisciplinar e vasto. Na *Revista do Globo*, as expressões sobre o corpo feminino foram ressaltadas pelas lentes fotográficas, apesar de não terem sido objeto exclusivo de sua abordagem. Exemplo dessa variedade de representações está presente nas ilustrações que estiveram nas capas do periódico, estudadas de forma muito competente por Paula Viviane Ramos (2002), em recorte que abrange o mesmo período desta tese, ou seja, de 1929 a 1939.

Não se chegou a alguma informação sobre a procedência dos autores das fotografias das mulheres, apesar dos indícios existentes em algumas imagens assinadas, como a presença da rubrica *Azevedo & Dutra*, em parcela significativa do conjunto de fotografias. Mas pelo que se produziu a respeito dos fotógrafos em Porto Alegre nas décadas de 1920 e 1930, o campo de trabalho com a câmera era de predomínio do universo masculino. Em levantamento específico, a historiadora Zita Rosane Possamai (2006, p. 268-269) identificou a presença de uma quantidade significativa de estúdios fotográficos na capital sul-rio-grandense, sendo poucos – e poder-se-ia arriscar a dizer praticamente nenhum – os vestígios da presença feminina atrás das lentes da produção da fotografia na época. Caracteriza-se como um indício de que o lugar da mulher na produção visual fotográfica da década de 1930, especificamente através da *Revista do Globo*, se manifestava de apenas um lado da câmara fotográfica: aquele da apreensão da imagem. No entanto, torna-se prudente lembrar sobre as armadilhas que podem caracterizar os discursos sobre os papéis femininos na sociedade, conforme muito bem o fez a historiadora Ana Maria Colling.

Escrever um texto sobre mulheres é lidar com sombras, com desejos masculinos sobre mulheres, com o imaginário masculino, com representações. É descobrir que um corpo se produz tanto do imaginário que existe em torno dele, a que ele próprio adere através de seu consentimento, como das variadas práticas que se articulam em espaços definidos, em ritmos, em modos de vestir e de se utilizar a língua, em leituras, em gestos, em olhares permitidos e proibidos. [...] Foi em nome da alteridade feminina, foi em nome da oposição masculino/feminino que as mulheres se viram confinadas em seu papel maternal e doméstico. Como o corpo é o primeiro

lugar da inscrição, a sociedade sempre leu, encarou a mulher a partir do seu corpo e de suas produções, fechando-a na reprodução e na afetividade. (COLLING, 2004, p. 16)

Algo interessante de se observar é que as fotografias desta tipologia atribuíram uma condição praticamente exclusiva para o papel feminino. Pode-se falar em cultura fotográfica e em convenções sociais como uma espécie de condicionamento do feminino a um tipo específico de estética, envolvendo o corpo, o cenário e os contrapontos de linguagem presentes na heterogeneidade de conteúdos da *Revista do Globo*. Essa fotografia específica da mulher não pode ser caracterizada, de forma superficial e opinativa, ao que parece, como a opressão de um sexo sobre o outro. Mesmo com papéis sociais bem definidos, dadas as suas devidas proporções, o retrato fotográfico publicado no periódico, e no caso específico da década de 1930, caracterizava-se como prestígio social e privilégio visual – a promoção do sujeito (MACHADO JÚNIOR, 2006b) – que o identificava como pertencente a um segmento detentor de determinado destaque na sociedade.

A tipologia sobre *a valorização da individualidade e da beleza feminina* indica a existência de fotografias no seu sentido plural, acontecendo o mesmo com as mulheres, que na sua pluralidade assumem diferentes representações estéticas diante do enquadramento fotográfico. Assim como a fotografia é polissêmica, remete a sentidos e, conseqüentemente, interpretações variadas, o mesmo pode se falar sobre a identidade da mulher sul-rio-grandense representada nas imagens da revista durante a década de 1930. Não imagens do carnaval, mas teatralizadas e ritualizadas antes do registro final.

Contudo, imagens diferentes entre si, que indicam a existência de determinados padrões visuais presentes na cultura fotográfica da época que foi, aos poucos, mesclando convenções oriundas do campo das artes cênicas e das artes plásticas com condicionamentos provenientes de uma nova técnica de apreensão de imagens: a fotografia, que caracteriza – a partir de um pequeno fragmento de conjuntos de imagens – a amplitude de dimensões da cultura visual do período.

O estudo das fotografias do feminino, desta forma, não se caracteriza somente como um debruçar-se ao objeto fotográfico, mas, antes disso, apresenta-se como uma proposta de reflexão sobre as formas de representação que os indivíduos fizeram de si, em um acordo mútuo com o produtor da imagem, o fotógrafo. E para ciarem essas representações, além dos papéis assumidos no cotidiano social, os indivíduos assumiam papéis específicos a serem representados diante das lentes fotográficas. O antropólogo Everardo Rocha, por exemplo, lembra que o fato de os indivíduos assumirem determinada representação não indica que eles

tenham aberto mão daquelas que desempenham socialmente. E mesmo na experiência cotidiana, eles assumem mais de uma posição, que os caracteriza de diferentes formas.

Da vida humana como papel único – *theatrum mundi* – para a sucessão dos papéis no tempo de uma vida – *His acts being seven ages* – até, finalmente, chegarmos à ideia dos papéis múltiplos, simultâneos e não excludentes que cada um de nós desempenha. Será no sentido desta ideia que irá convergir uma parte significativa do debate sobre papel social. Os múltiplos papéis de um indivíduo que o carrega a todos e, em diferentes momentos, é capaz de ativar qualquer um deles. (ROCHA, 2001, p. 21)

Sendo, então, a proposta do presente capítulo lançar algumas reflexões sobre os retratos fotográficos femininos publicados na *Revista do Globo*, entre 1929 e 1939, podemos esmiuçar algumas propostas de subtipologias para a análise das expressões do corpo feminino e pelas convenções fotográficas. Em um primeiro momento, é apropriado observar algumas variações sobre a quantidade de retratos fotográficos que tiveram o feminino como destaque no periódico; seguindo em busca de padrões visuais, observações serão feitas sobre a questão da não-frontalidade do corpo e algumas reflexões sobre as características do olhar; as expressões de humor, quando perceptíveis, também merecem destaque específico dentro das representações fotográficas; no condicionamento do corpo, as mãos assumem características interessantes de serem observadas; as variações e padrões de determinadas faixas etárias femininas também se tornaram objeto de estudo; e, considerações que encerrariam esta primeira proposta de análise da presente subtipologia, reflexões sobre o corpo e o erotismo.

### 5.1.1 Mulheres em quantidade e variedade diagramatical

É justamente pela quantidade de imagens que a presença feminina, nas edições da *Revista do Globo* da década de 1930, chama a atenção. Os retratos de mulheres estiveram presentes em todas as edições do periódico durante o período supracitado. Apresentaram-se sob os mais diversos formatos de organização diagramatical. O pesquisador da comunicação Lorenzo Vilches (1997, p. 80) chamou a atenção para a importância da distribuição dos elementos de informação dentro dos meios de imprensa. No caso da fotografia, especificamente, temos o objeto fotográfico e o seu conteúdo caracterizados como elementos “atuantes” no espaço de uma página. Apesar do nosso exercício e ciência sobre as peculiaridades de assimilação instáveis de objeto estático – a fotografia, vale lembrar, apresenta-se como objeto quase que impossível de se atribuir uma classificação tipológica. No entanto, torna-se algo realizável desde que se tenha em mente a própria instabilidade da

interpretação humana, que, segundo o próprio Vilches, depende muito das denominadas “competências do leitor”, caracterizadas como: iconográfica, narrativa, estética, enciclopédica, linguístico-comunicativa e modal. Leva em conta, portanto, aspectos específicos da recepção para se compreender a construção da interpretação.

No que tange a percepção de códigos de organização dos conteúdos fotográficos, há de se considerar uma determinada forma de classificação para as diferentes maneiras de produção e apresentação das imagens. Desta forma, leva-se em conta a historicidade da própria confecção da revista e de todo o seu conteúdo, cujo resultado foi um produto impresso, possuidor de materialidade e textura específica e que desempenhou determinadas funções dentro da sociedade sul-rio-grandense, em aspecto restrito, sendo ela própria seu produto cultural. A análise do conteúdo fotográfico sucede etapas de apreensão ótica (o ato fotográfico em si), de tratamento (o processo de revelação e seleção de imagens) e de ordenação do conteúdo (mais preocupado com as formas de *design* e adaptação às páginas do periódico). É interessante observarmos algumas peculiaridades da *Revista do Globo* que, por sua vez, dispunha mais dos serviços de fotógrafos particulares do que aqueles que poderiam ter seus serviços contratados. Vale lembrar a possibilidade de algumas imagens fotográficas terem saído literalmente de porta-retratos ou de álbuns fotográficos, por exemplo, para serem estampadas nas páginas da revista, promovendo a publicidade da imagem de seus possíveis consumidores.

Os retratos de mulheres no periódico buscavam tanto o enquadramento somente do rosto, quanto o de busto, o de meio-corpo e o de corpo inteiro. Certamente, em algumas edições privilegiava-se mais uma forma específica em detrimento de outra. Os formatos do enquadramento também sofriam muitas variações, podendo ser retângulos, quadrados, círculos ou hexágonos, além de outras variantes e fotomontagens que acompanhavam a própria silhueta do corpo feminino (cf. variedades presentes nas figuras 166 e 167). As fotografias que representaram a visualidade do corpo feminino poderiam ocupar o espaço de uma página inteira, sendo composta por várias outras fotografias ou apenas uma; ou espaço parcial de página, podendo ser meia página ou menor, compartilhando ou não o espaço com outros elementos de comunicação verbal e/ou visual.

Pesquisadora da comunicação, Donis A. Dondis (2007, p. 139) apresentou na obra *Sintaxe da linguagem visual* uma interessante proposta sobre algumas técnicas de comunicação visual que podem ser identificadas perfeitamente no projeto diagramatical da *Revista do Globo*. A polissemia fotográfica insere-se em um espaço perfeitamente harmônico,

cuja distribuição dos conteúdos – neste caso, as fotografias – segue algumas ordens de manifestações não antagônicas, ao menos na década de 1930 e em sua maioria, que perpassam algumas noções de: equilíbrio de fotografias, ao invés de instabilidade (apesar da interpretação do conteúdo ser instável); simetria ao invés de assimetria; e regularidade no lugar de irregularidade. No entanto, a diagramação das imagens que trazem o corpo feminino situa-se entre a simplicidade de sua alocação no espaço da página e a complexidade da interpretação do seu conteúdo, especialmente quando se trata do próprio corpo humano.

Figuras 166 e 167 – A *Revista do Globo* publicava uma quantidade significativa de fotografia de mulheres



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 147, out. 1934<sup>172</sup>; n. 244, jan. 1939<sup>173</sup>.

A unidade de uma imagem fotográfica do corpo feminino confunde-se algumas vezes com a própria fragmentação da diagramação, distribuída com certo equilíbrio. E neste caso específico, as fotografias das mulheres estão ressaltando suas individualidades, pois elas –

<sup>172</sup> Texto extraquadro e nas imagens: “Vida social da sociedade do Rio Grande do Sul”. Legenda extraquadro: “Senhorinha da sociedade de Rio Grande. 1 – Clara Torres Neves; 2 – Geni Arruda; 3 – Dinorá Rego de Miranda; 4 – Anita Santos melo; 5 – Encida Pegas; 6 – Lavínia Lorenzoni; 7 – Suzana Klinger; 8 – Talita Lobo Ferreira; 9 – Maria Rodrigues da Silva; 10 – Marieta Mena Barreto Costa; 11 – Iolanda Braga; 12 – Leda Medeiros; 13 – Selma Klinger”.

<sup>173</sup> Texto: “A mais bela do Rio Grande”. Legenda: “Ezilda Lisboa, miss Rio Grande do Sul no concurso do *Diário de Notícias*; Leda Mattos, colocada em 2.º lugar no grande concurso do *Diário*; No medalhão: Belmira Bernardoni Linck; À esquerda, miss Caxias, Helena Araújo; À direita, Eny Beretta, rainha da Primavera de Caxias”.

somente elas – ocupam sozinhas o espaço fotográfico na subtipologia proposta. São retratos que podem ser denominados como individuais porque apresentam na sua unicidade de fotografia apenas uma única pessoa. O jogo da diagramação que acompanha os retratos fotográficos femininos pode ser de economia ou de profusão de imagens (este último, cf. o fundo florido da figura 168). Entre a minimização e o exagero, a *Revista do Globo* procurou situar suas fotografias no meio-termo, sempre buscando certo equilíbrio das formas. A regularidade da diagramação das colunas, como a denominada *Galeria social* (cf. figura 169), por exemplo, indicavam uma noção de maior previsibilidade das formas de distribuição do conteúdo fotográfico do que de espontaneidade.

Figuras 168 e 169 – A variedade de diagramações caracterizou o espaço de notoriedade das fotografias



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 61, mai. 1931<sup>174</sup>; n. 149, nov. 1934<sup>175</sup>.

Certamente, os editores da *Revista do Globo* procuraram por algumas experimentações no campo do *design*, à época, mas prezaram a manutenção da sutileza de estilos visuais, apesar da apresentação de formas que se caracterizavam sob tons de discursos ousados.

<sup>174</sup> Cabeçalho: “Graça gaúcha”. Legenda: “1 – Esther Lehmann (Rio Pardo); 2 – Gelsa Azambuja (Rio Pardo); 3 – Suelly Maia (Santa Maria); 4 – Graciema Berton (Guaporé); 5 – Alzira Loureiro da Costa (Guaíba); 6 – Mafra Etges (Santa Cruz); 7 – Ninicha Machado (Lagoa Vermelha); 8 – Helena d’Ávila Rodrigues (São Gabriel); 9 – Maria F. Mac-Carthy (Montenegro); 10 – Lacinha Guerreiro (Guaporé); 11 – Maria Neves Boccanera e Maria Neves Xavier (Cachoeira); 12 – Flora Werba (Rio Pardo)”.

<sup>175</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Em cima a senhorinha Ruth G. Mércio, Rainha da Primavera na festa que realizou em Bagé, em benefício do sanatório Belém. Ao lado, a senhorinha Ieda Gomes da Silveira, ex-Rainha do Grêmio Náutico Gaúcho desta capital”.

Assim, seguindo a linha proposta por Donis A. Dondis (2007, p. 154-159), o periódico prezava em suas empreitadas diagramaticais que se valiam do uso da fotografia mais pela exatidão do que a distorção, mais pela sequencialidade do que o acaso, e mais pela repetição do que pela episodicidade. O levantamento e a seleção das fotografias que se enquadram na tipologia de retratos fotográficos femininos, caracterizados pela individualidade, apresentaram todas as características supracitadas, em detrimento das demais. Com o espaço da página bem definido, ou de duas páginas, no caso da revista aberta, as fotografias foram publicadas seguindo códigos de tratamento mais de harmonia e regularidade das formas (cf. fotografias presentes na figura 169) do que o contrário.

Estas foram algumas características perceptíveis no que diz respeito à distribuição das fotografias dentro do espaço da página diagramada da *Revista do Globo*, sobre as possíveis formalidades de inserção estética do objeto fotográfico no espaço interno do periódico. As fotografias utilizadas como exemplos (cf. figuras 167 e 168) apresentam, cada uma, várias características à exploração, o que auxilia a desenvolver uma percepção específica sobre as representações identitárias do fotográfico sobre o feminino na *Revista do Globo*. As reflexões sobre a relação da diagramação da fotografia servem para fornecer uma noção sobre o lugar da imagem fotográfica, enquanto objeto, nos espaços internos do periódico. Agora cabe analisar o detalhe, que pode ocupar página inteira, meia página, ou menos que isso, conforme mencionado anteriormente.

### 5.1.2 Retratos da não-frontalidade visual

O ato fotográfico empreende o condicionamento de uma cultura fotográfica própria, termo também utilizado por Ivo dos Santos Canabarro (2011), que reflete na construção de convenções e ritos sociais que resultam na apreensão da imagem do sujeito. A fotografia apresenta-se como um produto cultural, que intervém em seu meio e influencia a própria cultura social. A análise de fotografias seriadas de determinadas épocas, começa a despertar a percepção para a criação de determinados padrões visuais que se fizeram presentes em diferentes fotografias e com diferentes pessoas: uma mesma pose para sujeitos e cenários variados. A tipologia de retratos fotográficos femininos da *Revista do Globo*, entre 1929 e 1939, aponta para esta mesma direção. É a percepção da elaboração de determinados padrões visuais que possibilitam a criação de outras subtipologias que permitem uma percepção maior sobre as escolhas estéticas que regiam as convenções fotográficas da época. Vale lembrar que

as fotografias deste gênero tipológico tem como espaço de excelência a produção em estúdio fotográfico, privilegiando antes o espaço fechado do que a rua, os parques e outros ambientes que podem ser denominados como externos e expostos à luz natural.

Figuras 170 e 171 – Mesmo com as mulheres de costas, houve a apreensão do rosto fotografado



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 125, nov. 1933<sup>176</sup>; n. 136, mai. 1934<sup>177</sup>.

Um padrão visual a ser destacado remete a uma não-frontalidade do olhar feminino diante da câmera fotográfica. A construção da pose ocorreu, inversamente, com o sujeito fotografado de costas e o olhar da mulher não se direcionou para as lentes da câmera. Mesmo de costas, o rosto da mulher é virado para o lado, neste caso o lado esquerdo, para que pudesse ter parte da sua face contemplada em perfil. A silhueta das duas fotografias selecionadas com o mesmo padrão (cf. figuras 170 e 171) apresenta-se de forma praticamente idênticas. O recorte do cabelo privilegiou a visibilidade do rosto e, principalmente, da nuca das mulheres. O favorecimento também decorre em virtude da vestimenta que ambas utilizaram, cujo decote na parte detrás favorece a contemplação de parte de suas costas. Mesmo com níveis diferentes de decotes, pois na fotografia da esquerda, o decote da fotografada é maior do que a da direita, uma geometria em forma de “v” contrasta com outras formas presentes na construção da imagem. E inclusive com a do próprio código de ordenação

<sup>176</sup> Legenda extraquadro: “Sociedade. A Srta. Doris Sefton, filha do ilustre médico Dr. Basil Sefton”.

<sup>177</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. A senhorita Maria Dutra, da sociedade desta capital”.



da fotografia inserida na página da revista, cujo retângulo sofreu a intervenção da forma de um arco na parte superior de ambas as imagens. Interessante observar que o mesmo padrão fotográfico também é seguido, neste caso, por um mesmo padrão de recorte diagramatical. A convenção fotográfica presente nesta categoria de imagem enfatizou a construção da pose na fotografia, elemento cuja importância foi lembrada por Annateresa Fabris (2004, p. 36), na obra “Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico”.

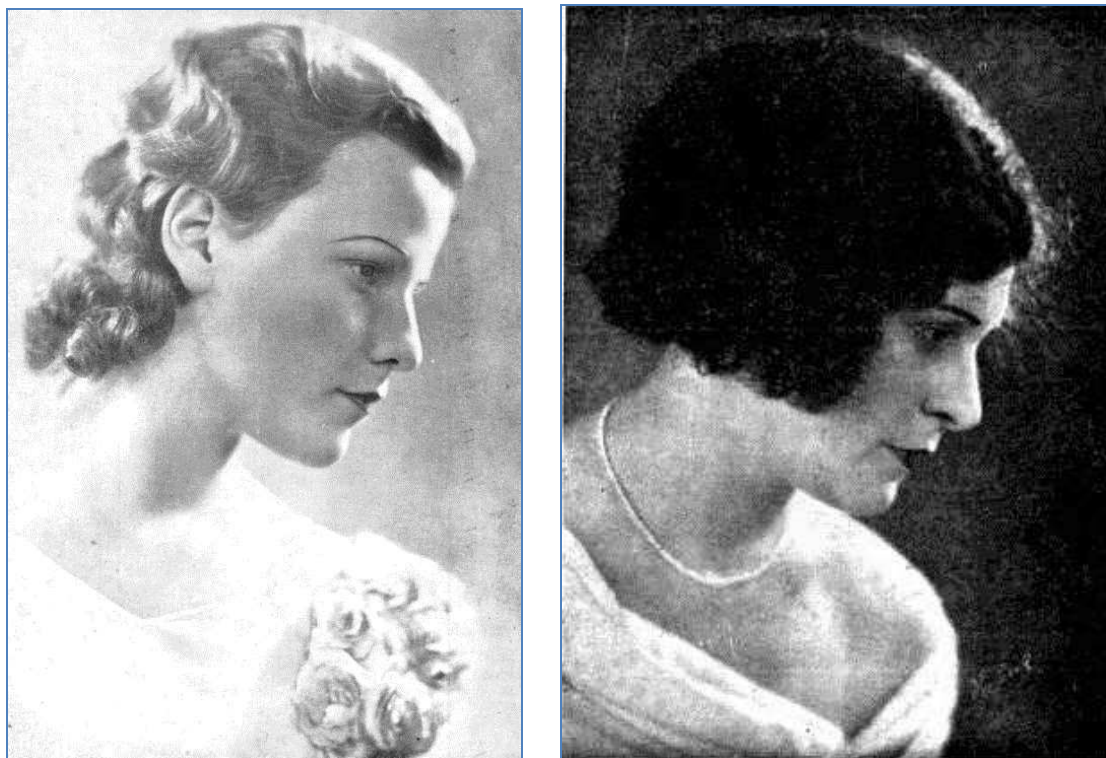
Colocar-se em pose significa inscrever-se em um sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada.

Dar o melhor de si, conforme enfatiza a autora, significa a inscrição do sujeito em um sistema de valores culturais específicos, os quais nortearam na sua época e no seu contexto padrões sociais de beleza. A fotografia da não-frontalidade apresenta sujeitos cujos efeitos estéticos atuam de maneira expressiva, enfatizando o perfil de seu rosto, que delineou o alto de sua cabeça, seu nariz intermediado pelo direcionamento do olhar, boca, queixo e pescoço. A interrupção que segue a linha da pele foi realizada pela vestimenta, que insere uma nova forma de linha que não segue em direção ao ombro, mas sim às costas, cuja visibilidade foi favorecida pelo decote em questão. A linha que delimita pele e vestimenta segue praticamente até a metade das costas e volta para a outra margem do pescoço, cuja linha novamente é interrompida, mas desta vez por outro elemento natural: os cabelos. Os recortes e os penteados favorecem a construção de um mesmo padrão visual, ao mesmo tempo em que indicam uma tendência cultural da época, presente também fora dos estúdios fotográficos.

No contexto das páginas da *Revista do Globo*, ambas as fotografias ocuparam um lugar privilegiado no espaço, ou seja, uma página inteira. Sob o título de “sociedade” e de “galeria social”, respectivamente, as mulheres fotografadas foram apresentadas como integrantes de uma provável elite sul-rio-grandense – uma sociedade que se queria diferir das demais, na concepção imaginária deste segmento, cuja conotação de pertencimento à capital esteve presente na legenda de apenas uma das mulheres. A não-frontalidade estética dos retratos confunde-se com uma própria estética artística, atribuindo uma significação até certo ponto poético-visual ao conteúdo fotografado. Outro padrão visual presente nas fotografias femininas da *Revista do Globo* também trabalhou com o desvio da frontalidade do rosto diante da câmera fotográfica, mas optou pela manutenção da frontalidade do corpo, ao invés

de privilegiar suas costas. O posicionamento do corpo feminino, ao que parece, influenciou na direção do olhar, tendo nas fotografias de costas a escolha pelo lado esquerdo, e na frontal a opção pelo lado direito.

Figuras 172 e 173 – A frontalidade do corpo feminino parece incidir sobre o direcionamento do olhar



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 139, jun. 1934<sup>178</sup>; n. 7, abr. 1929<sup>179</sup>.

Ao invés da horizontalidade, o olhar desviado neste padrão visual específico (cf. figuras 172 e 173) busca a linha de direcionamento diagonal. A incidência do comportamento estético, influenciado pela cultura fotográfica, caracterizou uma leve inclinação da cabeça das mulheres para baixo, buscando a criação da beleza estética e do melhor de si em parâmetros visuais. O que no padrão anterior privilegiava a visualidade da nuca, passou-se para o pescoço. A linha que delimita cenário e perfil do corpo, que pode ser iniciada no alto da cabeça das mulheres, segue privilegiando nariz, boca e queixo, que ora se encontra com a linha do ombro, como no caso da fotografia à direita, e ora cria uma lacuna que percorre toda a parte inferior da cabeça e o pescoço. E tornando visível uma lacuna de cenário, chega ao ombro. Novamente, o recorte de cabelo favorece a percepção das silhuetas do rosto feminino, mas tendo como diferencial em uma das mulheres a visualidade da orelha, enquanto a outra a

<sup>178</sup> Cabeçalho extraquadro: “Galeria social”. Legenda extraquadro: “Senhorinha Elona Ely, da sociedade de Porto Alegre”.

<sup>179</sup> Legenda extraquadro: “Porto Alegre. Antonietta Roncoli”.

tem encoberta pelo seu penteado. Desta forma, dadas às proporções que remetem ao universo das diferenças físicas, além da influência de acessórios (a exemplo do colar utilizado por uma das mulheres) e cenários (claro e escuro), observamos a construção de um mesmo padrão visual caracterizado pela não-frontalidade do olhar. Este, por sua vez, quando frontal merece uma atenção especial.

### 5.1.3 Mistérios e universos dos olhos e do olhar

O *punctum* mencionado em *A câmara clara*, por Roland Barthes (1984, p. 46), é um indicativo de algo que salta aos olhos na imagem fotográfica. Caracteriza-se como aquilo que, segundo o autor, “parte da cena como uma flecha e vem me transpassar”. Há nesta cena, que se constitui o conteúdo da fotografia, algo específico que “punge” o seu expectador, mesmo sendo consideradas as múltiplas possibilidades de construção do fotográfico que podemos nos defrontar. No caso da presente subtipologias, a “flecha” mais expressiva caracterizou-se pela manifestação do olhar das mulheres fotografadas: uma ação direta para a câmera, mas que se transformou em produto – a fotografia – e afrontou diretamente aqueles que o contemplaram. Mas há de se estabelecer uma diferença significativa entre o olhar e os olhos, como bem lembra Alfredo Bosi (2002, p. 65-66), no seu capítulo *Fenomenologia do olhar*.

A frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir a mente para um “ato de intencionalidade”, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos. Nessa interpretação supera-se, por diferenciação, o nexos entre *olho* e *olhar*. Se em português os dois termos aparentemente se casam, em outras línguas a distinção se faz clara ajudando o pensamento a manter as diferenças. Em espanhol: *ojo* é o órgão; mas o ato de olhar é *mirada*. Em francês: *oeil* é olho, mas o ato é *regard/regarder*. Em inglês: *eye* não está em *look*. Em italiano, uma coisa é *occhio* e outra é *sguardo*. Creio que esta marcada diversidade em tantas línguas não se deva creditar ao mero acaso: trata-se de uma percepção, inscrita no corpo dos idiomas, pela qual se distingue o órgão receptor externo, a que chamamos “olho”, e o movimento interno do que se põe em busca de informações e de significações, e que é propriamente o “olhar”.

Nas fotografias em questão, presentes na *Revista do Globo*, temos as duas propostas mencionadas por Alfredo Bosi: os olhos e o olhar. Os olhos estão visíveis para a nossa contemplação, ou a nossa ação, que é o olhar propriamente dito. As mulheres fotografadas desempenharam a ação do olhar, o que nos torna perceptivos, olhando, pela demonstração visual na qual se encontram seus olhos – ou a “flecha” que se referiu Roland Barthes. O *punctum* desta tipologia de retratos femininos, mas que também está presente em outros, lembrando o caráter instável da interpretação sobre o fotográfico, pode ser encontrado

justamente na percepção da ação do olhar nos olhos das mulheres fotografadas. A aproximação do enquadramento fotográfico no rosto, em forma de “close”, ressalta este código de significação que desafia a interpretação de quem os contempla.

Olhar e ser olhado, atividade e passividade, exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente. Sei que o outro existe porque sofro a ação da sua liberdade, a qual, por sua vez, quando exercida por mim, é o único critério válido para que eu aceda à certeza da minha própria existência. O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo o outro existe. O olhar é a mesma expressão desse poder. (BOSI, 2002, p. 80)

Figuras 174 e 175 – Destaque aos olhos e aos atributos do olhar como desafios à interpretação



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 160, mai. 1935<sup>180</sup>; n. 158, abr. 1935<sup>181</sup>.

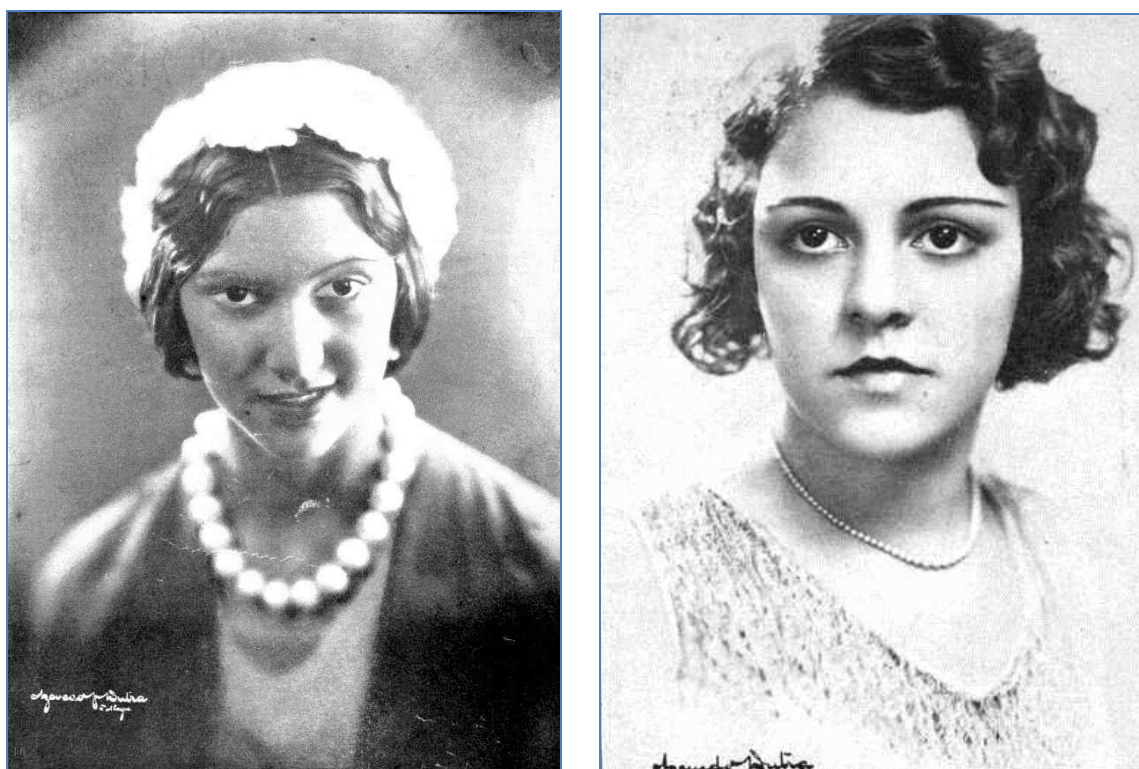
As fotografias, conforme mencionado anteriormente, poderiam ocupar o espaço de uma página inteira (cf. caso da fotografia da figura 173) ou não (cf. caso da fotografia da figura 174, que ocupava meia página). Observa-se que a posição dos olhos das mulheres nas fotografias ocupou um lugar central do enquadramento fotográfico. O olhar que elas exercem parte de um eixo central do conteúdo fotográfico, e não marginal. Não é à toa que se poderia dizer que são os olhos das fotografadas aqueles que ocupam o foco principal das imagens.

<sup>180</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Alencarina Porto Alegre, da sociedade d’esta capital”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra”.

<sup>181</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Carmen Cauduro”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra”.

Mesmo a presença de outros elementos de conteúdos da visualidade, como acessórios, maquiagens, vestimentas e cenários não são suficientes para desfocar a centralidade dos olhos das fotografadas. Semelhante ao padrão visual anterior, percebe-se uma justaposição de seus corpos, que não se encontram na mesma centralidade do olhar, e que se caracterizam como um padrão comportamental para um tipo específico de condicionamento do sujeito para a apreensão de uma determinada forma de imagem fotográfica.

Figuras 176 e 177 – Os olhos também tiveram destaque na parte superior do enquadramento



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 123, nov. 1933<sup>182</sup>; n. 138, jun. 1934<sup>183</sup>.

A ação do olhar atesta a existência do outro, nas palavras de Alfredo Bosi, ressaltando aspectos que caracterizam também os seus traços identitários. No caso das imagens, o brilho que provém da retina dos olhos, caracterizadas no preto e branco por um ponto claro no núcleo ocular, conota a ação e, possivelmente, reflete a imagem do agente do registro. E falando em identidade, é interessante observar que a simetria dos olhares acompanha a simetria dos corpos e, por sua, ambas acompanham a simetria da assinatura da fotografia, por *Azevedo & Dutra*. O padrão visual existente no conteúdo visual também se transpôs ao signo textual que, neste caso, atestou a identidade dos produtores da fotografia e, certamente, dos

<sup>182</sup> Cabeçalho extraquadro: “Galeria social”. Legenda extraquadro: “A Srta. De Lourdes Bueno, da sociedade de Porto Alegre”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra, Porto Alegre”.

<sup>183</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Nair Pinto, da sociedade de Porto Alegre”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra”.

agentes que negociaram com as fotografadas determinadas poses e, em outro nível de interpretação, determinadas representações sociais. Da forma textual, a identificação das mulheres ocorre prioritariamente através das legendas, como na maioria dos casos presentes nas fotografias publicadas na *Revista do Globo*, atribuindo a imagem das mulheres à noção de pertencimento social específico.

A centralidade do olhar foi enfatizada no retrato fotográfico publicado em edição da *Revista do Globo* de novembro de 1933 através do esmaecimento do busto da fotografada (cf. figura 175). Repara-se que a parte inferior do enquadramento fotográfico apresenta-se desfocada, caracterizando um elemento secundário do conteúdo da imagem. A opacidade do cenário, caracterizando o plano de fundo, auxilia a destacar o rosto da mulher, que desta vez ocupa também um lugar central, mas um pouco mais acima, localizado na parte superior do enquadramento retangular fotográfico. Mesmo a utilização dos acessórios de beleza, especialmente o grosso colar e o acessório que leva à cabeça, não diminui o efeito causado pela percepção de seus olhos e a ação proveniente deles: o olhar. A indicação de um sutil movimento com a sobrancelha esquerda atesta sua fotogenia e desperta, ainda mais, o *punctum* fotográfico. A outra fotografia selecionada para a análise apresenta, por sua vez, características diferentes.

Na outra imagem (cf. figura 176), publicada um ano depois, observam-se os pontos centrais dos olhos, apesar de os mesmos evitarem sutilmente o direcionamento à câmera fotográfica. A centralidade na parte superior do enquadramento assemelha-se à anterior, mas a ausência do foco foi suprimida pela própria característica física dos olhos da mulher fotografada, cujo contraste em claro e escuro foi ressaltado na imagem em preto e branco. Uma leitura dos olhos e do olhar apresenta-se como um grande desafio a quem ousá-los interpretar. A descrição física dos olhos parece ser facilmente assimilável, mas uma compreensão do olhar remete à exploração do desconhecido. Como aspectos humanos inerentes aos fotografados, os olhos e o olhar também se caracterizam como condicionamentos culturais, uma vez que suas manifestações também foram negociadas e buscadas para a elaboração de representações idealizadas do ser.

#### 5.1.4 Entrelinhas das expressões de humor

O humor, palavra de origem latina de mesmo nome, *humor* (CUNHA, 2010, p. 417), teve seu conceito definido na língua portuguesa entre a Idade Média e a Idade Moderna como

“disposição do espírito”. E entre meados do século XIX, o conceito foi ampliado com noções de “comicidade, espirituosidade e sagacidade”, entre outras definições. Pensando sobre a análise fotográfica, uma questão se impõe: como analisar, ou mesmo identificar, estado de espírito em fotografia? Estamos longe de repetir, obviamente, as experiências dos estudos sobre o evolucionismo humano, afirmando, por exemplo, que universalmente um “homem esfrega os olhos quando perplexo, ou tosse levemente quando embaraçado” (DARWIN, 2009, p. 40). Mas, sim, cabe uma atenção ao conteúdo fotográfico sobre possíveis manifestações estéticas que atribuem certa compreensão a quem o contempla sobre o que aparentemente parece difícil de se identificar. Mesmo que teatralizado ou não espontâneo, um estado de espírito pode ser identificado através de expressões atribuídas ao humor dos fotografados.

Interessante é a observação de que em nossa língua, no uso cotidiano, entendemos o “bom” humor como uma manifestação vinculada ao cômico, e o “mau” humor o seu avesso. No entanto, temos dificuldades para definir exclusivamente o humor, sem que seja “bom” ou “ruim”. Seria, neste sentido, a expressão melancólica também um estado de espírito? O que podemos denominar como expressões faciais presentes na fotografia é o que pode nos indicar as manifestações de humor que se fizeram representar nos sujeitos fotografados. A dissertação de mestrado em Artes Visuais proposta por Alexandre Ricardo dos Santos (1997), *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*, apresentou alguns indícios do que poderia ser identificável como um estado de espírito: o sorriso. Neste caso, especificamente no contexto da Porto Alegre de fins do século XIX e início do XX, um estado de humor representado pela fotografia que era indissociado da vulgaridade.

A possibilidade de identificação da ausência/presença de humor nos retratos individuais femininos concentra-se na visibilidade/invisibilidade do sorriso – expressão facial que depende da distensão dos lábios e elevação ligeira dos cantos da boca. Como verificado por Alexandre Ricardo dos Santos, a contenção do sorriso foi gradual e culturalmente aceita pelos segmentos de elite somente ao longo da primeira metade do século XX. No caso das fotografias da *Revista do Globo*, publicadas durante a década de 1930, já se observa uma presença maior de mulheres fotografadas com um sorriso no rosto. No entanto, ainda há a opção pela expressão avessa, ou de melancolia, ou de seriedade, e assim por diante. No entanto, vale lembrar que o sorriso não está exclusivamente relacionado à alegria, visto que se trata de uma expressão corporal – da face – externa, não caracterizando o estado psicológico em que o indivíduo se encontrava. Complexamente, uma mulher pode sorrir estando triste, e demonstrar-se séria estando alegre.

Figuras 178 e 179 – Oscilações de humor presentes nas fotografias da *Revista do Globo*REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 141, jul. 1934<sup>184</sup>; n. 15, ago. 1929<sup>185</sup>.

As duas fotografias que exemplificam esta contradição entre um “bom” e um “mau” humor indicam a presença e a ausência, respectivamente, do sorriso na expressão facial das mulheres (cf. figuras 178 e 179). O indicativo mais claro do sorriso é a visibilidade dos dentes, que estão à mostra na expressão facial da mulher de uma fotografia e encobertos na outra. Lembra o crítico literário Henrique Domingues Rodrigues (2011) que “rindo o homem mostra os dentes, e há pesquisas que associam esse movimento físico do rosto ao instinto de agressividade”. A associação identitária entre beleza e agressividade, ao que parece, não foi a representação visual preferida pelos agentes criadores das fotografias inclusas nesta subtipologia. A nomenclatura “graça gaúcha” (que se difere significativamente de “engraçado”), que está presente no cabeçalho ou na legenda de algumas destas fotografias, reforça a afirmação anterior.

O papel polissêmico da fotografia torna-se mais intenso no que tange a questão das representações de humor de seus sujeitos fotografados. A dificuldade perpassa elementos de identificação cultural que não estão nitidamente situados na esfera do visível (MENESES,

<sup>184</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. A Srta. Walmy Reichardt, da sociedade de Porto Alegre”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra”.

<sup>185</sup> Cabeçalho extraquadro: “Sociedade Rio-Grandense”. Legenda extraquadro: “Senhora Yolanda de Moraes Fortes, esposa do Dr. Athos de Moraes Fortes, residente em São Sebastião do Cai”. Assinatura na fotografia: “Studio Pacheco, Porto Alegre”.



2005, p. 36), mas sim em caracterizações abstratas e psicológicas. Mas levando em consideração que a fotografia caracteriza-se como um rito social e que nela o sujeito procura, em geral, dar o melhor de si em imagem, e tendo em mente que se trata de fotografias posadas em sua totalidade, as expressões que indicam a presença do sorriso, ou de um “bom” humor, manifestaram-se através de uma escolha feita ou pelo sujeito, ou pelo fotógrafo, ou – em um contrato em comum – entre ambos. Reforça-se a ideia de construção da identidade e, conseqüentemente, da cultura através das convenções advindas da ampliação dos usos da fotografia. Arbitrariamente, nas fotografias que estão presentes na *Revista do Globo* durante a década de 1930, a opção das mulheres pelo sorriso seria mais estética do que moral.

Figuras 180 e 181 – Fotografias sem e com sorriso em retratos de mulheres na década de 1930



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 148, nov. 1934<sup>186</sup>; n. 193, out. 1936<sup>187</sup>.

A ausência de espontaneidade nas expressões faciais do humor deveria estar condicionada, nos retratos fotográficos femininos em questão, pela ritualização do próprio ato de captura da imagem, caracterizado pela preparação à pose. A impressão de seriedade (cf. figura 180) ou de alegria (cf. figura 181) derivou de uma intenção das mulheres – ou do fotógrafo, ou de ambos – em criar uma representação específica de si, delineando parâmetros

<sup>186</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Foto Azevedo & Dutra”. Legenda na fotografia: “Sinha. Estelita Lebrun”.

<sup>187</sup> Legenda extraquadro: “Senhorinha Nancy Coelho Berruti, filho da Exma. Sra. D. Rosa Coelho Berruti, da sociedade desta capital, cujo aniversário passou-se a 16 deste”.

de beleza que guiaram a cultura visual no Rio Grande do Sul, associada a parâmetros geográficos e históricos mais amplos, durante a década de 1930. Como veículo de propagação das imagens de seus leitores, a *Revista do Globo* acompanhou essa tendência que advinha da experiência de uma cultura visual urbana e das técnicas desenvolvidas pelos próprios estúdios fotográficos existentes no estado, embebida pelas contribuições oriundas das artes plásticas e das artes cênicas, e reinterpretadas à época por uma estética possivelmente difundida pelas produções cinematográficas. Vê-se, desta forma, a polissemia fotográfica que caracterizou a imagem e que se apresentou como inerente às interpretações instáveis do ser humano, inclusive sobre ele mesmo.

### 5.1.5 O que fazer com as mãos

Eis uma pergunta. Alguns dos retratos fotográficos femininos trouxeram as mãos das mulheres à mostra, em local de evidência no espaço do enquadramento. A função das mãos, neste caso, foi acessória: geralmente próxima da cabeça e, via de regra, segurando o queixo. As fotografias desta subtipologia apontavam para uma possível tendência na construção do fotográfico, mas não se poderia afirmar sobre a existência de um padrão específico, pois as imagens, em maior ou menor grau, diferiram muito na sua forma. Poderiam trazer a fotografia da mulher na sua frontalidade, com braços semicruzados (cf. figura 182); visualizando seu perfil, com os dedos entrecruzados e a cabeça levemente inclinada para baixo (cf. figura 183); ou o corpo sutilmente virado para o lado, com dedos também entrecruzados, mas com o olhar direcionado à altura dos olhos, levemente desviado da câmera fotográfica (cf. figura 184). As mãos assumiram um espaço que seria prioritariamente do rosto, compartilhando a construção de uma forma estética feminina específica nos retratos fotográficos da época publicados na *Revista do Globo*.

Pode-se afirmar que a opção pela utilização das mãos no registro de uma fotografia caracterizou-se também por uma motivação estética. O que se percebe é que dentro dos demais padrões visuais caracterizaram-se como um padrão “menor”, ou seja, de pouca ocorrência com relação aos demais. Pode estar associado a alguns experimentalismos fotográficos da época, ou possivelmente vinculado a uma nova estética da cultura cinematográfica, uma vez que a utilização das mãos para a construção de uma pose fotográfica envolve códigos culturais de identificação às artes cênicas. A teatralidade fotográfica poderia se confundir com a incorporação de determinados personagens fictícios,

ou mesmo absorção de um comportamento imaginado, cuja ação de mobilização da imagem, tornando-a estática, multiplicaria o poder poético do instante paralisado. Para François Soulanges (2010, p. 75), a escolha da pose pelo fotografado inexistente em benefício de convenções maiores da esfera das representações sociais.

Seria melhor dizer que a fotografia nos põe diante do *id* do outro. Esse *id* afirma-se como deslocado em relação ao eu permanente impossível. Esse *id* é representado por si mesmo e por sua posição dialética no interior do aparelho psíquico. Cada foto nos indica que o *id* foi representado, pois, diante de um fotógrafo, representamos e somos representados. O livre-arbítrio não é aceito em fotografia: é preciso que seja substituído pelo jogo da necessidade, a necessidade das relações de teatro que constituem a vida.

Figuras 182, 183 e 184 – Mulheres com mãos ao queixo em situações fotográficas variadas



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 7, abr. 1929<sup>188</sup> □ <sup>189</sup>; n. 169, set. 1935<sup>190</sup>.

No entanto, pode-se compreender que a necessidade das teatralizações podem se manifestar de diferentes formas dentro do enquadramento fotográfico. O indivíduo não teve a opção de não representar. Teve, sim, uma gama de possibilidade de representação dentro da esfera do fotográfico que pôde ser feita ou por ele, ou pelo fotógrafo (condicionando a sua modelo), ou por ambos, em acordo mútuo. Em algumas ocasiões, o fotógrafo contribuiu com a técnica e a modelo com a fotogenia, em casamento perfeito para a produção da imagem fotográfica considerada como bela, ou mesmo como artística, em senso comum. O que Soulanges indica é que o ato de representar para a fotografia sempre se caracteriza como uma ação de teatralização, não sendo ali o sujeito propriamente dito, mas um imaginado, caracterizado fora do seu *id* autêntico. Interessante para refletir sobre as condições de como poderiam as mulheres fotografadas imaginarem a si mesmas durante o ato fotográfico. De qualquer forma, o fato de as mulheres da sociedade sul-rio-grandense oferecerem sua imagem

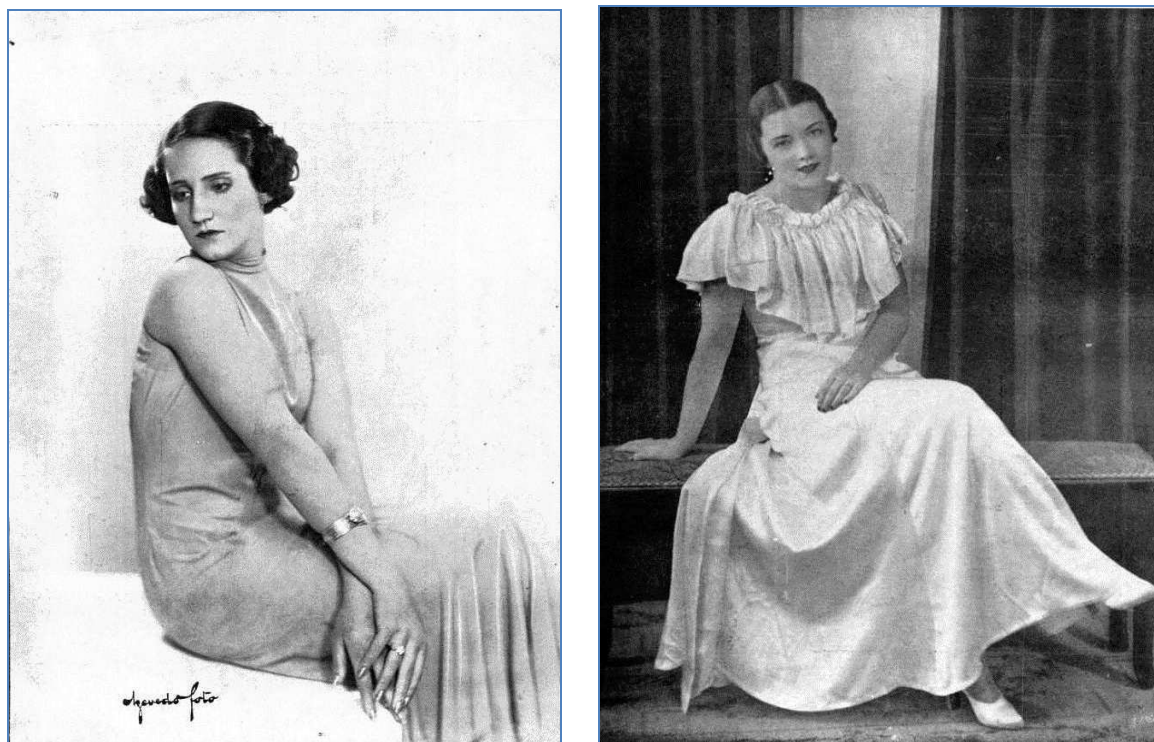
<sup>188</sup> Cabeçalho extraquadro: “Cruz Alta”. Legenda extraquadro: “Maria Andino de Oliveira (miss)”.

<sup>189</sup> Cabeçalho extraquadro: “Caxias”. Legenda extraquadro: “Zilma Alquati”.

<sup>190</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Maria Cesar”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra, Porto Alegre”.

à exposição pública, neste caso específico em veículo de prestígio, como a *Revista do Globo*, tornava-se motivo de uma preocupação redobrada com os cuidados da criação sobre o fotográfico. Afinal de contas, ela seria vista por muitas pessoas, que poderiam ou a condenar, ou a identificar como um modelo ideal.

Figuras 185 e 186 – Escolha ou condição, as mãos compuseram as representações do feminino



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 168, set. 1935<sup>191</sup>; n. 182, mai. 1936<sup>192</sup>.

Nas fotografias de corpo inteiro, as mãos também assumiram um papel estético interessante na construção da teatralização fotográfica. Em alguns casos, as mãos assumiam a parte do corpo feminino que mais a frente estava, cruzadas, ou sob outro ponto de vista, menos distante de onde estava a câmera fotográfica (cf. figura 185). As mãos, claro, na maioria das vezes apresentam a percepção de estarem com unhas bem cuidadas e dedos ornados, especialmente, por anéis. Os braços, por sua vez, traziam pulseiras que geralmente eram cintilantes. Em outros casos, as mãos assumiam papéis mais singelos, servindo de apoio ao corpo (o que merecerá uma subtipologia específica) e as pernas, cruzadas, de apoio à mão (cf. figura 186). Certamente, no campo das artes visuais as mãos foram alvo de algum estudo especializado sobre a pintura em séculos anteriores. De momento, e de interessante para a

<sup>191</sup> Legenda extraquadro: “Sociedade. Senhorinha Lourdes d’Ávila Bohrer”. Assinatura na fotografia: “Azevedo Foto”.

<sup>192</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Wanda de Boer Bezerra, da sociedade de Rio Grande”.

presente pesquisa, cabe apontá-las como um recurso do corpo feminino para a criação de representações identitárias estéticas a partir da fotografia.

### 5.1.6 Idades não reveladas

Algo que fica mais no campo da suposição do que da constatação: a maioria das mulheres fotografadas na série de imagens analisadas entre os anos de 1929 e 1939 não tem suas idades reveladas em local algum da revista. Na contemporaneidade, inclusive, algumas mulheres reconhecem como uma falta de cordialidade a indagação à sua idade. Apesar da menção à realização de aniversários, no caso da tipologia fotográfica de festas, em poucos casos verificou-se, especialmente através da pedagogia verbal das legendas, uma referência direta sobre as idades dos indivíduos fotografados. Nas imagens em que estiveram presentes as mulheres, especialmente, esse foi um dado praticamente inexistente – ou que se desejou tornar plenamente desconhecido. Com o século XX, pode-se afirmar, percebe-se um gradual aumento da cultura de valorização do corpo e da juventude e, desde a escolarização, dos exercícios físicos. O maior indicativo do avanço da idade nos retratos fotográficos femininos publicados na *Revista do Globo* foram as traiçoeiras feições físicas e, indiretamente, as conotações propiciadas pelas legendas.

Figuras 187, 188 e 189 – Traços físicos sugeriram mulheres de idades diferentes



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 106, mar. 1933<sup>193</sup>; n. 193, out. 1936<sup>194</sup>; n. 45, nov. 1930<sup>195</sup>.

<sup>193</sup> Cabeçalho extraquadro: “Na sociedade de Livramento”. Legenda extraquadro: “Marina Guerra”.

<sup>194</sup> Legenda extraquadro: “Sociedade. A Exma. Sra. D. Hilda Perez de Medeiros, digna esposa do Dr. Armando Godoy de Medeiros, advogado nesta capital e oficial de gabinete de S. Excia. o secretário da fazenda”. Assinatura na fotografia: “Victória”.

O indicativo da ausência ou presença do casamento, cuja informação a legenda pode trazer, reforça uma ideia antes elaborada somente a partir dos traços físicos. As “senhoras” diferem-se na convenção social das “senhorinhas” ou das “senhoritas”, sendo o primeiro termo indicado no tratamento de mulheres casadas e os demais para as mulheres solteiras. No entanto, o fato de uma mulher ser casada não quer dizer que ela seja uma pessoa de idade mais avançada, assim como o fato dela ser solteira não é exclusivo para a interpretação de que ela seja jovem. Mas se constata uma grande diferença na proporção entre retratos fotográficos individuais de mulheres casadas e os mesmos de mulheres solteiras. A grande maioria das fotografias privilegia as “senhoritas” e as “senhorinhas”. Há também os casos em que o termo de tratamento não é sequer utilizado pela legenda da revista, dando assim o único indicativo a percepção de quem contempla sobre a fisionomia. No caso das fotografias da página anterior (cf. figuras 187, 188 e 189), temos o exemplo de “senhoras”, sendo: a primeira somente pela percepção fisionômica; a segunda pela conotação da legenda, levando em conta sua possível juventude; e a terceira, esposa de Getúlio Vargas, com indicação fisionômica e da legenda.

De grande interesse perceber que as “senhoras” identificadas pelas legendas geralmente tiveram também a identificação de seus maridos, reforçando a ideia de uma identidade social feminina necessariamente dependente da presença do masculino. O mesmo acontece com algumas “senhoritas” e “senhorinhas”, que pelo fato de serem solteiras, algumas vezes tiveram pela legenda a identificação textual de quem era o seu pai, ou seja, a qual família pertencia. Uma maior quantidade de mulheres solteiras nos retratos fotográficos femininos indica a possibilidade da *Revista do Globo* ter funcionado como uma espécie de vitrine social para futuros “enlaces”. A conotação de mulher solteira indicou uma provável disponibilidade atribuída à fotografada, enquanto poderia servir como uma espécie de chamada para futuros pretendentes a relacionamentos sérios. Ou não. Vale lembrar que o valor semântico múltiplo das fotografias possibilita, por vezes, a inserção delas em qualquer tipologia, mesmo que Lorenzo Vilches (1997), a partir dos pressupostos presentes no livro *Teoría de la imagen periodística*, considere a tarefa impossível. Não temos aqui a sugestão de uma tipologia de mulheres casadas e/ou solteiras – que poderiam se enquadrar perfeitamente em qualquer outra tipologia – mas sim uma reflexão sobre a questão das faixas etárias destas mulheres, o que pode incidir sobre as representações fotográficas criadas a partir de sua exposição visual.

---

<sup>195</sup> Legenda extraquadro: “A Exma. Sra. D. Darcy Sarmanho Vargas, m. d. esposa do chefe do Governo Provisório da República”.

Figuras 190 e 191 – Entre o fisionômico e a forma de tratamento para mulheres casadas

REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 153, jan. 1935<sup>196</sup>; n. 162, jun. 1935<sup>197</sup>.

Estabelecendo uma relação com as reflexões realizadas a respeito do estado de humor, cabe notar uma menor incidência do sorriso nas mulheres casadas, em comparação com as solteiras (cf. figuras 190 e 191, com fotografias de “senhoras”). Seriam ainda vestígios de um sorriso contido, como verificou Alexandre Ricardo dos Santos (1997), mas desta vez ainda na década de 1930? Obviamente, a afirmação de que os padrões comportamentais que levariam uma “senhora” a externar em fotografias uma expressão facial mais sóbria, inevitavelmente remeteria a estudos da vida privada no Rio Grande do Sul e, especialmente, na capital. Uma proposta, portanto, ainda por se fazer. A valorização social atribuída ao casamento estava presente nos discursos da *Revista do Globo*, e até mesmo nas constituições da época. O reconhecimento da família pelo Estado, por exemplo, passava necessariamente pela comunhão matrimonial. E, claro, conforme os padrões comportamentais formais do período, a união entre pessoas de sexo diferente. E por falar em sexualidade, a menção visual ao corpo feminino também pode ser interpretada à luz cultural da sensualidade, conforme se examinará a seguir.

<sup>196</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Exma. Sra. D. Ida Horta, esposa do Dr. Antônio Carlos Ribeiro Horta, da sociedade de Passo Fundo”.

<sup>197</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Exma. Sra. D. Julieta Sefton, esposa do Dr. Basil Sefton, conceituado médico residente nesta capital”.

### 5.1.7 O erotismo imaginado

A presença das mulheres fotografadas nos retratos individuais da *Revista do Globo*, durante a década de 1930, e algumas supostamente dos segmentos abastados da sociedade sul-rio-grandense, manifestava-se quase pela anulação de possíveis signos eróticos de seu corpo. Considera-se à vigência à época de uma cultura muito pautada por uma rígida, e machista, imposição moral. Diferentemente das fotografias das atrizes de cinema, ou mesmo as anônimas da publicidade, as mulheres que frequentavam a “galeria social” das páginas da *Revista do Globo* enquadravam-se em uma lógica de sensualidade muito controlada. Apesar da década de 1930 já difundir o uso de golas mais abertas e mangas mais cavadas por parte das mulheres, ainda se estava muito longe das representações culturais de vestidos curtos e com decotes às costas que praticamente chegavam até o fim das costas. A ousadia do nu contrastou com a ostentação de vestimentas e acessórios presentes na maioria das fotografias da presente tipologia. A historiadora Mary Del Priore (2009, p. 30-31) lembrou algumas características desta condição feminina que buscava a sensualidade mais através da utilização de roupas e acessórios do que pela condição natural da exposição do corpo.

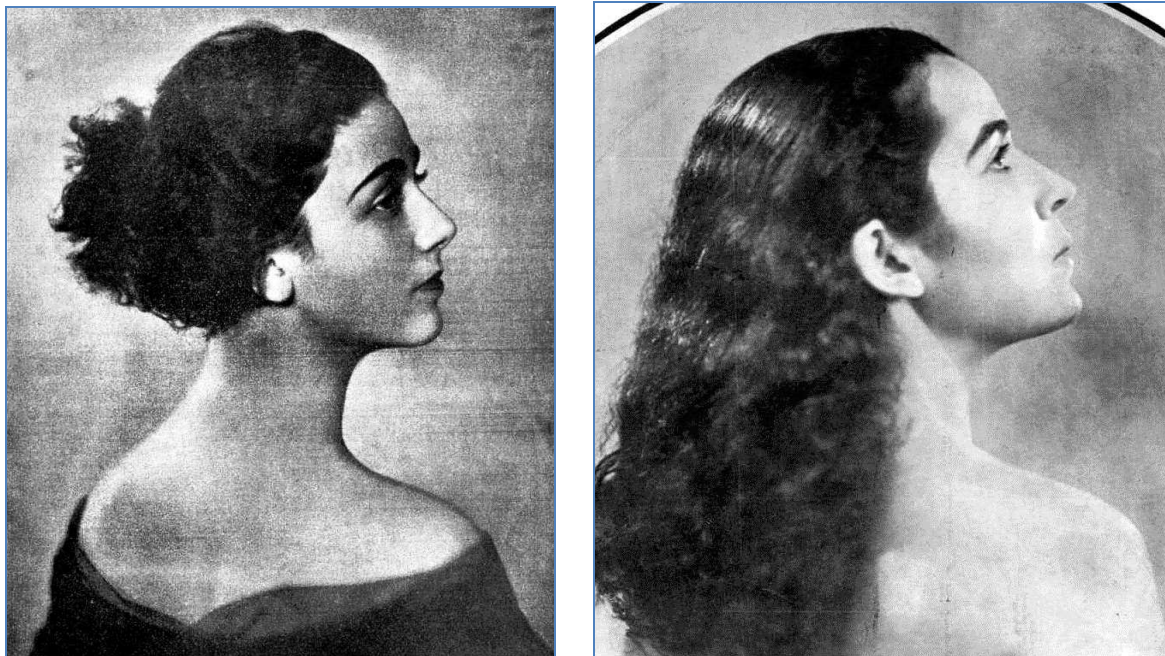
Aos cuidados com a beleza do rosto, somaram-se outros, relativos à roupa. O caráter ambivalente desta última, desvelando ao cobrir, revestindo as partes mais cobiçadas da anatomia, constituída, ao mesmo tempo, um instrumento decisivo e um obstáculo à sedução. Montaigne protestava: “por que será que as mulheres cobrem com tantos impedimentos, uns sobre os outros, as partes onde habita o nosso desejo? Para que servem tais bastiões com os quais elas armam os seus quadris, se não a enganar o nosso apetite, e a nos atrair ao mesmo tempo em que nos afastam?”. [...] Em todas as latitudes, o jogo entre a roupa e o corpo foi uma constante. Suas várias funções condicionam as formas que implicam em comportamentos, em posturas, em gestos que, por sua vez, influenciam essas mesmas formas e sua função. Sabemos que uma mulher não caminha com saltos altos da mesma maneira que caminha de chinelos. Da mesma forma, as funções e as formas das vestimentas sempre variaram de acordo com as circunstâncias, as classes, os papéis sociais.

O jogo entre vestimenta e corpo mencionado por Mary Del Priore se fez presente na construção das representações identitárias das mulheres que tiveram suas fotografias publicadas na *Revista do Globo*. Entre a necessidade da criação de uma estética vinculada aos conceitos de beleza e o resguardo do pudor reprimido pela moral imposta à época, a sensualidade nos retratos fotográficos manifestava-se mais pela provocação da imaginação do que pelo nu propriamente dito. E neste jogo, certamente o enquadramento – o recorte fotográfico – favorecia o exercício da imaginação sobre aquilo que não era visto. Raras eram as fotografias de mulheres com vestimentas mais ousadas, que as aproximassem mais



efetivamente da sensualidade caracterizada pela presença do seminu, cada vez propagado pela cultura cinematográfica, conforme demonstrado nos capítulos anteriores.

Figuras 192 e 193 – A sensualidade feminina recatada, incitada pelo recorte fotográfico



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 42, set. 1930<sup>198</sup>; n. 218, nov. 1937<sup>199</sup>.

No caso dos retratos fotográficos da presente subtipologia, constituinte das edições de 1929 a 1939 da *Revista do Globo*, a visibilidade do pescoço e dos ombros das mulheres caracterizava-se como o padrão mais ousado entre os demais presentes. A nuca da mulher, particularmente, caracterizava-se como objeto de desejo masculino que poderia ser ressaltado com o delineamento da silhueta do seu corpo, sem a presença de roupas, com a visibilidade da pele, até a altura dos ombros (cf. fotografia da figura 192). A visibilidade do nu feminino seria interrompida pela presença da roupa, sem que lhe fosse omitida a silhueta do corpo, despertando uma provável inquietação no imaginário erótico masculino. Em outros casos, a não visibilidade da roupa no recorte da fotografia poderia causar a falsa impressão do nu (cf. figura 193), incitando aquele que observa a imaginar o corpo da mulher desta forma: despido, cuja intimidade maior teria sido excluída pelo enquadramento da fotografia. Pode-se, de maneira ampla, fazer uma referência às *pin-ups* que fizeram muito sucesso no início do século XX. Neste caso, o seminu caracterizava-se como a verdadeira arte da sedução, em contraponto com o nu propriamente dito.

<sup>198</sup> Legenda extraquadro: “Belíssimo perfil da senhorinha Yolanda Pereira, Miss Universo 1930”.

<sup>199</sup> Legenda extraquadro: “Senhorinha Marina Botelho de Magalhães, filha do Cel. Amílcar A. Botelho de Magalhães”.

A escolha por vestir a modelo ao invés de representá-la nua, é de certo modo uma escolha fetichista, ainda que inconscientemente, pois a indumentária representa ao universo masculino um desafio ao imaginário. A significação inerente à vestimenta age de forma extremamente importante nesta análise, já que socialmente ela possui um histórico de proteção e pudor, e no âmbito da sexualidade trata de um convite enfático ao desejo. [...] Por ser próxima ao corpo, a vestimenta cobre-o como uma segunda pele, protegendo-a. Não obstante, ela também o revela, passível de ser fetichizada. O despir com o olhar então se torna algo extremamente convidativo nessas fotografias. A lógica da trama passa a ser a mulher como objeto-imagem e o homem como portador do olhar, o *voyeur*. (CARVALHO; SOUZA, 2010, p. 133-134)

Figuras 194 e 195 – A inexistência do nu e a sua insinuação nas fotografias



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 155, fev. 1935<sup>200</sup>; n. 226, abr. 1938<sup>201</sup>.

O fetichismo, apesar de existente na década de 1930 (e também em muitas outras), foi caracterizado como uma espécie de desvio de conduta frente aos padrões sociais da época. Por se caracterizar como uma perversão, geralmente era condenado e suas práticas reprimidas. Desta forma, pode-se afirmar que “com proibições, a atividade sexual ganhou rígidas restrições morais em relação a uma variedade de práticas que, não por acaso, estiveram desassociadas à propagação da espécie” (BOTTI, 2003, p. 108). Considerando a importância atribuída para a constituição da família, incentivada para indivíduos de sexos diferentes, observou-se uma sensualidade controlada nas fotografias femininas, que seria mais

<sup>200</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Lígia Las Casas, da sociedade de Porto Alegre, votada no concurso Farroupilha para Senhorinha Menino Deus”.

<sup>201</sup> Legenda extraquadro: “Isolda Britto”. Assinatura na fotografia: “Foto Kóvacs”.

convidativa à imaginação e elaborada para que fosse de uma estética considerada menos vulgar, de acordo com os valores cultivados à época. Assim, era comum a associação do nu com a produção artística, como se sua imagem fosse desprovida de conotação sexual. O que se percebia como o mais comum nos padrões fotográficos presentes na revista era a composição visual de uma silhueta bem recatada do corpo da mulher, não possuindo exatamente os valores existentes sobre a sexualidade ao longo do século XIX, nem a experiência cultural da liberdade sexual característica da nossa contemporaneidade.

Em fotografia publicada na edição da *Revista do Globo* de fevereiro de 1935, a incitação ao imaginário erótico foi incentivada pela intervenção da técnica utilizada pelo fotógrafo. O retrato feminino estendeu a visibilidade sobre o corpo até a altura dos ombros, fazendo com que seu restante, que colocaria à mostra os seios da mulher, fosse esmaecido por um negro que não indica nem a presença de roupa, nem a presença do nu (cf. figura 194). Um convite à imaginação. Em outra imagem, publicada na edição de abril de 1938, foram os cabelos da mulher que esconderam as silhuetas de seu corpo, e ainda algumas partes de sua vestimenta (cf. figura 195). Não seria por acaso que essas fotografias com significativo teor erótico, de acordo com os padrões da década de 1930, fossem também de mulheres que venceram concursos de beleza, destacando a intenção do agente da fotografia – os fotógrafos – em não apenas registrar o rosto, as mãos ou as expressões faciais de suas fotografadas, mas também em trabalhar com as características do não visto, ressaltando, assim, o erotismo do invisível.

## 5.2 As Composições do Vestuário e os Cenários nas Fantasias da Imagem

Os retratos fotográficos femininos também se caracterizaram não somente pela presença do corpo das mulheres, mas também pelos adereços que elas utilizaram, incluindo suas roupas e acessórios em geral. Deve ser considerada, ainda, a composição dos cenários onde a fotografia foi realizada. Como mencionado anteriormente, esta tipologia privilegiou a fotografia de estúdio, ao invés daquelas tiradas no espaço da rua e à luz natural. No que toca as vestimentas, a temática das roupas passou pelas diferentes concepções ao longo do tempo que regeram as tendências da moda. Defini-la caracteriza-se como um desafio para qualquer pesquisador, correndo-se o risco de julgar que as roupas utilizadas pelos indivíduos, cujas imagens circulavam nas páginas das revistas, fossem uma tendência comum do cotidiano. Poderia, sim, apresentar-se como um parâmetro a ser seguido, conforme lembra Gilles

Lipovetsky (2009, p. 164), mencionando que revistas e a alta costura propagavam que “para ser chique era preciso adotar o mais depressa possível a última linha em voga, mudar o guarda-roupa no ritmo dos caprichos dos grandes costureiros e das mulheres *up to date*”.

Certamente, poucas mulheres da sociedade sul-rio-grandense, na década de 1930, tinham condições de aderir a tal orientação de imediato. Referir-se a parâmetros de vestimenta invariavelmente exclui uma quantidade significativa de pessoas que, assim como estavam sendo ignoradas por políticas sociais pelos segmentos elitizados, não compartilhavam os mesmos gostos, a mesma cultura, ou mesmo não tinham condições financeiras de se vestir de forma semelhante. Mas foi justamente por esse caráter excludente que se pode dizer que as tendências apresentadas pela moda não eram feitas para todos. O pesquisador Claudio Marra (2008, p. 59), em *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda*, menciona que, por vezes, mesmo sob a intenção de apresentação, as fotografias que permeavam este universo apresentavam influências significativas sobre o comportamento social. Nas palavras do autor, a função das promoções visuais da moda “não é apresentar as ‘peças’ que depois entrarão efetivamente no mercado”, mas “a comunicação de um estilo, e até mesmo de um evento estruturado de tal maneira que os comunicadores possam falar dele em um nível mais amplo” (Ibid.).

Mais importante do que a análise das roupas das mulheres – que foram fotografadas na década de 1930 e tiveram suas imagens publicadas nas páginas da *Revista do Globo* – é a percepção das representações culturais que estiveram por detrás destas construções visuais. Mais do que a roupa, apresentou-se um estilo de vida, que nas páginas do periódico se tornaram um estilo público – mas não para todos os públicos – por ter, através da fotografia, a possibilidade de ser vista por uma quantidade maior de pessoas. A publicação das fotografias em revistas possibilitou o aumento da circulação da apresentação de determinados estilos de vida. Uma característica típica da função da fotografia nas páginas da revista durante o período supracitado: dar visibilidade à vida social, sendo esta representada apenas por um segmento específico da sociedade. Para o sociólogo Frédéric Godart, o estilo de vida apresentado pela moda pode ser reforçado com a visibilidade do uso de roupas, de acessórios em geral e, especialmente, através da construção de cenários interiores, que no caso das fotografias caracterizou-se pelo espaço fechado do estúdio fotográfico.

As fronteiras da moda são imprecisas e inconstantes. No século XXI, a moda abrange principalmente vestuário e os produtos que lhe são associados, tais como acessórios (chapéus, bolsas, entre outros) ou as joias (pulseiras, colares, entre outros), e sua influência estende-se amplamente sobre os cosméticos (especialmente os perfumes) e o *design* de interiores. [...] Uma observação comum pretende que

haja uma diferença essencial entre os vestuários, de um lado, e os acessórios, de outro. Enquanto aqueles exerceriam uma função de proteção (contra o frio, por exemplo), os acessórios seriam “apenas” puros constructos sociais e culturais. [...] Por ocasião de sua produção, os objetos são imediatamente dotados de um significado que transcende sua função. (GODART, 2010, p. 31)

Paralelo à fotografia que era produzida pela sociedade sul-rio-grandense na década de 1930, observa-se o desenvolvimento de várias escolas e tendências intelectuais do campo fotográfico. Sobre o que ocorria no campo artístico europeu, Annateresa Fabris (2011), em *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, transcorre – sempre de forma competente – sobre as relações estabelecidas entre o campo da arte e da fotografia no início do século XX, além de apresentar as convergência do fotográfico com o campo das ciências e, de nosso interesse específico, da comunicação de massas. Especialmente sobre a modernidade da fotografia brasileira, Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004), em *A fotografia moderna no Brasil*, traçam alguns dos mais importantes fatos para a afirmação da prática em território brasileiro. Em meio às transformações históricas ocorridas para a implementação da fotografia, a *Revista do Globo* pouco absorveu e mais ignorou as novas tendências realizadas no campo da fotografia, optando por um estilo que ainda se encaixa no gosto de seu segmento de público e que mais atendia necessidades sociais do que artísticas. Pierre Bourdieu (2003, p. 139) provoca essa inquietação apontando para uma tendência de uso social da fotografia de interpretação mais limitada, do que aquela que se poderia encontrar nos paradigmas artísticos.

A prática corrente, longe de jogar com as possibilidades da fotografia para transtornar a ordem convencional do visível – e qual, na medida em que domina toda a tradição pictórica e, conseqüentemente, toda a percepção de mundo, terminou, paradoxalmente, por se impor com todas as aparências do natural – subordina a eleição fotográfica à categoria dos cânones da visão tradicional de mundo. Não é surpreendente que a fotografia possa aparecer como registro do mundo mais de acordo com essa visão, ou seja, mais objetiva. Em outras palavras, em virtude do uso social que esta atividade opera, no campo de seus usos possíveis, uma seleção estruturada segundo as categorias que organizam a visão de mundo, a imagem fotográfica pode ser considerada como a reprodução exata e objetiva da realidade. Se for certo que “a natureza imita a arte”, é normal que a imitação da arte pareça como a imitação mais natural da natureza.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> Versão do espanhol, cujo original se encontra em francês: “*La práctica corriente, lejos de jugar con las posibilidades de la fotografía para trastornar el orden convencional de lo visible – el cual, en la medida en que domina toda la tradición pictórica y, en consecuencia, toda la percepción del mundo, ha terminado, paradójicamente, por imponerse con todas las apariencias de lo natural – subordina la elección fotográfica a la categorías y a los cánones de la visión tradicional de mundo. Por ello no es sorprendente que la fotografía pueda aparecer como el registro del mundo más acorde con esta visión de él, es decir, el más objetivo. En otras palabras, en virtud de que el uso social de esta actividad opera, en el campo de sus usos posibles, una selección estructurada según las categorías que organizan la visión de mundo, la imagen fotográfica puede ser considerada como la reproducción exacta y objetiva de la realidad. Si es cierto que la naturaleza imita al arte, es normal que la imitación del arte aparezca como la imitación más natural de la naturaleza*”.

A fantasia fotográfica traduziu-se nos usos da imagem fotográfica voltadas para as frivolidades da vida moderna: ver e ser visto na construção do seu teatro social imaginado – porém acreditado. Caracterizava-se não somente pela escolha da pose fotográfica, mas também pela composição da fotografia como um todo, ou seja, do personagem ao cenário, da vestimenta ao mobiliário. Iniciava-se pelo ato fotográfico em si, e depois este se transformava em produto de reprodução visual, inserido em uma dinâmica de signos comunicacionais, caracterizando o produto final da *Revista do Globo*. A análise do conteúdo fotográfico deve considerar os parâmetros supracitados e propor reflexões como resultado de um refinamento oriundo da ação do olhar. Este último, por sua vez, aguçado devido ao exercício contínuo de observação demorada da imagem. E é justamente para desenvolver este exercício de observação que será feita a apresentação de algumas subtipologias que proponham uma reflexão sobre a composição do vestuário, de forma mais sucinta, e dos cenários fotográficos.

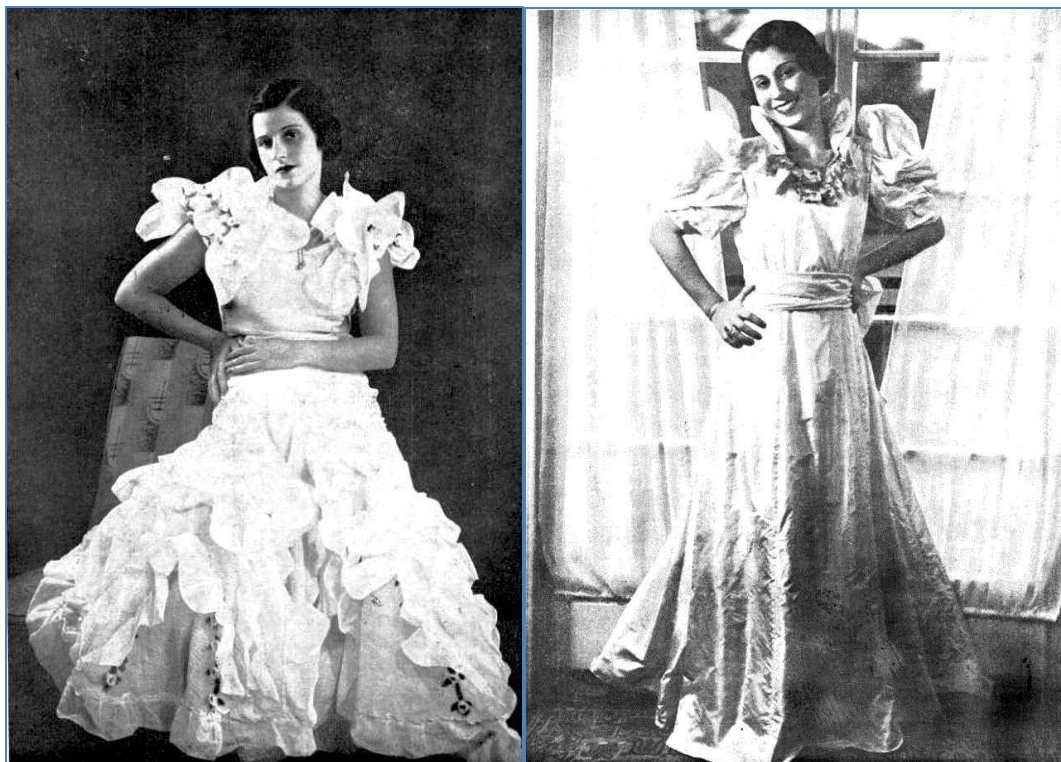
### 5.2.1 A longa vestimenta na “vitrine” fotográfica

As roupas femininas utilizadas pelas mulheres que foram fotografadas e cujas imagens foram publicadas na *Revista do Globo* caracterizam-se como um espetáculo à parte. Pelo menos em alguns casos. Nos enquadramentos de corpo inteiro foi possível contemplar suas vestimentas por completo e verificar que a caracterização do “personagem” poderia estar muito longe daquilo que seria uma roupa do cotidiano, utilizada no dia-a-dia da cidade, específico para a circulação na via pública. Algumas roupas indicavam, aliás, momentos específicos da sociabilidade realizada entre estes grupos. Sociabilidade esta que era realizada, geralmente, em clubes ou em locais de acesso restrito. A longa vestimenta remete a um momento anterior da história, séculos atrás, estabelecendo um diálogo entre o moderno na década de 1930 e a história da arte e do vestuário feminino. Os longos vestidos chamam a atenção pelo seu caráter de ostentação, manifestando uma representação mais atenuada das dimensões corporais do indivíduo fotografado. Frédéric Godart relaciona esse caráter específico da roupa com o que podemos denominar como sociologia da moda, sendo de nosso interesse uma transposição do conceito ao Rio Grande do Sul da década de 1930.

O princípio fundador da moda é a “ostentação” (*conspicuity*), um termo introduzido no estudo da moda por Thorstein Veblen, economista americano de origem norueguesa (1899). A ostentação é a afirmação agonística, fundamentada na luta por posição econômica, *status* social ou inclusão cultural por meio de elementos visíveis e suscetíveis de serem interpretados por todos. [...] Os indivíduos assinalam suas diversas inclusões sociais por meio de sinais identitários, dos quais as vestimentas constituem um elemento central, mas não o único, visto que as práticas culinárias,

turísticas ou mesmo linguísticas também são sinais identitários. (GODART, 2010, p. 23-24)

Figuras 196 e 197 – A longa vestimenta afastava a experiência doméstica da visibilidade fotográfica



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 140, jul. 1934<sup>203</sup>; n. 196, dez. 1936<sup>204</sup>.

Apesar do papel social feminino ainda estar muito restrito aos cuidados com a família e ao ambiente doméstico, as representações fotográficas da mulher, publicadas na *Revista do Globo*, não estão associadas às experiências do cotidiano e, muito menos, ao espaço do ambiente privado residencial. A associação do papel que a mulher deveria desempenhar frente à culinária, por exemplo, lembrada por Godart, tornava-se algo invisível às lentes fotográficas que produziriam as imagens que, posteriormente, seriam vinculadas ao periódico. A vida privada ganhou, assim, como conotação de “realmente privada”. Se as fotografias publicadas na revista ganharam certo caráter público, visto a sujeição do sujeito a um significativo grau de exposição, não cabia nas imagens o papel da mulher com dotes domésticos, apesar destes traços culturais estarem presentes em outros signos de comunicação presentes na revista. Mas pode-se considerar que mulheres da elite e dos segmentos médios urbanos poderiam ter uma experiência diferente, cada uma, com o ambiente doméstico. A representação das fotografias

<sup>203</sup> Cabeçalho extraquadro: “Galeria social”. Legenda extraquadro: “A senhorinha Zaida Palmeiro Lopes, da sociedade de Porto Alegre”.

<sup>204</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Judith Totta, filha do professor Mário Totta”.

individuais de mulheres publicadas no periódico afastava essa experiência privada que, a rigor, seria de conhecimento difundido e compartilhado culturalmente entre a população.

A mulher “vestida para a festa” representou a intenção do fornecimento da melhor imagem de si, que revelava, de certa forma, que a experiência no âmbito doméstico não se caracterizava, necessariamente, como algo que vinculasse a imagem feminina àquilo que poderia ser o seu melhor. Pelo menos no que tange a temática do fotográfico, pode-se questionar a afirmação de que a *Revista do Globo* “reforçava a qualidade de ‘homem-cultura’ e ‘mulher natureza’ adotada pela sociedade, vinculando-as às lidas domésticas e à educação dos filhos” (SOARES, 2002, p. 2). A mulher presente nos textos e outras linguagens, desta forma, poderia se diferir daquilo que foi mostrado pela fotografia. A imagem fotográfica do feminino não era aquela cuja fotografada estava de avental e lenço na cabeça, com a vassoura às mãos, à frente do fogão, com os filhos no colo, servindo o marido no jantar ou em momentos íntimos em “roupagens de dormir”. A imagem pública das fotografias presentes na *Revista do Globo*, no que toca a questão da vestimenta, foi aquela vinculada à ostentação, aos momentos restritos de sociabilidade clubística, o que remeteria a momentos especiais que justificavam, por sua vez, a utilização de trajes pomposos.

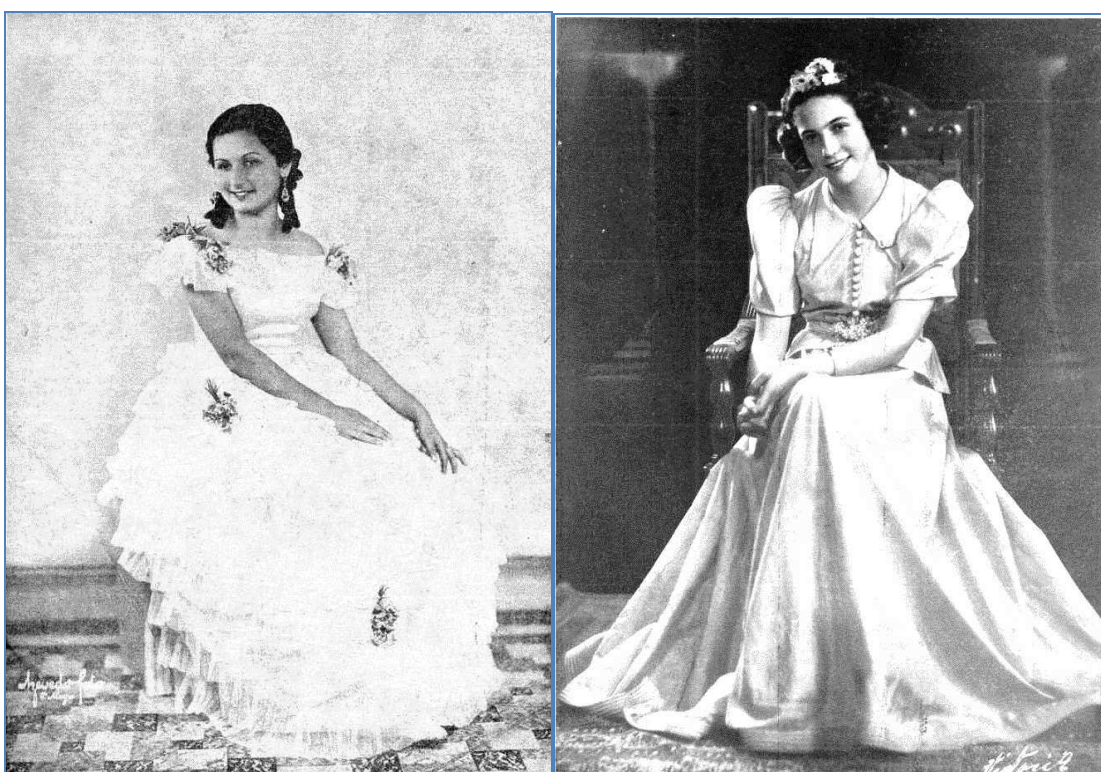
Não se trata do objetivo principal do presente trabalho uma análise de roupas e tendências do universo feminino, mas sim propor uma reflexão sobre a construção de identidades da sociedade sul-rio-grandense apresentadas pelas fotografias, cujas roupas se caracterizam como um elemento agregador de sentido desta representação. As especificidades das vestimentas, seus detalhes materiais e seus contextos de produção podem ser consultados em outros trabalhos mais específicos (CHATAIGNIER, 2010 e também PRADO; BRAGA, 2011). No entanto, é interessante observar como nos retratos que enquadraram o corpo da mulher por inteiro, os vestidos ocuparam um espaço significativo deste recorte visual, tornando-se eles próprios a representação da pessoa, dada a invisibilidade proporcionada à pele da mulher, especialmente do abdome para baixo (cf. figuras 196 e 197). Os pés das mulheres não aparecem na fotografia, indicando que o vestido chega até o chão e nele se arrasta, por consequência. Expostos ficam apenas os rostos e os braços, que auxiliam a fotogenia, seja pela expressão facial, seja pela pose indicada pelas mãos à cintura.

Os indicativos da identidade social das mulheres fotografadas se fez presente de forma mais clara e objetiva através da conotação presente nas legendas. Por vezes, em palavras houve menção somente ao nome da fotografada. Em outras, a identidade foi reforçada com a menção ao nome de um homem, que poderia ser seu esposo ou, na maioria dos casos, seu pai.



Pode-se estabelecer uma relação entre a provável faixa etária das mulheres – provável porque, como mencionado anteriormente, este foi um dado inexistente – e a maior presença do nome pais ao invés de esposos. Também se pode perceber que pela diferença da quantidade de fotografias de mulheres casadas com relação às solteiras, o matrimônio definiu certo afastamento daquelas mulheres da “vitrine” fotográfica que caracterizou esta subtipologia. Provavelmente, os condicionamentos sociais que regiam a sociedade da época e suas relações entre os gêneros reivindicavam uma vida conjugal de caráter mais privado e, por sua vez, menos expositivo.

Figuras 198 e 199 – Entre o “aparentar” e o “sentir” limitações para a interpretação das fotografias



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 175, jan. 1936<sup>205</sup>; n. 216, out. 1937<sup>206</sup>.

A indumentária da mulher revelou sua vontade de exposição pública, o “dar o melhor de si” mencionado por outros autores. No entanto, também pode ser interpretada como um espaço para a representação da fantasia, de uma vida imaginada que se enquadrava fora dos padrões comportamentais domésticos. Em um comparativo com a tipologia fotográfica que remete aos registros visuais de casamentos, publicados nas edições de 1929 a 1939 da *Revista*

<sup>205</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Aléa P. Alves”. Assinatura na fotografia: “Azevedo Foto, Porto Alegre”.

<sup>206</sup> Legenda extraquadro: “Nilza Dreyer, filha do Sr. Albino Dreyer, alto funcionário do banco do Comércio desta capital, e de sua Exma. esposa, d. Henriqueta Cuervo Dreyer”. Assinatura na foto: “Victória”.

*do Globo*, verifica-se uma presença maior do sorriso nas expressões faciais das mulheres solteiras, presentes na tipologia de retratos individuais, do que nas fotografias que representam o registro do momento do matrimônio. A expressão facial do sorriso se fez presente em fotografias de matrimônio, no entanto em quantidade muito inferior àquelas em que as mulheres não demonstram visualmente o referido estado de espírito. Na fantasia fotográfica, sentadas e sorrindo (cf. figuras 198 e 199), ou em outras múltiplas formas de comportamento, deduz-se que a cultura da fotografia da mulher antes do casamento previa uma manifestação mais espontânea e, por conseguinte, menos contida, considerando as discrepâncias possíveis entre o “aparentar” e o “sentir”.

### 5.2.2 O que se levava na cabeça

Mais do que um acessório, os chapéus se caracterizaram durante muito tempo como componentes integrantes da etiqueta social. No entanto, sua presença diminuiu ao longo do século XX, quando já começam a aparecer vestígios visuais de sua ausência. Na vestimenta feminina, os chapéus assumem uma conotação ainda mais plural, dada a sua variedade e característica diferenciada, funcionando muitas vezes como uma forma clara de adereço, ao invés de proteção ou manifestação de etiqueta social. Nas fotografias de estúdio publicadas na *Revista do Globo*, a quantidade de mulheres que posavam – em enquadramento individual – sem este complemento do vestuário foi bem maior do que aquelas que optaram por usá-lo, indicando, possivelmente, uma nova tendência para a moda feminina.

Em compensação, as fotografias externas, como aquelas tiradas durante períodos de movimento na Rua da Praia, apresentaram esta constatação ao inverso. Ou melhor, foram raras as fotografias de mulheres sem chapéus nas ruas. Sua opção na fotografia de estúdio conotou, desta forma, uma não intenção de reproduzir uma etiqueta social presente nos ambientes externos públicos. E especialmente nas ruas das áreas centrais de Porto Alegre. Desta forma, quando o chapéu ganhou visibilidade dentro do estúdio fotográfico, certamente foi para a divulgação de um determinado estilo de vida, ao invés da reprodução de uma difundida e consolidada convenção social. José de Souza Martins lembra sobre estes vários usos do chapéu no passado, especialmente pelo segmento masculino.

O chapéu era um componente ritual do traje, instrumento de uma linguagem. Servia para ser tirado quando passava um enterro ou uma procissão. Ou para ser tirado ligeiramente no encontro com pessoa a quem se devesse essa deferência. A falta do gesto insultava, mas degradava o desrespeitoso, não o desrespeitado. Disso conscientes, os humildes não só tocavam ligeiramente a aba do chapéu diante de

terceiros: tiravam-no, se o encontro envolvesse conversação. O chapéu falava a linguagem das classes sociais, dos que mandavam e dos que obedeciam, dos que tinham e dos que careciam. Até o mendigo precisava de chapéu. O chapéu na mão, de copa para baixo, na porta da igreja ou na saída da estação, poupava ao pobre a humilhação de pedir de viva voz o pão nosso de cada dia. O chapéu se foi, mas ainda permanece simbolicamente na cabeça de quem já não o usa. (MARTINS, 2010, p.6)

Figuras 200, 201 e 202 – Chapéus femininos em quantidade e variedade para todos os gostos



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 7, abr. 1929<sup>207</sup>; n. 35, jun. 1930<sup>208</sup>; n. 177, fev. 1936<sup>209</sup>.

Extravagantes ou discretos, grandes ou pequenos, considerando as devidas proporções de seus usos nos estúdios, os chapéus apareceram de diferentes formas na tipologia dos retratos fotográficos sobre o feminino individual. O adorno presente na cabeça, real e metaforicamente, poderia se apresentar como uma espécie de adereço carnavalesco (cf. figura 200), ou o que poderia ser classificado entre um cocar ou algo parecido com um leque (cf. figura 201), mas não deveria, no entanto, se afastar do conceito de beleza feminina. Outro acessório raramente utilizado foram as luvas (cf. figura 202), que geralmente protegiam as mãos femininas à exposição. A ausência das luvas em quantidade significativa de fotografias, tanto externas quanto internas, já davam fortes indícios de seu desuso social, ao contrário dos chapéus, que ainda se mantinham em uso nos costumes sociais de forma considerável.

O que se levava na cabeça das mulheres, pode-se dizer, tinha um forte apelo estético que reforçou o caráter efêmero – e não pragmático – dos chapéus nos registros fotográficos de

<sup>207</sup> Legenda extraquadro: “Jaguarão. Odette Squeeff”.

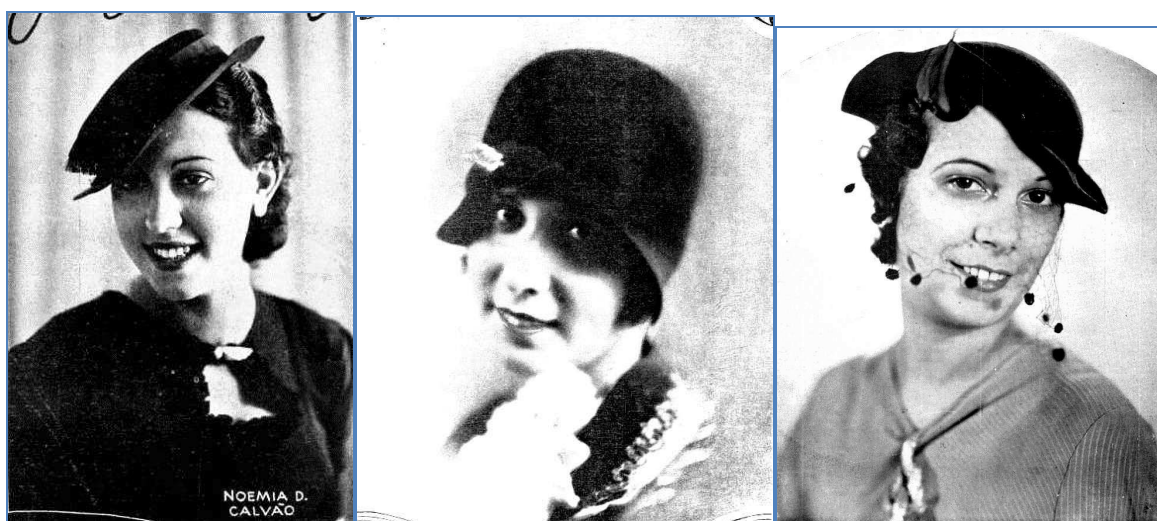
<sup>208</sup> Cabeçalho extraquadro: “Miss Lagoa Vermelha”. Legenda extraquadro: “Senhorinha Amélia de Moraes Branco”.

<sup>209</sup> Legenda extraquadro: “Senhorinha Dionira Conte, da sociedade de Garibaldi”. Assinatura na fotografia: “Foto Brazil, Porto Alegre”.

estúdios (cf. figuras 203, 204 e 205). A ideia da manutenção da visibilidade de um estilo de vida específico associou a imagem do indivíduo como pertencente a um determinado segmento social. Nas palavras de Annateresa Fabris (2004, p. 31), seja no retrato fotográfico ou nas representações do pictórico (em sua diversidade de formatos), apresentava-se como algo de maior importância não “representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem”.

As escolhas individuais para a composição estética das imagens das mulheres presentes nesta tipologia fotográfica, publicada nas páginas da *Revista do Globo* entre 1929 a 1939, inserem-se, portanto, não somente na esfera das representações pessoais, marcadas pela escolha individual, seja do fotografado, do fotógrafo ou em um acordo mútuo de ambos. Mas, sim, são produtos de um comportamento mais amplo, presente na esfera das representações feitas pelos segmentos da sociedade, resultando em um padrão visual que os identificou enquanto grupo social específico.

Figuras 203, 204 e 205 – Acessório obrigatório na moda de rua, mas pouco utilizado no estúdio



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 161, mai. 1935<sup>210</sup>; n. 2, jan. 1929<sup>211</sup>; n. 168, set. 1935<sup>212</sup>.

### 5.2.3 Guarda-chuvas e sombrinhas

<sup>210</sup> Cabeçalho extraquadro: “Mulheres bonitas de Cachoeira”. Legenda na fotografia: “Noemia D. Galvão”. Texto extraquadro: “A mulher cachoeirense. Cachoeira não é tão somente a opulenta e maravilhosa terra do arroz, que honroso lugar ocupa na vida produtiva do Rio Grande do Sul. Cidade moderna, completamente higienizada, habitada por gente culta, franca e laboriosa. Cachoeira é também a terra magnífica da beleza feminina. A mulher cachoeirense tem o encanto da ternura, a sedução da beleza e o fascínio da graça. As mulheres, digam lá o que quiserem, ainda são a melhor coisa que Deus pôs no mundo! E essas carinhas deliciosas que os senhores estão vendo nesta página da Revista do Globo são rosas de carne, embelecendo, alegrando e perfumando a vida social da bela e encantadora cidade de Cachoeira. Oliveira Mesquita”.

<sup>211</sup> Legenda extraquadro: “Senhorita Clelia Pereira, filha do Dr. Octacílio Pereira”.

<sup>212</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Exma. Sra. D. Nasi Pinto, esposa do Tte. Jarcedir Machado Hausen. Fotografia de Kóvacs”.

Se o uso de chapéus, e em mínimo grau de luvas, se caracterizou como recurso acessório da vestimenta feminina nos estúdios fotográficos, o que dizer sobre os guarda-chuvas e sombrinhas? No ambiente fechado que não estava exposto diretamente à luz solar e, ainda, estava protegido contra a chuva, os supracitados objetos assumiam – com maior intensidade – o papel de recurso fantasioso para a criação de uma estética visual representada. Os atributos da beleza do corpo, facial e corporal como um todo, deveriam se mesclar com os atributos estéticos próprios destes acessórios, que pelas imagens aparentavam ser mais bibelôs do que objetos de uso prático. Caracterizava-se uma espécie de personagem que teatralizava no espaço do estúdio fotográfico determinada atuação de uma personagem que representava o estilo de vida de determinados segmentos sociais. Para isso, foi necessário o empenho da pessoa fotografada para que se chegasse ao padrão de uma representação ideal, ao fato de que sombrinhas e guarda-chuvas eram postos apoiados a um dos ombros, ao invés de exercerem a sua função estando sobre a cabeça.

Figuras 206 e 207 – Sombrinhas e guarda-chuvas compunham os acessórios do cenário da fotografia



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 7, abr. 1929<sup>213</sup>; n. 35, jun. 1930<sup>214</sup>.

<sup>213</sup> Cabeçalho extraquadro: “Erechim”. Legenda extraquadro: “Helly Stadter Spalding (miss)”.

<sup>214</sup> Cabeçalho extraquadro: “Miss Santo Antônio da Patrulha”. Legenda extraquadro: “Senhorinha Maria Ferreira”.

As noções de pose e pausa não podem ser dissociadas da contraposição que Bruneau cria entre pessoa e sujeito: se a primeira é um produto social e cultural, o segundo remete ao corpo em sentido biológico. Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original. (FABRIS, 2004, p. 57)

No entanto, verificou-se a presença pouco significativa dos referidos acessórios nos retratos fotográficos femininos individuais de 1929 a 1939, não podendo se caracterizar, portanto, como um padrão ao longo do período em questão. As fotografias que atestam esta presença remetem, em geral, entre fins da década de 1920 e início da década de 1930, como ocorreu na edição 7, de abril de 1929 (cf. figura 206), e na edição 35, de junho de 1930 (cf. figura 207). É interessante observar que ambas as fotografias trazem um posicionamento muito semelhante das mulheres, com o corpo levemente virado para a direita, tendo o pé esquerdo à frente, com o joelho sutilmente dobrado. A diferença principal está na posição das mãos de cada uma, no que diz respeito à forma de pegar a sombrinha, com os lados direito e o esquerdo – apoiados pelo mesmo ombro, por mãos diferentes.

Não foram verificadas mulheres portando bolsas nas fotografias de estúdio, um acessório praticamente indispensável nas fotografias de rua. Percebe-se, desta forma, o cuidado que se deve ter no que diz respeito à afirmação de que as fotografias da elite orientavam um estilo de vida que deveria ser ou incorporado pelos demais segmentos ou caracterizado como um signo distintivo entre segmentos sociais. Deve ser considerado que podem existir características de representação diferentes dentro de um mesmo grupo social. A análise das tipologias – e subtipologias – se oferece justamente para esta constatação, visando que diferenças, quando encontradas, sejam estabelecidas e o conteúdo das fotografias, caracterizado especialmente pelos sujeitos sociais e por seu caráter polissêmico, seja questionado na sua diversidade.

#### 5.2.4 Posturas semelhantes, cenários repetidos

A análise seriada de fotografias, em suas diversas tipologias, aponta para algumas possibilidades de padrões visuais que indicam a semelhança de gestos e posturas dos sujeitos fotografados. A tendência à repetição aumenta na medida em que o *corpus* de análise fotográfica tem também o seu aumento de fotografias. É o caso da *Revista do Globo* e suas muitas imagens publicadas de 1929 a 1939, caracterizada pelas mais diversas temáticas e os mais diferenciados formatos. Como mencionado anteriormente, pode-se constatar que a cultura

fotográfica se manifesta no ritual de preparação para a apreensão da imagem, no condicionamento à exposição do indivíduo a ser fotografado (pose e vestimentas) e no cenário (com todos os seus mobiliários, fundos e demais acessórios). Foram fotografias que fugiam das cenas comuns do cotidiano, ainda caracterizados pelos resquícios de certa aura ainda presente na fotografia posada e de estúdio, mas com signos fotográficos repensados e atualizados de acordo com as tendências artísticas e técnicas de cada época.

Figuras 208 e 209 – Poses e cenários muito semelhantes, porém invertidos



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 176, fev. 1936<sup>215</sup> □ <sup>216</sup>.

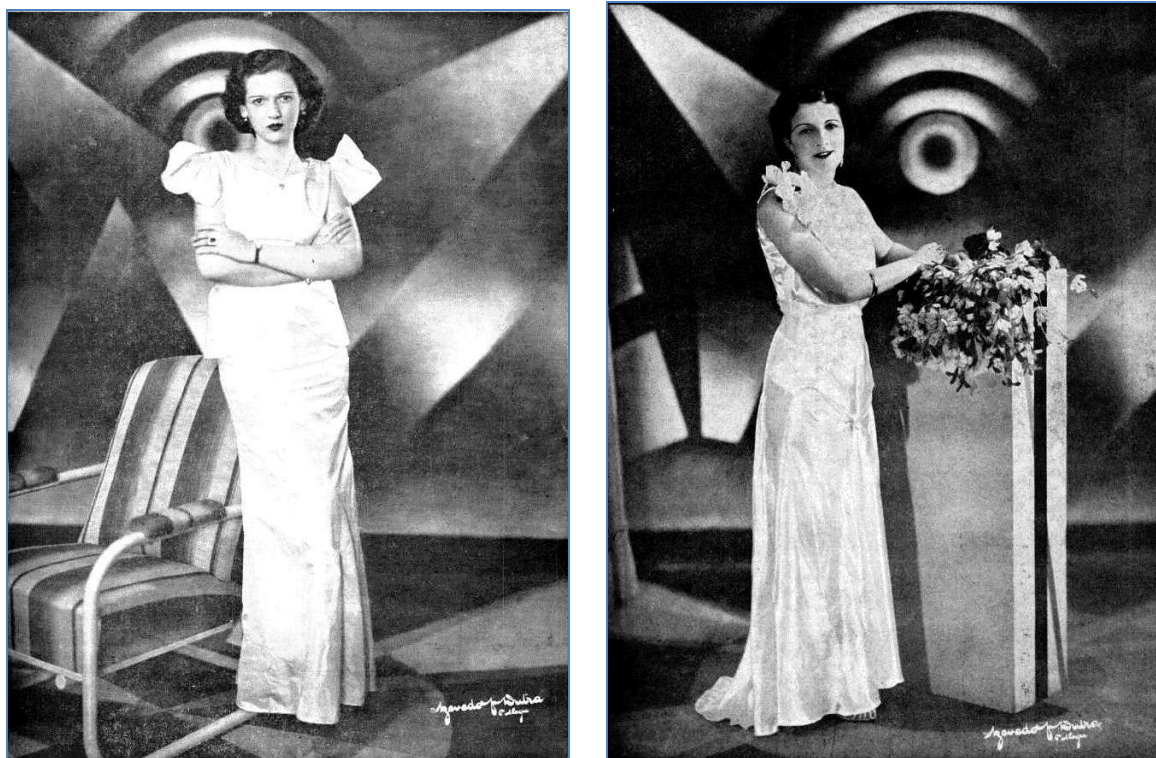
Provavelmente, o atendimento ao público por parte dos fotógrafos fazia com que determinados cenários e determinadas orientações para a pose fossem repetidos. Assim, poderia ser comum que pessoas de Porto Alegre, que frequentaram um mesmo estúdio, tivessem uma fotografia com cenário igual e pose muito semelhante. É o que se pode constatar em algumas imagens presentes na *Revista do Globo* durante o período estudo. Em edição de fevereiro de 1936, duas fotografias chamaram bastante a atenção pela sua semelhança: duas mulheres sentadas em uma espécie de bancada, de lado, com as pernas cruzadas voltadas para trás, um dos braços caídos e o outro apoiado no joelho (cf. figuras 208 e 209). Aparentemente, parece que as fotografias foram tiradas no mesmo local, mas foram

<sup>215</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Cecy Camargo”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra, Porto Alegre”.

<sup>216</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Nely La Porta”.

apenas invertidas. A primeira possui a assinatura de seus autores, a dupla *Azevedo & Dutra*. Já a segunda, não possui assinatura. A pose das mulheres e o cenário utilizado são muito semelhantes, o que também pode ser verificado em outras fotografias publicadas no periódico.

Figuras 210 e 211 – Abstracionismo geométrico do fundo sugere um mesmo cenário em fotografias diferentes



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 169, set. 1935<sup>217</sup>; n. 181, abr. 1936<sup>218</sup>.

Em outro caso, uma fotografia da edição 169, de setembro de 1935 (cf. figura 210), pode ser comparada com outra publicada em abril de 1936, edição de número 181 (cf. figura 211). O que chama a atenção nas fotografias é justamente a existência de um, aparentemente, mesmo cenário de fundo – um painel de estúdio – possivelmente inspirado nas tendências do abstracionismo geométrico. As formas circulares, triangulares, e outras mais, puderam ser contempladas em ambas as fotografias, assim como também em outras tipologias analisadas, nas quais elas estiveram presentes. Neste caso, as fotografias levam a mesma assinatura: novamente *Azevedo & Dutra*, tendo ainda abaixo a identificação da cidade do registro fotográfico, ou seja, Porto Alegre. O que indica é que na década de 1930 estes fotógrafos provavelmente gozaram de um significativo prestígio na cidade, pois tiveram muitas de suas

<sup>217</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Suely Bitencourt”. Assinatura na fotografia: “*Azevedo & Dutra*, Porto Alegre”.

<sup>218</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Dileta Bastos, Senhorita Farroupilha de Palmeira”. Assinatura na fotografia: “*Azevedo & Dutra*, Porto Alegre”.



fotografias publicadas na *Revista do Globo*. A repetição de poses e cenários indica que estes profissionais deveriam ter boa demanda de clientes, o que acarretou ou em uma quantidade de técnicas e cenários que não desse conta da quantidade de clientes, ou uma reivindicação por parte destes para a realização da produção de um tipo específico de fotografia, conforme teriam visto anteriormente. Imagina-se que outras mulheres, leitoras da revista, quando vissem a imagem poderiam solicitar os serviços dos fotógrafos para tirar a foto no mesmo estilo.

Figuras 212 e 213 – Fotografias com fundo neutro, contrastando um jogo de claros e escuros



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 130, fev. 1934<sup>219</sup>; n. 212, ago. 1937<sup>220</sup>.

A fotografia que dá poucos indicativos de cenários possui, por sua vez, um cenário abstrato, sem a presença de mobiliários, ressaltando, por sua vez, a imagem dos sujeitos fotografados. O corpo, em evidência, teve suas expressões faciais ressaltadas, vestimentas valorizadas e acessórios bem visualizados. Quando do uso de vestidos claros (cf. casos presentes nas figuras 211 e 212), o corpo das mulheres contrasta em um jogo de claro e escuro da fotografia. O mesmo jogo de contraste que se formou sutilmente no plano de fundo, revelou uma falsa impressão de aura, fornecendo à imagem fotográfica um sentido de

<sup>219</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. A Srta. Ilza da Cunha Silva, da sociedade desta capital. Trabalho fotográfico de E. Kóvac”.

<sup>220</sup> Legenda extraquadro: “Jurema Lobo, filha do Sr. Pedro Lobo”. Texto na fotografia: “À mamãe querida, com carinhos da Jurema, 9/7/19???”.

“qualquer lugar”, dado os signos de “localização nenhuma” em que se encontra o sujeito, tendo somente alguns traços do seu corpo bem delineados. Os gestos podem incitar também a sensação de movimento na fotografia. Chama à atenção a dedicatória escrita em letra cursiva no canto inferior direito da segunda fotografia, na qual a fotografada oferece a imagem à sua mãe. Atesta, desta forma, uma fotografia da “vida (quase) privada”, cujo “objeto-presente” tornou-se “objeto-público”, alcançando as páginas da *Revista do Globo*.

A análise da composição de corpos e cenários presentes nas fotografias da *Revista do Globo*, de 1929 a 1939, e a respectiva menção a constituição de possíveis padrões fotográficos, deve ser feita com a devida cautela para que, desta forma, não se perca a riqueza estética presente nas imagens que, em análise seriada, pode se tornar muito semelhante umas das outras. Cada fotografia possui a sua particularidade, caracterizada pelo enquadramento, pela identidade revelada de cada sujeito e pela composição do cenário, ora diferenciando-se e ora assemelhando-se uma com a outra. E no caso da fotografia de revista, sua localização diagramatical contempla uma nova linguagem, em uma dialética da imagem com o seu suporte de circulação. O estudo da polissemia das imagens fotográficas em uma perspectiva seriada, em busca apenas de padrões de repetição, exporia os riscos de uma provável banalização do objeto de estudo e, por certo, relegaria o detalhe e a composição ao possível plano da não observação. Esta cautela necessária foi enfatizada por Rosalind Krauss (2010, p. 223), em *O fotográfico*, mencionando a atenção que se deve ter para com esta metodologia de comparação de semelhanças e diferenças.

O fato de a fotografia ser múltipla em razão de sua própria técnica reforça então a ideia de que, teoricamente, é possível que todas as imagens do mesmo sujeito sejam, no fundo, a mesma imagem, e, assim, participem da repetição pura e simples. Tomadas globalmente, estas formas de multiplicidade militam vigorosamente contra a existência da noção de originalidade como conceito estético na prática fotográfica; tanto é que, no interior do universo estético da diferenciação (quer dizer: isto é bom, aquilo é ruim, aquilo outro é diferente disto na sua absoluta originalidade), surge com a fotografia a inquietante eventualidade de uma ausência de diferenciação qualitativa. Ela seria então substituída por uma simples palheta de diferenças quantitativas, como acontece com as séries. Desmorona a possibilidade de uma diferença estética a partir de dentro e, com ela, desmorona a originalidade, que depende precisamente da noção de diferença.

A preparação para a pose fotográfica, a escolha da vestimenta e dos acessórios e o uso de mobiliário e cenário específicos indica a comparação de todos esses ritos sociais com a própria questão linguística do enunciado: por mais que se diga a mesma frase, ela nunca será a mesma, sendo nova a cada vez que pronunciada, mesmo que tenha o mesmo conjunto de signos linguísticos. Podemos ver desta forma a fotografia, adaptada, logicamente, aos

parâmetros da comunicabilidade visual. Por mais que se tente reproduzir uma mesma fotografia, mesmo que ela seja do mesmo sujeito, no mesmo local, com as mesmas vestimentas, enfim, a fotografia nunca será a mesma. Obviamente, a técnica de reprodução proposta pela revelação ou pela impressão aponta para perspectivas diferentes. O que se menciona aqui é própria criação da fotografia – o ato fotográfico em si – e a sua reprodução em um mesmo ambiente e, por vezes, com os mesmos sujeitos. No caso da *Revista do Globo*, uma mesma fotografia até foi reproduzida em mais de uma edição, especialmente de personalidades vinculadas ao contexto político, mas o que encontramos também são diferentes fotografias, com pessoas também diferentes, mas que foram influenciadas pelas convenções fotográficas da pose, das vestimentas e dos cenários (sendo característica específica desta tipologia, os retratos de estúdios).

Figuras 214 e 215 – Fotografias semelhantes na composição, mas com originalidades distintas



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 163, jun. 1935<sup>221</sup>; n. 222, fev. 1938<sup>222</sup>.

<sup>221</sup> Texto: “Galeria social. A fotografia é hoje uma arte de grandes recursos. E já começam a aparecer fotógrafos notáveis. Um atelier de fotografia já não é só um meio de ganhar dinheiro. É também um templo de arte, de inteligência e de gosto. Este retrato da senhorinha Walmir de Freitas e Castro, da sociedade de Montenegro, é uma bonita prova do talento do Sr. Plínio Tamagnoni, verdadeiro artista da luz e da sombra, funcionário da conhecida e acreditada Fotografia Azevedo & Dutra, d'esta capital”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra, Porto Alegre”.

<sup>222</sup> Legenda extraquadro: “Senhorinha Ligia Mohr, que será coroada Rainha do Clube Recreio Juvenil, de São Leopoldo, para o ano de 1938, pela Srta. Leda Maciel de Almeida, Rainha da Primavera do Rio Grande do Sul, no próximo baile de gala que realizará aquela sociedade”.

As semelhanças das poses encontradas nas imagens da *Revista do Globo* caracterizaram a influência da cultura fotográfica sobre a própria cultura social. Quando os sujeitos não foram os mesmos, as vestimentas foram diferentes, o plano de fundo e os objetos de composição do cenário mudaram, e, no caso específico da fotografia de revista, a diagramação influenciou diretamente na interpretação da imagem, permaneceu a semelhança da pose proposta pelo corpo do indivíduo (cf. figuras 214 e 215), respeitadas as peculiaridades de seus “enunciados”. Como menciona a própria legenda de uma das fotografias, a intenção de aproximá-las com a estética artística afasta cada vez mais os sujeitos dos papéis que eles desempenham na vida social, assumindo a fotografia, assim, a representação de um espaço diferenciado da vida cotidiana: uma possibilidade de fuga do sujeito para uma esfera que, a princípio, estava muito distante daquilo que poderia ser encontrado na vida real.

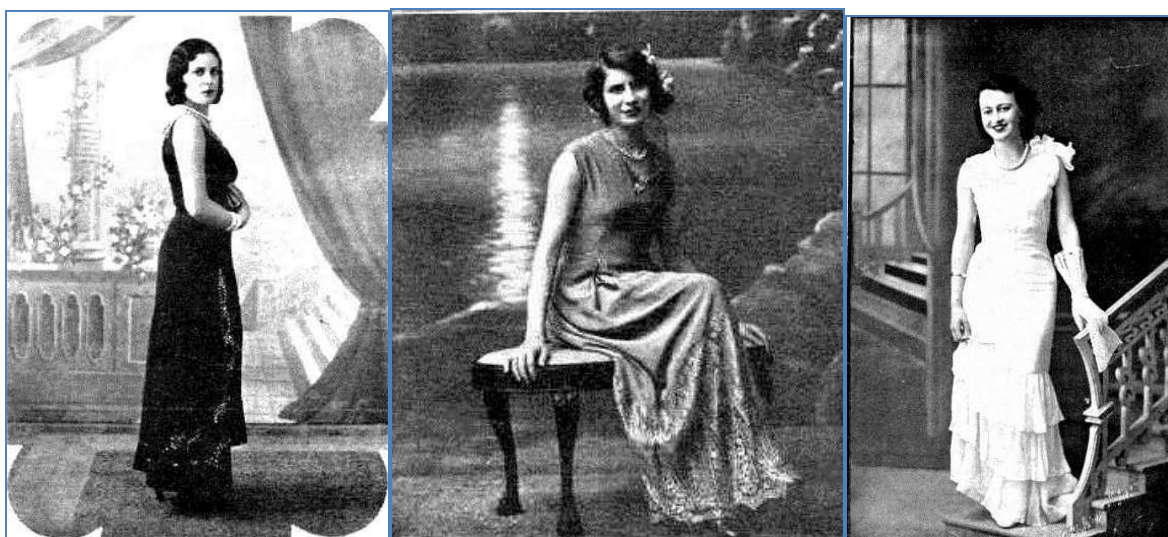
### 5.2.5 Outras paisagens, outros objetos

A composição do conteúdo fotográfico, no que diz respeito ao seu plano de fundo, não se caracterizou somente por cenários abstratos. A representação visual de diversas paisagens e a tentativa de caracterização de cenários que se confundiam com ambientes internos de casarões, por exemplo, estavam presentes em uma diversidade de painéis utilizados para a construção do conteúdo fotográfico. Entre o padrão e a diversidade, encontraram-se muitas possibilidades de representação de cenários que comporiam a fantasia criada para a apreensão da imagem da pessoa fotografada. Apresentava-se quase que como uma necessidade dos indivíduos ambientalizar o espaço da fotografia para que o personagem assumido na condição estética do sujeito ganhasse maior expressão dentro do processo que caracterizou o ato fotográfico em si. Ocorria, assim, uma variação não somente de planos de fundo, mas também de objetos que ao mesmo tempo em que compunham um mobiliário “real”, confundiam-se com o mobiliário “irreal” presente nos próprios painéis de representação. Neste pensamento, Annateresa Fabris menciona a questão, falando sobre esta necessidade de representação do espaço fotográfico.

Configura-se então a ideia de que o homem não era completo se estivesse dissociado do âmbito de sua vida cotidiana, o que motiva o aparecimento de um fundo animado por imagens naturais exteriores ou por representação de interiores. Estes elementos não são mais importantes que a presença do sujeito: o entorno integra-se com os demais atributos que caracterizam a personalidade do modelo, sem chegar a ter uma existência independente. (FABRIS, 2004, p. 26)

Apenas uma objeção se apresenta ao que diz a autora, no caso do presente estudo sobre as fotografias da *Revista do Globo*. Vale lembrar que o cotidiano poderia estar muito longe daquilo que estava sendo representado, ou seja, a fantasia fotográfica poderia ser o objeto de desejo e o ponto de fuga de um dia-a-dia regrado com convenções sociais muito mais rígidas daquelas propostas pela fotografia. O que se concorda plenamente é que independente dos elementos que estão presentes na fotografia, o sujeito continuou sendo o ponto central, o corpo de primeiro plano, e dentro dele cabe ao expectador definir o *punctum* que lhe prende a atenção ou, nos mais distraídos, julgar que se trata apenas de mais uma fotografia entre tantas outras existentes no periódico.

Figuras 216, 217 e 218 – Planos de fundo de paisagens e interiores no teatro fotográfico



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 35, jun. 1930<sup>223</sup>; n. 67, ago. 1931<sup>224</sup>; n. 157, mar. 1935<sup>225</sup>.

Nas fotografias acima, percebemos na edição de junho de 1930 (cf. figura 216) a tentativa de reprodução de um fundo que estaria vinculado a um interior. Este por sua vez, dava passagem para o que parece ser um jardim florido, com a presença de uma cortina, a qual ao mesmo tempo em que cobria parte da paisagem ajudava a desvendá-la. Na edição de agosto de 1931 (cf. figura 217), pode-se perceber outra peculiar paisagem do que aparentou ser um lago à noite, com destaque para o reflexo da luz da lua na água. Verifica-se também a presença do que aparenta ser uma vegetação, característica do lugar onde se localiza o concentrado de água. Na outra fotografia, da edição de março de 1935 (cf. figura 218), o plano de fundo foi composto pela imagem de um interior, de uma residência talvez,

<sup>223</sup> Cabeçalho extraquadro: “Miss Rio Grande”. Legenda extraquadro: “Senhorinha Debora Mendes”.

<sup>224</sup> Cabeçalho extraquadro: “Graça gaúcha”. Legenda extraquadro: “Lúcia E. Blauth (Desvio Blauth)”.

<sup>225</sup> Legenda extraquadro: “Sociedade. [...] Embaixo, à esquerda, a Srta. Lídia Gonçalves de Barros, filha do Dr. Júlio César de Barros, da sociedade de Porto Alegre [...]”.

caracterizando a imagem de uma parede e, na outra parte, uma passagem para outra peça do ambiente, onde se pode ver a presença de uma escadaria ao fundo e, ainda, de uma janela.

O que as três imagens têm em comum está justamente no condicionamento do corpo de suas fotografadas. Evidentemente, elas estão em poses diferentes, mas estão também de costas para aquilo que aparentemente poderia ser o mais importante dentro do conteúdo fotográfico. O condicionamento do corpo com relação ao cenário foi o que caracterizou a semelhança de fotografias que, a princípio, pareciam ser tão diferentes. O olhar das três mulheres esteve direcionado para a câmera fotográfica, apesar de uma paisagem que poderia se apresentar como agradabilíssima. No caso das fotografias de 1931 e 1935, é interessante observar que parte do mobiliário presente se confundiu com o plano de fundo bidimensional, mas materialmente foi independente dele. A composição por um cenário artificial somente pôde ser justificada pela presença das mulheres fotografadas. Poder-se-ia falar, inclusive, sobre uma espécie de tolerância do artificialismo fotográfico a partir da presença de pessoas no seu enquadramento. A paisagem como foco principal do fotográfico, quando apareceu na *Revista do Globo*, sempre teve a representação do natural, ao invés do artificial.

Algumas fotografias, por sua vez, assumiram um lugar que diferia da lógica do estúdio. Ao certo, não se pode ter certeza de que lugar se trata, pois não existem indicativos que o informem, nem pelo vestígio visual, nem pelo textual. Poderia ser uma fotografia tirada em casa, no ambiente privado, ou então em algum clube, ou algum estabelecimento comercial. Enfim, as possibilidades são muitas, estando claro apenas de que o local da fotografia não foi construído no seu artificialismo de cenários, mas sim na composição de um lugar “real” – onde podemos encontrar também a fantasia da representação visual. Em fotografia publicada em edição de janeiro de 1929 (cf. figura 219), percebe-se que a fotografada está no canto de um ambiente que se caracteriza como não artificial pelo fato do fundo não se configurar como um painel, mas sim por objetos propriamente ditos. Na outra fotografia, publicada em edição de outubro de 1934 (cf. figura 220), acontece o mesmo, só que sem a presença visual de um mobiliário específico.

Repara-se que a fotografia coloca as mulheres em um canto do ambiente, trabalhando com o jogo dimensional do canto da construção, cujas formas geométricas são caracterizadas pelas próprias paredes e pelo piso. A linha de fundo que divide o ângulo das duas paredes serve como uma espécie de referência para o eixo central da fotografia, mesmo que as mulheres não estivessem completamente centralizadas no enquadramento.



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 2, jan. 1929<sup>226</sup>; n. 147, out. 1934<sup>227</sup>.

A presença de espelhos, por sua vez, trabalha essa noção de dimensionalidade de forma mais intensa, apresentando um contraponto interessante da própria noção de mimese atribuída às concepções históricas do conteúdo fotográfico. Propõe um interessante jogo de duplicidade do sujeito, que elevada à condição da duplicidade teórica em fotografia, rende boas discussões filosóficas. Lembrando Philippe Dubois (2009, p. 27), cultivava-se uma concepção geral e bastante comum sobre o que poderia ser a fotografia: “a imitação mais perfeita da realidade”. Mas caracterizada como uma invenção, resultante do imaginário de segmentos sociais sobre si mesmos, pois, como lembra Peter Burke, “os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais” (BURKE, 2004, p. 34-35). Assim como as fotografias das mulheres remetem para uma situação concreta (o ato fotográfico em si), também o fazem para uma situação semiótico-filosófica (que perpassa

<sup>226</sup> Legenda extraquadro: “Sociedade. Senhorinha Celia Aquino, que até hoje reuniu o maior voto de sufrágios no concurso de beleza aberto pelos nossos colegas do *Diário de Notícias* para apurar qual a mais bela de Porto Alegre”.

<sup>227</sup> Cabeçalho extraquadro: “Galeria social”. Legenda extraquadro: “A senhorinha Alexandra de Macedo Fontoura, da sociedade de Porto Alegre”.

pelas noções gerais dos signos visuais). Nestas duas imagens presentes na *Revista do Globo*, a representação fotográfica, caracterizada pelo duplo, possuía outra duplicidade dentro dela mesma: um espelho, que permitiu um enquadramento diferente do sujeito – uma perspectiva diferenciada o bastante para que apareça o sujeito retratado, mas não o fotógrafo. A imagem fotográfica como noção de segunda realidade remete às reflexões de Boris Kossoy (2007, p. 43), retomadas no livro *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*.

Nosso acesso ao dado real, quando através da imagem fotográfica, será sempre um acesso à segunda realidade, aquela do documento, a da representação elaborada. Trata-se do acesso ao mundo da aparência, um mundo que preserva as formas de um objeto ou cenário ou as feições de um indivíduo recortadas no espaço, paralisadas no tempo, um mundo imaterial, logo intangível, não importando se a imagem é analógica ou digital. A aparência é a base da chamada evidência fotográfica. O objeto pode achar-se registrado tal como se apresentava em sua concretude; personagens podem aparecer sorridentes, introspectivos, cenário podem ser distorcidos, detalhes omitidos, tratem-se de pura encenação. A evidência não pode deixar de ser questionada.

O registro (a fotografia) de quem registra (o fotógrafo) não deveria estar presente no enquadramento, segundo as convenções formais adotadas pelo agente de criação da imagem. Por isso que os espelhos foram fotografados de forma lateral e não frontal. Revelam apenas parte da imagem do ambiente e parte do corpo do fotografado. E no que diz respeito à opção do recorte fotográfico, em ambas as fotografias caracterizou-se a apreensão da imagem de um corpo inteiro, ao invés de um foco fechado, que pudesse privilegiar somente o rosto das mulheres. Apesar da presença dos objetos, foram os indivíduos o motivo principal para a criação do fotográfico, considerando a sua centralidade na imagem e o seu destaque caracterizado pela posição em primeiro plano. A presença de outros objetos assumiu, portanto, um caráter secundário, que talvez não justificasse uma fotografia sem a presença do sujeito. Foi o caso do vaso colocado à frente do espelho na fotografia de 1929 (cf. figura 219). Mas em outras ocasiões, e pode-se afirmar que desde a antiguidade, os vasos tiveram um papel um tanto privilegiado na sociedade como artefato de utilidade ou mesmo como simples ornamento para decoração.

As fotografias foram publicadas entre edições muito próximas, sendo a primeira de fevereiro (cf. figura 221) e a segunda de março (cf. figura 222), ambas no ano de 1934. Chama atenção à composição feita na aproximação entre o corpo das mulheres e, nas duas imagens, um vaso. O primeiro com flores e com uma pintura do que parece ser folhas e frutas, e o segundo, aparentemente vazio, traz a imagem de elefantes. Vasos possuem, desde a antiguidade, uma conotação artística, especialmente por referências de suas pinturas, mas também simbólica. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 932), “o vaso



encerra, sob diversas formas, o elixir da vida”, e “o fato de o vaso ser aberto em cima indica uma receptividade às influências celestes”. O fato de a mulher ser a genitora na sociedade a aproxima desta relação simbólica com o objeto. Por sua vez, a questão da delicadeza de um vaso, que pode ser quebrado facilmente, contrasta com a sua beleza, e poderia ambos estar relacionados a uma interpretação conjunta. A presença de flores, no entanto, remete ao universo linguístico utilizado na época, em que se pôde ler muitas vezes a menção ao sexo feminino como “flor”. Neste caso, teríamos uma metáfora do objeto em si e da denominação do feminino juntos em uma mesma imagem.

Figuras 221 e 222 – O feminino se “dá a ver” juntamente com o objeto, assumindo o mesmo plano



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 131, fev. 1934<sup>228</sup>; n. 133, mar. 1934<sup>229</sup>.

Em outras fotografias que seguem a tipologia de retratos fotográficos femininos – e individuais – publicados na *Revista do Globo* de 1929 a 1939, temos a menção de uma relação da fotografia com a arte. Desta vez, no entanto, não se trata da histórica discussão sobre os conceitos de arte e os usos artísticos da fotografia, mas sim a presença de obras pictóricas no enquadramento fotográfico, compondo o cenário da representação fotogênica dos indivíduos.

<sup>228</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. A Srta. Dora Barbosa Pereira, da sociedade de Porto Alegre”.

<sup>229</sup> Cabeçalho extraquadro: “Galeria social”. Legenda extraquadro: “Senhorita Julinha Blessmann, da sociedade de Porto Alegre”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra, Porto Alegre”.

No primeiro caso, a edição de setembro de 1934 (cf. figura 223) trouxe a fotografia de uma mulher identificada pela legenda apenas como sendo da “sociedade de Porto Alegre”. Mais uma vez, a *Revista do Globo* forneceu na editoração um indicativo de pertencimento do sujeito, não especificando qual o segmento social. No entanto, pode-se dizer que “ser da sociedade” remete a um entendimento de “ser da elite”, ou de outro segmento próximo, também privilegiado.

Destaca-se que em praticamente metade do plano de fundo aparece uma obra de dimensões consideráveis, exposta em local não revelado pelos editores da revista. Que lugar seria esse espaço fotografia? Como inferência, vale lembrar que dois anos depois surgiria a Universidade de Porto Alegre, mas em 1934 já existia, desde o início do século XX, a Escola de Artes na capital.

Figuras 223 e 224 – A fotografia se aproxima da arte, ao menos no conteúdo da imagem



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 144, set. 1934<sup>230</sup>; n. 203, mar. 1937<sup>231</sup>.

<sup>230</sup> Cabeçalho extraquadro: “Galeria social”. Legenda extraquadro: “Senhorinha Alice Gama de Barros, da sociedade de Porto Alegre”. Assinatura na fotografia: “Azevedo & Dutra, Porto Alegre”.

<sup>231</sup> Legenda extraquadro: “Sociedade. Exma. Sra. D. Stela Bertaso, esposa do Sr. José Bertaso, um dos sócios da firma Barcellos, Bertaso & Cia., proprietária da Livraria do Globo, e cujo aniversário natalício transcorreu no dia 28”.

Na fotografia ao lado (cf. figura 224), da edição de março de 1937, temos a esposa de um dos diretores da *Revista do Globo*, posando ao lado de uma pintura que, diferentemente da anterior, não ocupa um lugar tão nobre no enquadramento fotográfico. O segundo plano da fotografia também foi composto com a visibilidade de uma grande lareira, algo que aparenta ser uma pequena escultura, e o restante da parede. O estúdio fotográfico assumia dimensões outras àquelas específicas das representatividades artificiais de um espaço em local bem definido. A câmera que ganhou as ruas transformou em cenário outros espaços de circulação, mas mesmo assim mantinha-se em ambientes fechados, não expostos diretamente à luz do sol. A imponência dos objetos, artísticos ou não, cuja comparação poderia ser feita com estereótipos tradicionais do universo feminino (como beleza, delicadeza e fragilidade), não diminui a presença do sujeito. Pelo contrário, foram elementos que acrescentaram significação à sua identidade. E nada mais representativo do que o campo da arte pictórica – vinculada ao mecenato, à nobreza e à burguesia – para criar a distinção entre segmentos sociais, como ocorreu ao longo da história no confronto entre o “erudito” e o “popular”.

#### 5.2.6 Quando se está fora dos padrões

As representações da mulher também apresentaram as suas exceções. A menção sobre a existência de um padrão visual nos retratos femininos remeteu à presença de uma série de elementos na fotografia: o corpo, os acessórios e os cenários. Vale a pena fazer menção a algumas fotografias que não se encaixaram na forma de construção fotográfica convencional presente em praticamente todas as edições da *Revista do Globo*. Por outra perspectiva, poderiam estar mais próximas das experiências do cotidiano, que não escondem certos comportamentos que seriam apagados dentro da fantasia fotográfica. Em edição de fevereiro de 1936, um retrato fotográfico trouxe a mulher usando óculos (cf. figura 225), o que, dentro das convenções verificadas para a época, não era algo que se apresentasse como convenção. Certamente, a beleza estética não contemplava a presença de óculos de grau, apesar dos possíveis problemas de visão que as fotografadas poderiam ter. Foi possível verificar também algumas poucas outras fotografias de mulheres usando óculos, especialmente em edições do fim da década de 1930.

Outro caso esteve presente em edição de junho de 1937. A “miss farroupilha” foi fotografada também fora dos padrões estéticos da época para um retrato (cf. figura 226). Apesar de maquiada e com os cabelos bem arrumados, utilizando um vestido sóbrio, sua

concentração está no apoio a uma mesinha, escrevendo uma recomendação publicitária para o uso de um sabonete<sup>232</sup>. Considera-se uma imagem fora dos padrões fotográficos pelo fato da representação da mulher estar ligada à escrita, ou seja, a um indício de intelectualidade. Não que as mulheres ainda não tivessem alcançado conquistas significativas no campo da educação. Vale lembrar que o Rio Grande do Sul já tinha a presença majoritária de mulheres no magistério desde as últimas décadas do século XIX (LOURO, 2000). No entanto, pelo menos na série apresentada pela *Revista do Globo* de 1929 a 1939, e no que toca à questão dos retratos fotográficos femininos e individuais, a imagem apresenta-se como uma exceção quando comparada com as demais. A autoria da fotografia foi assinada por *Foto Sport*. Enfim, temos aqui um breve exercício do olhar sobre conteúdos que não estiveram dentro de padrões visuais da revista.

Figuras 225 e 226 – Mulheres de óculos e desempenhando atividades de escrita eram exceções



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 177, fev. 1936<sup>233</sup>; n. 208, jun. 1937<sup>234</sup>.

### 5.3 As Dialéticas Polivisuais em Outras Linguagens

Da forma como pode ser verificado o caráter polissêmico da imagem, o mesmo ocorre com imagens de estatutos outros e que compartilham o mesmo espaço diagramatical da *Revista do Globo*. A possibilidade da realização de estudos comparativos oferece a chance da

<sup>232</sup> Conteúdo do papel, publicado na página anterior: “Porto Alegre, 11-6-37. É com prazer que recomendo às minhas gentis patrícias o uso do sabonete *Matenal*, fórmula do ilustre Dr. Niemeyer e cujo produto honra sobremaneira a indústria do nosso querido Rio Grande. Vera Albuquerque”.

<sup>233</sup> Legenda extraquadro: “Senhorinha Zylma Simões, filha do Sr. N. F. Simões, do alto comércio d’esta capital”.

<sup>234</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Vera Albuquerque, Miss Farroupilha”. Assinatura na fotografia: “Foto Sport”.

realização de múltiplas abordagens, uma vez identificado um ponto em comum entre os signos de comunicação. A produção do signo visual ocorreu em variados formatos no periódico de 1929 a 1939, entre a reprodução de pinturas, desenhos e charges, por exemplo, inseridos em variados contextos de edição. Neste caso específico, a proposta foi selecionar algumas imagens visuais de natureza manual e aproximá-las com as imagens fotográficas que tivessem uma forma muito semelhante.

Certamente, a presença de signos visuais diferenciados – com estatutos próprios – foi algo possibilitado pelas implementações tecnológicas vinculadas às técnicas de impressão. Nesta relação entre a impressão e a fotografia, André Rouillé (2010, p. 126-127) traz uma significativa contribuição.

Na virada do século XX, várias inovações técnicas tornaram o procedimento fotográfico apto a captar o instante. Enquanto os negativos se tornavam cada vez mais sensíveis e surgiam ópticas extremamente luminosas, emergia também uma nova geração de máquinas fotográficas de pequeno formato. [...] A instantaneidade, a capacidade de captar movimentos fugazes constituía a finalidade dessa série de progressos técnicos. Mas, para informar, os clichês instantâneos tinham de ser amplamente difundidos. Ora, isso era impossível de ser realizado somente através da fotografia, sem uma aliança com a tipografia.

Apesar de manter uma diversidade de imagens e textos, a *Revista do Globo* prezava por certa regularidade destes conteúdos no que diz respeito à sua publicação, conforme mencionado anteriormente. As imagens da sociedade estiveram presentes também em outras esferas comunicacionais do visual, ora correspondendo diretamente à identidade de uma pessoa existente, ora a um “ninguém”, ou um estereótipo social – caracterizando a imagem de uma pessoa que somente existiu naquela – e para aquela – representação visual. A proposta de aproximar as duas linguagens caracteriza-se como um breve exercício do olhar, verificando não somente o que pode estar visível nas imagens, mas percebendo também aquilo que pode estar oculto aos olhos e que a fotografia, por suas convenções sociais específicas, não contemplou. Trata-se de imagens que foram aproximadas por um traço em comum ou por uma possível semelhança, sem necessariamente estarem na mesma página ou na mesma edição dos exemplares analisados.

### 5.3.1 Variedades visuais através das capas

As capas da *Revista do Globo* sempre mereceram uma atenção à parte, como no caso do excelente trabalho de Paula Viviane Ramos (2002). A representação da mulher sempre teve papel de destaque nas capas do periódico, fosse por meio da ilustração (em maior

quantidade durante o período estudado, 1929 a 1939), fosse pela própria fotografia. Durante muito tempo, antes da existência da fotografia, a representação visual dos objetos, das pessoas e dos lugares se fazia através da intervenção manual, com a criação de desenhos, pinturas, ilustrações e toda uma variedade possível de imagens. Com a fotografia, e sua capacidade de reprodução e aparente fidelidade, uma nova alternativa para a representação visual passou a ocupar cada vez mais o espaço que antes era exclusivo da intervenção pictórica.

Figuras 227 e 228 – A mulher como referente para a criação da ilustração e da fotografia



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 214, set. 1937<sup>235</sup>; n. 209, jul. 1937<sup>236</sup>.

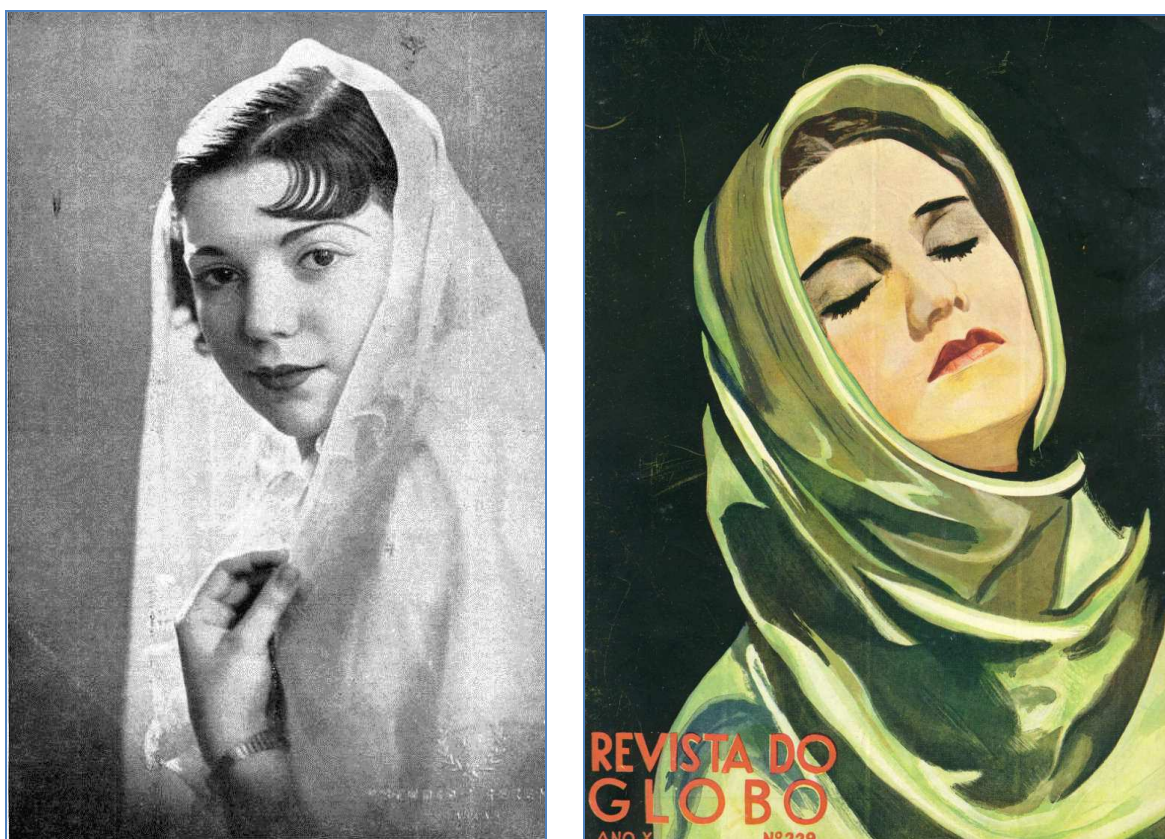
Algumas vezes, a fotografia até auxiliou a elaboração de obras, cujos artistas dispensavam rapidamente suas modelos para utilizar o produto final apreendido pela câmera fotográfica como referência principal para a criação do objeto artístico. O que se sabe é que na década de 1930 a fotografia já estava bem difundida e bem acomodada na cultura visual presente no Brasil, e inclusive no Rio Grande do Sul. O caráter usual da fotografia, no entanto, assumiu aspectos diferenciados, tal qual a própria representação de outras imagens criadas de forma manual – se considerarmos essa perigosa diferença entre ambos os meios. A questão que se apresenta questiona o motivo da permanência de desenhos e ilustrações em

<sup>235</sup> Capa da *Revista do Globo* de setembro de 1937. Assinatura de Edgar Koetz.

<sup>236</sup> Legenda extraquadro: “Miss Bruna Makay, da colônia inglesa desta capital”. Assinatura na fotografia: “Azevedo e Dutra”.

uma época em que a fotografia poderia rapidamente assumir a mesma demanda. Certamente, uma lacuna polivisual, que se remete ao estatuto de cada imagem, diz respeito ao seu potencial comunicativo, reservando as especificidades de organização de códigos sógnicos pertencentes a uma e, algumas vezes, ausentes em outras.

Figuras 229 e 230 – A presença do véu remete à sedução e à cultura feminina do oriente



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 203, mar. 1937<sup>237</sup>; n. 229, mai. 1938<sup>238</sup>.

Pergunta-se se imagens de estatutos diferentes poderiam estabelecer uma dialética harmoniosa quando possuem um mesmo referente, ou um referente de uma mesma natureza, ou, particularmente, abarcam o indivíduo social de maneira mais ampla. A fotografia de uma mulher britânica (cf. figura 228) inserida na sociedade porto-alegrense, por exemplo, pode estabelecer um diálogo muito próximo com os signos visuais presentes em uma das capas da *Revista do Globo*, na representação da mulher vinculada ao consumo, à moda e, conseqüentemente, a segmentos privilegiados da sociedade a que pertence (cf. figura 227). O etnólogo Denys Cuche menciona que “numerosos estudos mostraram que os sistemas de valores, os modelos de comportamento e os princípios de educação variam sensivelmente de

<sup>237</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Lia Martins, filha do Sr. Timóteo Vaz Martins, do alto comércio desta praça, e de sua Exma. esposa, D. Carmelita Pieruccini Martins”.

<sup>238</sup> Capa da *Revista do Globo*, de maio de 1938.

uma classe para a outra” (CUCHE, 2002, p. 160), o que certamente interfere nossa percepção de pertencimento de classe quando olhamos uma determinada imagem e identificamos determinados signos visuais como relacionados a um segmento da sociedade. A percepção da presença de acessórios do vestuário e a correlação possível que se pode estabelecer com a palavra “moda” (escrita em um dos pacotes que o homem traz à mão) também auxilia a remissão de pertencimento de classe, uma vez que durante muito tempo, essa concepção esteve mais associada ao estilo de vida do que à vestimenta propriamente dita.

Em outra situação (cf. figuras 229 e 230), a aproximação da ilustração e da fotografia revela uma nova semelhança. A opção pelo véu em ambas as imagens caracteriza uma representação vinculada à sensualidade velada do corpo, em que historicamente se pode associar este acessório da indumentária feminina. Pode-se afirmar que, “em última instância, o véu pode então ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo; ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento; todas as mulheres sedutoras sabem disso, desde que o mundo é mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 931). A representação da beleza e sensualidade femininas foi enfatizada nas duas imagens pela presença do véu. Chama atenção a semelhança física das duas mulheres: a fotografada e a desenhada – sendo as duas com pele clara, cabelos castanhos, traços das sobrancelhas e bocas muito similares. O fundo é abstrato em ambos, caracterizado por um jogo muito sutil de claro e escuro. A diferença está justamente na presença da mão na opção fotográfica, que segura o véu, e da própria condição dos olhos das duas. Enquanto uma esteve com o olhar direcionado para as lentes fotográficas, a outra, da ilustração, esteve introspectiva, mas não menos em busca da expressão fotogênica na imagem, caracterizando o roteiro desse teatro visual.

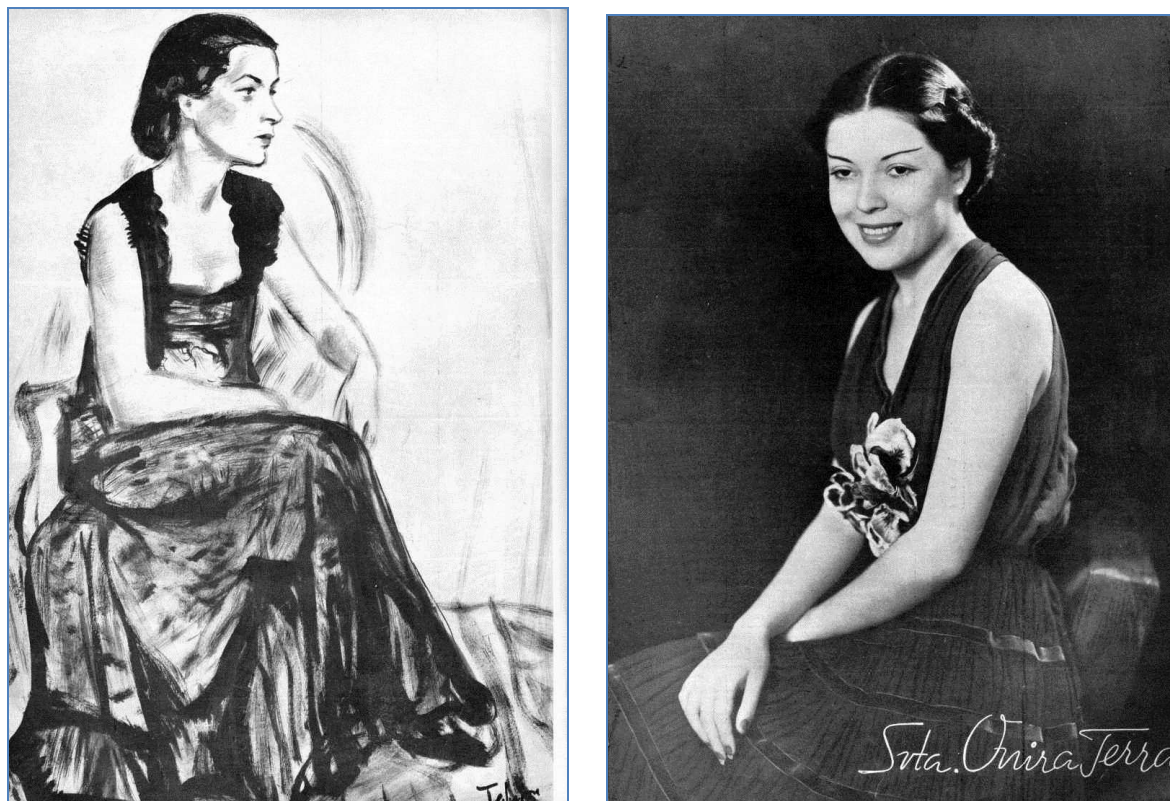
### 5.3.2 Variedades visuais no interior das páginas

No final da década de 1930, alguns desenhos ilustraram as páginas da *Revista do Globo*. Foi possível, a partir de então, realizar uma aproximação com as imagens fotográficas propriamente ditas. Assemelha-se que a opção pelo desenho foi justamente caracterizar a representação da mulher em um aspecto muito próximo do retrato fotográfico, abordado na presente tipologia. Em alguns casos houve menção ao nome das mulheres representadas, indicando a representação de um indivíduo específico, e não a de um estereótipo em geral, no sentido mais amplo. Um estudo comparado entre as formas de representação – o fotográfico e o pictórico – permitiu a análise do sujeito social através de duas manifestações visuais



possíveis. Na mão do artista, as imagens ganharam uma nova forma, além daquela representada pela fotografia. Impõe-se a questão da função social destes desenhos em relação à fotografia, não se sabendo exatamente se o modelo para o pictorial partiu da imagem fotográfica, ou da própria modelo – a mulher em pose e exposta para a apreensão de sua imagem.

Figuras 231 e 232 – Entre o desenho e a fotografia, semelhanças da representação do sujeito



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 210, jul. 1937<sup>239</sup>; n. 206, mai. 1937<sup>240</sup>.

Aparentemente não tendo uma relação direta, podem-se encontrar algumas imagens com traços muito semelhantes, apesar da caracterização de estatutos tão diferentes que regem a ordem do desenho e da fotografia. Martine Joly aponta para algumas questões fundamentais para a observação destes dois tipos de imagens.

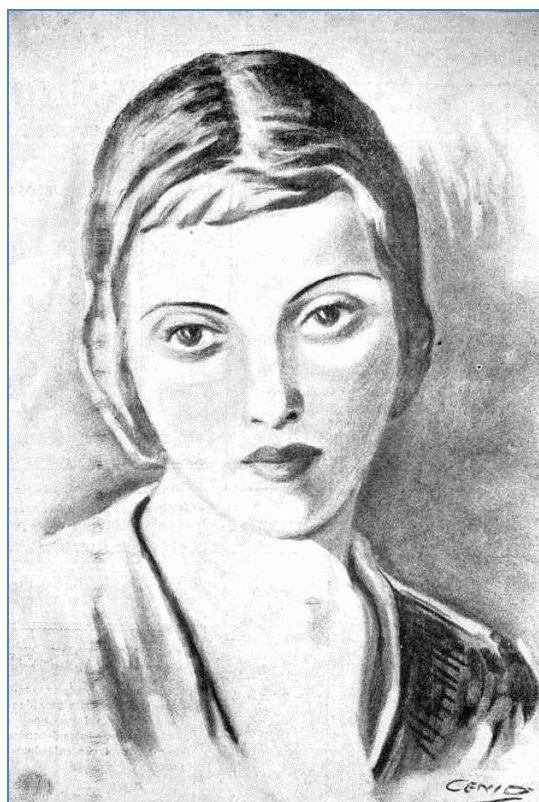
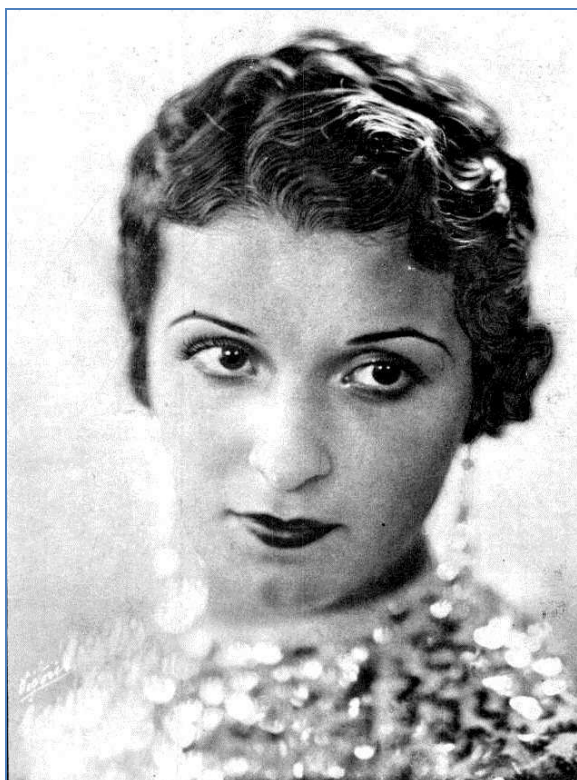
Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida [...] A função da mensagem visual é,

<sup>239</sup> Assinatura no desenho: “Fahrion”.

<sup>240</sup> Legenda na fotografia: “Srta. Onira Terra”.

também, efetivamente, determinante para a compreensão de seu conteúdo. (JOLY, 2009, p. 55)

Figuras 233 e 234 – As expressões faciais femininas por duas formas de representação visual



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 152, jan. 1935<sup>241</sup>; n. 169, set. 1935<sup>242</sup>.

O desenho (cf. figura 231) que se compara com a fotografia (cf. figura 232) trouxe a assinatura do ilustrador João Fahrion, que, segundo Paula Viviane Ramos (2007, p. 226), “na *Globo*, em pouco tempo consagrou-se como o mais importante de seus ilustradores, sendo requisitado para criar capas e logotipias diversas”, e seus desenhos estiveram presentes com bastante intensidade não somente na *Revista do Globo*, durante a sua primeira década, mas também na revista *Novela* e nos próprios livros da editora. A comparação entre o desenho e a fotografia chama a atenção especialmente à forma do enquadramento, à pose da fotografadas, aos traços faciais relativamente parecidos e à indumentária, com sutis diferenças na relação de uma imagem com a outra. As posições entre esquerda e direita, no entanto, estão invertidas nas imagens. Percebe-se que a fotografia foi publicada (maio de 1937) pouco antes do desenho (julho de 1937), o que poderia indicar uma possibilidade de a primeira ter sido motivo para a inspiração da criação do segundo.

<sup>241</sup> Legenda extraquadro: “Galeria social. Senhorinha Leda Bertaso Ribeiro, da sociedade de Jaguarão”. Assinatura na fotografia: “Victória”.

<sup>242</sup> Legenda extraquadro: “Melancolia. Desenho de Cenio”. Assinatura na imagem: “Cenio”.

Em edições de 1935, também foi possível verificar certa semelhança entre um retrato fotográfico que privilegiou o rosto da mulher (cf. figura 233) e um desenho criado com feições muito próximas ao primeiro (cf. figura 234). Novamente, a fotografia foi publicada antes da ilustração nas páginas da *Revista do Globo*, sendo a primeira de janeiro e a segunda de setembro. As imagens apresentam diferenças significativas no que diz respeito à vestimenta, aos brincos enquanto acessórios, ao tipo de penteado e até mesmo pela posição do corpo da fotografada. No entanto, a aproximação entre as duas fica mais intensa pela observação do *punctum* caracterizado pelos olhos, ambos com significativo contraste de cor – no jogo entre claro e escuro proporcionado pelas imagens – e pela posição central que ocupam.

Os olhares caracterizam-se como desviantes por uma forma sutil às lentes fotográficas, tendo a cabeça de ambas uma leve inclinação, que postas lado a lado simulam superficialmente o reflexo de um espelho. Fotografias e desenhos publicados na *Revista do Globo* podem propor uma análise de maior fôlego muito interessante, pelo menos durante o recorte analisado, entre 1929 e 1939, caracterizando um desafio que ainda poucos se aventuraram a realizar, e que no presente trabalho se apresenta de forma muito modesta.

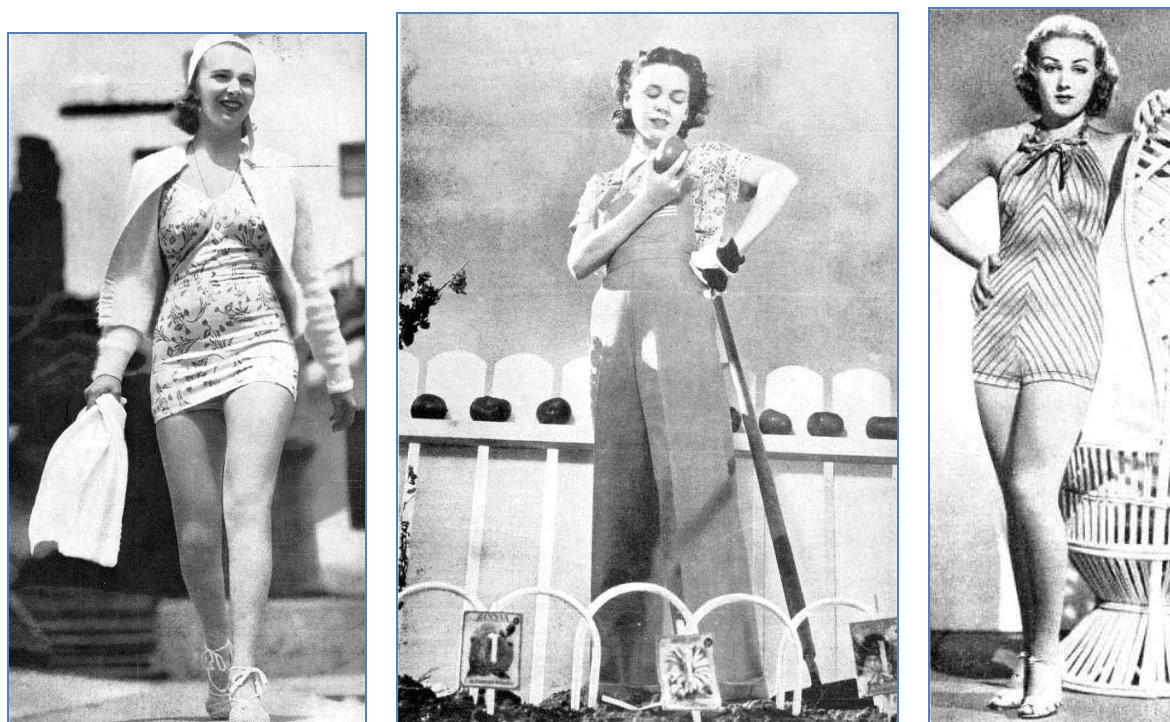
### 5.3.3 Propostas culturais pela fotografia de cinema

No panorama da cultura visual da década de 1930, o cinema ganhava espaço significativo não somente em Porto Alegre, mas também em várias cidades do interior, conforme referido anteriormente. Algumas vezes foi mencionada uma possível influência da cultura cinematográfica para o condicionamento de novas convenções sociais, caracterizadas por comportamentos e estilos de vida específicos. No entanto, a aproximação das cidades do extremo sul do Brasil com a cultura cinematográfica estadunidense e europeia, fundamentalmente, acontecia de forma muito vagarosa em uma comparação entre a estética das fotografias do cinema presentes na *Revista do Globo* e aquelas significativas das representações da sociedade sul-rio-grandense.

No caso do cinema, temos uma linguagem diferenciada – em movimento – quando comparada à própria fotografia. Mas é interessante a constatação de que muitas revistas surgiram nas primeiras décadas do século XX para dar conta de informações relacionadas às películas e ao universo artístico cinematográfico. O visual como forma de compreensão do passado, desde o prisma crítico, metodológico e cauteloso, mereceu a lembrança de Robert

Rosenstone (2010, p. 238), que incita uma provocação a respeito do papel pedagógico das imagens. Para o autor, “o pensamento visual do passado, a metáfora e a simbologia podem se tornar muito mais importantes do que o acúmulo de dados ou a criação de um argumento lógico”. No entanto, percebe-se que várias armadilhas se põem à frente dos estudiosos das imagens, visto que a fantasia fotográfica pode provocar uma falsa impressão a respeito do comportamento social manifestado nas suas mais diversas esferas.

Figuras 235, 236 e 237 – Fotografias do cinema estadunidense com atrizes do mesmo país



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 212, ago. 1937<sup>243</sup>; n. 206, mai. 1937<sup>244</sup>; n. 185, jun. 1936<sup>245</sup>.

Apenas como algumas referências para uma breve reflexão foram selecionadas algumas fotografias que diziam respeito ao universo cinematográfico nos Estados Unidos e na Europa, e que foram publicadas nas páginas da *Revista do Globo*. Essas fotografias poderiam ser promocionais de algum filme ou remeter a aspectos individuais dos artistas, sendo apresentadas aqui imagens exclusivamente de atrizes. As três fotografias acima se referem ao cinema estadunidense, e propagam a condição de uma cultura que não se viu manifestada nos retratos fotográficos individuais na década de 1930. A começar pela sensualidade de algumas vestimentas, que esbanjavam sensualidade em plena luz do dia (cf. figura 235), sendo essa cena rara de se ver sobre a sociedade sul-rio-grandense em circulação nos centros urbanos.

<sup>243</sup> Legenda extraquadro: “Vignia Bruce, da M. G. M.”.

<sup>244</sup> Legenda extraquadro: “Maureen O’Sullivan, da M. G. M.”.

<sup>245</sup> Legenda extraquadro: “Gente de cinema. Grace Bradley, da Paramount, vestindo bonito e *exquisito maillot*”.

Mulheres em trajes de banho no sul do Brasil, somente seriam vistas no litoral e em “instantâneos”, ao contrário de um maiô bem delineado às formas do corpo e em fotografia de estúdio (cf. figura 237). As representações da mulher no mundo do trabalho (cf. fotografia na figura 236), mesmo que fossem atividades desempenhadas no âmbito doméstico, também não se apresentavam em consonância com a imagem de uma mulher vestida de macacão e cultivando o que parecem ser tomates – caracterizando sua personagem. Apresenta-se como uma proposta interessante a análise de revistas de costumes da sociedade norte-americana para se verificar se houve certa incompatibilidade também com o que foi apresentado pela cultura cinematográfica e as convenções sociais de segmentos populacionais dos Estados Unidos.

Figuras 238 e 239 – Atrizes inglesa e húngara, respectivamente, no cenário cinematográfico europeu



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 113, mai. 1933<sup>246</sup>; n. 172, nov. 1935<sup>247</sup>.

Por sua vez, algumas representações fotográficas contavam com atrizes europeias que poderiam, assim com as estadunidenses, ou estar divulgando um estilo de vida próprio, ou estar realizando a promoção de filmes que, em geral, estavam em cartaz pelas cidades. Poder-

<sup>246</sup> Legenda extraquadro: “Mlle. Lemonnier que, com Henry Garat, aparecerá na interessantíssima opereta parisiense da *Paramount* – *Paris eu te amo!*, que vai ser exibida amanhã, 15, e nos dias seguintes, pelo *Cinema Central*”.

<sup>247</sup> Texto extraquadro: “Casta Diva. Se em 1934 a Aliança se cobriu de glórias com a apresentação do inesquecível *Sinfonia Inacabada*, em 1935 reviverá certamente esta época triunfante lançando no *Cinema Guarani* a superprodução *Casta Diva*, baseada na vida amorosa e artística de Bellini, cujo centenário da morte o mundo inteiro festejou este ano. E torna-se curioso notar que nos dois monumentais cartazes citados, Martha Eggerth tem o papel principal como excelsa cantora nos respectivos elencos. Revela ainda dizer que *Casta Diva*, como *Sinfonia Inacabada*, é um filme amável de poesia, de melancolia e todo palpitante de amor pela arte musical e também um estudo interessante e valioso da vida de um grande gênio da arte. *Casta Diva*, o filme que o público esperou com ansiedade, está sendo exibido com grande sucesso no *Guarani*.”.

se-iam encontrar filmes produzidos tanto em estúdios nos Estados Unidos quanto na Europa, ou então em parcerias estabelecidas entre alguns países. A representação fotográfica da mulher com vestimentas típicas de homens – chapéu, paletó, camisa e gravata (cf. figura 238) – somente poderia ser encontrada nas imagens que remetiam ao universo cinematográfico. Por outro, apesar da presença de aulas de música na escolarização das mulheres pertencentes aos segmentos de elite no Rio Grande do Sul, fotografias destas frente a um piano foram momentos raros de se encontrar. Pelo menos, com maior frequência somente nos filmes musicais da época (cf. figura 239). A representação do instrumento musical em fotografia geralmente se restringiu a pessoas vinculadas de forma profissional ao universo musical. O piano como adereço de representação nas fotografias femininas individuais da *Revista do Globo* foi objeto sem visibilidade.

#### 5.3.4 (In)visibilidade fotográfica sob o olhar da publicidade

Outra característica da diversidade visual presente na *Revista do Globo*, nas edições publicadas entre os anos de 1929 a 1939, aponta para um tipo de linguagem de desenhos exclusivo da publicidade que, ao ser comparada com o conteúdo fotográfico, permite identificar algumas diferenças significativas, revelando o estatuto de cada imagem. A publicidade presente no periódico, durante o período supracitado, valeu-se de diversos recursos de comunicação, entre textos, ilustrações e fotografias. A questão da publicidade já mereceu um trabalho à parte, realizado no doutorado em Letras por Maria Helena Steffens de Castro (2001). No entanto, um estudo comparado entre publicidade e fotografia no periódico, especificamente, revela-se como algo ainda a ser feito, sendo que aqui se pretende apenas realizar uma breve e sugestiva reflexão. Em obra mais sucinta, a autora menciona aquele que seria o panorama da publicidade na *Revista do Globo*, especialmente durante o período em questão.

Nos anúncios da *Revista do Globo* dos primeiros anos da década de 1930, constatou-se o amadorismo da profissão, pela diversidade nos formatos, pela imprecisão na periodicidade e localização das páginas. Quando a revista começa a ter clientes ligados às empresas multinacionais, os funcionários aprendem a técnica norte-americana de propaganda comercial e imprimem um caráter mais profissional na criação das peças publicitárias. À medida que eram lançados novos produtos, a publicidade na *Revista do Globo* mais se avolumava em quantidade e se multiplicava em uma grande variedade de gêneros e marcas, anunciados com muita criatividade. (CASTRO, 2004, p. 24)

Na representação da publicidade, encontra-se a mulher em uma experiência do cotidiano: de avental e no ambiente da cozinha (cf. figura 240). Os retratos fotográficos femininos individuais estiveram situados, como mencionado anteriormente, em uma esfera de fuga com relação a este ambiente doméstico. A representação visual criada pela publicidade indica a presença de um estereótipo sobre o papel feminino na sociedade da época, associando o produto anunciado – fogão – a uma função exclusiva do feminino.

Figura 240 – Na publicidade, imagens íntimas do cotidiano em diálogos realizados pelos indivíduos



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 113, mai. 1933<sup>248</sup>.

A peculiaridade deste tipo de linguagem possibilitou ao artista a atribuição de um diálogo realizado por seus personagens, o que ainda inexistia de fato na caracterização do fotográfico. A infelicidade da mulher representada na década de 1930 não seriam suas atribuições contraídas no matrimônio, mas a falta de experiência, que teriam sido superadas

<sup>248</sup> Legenda extraquadro: “Mãe: Martha, querida, a tua carta me deixou muito aflita. Que há por aqui? / Esposa: Sou muito infeliz, mamãe. Nunca pensei que ser dona de casa fosse tão difícil. Quanto me arrependo de me ter casado! / Mãe: Oh, Martha, não diga isso. Sei que vocês se amam muito. / Esposa: É verdade, mamãe. Adoro Pedro, mas não posso suportar essa vida. / Mãe: Martha, querida, vou te mostrar o segredo da felicidade conjugal e como uma dona de casa pode facilitar o seu trabalho. / Marido: A visita de tua mãe, Martha, foi uma maravilha. Vejo-te agora feliz e contente como nunca. / Esposa: É que segui os seus conselhos, queridinho. Mandei instalar um fogão a gás e agora a vida é outra...”

com os conselhos de sua mãe (com a compra de um fogão a gás). Situações essas que a fotografia, pelos usos sociais dela feito e pela natureza estatutária, não representou nas páginas da *Revista do Globo*.

Figuras 241 e 242 – Nudez e tratamentos para inconvenientes higiênicos representados na publicidade



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 201, fev. 1937<sup>249</sup>; n. 213, set. 1937<sup>250</sup>.

Em outra variação visual publicitária (cf. figuras 241 e 242), anúncios de produtos de higiene trouxeram a mulher despida, na qual o pudor – quando relacionado às convenções culturais do segmento social à época – manifestou-se de forma muito evidente nas fotografias analisadas no início do presente capítulo. Logicamente, é possível fazer uma relação entre os produtos publicitários e os hábitos do público consumidor e presente nas imagens da *Revista do Globo*, mesmo que de uma forma indiciária ou sugestiva, apontando para possibilidades. Constata-se o estatuto da fotografia e a ausência do seu caráter sinestésico, que afastou a visão do olfato. E, por conseguinte, de possíveis maus cheiros que algumas mulheres poderiam ter em suas axilas, por exemplo, e cujo problema poderia ser solucionado com o uso contínuo do produto anunciado.

Aliás, deixar as axilas à mostra na cultura fotográfica dos retratos femininos (e inclusive masculinos, que pode ser feito em estudo posterior) estava praticamente fora de questão à época, caracterizando quase uma subversão à etiqueta. Obviamente, a representação visual das mulheres nas propagandas foi genérica, em contraponto com a definida identidade

<sup>249</sup> Texto: “O uso constante do sabonete *Limol* dá à cútis a beleza sadia da mocidade. 4% de limão concentrado”.

<sup>250</sup> Texto: “*Lumey*. Produto científico para eliminar o mau cheiro do suor”. Texto extraquadro: “A venda nas farmácias, drogarias e perfumarias”.



proposta pela fotografia e por sua parceria comunicacional complementada pela inserção das legendas.

### 5.3.5 Ausência/presença do cômico

A ausência de sinestesia na fotografia, ao menos no que diz respeito aos odores, remete a outra esfera de reflexão: a ausência do cômico nos retratos fotográficos. Tratado anteriormente, as expressões faciais caracterizaram-se como representativas de prováveis “estados de espírito”, e cujo suposto estado de alegria seria mais efetivamente representado pela visibilidade do sorriso, caracterizando toda a complexidade e armadilhas que envolveram o assunto. No entanto, o fato de existir sorriso no rosto de uma fotografada não necessariamente remete à ideia do cômico na imagem fotográfica. Em princípio, não teria nada de engraçado ver uma pessoa esboçando uma expressão facial, mesmo que indiretamente vinculada ao cômico.

A produção do riso na fotografia, quando não contido, não necessariamente remete à incitação do mesmo no seu expectador. Podemos assim dizer que, de maneira geral, os retratos fotográficos femininos – analisados entre 1929 e 1939 na *Revista do Globo* – não tinham a característica de despertá-lo em quem os observava. Inclusive, de acordo com o seu papel social, essa não era uma função a ser cumprida pela fotografia. Novamente sobre a etiqueta fotográfica, poderia se caracterizar até como uma afronta à etiqueta e ao próprio indivíduo expô-lo ao ridículo, uma condição específica para provocar o deboche alheio. O filósofo Henri Bergson expõe com propriedade uma reflexão sobre a comicidade e os papéis sociais que pode ser transposta ao contexto da década de 1930.

Há estados de alma, dizíamos, que nos comovem ao experimentá-los, alegrias e tristezas com as quais nos solidarizamos, paixões e vícios que suscitam o espanto doloroso, ou o terror, ou a piedade nos que os contemplam, enfim, sentimentos que se estendem de alma em alma por ressonâncias afetivas. Tudo isso diz respeito ao essencial da vida. Tudo isso é sério, até mesmo trágico, por vezes. Só quando outra pessoa deixa de nos comover, só nesse caso pode começar a comédia. E ela começa com o que poderíamos chamar de enrijecimento contra a vida social. [...] Daí o caráter equívoco da comicidade. Não pertence toda à arte, nem toda à vida. Por um lado, os personagens da vida real não nos causariam riso se fôssemos capazes de assistir aos seus desempenhos como ao espetáculo que olhamos do alto do camarote; eles só nos são cômicos porque representam a comédia. (BERGSON, 2007, p. 64-65)

Em charges publicadas no ano de 1931, ambas no mês de outubro, encontramos posicionamentos representativos de um ponto de vista machista, caracterizados por desenhos

que abordavam as conquistas e os avanços dos direitos das mulheres tanto na esfera da participação política quanto no mundo do trabalho. De forma cômica, a “reforma eleitoral – voto feminino” (cf. figura 243) e as “profissões femininas de 1932” (cf. figura 244) expunham a condição secundária das mulheres em áreas sociais dominadas predominantemente pelo universo masculino. Vide que a representação da mulher professora não esteve presente, pois essa condição já se caracterizava em uma realidade à época (e, portanto, para alguns não tinha mais graça).

Figuras 243 e 244 – Visualidade do cômico, do ponto de vista masculino, que se afronta à fotografia



REVISTA DO GLOBO. Porto Alegre, n. 72, out. 1931<sup>251</sup>; n. 73, out. 1931<sup>252</sup>.

É interessante observar uma depreciação do feminino – vista dessa forma à luz das condições sociais e culturais da contemporaneidade – feita ao “indivíduo-estereótipo”, e não diretamente ao “indivíduo-personalidade”. Na ausência da verificação da identidade, presente nos retratos fotográficos apresentados na tipologia selecionada para análise neste capítulo, a

<sup>251</sup> Texto: “Justamente por você ser o meu marido, o meu voto será suspeito. Vou dá-lo ao Juca. / Escuta, meu amor, eu te darei até o meu voto de ‘caixão’ . / Egate (sic), que elegância! É que agora sou cabo eleitoral de uma mulher linda e generosa. / Voto em separado. / Minha mulher fugiu com o meu cabo eleitoral. Sou um homem derrotado nas próximas eleições! / Vou lhe pedir a mão de sua filha. Posso lh'a conceder, mas sem o direito de voto. Nas próximas eleições ele será meu”.

<sup>252</sup> Texto: “Profissões femininas de 1932. Varredora de ruas. Cabo eleitoral. Inspetora de tráfego. Guarda civil. Futebol. Box (já não pode brigar a unha)”.

crítica cômica unilateral da diferença entre os gêneros se manifestou de forma mais intensa nas charges do que nas fotografias, em tom elogioso e aproximado das noções estéticas, de beleza e de fragilidade.

Discorrer sobre as polissemias visuais nos retratos fotográficos femininos firmou-se como uma opção entre tantas outras que poderiam ser analisadas pelo presente estudo, conforme foi demonstrado nas possibilidades tipológicas que foram mencionadas no capítulo anterior. Mesmo considerando essa variedade, verificaram-se várias sugestões para aprofundamentos de estudo, especialmente comparativos, dentro de uma única tipologia. E nada melhor do que trabalhar com a impossibilidade do possível – ou a invisibilidade do visível – nas caracterizações não presentes nos retratos fotográficos, demonstrando que além do caráter polissêmico, a fotografia também omite identidades e determinadas condições sociais.

## 6 CONCLUSÃO

A quantidade de fotografias existente nas edições que constituíram a primeira década de circulação da *Revista do Globo*, de 1929 a 1939, propiciou múltiplas possibilidades de abordagens desde o ponto de vista histórico. Há de se considerar também a quantidade expressiva de dispositivos teóricos que trataram sobre a questão do fotográfico e, exclusivamente, sobre a presença da fotografia na imprensa de revistas. Neste sentido, primeiro procurou-se apresentar um rol de pressupostos conceituais visando à caracterização de uma denominada cultura fotográfica e suas possíveis repercussões no comportamento social. Pode-se considerar que, apesar das propostas teóricas e metodológicas oferecidas na contemporaneidade para a análise das fontes visuais, foi necessário que se estabelecesse uma relação sincera e coesa entre as proposições bibliográficas e as fontes em estudo. Levou-se em conta, desta forma, a ciência de que a fundamentação de determinadas reflexões sobre o fotográfico partiu de exemplos visuais concretos, caracterizados por suas diferentes origens, intenções e contextos de produção.

O registro da imagem fotográfica partiu de uma situação “real” para uma materialidade que se constituiu na sua representação. Duas “realidades” se apresentam na construção do objeto fotográfico, destacando a construção da imagem, propriamente dita, e as performances assumidas pelos indivíduos, caracterizando as relações de sociabilidade. Se múltiplas foram as formas de relacionamentos sociais, assim também aconteceu com o conteúdo fotográfico, que apreendeu as teatralizações de segmentos desta sociedade visível nas páginas do periódico, no sentido aproximado às formas das manifestações embasadas de acordo com as convenções sociais cultivadas à época. As fotografias na *Revista do Globo*, portanto, assumiram caráter de imagens documentais mais embasadas nas representações sociais do que propriamente em imagens que se constituíram em uma “verdade visual”. As fotografias materializaram imagens de indivíduos que recriaram a si, tendo a repercussão destas visibilidades assumido representações diversas, de acordo com as convenções que regeram as diferentes épocas e valores vigentes ao longo da década de 1930, especialmente no Rio Grande do Sul.

A *Revista do Globo*, enquanto documento histórico que preservou vestígios da produção visual de sua época, apresentou a visão de um mundo diagramado que coube nas páginas de um veículo impresso, seguindo critérios de seleção para o que poderia ser considerado importante pelos seus editores naquele momento. Assim como o próprio ato

fotográfico sintetizou uma série de seleções culturais quando de seu acontecimento, de acordo com o olhar e a técnica do fotógrafo, a *Revista do Globo*, conotada por seus editores, realizou também um processo de seleção do fotográfico. O periódico poderia ter limitações de espaço para a publicação de informações, e o mesmo pode ser dito indiciariamente em relação às suas fotografias. Mas também foram realizadas as seleções do conteúdo visual que convinha com a proposta oferecida pela revista. Pode-se afirmar que a manifestação cultural dos segmentos sociais visíveis nas fotografias da *Revista do Globo* fez-se presente: na forma de apreensão da imagem fotográfica; na escolha da pose acordada entre os fotografados; na limitação tecnológica para revelação e reprodução de imagens; e na seleção cultural imbuída de caráter de conhecimentos técnicos, comerciais e, inclusive, morais, de acordo com o conteúdo em questão.

As fotografias presentes nas páginas da *Revista do Globo*, aliás, não foram produzidas diretamente pelo próprio periódico. No caso das imagens da sociedade sul-rio-grandense, foi possível perceber que uma grande quantidade foi concebida em contextos que remetiam a uma origem externa ao processo de criação elaborado pelo periódico. Informações estas atestadas pelas diferentes assinaturas, quando existentes e visíveis nas fotografias, ou na indicação de suas legendas, que informavam que as fotografias eram oriundas de outras cidades do Rio Grande do Sul, não se restringindo somente à capital – que, mesmo assim, possuía a maior representatividade visual. Unidas aos textos, as imagens receberam novas significações para a criação de múltiplas narrativas sobre o comportamento social. Verificados em um espaço físico limitado, signos linguísticos e visuais geraram, no seu conjunto, uma interpretação direcionada sobre o que estava sendo apresentado pelo seu conteúdo. Enquanto as fotografias destacavam as imagens que os indivíduos desejavam projetar a respeito de si, as legendas e os textos, que se referiam a estas fotografias direta ou indiretamente, direcionavam a atenção do expectador e informavam aquilo que não estava presente na visualidade, como, por exemplo, nomes de pessoas, profissões desenvolvidas e afiliações familiares.

A performance do social no conteúdo fotográfico revelou, por vezes, um mundo de representações muito distante daquele que poderia caracterizar as experiências da vida privada no Rio Grande do Sul da década de 1930. Na relação entre os sexos, por exemplo, verificou-se o papel restrito da mulher no que se referiu às decisões políticas da época, cabendo a ela, tradicionalmente, voltar-se aos afazeres do lar tão logo estabelecesse matrimônio. Neste caso, a fotografia que se refere à supracitada tipologia pôde revelar somente o instante público da

comemoração, mas não trouxe, pelo menos pela própria linguagem visual, aquilo que poderia se desenvolver no âmbito da esfera privada, muitos anos além do registro fotográfico. Por outro ponto de vista, a fotografia também não foi capaz de revelar aquilo que antecedeu o momento do registro, proporcionando dados sobre as trajetórias individuais das pessoas retratadas naquele determinado lugar e em tais circunstâncias. Ao pesquisador das imagens coube realizar inferências e cruzamentos de informações, nos quais os juízos de valores presentes nos textos publicados na *Revista do Globo* tiveram importância para se chegar a prováveis manifestações sensíveis das convenções compartilhadas na esfera social.

Pelas fotografias foi possível verificar a caracterização de alguns perfis sociais que foram recorrentes nas páginas do periódico. Homens e mulheres assumiam papéis bem definidos na sociedade recriada pela fotografia, nunca estando os primeiros próximos aos princípios estéticos de beleza, e as segundas ausentes nas representações sociais ligadas às esferas do trabalho e da política. Enquanto poderia se prezar pela sensualidade feminina, ao masculino cabiam as representações elegantes, manifestadas de formas diferenciadas daquelas visíveis nas imagens sobre mulheres. Mas também podemos falar em ilusões fotográficas, uma vez que o espaço privado, e especificamente a cozinha, praticamente não recebeu a atenção das lentes fotográficas da época, se não por representações visuais outras, tais como desenhos presentes nas publicidades de equipamentos diversos voltados para uso doméstico. Se não por outras linguagens, não se poderia perceber o ponto de vista essencialmente masculino presente nas páginas do periódico, ridicularizando, muitas vezes, aquilo que na contemporaneidade se considera como conquistas sociais das mulheres.

Pelo que se apresentou e se pôde analisar a respeito das fotografias publicadas entre os anos de 1929 a 1939, as hierarquias entre homem e mulher também ficaram claras na forma da concepção fundamentada para criação da fotografia, conforme o enquadramento feito aos sujeitos à época. Posições no âmbito das relações domésticas entrecruzaram-se com situações da esfera política e do mundo do trabalho, e se manifestaram nas páginas da *Revista do Globo* na forma de diferentes graus de visibilidade, tanto no que disse respeito à composição quanto ao conteúdo fotográfico propriamente dito. Vale lembrar que as representações sobre este universo social apresentavam a teatralização dos sujeitos que construíram a fotografia à maneira que melhor lhes convinha, de acordo com os padrões de comportamento adotados como ideais naquele momento. A vida social proposta pelas fotografias do periódico não davam conta da sociedade como um todo, mas somente do segmento que pôde ser considerado como privilegiado desde a perspectiva das relações de poder do visual.

Além da identificação de algumas propostas para a composição de padrões fotográficos, como mencionado também por outros trabalhos que se utilizaram da fotografia na pesquisa, a análise da *Revista do Globo* possibilitou o refinamento da percepção sobre os padrões incorporados pela sociedade sul-rio-grandense da época. Mais do que a composição de imagens que em diversas vezes se apresentaram com construções muito semelhantes, foi possível verificar a reprodução de comportamentos também padronizados, de acordo com as convenções fotográficas do período histórico que influenciaram, significativamente, os sujeitos e suas relações em sociedade. Os estudos indicaram que tão importante quanto a reprodução da gestualidade de outras pessoas, consistiu-se em ganhar o devido espaço entre o conteúdo visual da revista. A opção pela estética insere-se nas inferências que envolveram a negociação da elaboração da pose, podendo algumas vezes esta ser sugerida pelo fotógrafo, detentor da técnica, ou pelo próprio fotografado, criador de expectativas sobre o mundo visual que contribuiu para o desenvolvimento de sua cultura. Pela reprodução, o sujeito, além de se aproximar da referência, poderia ele mesmo se tornar o referente. O que aparentemente aproxima o fotográfico da estética cinematográfica pode ser visto com certa cautela, uma vez que foi possível verificar que determinados padrões adotados pelos personagens da imagem em movimento nem sempre foram reproduzidos pelas intenções da sociedade visível nas páginas do periódico. A intervenção de uma cultura estética oriunda das artes cênicas pôde se ter feito presente para a inspiração do fotográfico, de acordo com o conjunto visual analisado em questão, mas nem sempre seus valores entraram em consonância quando os “personagens da vida real” assumiam a identidade própria de membros vinculados a segmentos sociais que se desejava distinto na sociedade sul-rio-grandense.

A influência de outros meios fotográficos, representativos de outras esferas culturais, revelou contrapontos que podem ser questionados quanto a sua real inspiração, em uma tendência fotográfica que se situou entre a permanência de uma cultura oriunda dos estúdios de pintura, existentes em séculos anteriores, e a modernidade proposta pela industrialização, urbanização e cultura da imagem técnica. No entanto, a pesquisa demonstra que a sociedade sul-rio-grandense que buscou visibilidade nas páginas da *Revista do Globo* prezava por convenções sociais que zelavam, por exemplo, pela reprodução das relações existentes entre gêneros na própria experiência do cotidiano. Desconsiderava-se, portanto, outras possibilidades de manifestações sexuais, tais quais as bissexuais ou homossexuais. Refletia-se, portanto, em uma convenção social valorizada pelos editores da revista e, de certa forma, compartilhada por boa parte de seus leitores, mesmo que alguns destes pudessem ter vidas e

desejos socialmente inconfessáveis. Isso ficou claro na forma como a revista apresentou suas propostas para a composição familiar, para os casamentos e para a reprodução hereditária, tendo sempre como base a composição baseada na presença entre homem e mulher, além de seus respectivos filhos.

A família, vale lembrar, somente era reconhecida pelo Estado na época como aquela caracterizada pela união juridicamente formal, com reconhecimento religioso – essencialmente católico – entre homem e mulher. Mas cabe destacar, ainda, que não foram convenções exclusivas da *Revista do Globo*, mas sim contratos sociais estabelecidos no próprio seio da sociedade, que os dirigentes do periódico também compartilhavam ou, pelo menos, visavam entrar em consonância e atender a demanda social que prezava por este tipo de comportamento. É neste sentido que se pôde abordar, como verificado em algumas passagens da presente pesquisa, sobre a inferência a invisibilidades sociais, valorizando não somente o que estava claramente se oferecendo aos olhos e às interpretações atentas de seu expectador, mas percebendo também aquilo que estava ausente no conteúdo visual. Portanto, a visibilidade de determinados segmentos da sociedade também é capaz de revelar o seu oposto.

A utilização de termos imprecisos para a identificação destes grupos caracterizou a dificuldade de nomeá-los como uma verdadeira elite sul-rio-grandense, ou mesmo como camadas médias urbanas. A possibilidade de o indivíduo ter a sua fotografia publicada nas páginas do periódico não demonstrava claramente sua real condição dentro do contexto social do período. A menção sobre seu pertencimento a determinadas famílias, ou ramos do comércio específicos, assim como a alocação em cargos políticos ou posições privilegiadas no cenário artístico gaúcho, indicam para diferentes hierarquias de privilégios sociais que poderiam ser (ou não) diretamente usufruídos pelos segmentos representados nas fotografias. Certamente, as possibilidades do sujeito pertencer a uma elite, considerando as suas diferentes alocações na sociedade, aumentava à medida em que sua fotografia se apresentava nas páginas da *Revista do Globo* na forma de retrato, individualmente e, em especial, ocupando o espaço de uma página inteira. Melhor que isso, só se fosse colorizada, como ocorria geralmente com algumas fotografias de políticos (homens) e artistas do cinema (mulheres) que figuraram as capas do periódico nesta sua primeira década de existência, o que poderia ser considerado, certamente, um grande privilégio.

Há de se considerar a grande quantidade de fotografias que foram selecionadas para a composição de todas as propostas tipológicas apresentadas na presente tese de doutorado, mas



que não foram apresentadas visualmente ao leitor nas páginas deste trabalho. Considera-se ainda que a quantidade de imagens aqui publicadas não foi pouca, de acordo com o número de figuras apresentadas na respectiva lista. Este “excedente”, portanto, caracteriza-se como um conteúdo promissor para a ampliação das discussões propostas nesta pesquisa – em artigos ou capítulos de livros –, uma vez que não caberiam todas neste espaço, certamente instigando a curiosidade de quem deseja buscar mais possibilidades para a interpretação do conteúdo fotográfico da *Revista do Globo*. O mesmo se pode mencionar a respeito do conteúdo textual, caracterizando-se como uma fonte de grande potencial para estudos realizados em diversas áreas do conhecimento, conforme mencionado anteriormente.

Com esta pesquisa demonstrou-se que a *Revista do Globo* apresenta-se, enquanto objeto de estudo, propícia à realização de muitos outros trabalhos, e em especial no campo fotográfico. A quantidade de subtipologias apresentadas, entre outras que poderiam ter sido elencadas, demonstrou a possibilidade desta tese desdobrar-se em muitas outras, permitindo um conhecimento ainda mais detalhado sobre o conteúdo visual da revista e, conseqüentemente, da sociedade que nela se fez representar. Verifica-se, especialmente, a riqueza de reflexões apresentadas no último capítulo, caracterizando um exercício que poderia ser feito em todas as categorias fotográficas apresentadas ao longo do capítulo que o antecedeu. A tese de doutorado *Fotografias da vida social: identidades e visibilidades nas imagens publicadas na Revista do Globo (Rio Grande do Sul, década de 1930)* considerou o recorte temporal do periódico apenas na sua primeira década de circulação, apresentando-se como propícia para futuros estudos a análise também dos anos seguintes, ou seja, que alcançam mais da metade da década de 1960. O que não descarta, certamente, a possibilidade de interpretações outras, balizadas a partir do ponto de vista de áreas do conhecimento em relação dialética, seja da comunicação, das ciências sociais, das artes visuais, ou mesmo das letras. As fotografias analisadas na *Revista do Globo* demonstram ter potencial semântico em grande quantidade.

Entre o que foi realizado e o que ainda pode ser feito em estudos sobre a sociedade sul-rio-grandense nas fotografias publicadas nas edições da *Revista do Globo*, durante os anos de 1929 a 1939, espera-se que o resultado aqui apresentado tenha sido satisfatório no que diz respeito à apresentação de fundamentações teóricas, à aplicação metodológica para a análise dos conteúdos fotográficos e, o mais importante, ao entrelaçamento coerente entre bibliografia consultada e fontes. Apesar da extensa quantidade de informações apresentadas ao longo destes quatro capítulos, ainda fica a sensação de um trabalho que poderia – e pode – ser ainda

mais refinado e aprofundado. Talvez seja essa a manifestação de uma mesma inquietação que se fazia presente nos escritos dos editores responsáveis pela seleção de conteúdos que estariam presentes nas páginas da *Revista do Globo*, entre eles as fotografias da vida social: atender em uma única publicação, no caso das edições, às expectativas de um público amplo e com diferentes exigências de consumo.

Estabelecendo um diálogo com a introdução deste trabalho, é possível afirmar que esta pesquisa apresentou-se como uma proposta que não pretende se encerrar em si. Tem-se a ciência de que ainda há uma quantidade significativa de informações que podem ser encontradas através da análise e cruzamento de outras fontes históricas, que podem contribuir para um diálogo ainda maior sobre o conteúdo de variedades produzido à época. As comparações feitas entre as fotografias, realizada especialmente nos dois últimos capítulos deste trabalho, também podem se apresentar de maneira muito produtiva sob uma perspectiva de análise, podendo-se realizar em outra oportunidade um estudo sobre as fotografias da *Revista do Globo* e de outras existentes a sua época, em período integral ou em recortes temporais. As fotografias da revista também podem ser analisadas em suas diferentes épocas de publicação, contrastando, por exemplo, costumes culturais adotados pelos padrões fotográficos de períodos históricos distintos.

## REFERÊNCIAS

### Periódico

**REVISTA DO GLOBO.** Porto Alegre, n. 1 a 266, jan. 1929 a dez. 1939. Acervo digitalizado e disponível em DVD-ROM.

### Bibliografia

ABREU, Luciano Aronne de. **Getúlio Vargas: a construção de um mito (1928-30).** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

AGFA. **History:** 140 years of experience. Mortselsel, 23 jan. 2011. Disponível em: <[http://www.agfa.com/en/co/about\\_us/history/index.jsp](http://www.agfa.com/en/co/about_us/history/index.jsp)>. Acessado em: 03 ago. 2011.

ARAÚJO, Maria Celina Soares D'. **O Estado Novo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ARAÚJO, Thiago Nicolau de. **Túmulos celebrativos de Porto Alegre:** múltiplos olhares sobre o espaço cemiterial (1889-1930). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

BAKOS, Margaret Marchiori. **Porto Alegre e seus eternos intendentess.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

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

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso:** ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, Germain. **História da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELLAVANCE, Guy. Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica. **Cadernos de Antropologia e Imagem,** Rio de Janeiro, vol. 3, p. 17-29, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia.** Organização de Flávio R. Kothe. Coordenação de Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1985. p. 217-240. (Grandes cientistas sociais 50). Sociologia.

BERGAMINI JÚNIOR, Atílio. Contra Clarissa: cultura e desigualdade no primeiro romance de Érico Veríssimo. **Nau Literária:** revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Porto Alegre, vol. 3, n. 1, p. 1-10, 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4882>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar.** 7.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 65-87.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 21, p. 103-131, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n21/n21a06.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2011.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da comunicação**. Bauru: EDUSC, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. *Un arte médio: ensayo sobre lo usos sociales de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BRASIL. Presidência da República. Constituição (1937). **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 1934**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/Constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao34.htm)>. Acesso em: 24 mai. 2011.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (org.). **Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Novo Século, 1999.

BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann e MOXEY, Keith (eds.). **Visual culture: images and interpretations**. Hanover/London: Wesleyan University, 1994.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

\_\_\_\_\_. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CANABARRO, Ivo dos Santos. **Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Ijuí: Editora Unijuí, 2011.

\_\_\_\_\_. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. In: **Estudos Ibero-Americanos**. Vol. XXXI, n.º 2. Porto Alegre: PUCRS, dezembro 2005. Pp. 23-39.

CANÇADO, Márcio. **Manual de semântica: interpretações básicas e exercícios**. 2.ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Priscilla Afonso de; SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. *Pin-ups: fotografias que encantam e seduzem*. **Discursos fotográficos**, Londrina, vol. 6, n. 8, p. 119-144, 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/5687/5176>>. Acesso em: 19 jul. 2011.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Maria Cristina Rabelo de; RODRIGUES, Tânia Francisco. *Fotografia e História: ensaio bibliográfico*. In: **Anais do Museu Paulista**. Vol. 2, n.º 1. São Paulo: Museu Paulista, 1994. Pp. 253-300.

CASTRO, Maria Helena Steffens de. **A publicidade na Revista do Globo: intercorrência da literatura na construção do discurso publicitário sul-rio-grandense**. 227 f. Tese (Doutorado em

Letras) -- Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2001.

\_\_\_\_\_. **O literário como sedução**: a publicidade na Revista do Globo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder**. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 23.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIAVATTA, Maria. **O mundo do trabalho em imagens**: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2002.

CLEMENTE, Elvo. As revistas da Livraria do Globo. **Continente Sul Sur**, Porto Alegre, n. 2, p. 131-132, 1996.

COLLING, Ana Maria. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sonia Lisboa; PREHN, Denise Rodrigues. **Gênero e cultura**: questões contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 13-38.

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

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 4.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

DALMÁZ, Mateus. **A imagem do Terceiro Reich na Revista do Globo (1933-1945)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen**: historia de la mirada en occidente. Barcelona: Paidós, 1998.

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

DEPEXE, Sandra. O duplo lugar da publicidade nas páginas do jornal. **Revista Nexi**, São Paulo, n. 1, p. 1-15, 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/3318>>. Acesso em: 02 ago. 2011.

- DIÉZ, Santos Zunzunegui. **Pensar la imagen**. Madrid: Cátedra, 1995.
- DIKOVITSKAYA, Margaret. **Visual culture: the study of the visual after the cultural turn**. Massachusetts: MIT Press, 2006.
- DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 2007.
- DOROTINSKY, Deborah. La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía. **Fuentes Humanísticas**, Ciudad de México, n. 31, p. 117-140, 2005.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 12.<sup>a</sup> ed. Campinas: Papirus, 2009.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- EDWARDS, Elizabeth. *Antropologia e fotografia*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Vol. 2 – A cidade em imagens. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, 1996. Pp. 11-27.
- ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Visões de Porto Alegre nas fotografias dos Irmãos Ferrari (c. 1888) e de Virgílio Calegari (c. 1912)**. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) -- Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2007.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- FERRO, Marc. **Falsificações da História**. Mem Martins: Europa-América, 1994.
- FRIZOT, Michel. **Vu: the story of a magazine**. London: Thames & Hudson, 2009.
- GASTAL, Susana. **Salas de cinema: cenários porto-alegrenses**. Porto Alegre: SMC/Unidade Editorial, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: SENAC, 2010.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- GRANET-ABISSET, Anne Marie. O historiador e a fotografia. In: **Projeto História**. N.º 24 – Artes da História & outras linguagens. São Paulo: PUC-SP, junho 2002. Pp. 9-26.
- JESUS, Nara Regina Dubois de. **Clubes sociais negros em Porto Alegre – RS: a análise do processo de recrutamento para a direção das associações Satélite Prontidão e Floresta Aurora, trajetórias e a questão da identidade racial**. 100 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) -- Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 13. edição. Campinas: Papirus, 2009.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, vol. XXXI, n. 2, p. 7-20, 2005.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**. Vol. 8, n.º 12. Uberlândia: UFU, janeiro-junho 2006. Pp. 97-115.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LEITE, Miriam Moreira. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus, 1998. p. 37-49.

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

LINHA do tempo. **UFRGS 1934-2009**: 75 anos na história da educação do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/ufrgs/75anos/index.php?pagina=linha\\_do\\_tempo](http://www.ufrgs.br/ufrgs/75anos/index.php?pagina=linha_do_tempo)>. Acesso em: 24 mai. 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar**: origem estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000, p. 443-481.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **Fotografias e códigos culturais**: representações da sociabilidade carioca pelas imagens da revista *Careta* (1919-1922). 145 f. Dissertação (Mestrado em História) -- Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Imagens da sociedade porto-alegrense**: vida pública e comportamento nas fotografias da *Revista do Globo* (década de 1930). São Leopoldo: Oikos, 2009.

\_\_\_\_\_. Promoção do sujeito pela fotografia "instantânea": o contrato e o consumo de quem se permite ver. **Métis**, Caxias do Sul, vol. 5, p. 63-81, 2006b.

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

MAIO, Marcos Chor; CYTRYNOWICZ, Roney. Ação Integralista Brasileira: um movimento fascista no Brasil (1932-1938). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 39-62.

MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda**. São Paulo: SENAC, 2008.

MARTINS, Ana Luisa. Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras. **História**, São Paulo, vol. 22, n. 1, p. 59-79, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a03.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República**. São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP, 2001.

MARTINS, José de Souza. O chapéu e a cabeça. **O Estado de S. Paulo**, Caderno Metrópole, São Paulo, p. 6, 13 set. 2010.

\_\_\_\_\_. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto 2009.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira. O sensível olhar-pensante: premissas para a construção de uma pedagogia do olhar. **Arte UNESP**. São Paulo, vol. 9, p. 199-217, 1993.

MASSIA, Rodrigo de Souza. **Fotógrafos, espaços de produção e usos sociais da fotografia em Porto Alegre nos anos de 1940 e 1950**. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) -- Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2008.

MAUAD, Ana Maria. A vida das crianças de elite durante o império. In: PRIORE, Mary Del. (org.). **História das crianças no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000, p. 137-176.

\_\_\_\_\_. *O olho da história: fotojornalismo e a invenção do Brasil contemporâneo*. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia Maria Bessone (org.). **História e imprensa: representações culturais e práticas de poder**. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2006, p. 365-384.

\_\_\_\_\_. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: EdUFF, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFF, 1990.

MELO, Vitor Andrade de. Esporte, futurismo e modernidade. **História**, São Paulo, vol. 26, n. 2, p. 201-225, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a11v26n2.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. In: **Revista Brasileira de História**. Vol. 23, n.º 45. São Paulo: ANPUH, 2003. Pp. 11-36.



\_\_\_\_\_. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago/London: University of Chicago, 1994.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas: histórias e memórias da cidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

\_\_\_\_\_. Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais. In: DORNELLES, Beatriz (org.). **Porto Alegre em destaque: história e cultura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 51-74.

\_\_\_\_\_. **Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

NUNES, Clarice. (Des)encantos da modernidade pedagógica. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (org.). **500 anos de educação no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 371-398.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. História, fotografia e semiótica em uma perspectiva grande angular. In: FAUSTO NETTO, Antônio; PINTO, Milton José (org.). **O indivíduo e as mídias: ensaios sobre comunicação, política, arte e sociedade no mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Diadorim: 1996, p. 280-287.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vid literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano: o tempo do nacional-estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 323-350.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

ORLANDI, Eni. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2001.

PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20**. São Paulo: Annablume, 2001.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética nas imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 301-319.

PEREIRA, Rodrigo Rodrigues; DANIEL, Teófilo Tostes. O voto feminino no Brasil. **Ministério Público Federal**, São Paulo, Edição especial do Dia Internacional da Mulher, mar. 2009. Disponível em: <[http://www.prr3.mpf.gov.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=180&Itemid=2](http://www.prr3.mpf.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=180&Itemid=2)>. Acesso em: 23 mai. 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2.<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade fotografada**: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. Vol. 1, 287 f. Tese (Doutorado em História) -- Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

\_\_\_\_\_. O circuito social da fotografia em Porto Alegre. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, vol. 14, n. 1, p. 263-289, 2006.

\_\_\_\_\_. Uma escola a ser vista: apontamentos sobre imagens fotográficas de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX. **História da Educação**, Pelotas, n. 29, vol. 13, p. 143-170, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/asphe/issue/view/1265>>. Acesso em: 24 mai. 2011.

PRADO, Luis André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências às auto-referências. São Paulo: Disal, 2011.

PRIORE, Mary Del. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: SENAC, 2009.

RAMOS, Paula Viviane. **A experiência da modernidade na secção de desenho da Editora Globo**: *Revista do Globo* (1929-1939). 273 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) -- Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2002.

ROCHA, Everardo Pereira Guimarães. A mulher, o corpo e o silêncio: a identidade feminina nos anúncios publicitários. **Revista Alceu**: comunicação política e cultura, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 15-39, 2001. Disponível em: <[http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n3\\_Everardo.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n3_Everardo.pdf)>. Acesso em: 17 jul. 2011.

RODRIGUES, Henrique Domingues. O riso como arma e libertação. **J.U. Online**, São Leopoldo, 2011. Entrevista concedida a Márcia Junges em 27 junho 2011. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3966&secao=367](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3966&secao=367)>. Acesso em: 18 jul. 2011.

RORTY, Richard. **The linguistic turn**: essays in philosophical methods. Chicago: University of Chicago, 1992.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

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

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

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2003.

SHIRER, William Lawrence. **Ascensão e queda do Terceiro Reich**: o começo do fim (1933-1939). Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SOARES, Liziane do Espírito Santo. Gênero e poder na *Revista do Globo*. **Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Salvador, n. 25, p. 1-13, 2002. Disponível em <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/handle/1904/18696>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: SENAC, 2010.

STEYER, Fábio Augusto. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre (1896-1930)**. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2001.

SVETLANA, Alpers. **A arte de descrever**: a arte holandesa do século XVII. São Paulo: EDUSP, 1999.

TORRESINI, Elizabeth W. Rochadel. Breve história da circulação de livros, das livrarias e editoras no Rio Grande do Sul (séculos XIX e XX). In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (org.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: UNESP, 2010, p. 235-252.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos**: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908). São Paulo: Ecofalante, 2010.

URRY, John. **O olhar do turista**: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 2007.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. 3. ed. Barcelona: Paidós Comunicación, 1997.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **As guerras mundiais (1914-1945)**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2003.

M149f Machado Júnior, Cláudio de Sá, 1977-  
Fotografias da vida social : identidades e visibilidades nas imagens publicadas na Revista do Globo (Rio Grande do Sul, década de 1930) / Cláudio de Sá Machado Júnior. – 2011.

290 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em História, 2011.

"Orientador: Prof. Dr. Cláudio Pereira Elmir."

1. Revista do Globo. 2. Fotojornalismo – Porto Alegre (RS) – História – Séc. XX. 2. Porto Alegre (RS) – Usos e costumes – Séc. XX – Cobertura jornalística. I. Título.

CDD 070.49098165  
CDU 070:778(816.5)

