

Olhar passageiro: um álbum de fotografias entre memória, esquecimento e imaginário¹

A passing look: A photo album between memory, forgetfulness and imagery

Zita Rosane Possamai²

zitapossamai@gmail.com

Resumo. Os álbuns fotográficos conformam coleções de fragmentos visuais da cidade. São compostos por imagens fotográficas selecionadas, reunidas e ordenadas de acordo com o olhar do seu editor. A partir da leitura dos álbuns e das imagens fotográficas neles inseridas, é possível construir narrativas repletas de sentidos sobre o urbano. Essas narrativas fotográficas operam com visibilidade e invisibilidade, criadoras, por sua vez, de memórias e esquecimentos. Neste texto, analiso o álbum fotográfico *Recordações de Porto Alegre*, publicado por ocasião das comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha, ocorrido na capital do Rio Grande do Sul, em 1935. Procuo perceber de que forma essa edição e a exposição do Centenário no qual está inserida se constituíram em veículos de um imaginário de modernidade. Além disso, a partir dessa narrativa visual, tento compreender como são construídas as memórias de uma cidade moderna e os esquecimentos da cidade colonial que se desejava deixar para trás.

Palavras-chave: memória, esquecimento, imaginário, fotografia, cidade, exposições.

Abstract. Photo albums constitute collections of visual fragments of the city. They are made up of selected photographic images that are gathered and organized according to the editor's eye. By reading the albums and their photographic images it is possible to construct meaningful narratives about the urban space. The photographic narratives operate with visibility and invisibility, which in turn create forgetfulness and memories. In this paper I analyze the photo album "Recordações de Porto Alegre" [Memories of Porto Alegre], published at the occasion of the celebration of the Centennial of the Farroupilha Revolution that took place in the state of Rio Grande do Sul in 1935. I try to understand how this publication and the exhibition in which it was integrated became vehicles of images of urban modernity. Furthermore, on the basis of this visual narrative I try to understand how people construct the memories of a modern city and the forgetfulness of the colonial city that they want to leave behind.

Key words: memory, forgetfulness, imagery, photography, city, exhibitions.

¹ Esta pesquisa obteve financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul – FAPERGS.

² Doutora em História/UFRGS; professora adjunta da área História da Educação na Faculdade de Educação/UFRGS.

As exposições constituíram-se em cenário da relação das populações urbanas com a fotografia. As grandes exposições se tornaram comuns na Europa a partir da segunda metade do século XIX. A primeira exposição universal a ser organizada foi a de Londres de 1851, que teve no seu Palácio de Cristal uma demonstração da capacidade técnica construtiva propiciada pelo ferro. Paris seguiu a capital inglesa, organizando várias outras grandiosas exposições, entre as quais se destacou a de 1889, cuja Torre Eiffel foi considerada um monumento da nova era tecnológica.

As exposições universais configuraram-se em grandes cenários, onde eram colocadas à mostra as façanhas tecnológicas da experiência da modernidade (Berman, 1988). Como afirma Sandra Pesavento, progresso, técnica e razão eram, por assim dizer, as “idéias-mestras” difundidas por essas exposições, que podem ser consideradas como “espetáculos da modernidade, vitrinas do progresso, templos de ritualização da performance burguesa, representações alegóricas de um mundo em transformação na rota do capitalismo” (Pesavento, 1997). Essas grandiosas mostras festivas transformaram-se em atrativos de diversão das massas, tendo também um caráter pedagógico, condicionando-as para a propaganda comercial e política (Rouanet e Peixoto, 1992). Conforme Maria Inez Turazzi, a fotografia contribuiu muito para o sucesso das exposições universais, ao se colocar como novidade tecnológica da era industrial moderna e, ao mesmo tempo, divulgar registros de pontos emblemáticos das próprias mostras, como o Palácio de Cristal ou a Torre Eiffel (Turazzi, 1995).

O Brasil marcou sua presença nas exposições internacionais, nas quais se buscava mostrar o progresso alcançado pelo Império, vindo a receber, inclusive, vários prêmios por seus produtos. No desenrolar do século XIX e primeiras décadas do século XX, o país abrigou em seu território a organização das exposições nacionais, realizadas na Corte em 1861, 1866, 1873 e 1875. Estas tinham como principal objetivo a afirmação da imagem de um país civilizado perante o restante dos países. Exposições comemorativas foram realizadas em 1908, Centenário da Abertura dos Portos, e em 1922, a Exposição Internacional do Centenário da Independência (Hardman, 2005).

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

As exposições e a fotografia

Em Porto Alegre, as grandes exposições constituíram-se em espaço de contato entre a sociedade e as imagens fotográficas. A fotografia já se tornara presente nesses certames, tomando parte nas seções de Artes Plásticas, na Exposição Comercial e Industrial de 1875; na Exposição Brasileiro-Alemã de 1881; na Exposição Comercial e Industrial de 1901 e, ainda, na Exposição de 1903, promovida pelo jornal *Gazeta do Comércio* (Damasceno, 1971).

As grandes exposições marcavam momentos especiais nos quais o progresso material do estado do Rio Grande do Sul tomava a forma de uma grande mostra, na qual participavam os produtores industriais e comerciais. Nesse sentido, a presença da fotografia nesses eventos era uma maneira de aferir a sintonia do Estado e da Capital com as inovações técnicas conhecidas em outros países. Assim, os participantes do “clã de Daguerre” (Damasceno, 1971) aproveitavam esses grandes eventos para exibirem ao público visitante suas últimas novidades em termos de procedimentos e materiais fotográficos. Além disso, era o momento em que os artistas-fotógrafos mais prestigiados disputavam a primazia entre os seus admiradores, como aconteceu com a participação na Exposição de 1901 dos fotógrafos Jacintho Ferrari – mostrando um belíssimo conjunto de vistas de Porto Alegre fora do concurso – e Virgílio Calegari, que vencera a disputa com a coleção *Tipos Populares*. A escolha do motivo fotografado por Calegari nessa ocasião, por outro lado, era mais um indício a mostrar que os fabricantes de imagens fotográficas da capital do estado mais setentrional do Brasil inspiravam-se nas exposições universais, cuja referência ao típico, ao exótico e ao estrangeiro era uma presença constante nas mostras fotográficas.

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

No ano de 1935, o Rio Grande do Sul reverenciou com pompa e circunstância o Centenário da Epopéia Farroupilha. Paradas cívicas, missa em celebração pelas almas dos heróis de 35, realizada na Catedral Metropolitana, sessão solene na Assembléia Legislativa, estes foram alguns dos eventos organizados para rememorar aquela data. Entre todos esses, no entanto, destacou-se pela grandiosidade a Exposição do Centenário Farroupilha. Foi montada no Campo da Redenção, antiga Várzea da cidade, local alagadiço especialmente preparado para receber a mostra. A área recebeu aterros, foram realizadas escavações, procedeu-se ao escoamento das águas pluviais,

instalado sistema de esgotos, abertas e calçadas avenidas. O plano de embelezamento elaborado por Alfredo Agache para aquela área foi usado como referência para a elaboração do plano diretor da exposição, que se constituiu na primeira tentativa de urbanização daquela área da cidade até então desocupada.

Aberta em 20 de setembro de 1935, a entrada na exposição era realizada por meio de um Pórtico Monumental, estrutura de 84 metros encimada por duas alterosas torres, que dava acesso a uma ampla avenida, ladeada pelos pavilhões especialmente construídos para a mostra. Um lago artificial, um auditório ao ar livre e uma fonte luminosa completava o cenário especialmente construído para apresentar uma “síntese completa do progresso rio-grandense”³. Para alcançar esse objetivo, foram montados os pavilhões consagrados à mostra dos setores econômicos do estado gaúcho nos Pavilhões da Agricultura, da Pecuária e da Indústria. Especial destaque foi dado a esse último, no sentido da transmissão de uma imagem de estado atualizado com o desenvolvimento industrial preconizado no processo de modernização do país no período (Machado, 1990). Além do Rio Grande do Sul, estavam representados vários estados brasileiros, convidados a participarem da mostra. Todos esses pavilhões foram construídos em conformidade com um repertório de traços modernizantes, apresentando-se como uma versão local da arquitetura *art-déco*, então em voga em várias capitais do mundo.

Além dos pavilhões econômicos, foi montado o Pavilhão Cultural, localizado na Escola Normal General Flores da Cunha, sob direção de Walter Spalding. Esse era composto por várias seções, entre as quais as salas de Pedagogia, organizada por Tupy Caldas; as salas de Pintura, organizadas por Angelo Guido, entre outras de Arquitetura, Escultura, Música, Literatura e Imprensa. Neste Pavilhão se fez representar a fotografia, incluída na *Seção de Ciências, Letras e Artes* quando do lançamento do *Programa do Pavilhão Cultural*, conclamando os rio-grandenses a inscreverem-se no mesmo.

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

grandiosidade da iluminação contribuía ainda mais para a imagem de modernidade da exposição, e sua potência era de tal monta que ultrapassava em quatro vezes aquela utilizada na iluminação pública da cidade (Machado, 1990).

Nessa atmosfera de fantasia, a sociedade celebrava, através do cenário da Exposição do Centenário Farroupilha, sua incursão, ao lado de outras grandes metrópoles do Brasil e do mundo, na era moderna. A Exposição do Centenário Farroupilha inseria-se, assim, nessa onda de realização de grandes mostras, cujo período de apogeu foi o século XIX, mas que adentrou as primeiras décadas do século XX. Como não poderia deixar de ser, tentou construir uma imagem de modernidade para o estado do Rio Grande do Sul perante o restante do país, ao mesmo tempo em que tentou reforçar os laços com um passado glorioso, valorizando a identidade regional através do fortalecimento da tradição.

Além de apresentar um estado modernizado que cultuava seu passado, a mostra almejou congregar a todos em prol da realização dessa grande festividade. Neste sentido, desde os preparativos, observou-se a atenção dispensada aos mínimos detalhes. A publicidade em torno da mesma tentou envolver ao máximo possível os rio-grandenses. A Intendência apelara à população para fazer reparos nas suas casas a fim de deixá-las apresentáveis para os visitantes esperados, assim como solicitava que hasteassem as bandeiras brasileiras e enfeitassem as fachadas das residências com as cores das mesmas. Ao passo que conclamava os cidadãos a arrumarem suas casas, o poder público municipal não deixou de reparar também a cidade, dando especial atenção à conclusão das obras do Viaduto da Avenida Borges de Medeiros que deveriam estar finalizadas até setembro.

Conforme Nara Machado, o sucesso dessa mostra pode ser aferido através do expressivo número de expositores e pela abrangência dos mesmos, oriundos de diferentes segmentos: agrícola, pecuário, industrial, comercial e cultural. Também expressivo é o número de visitantes, que atingiu a marca de um milhão de pessoas, número significativo, se for considerado que ultrapassava mais de três vezes a população de Porto Alegre, que chegava então a 300 mil habitantes (Machado, 1990).

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

³ Exposição do Centenário Farroupilha promovida pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, com o concurso da Federação das Associações Rurais do Centro da indústria Fabril. Inauguração a 20 de setembro de 1935. Regulamento aprovado pelo Governo do Estado. Porto Alegre, Typografia do Centro, 1935.

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

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

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

A fotografia e o álbum comemorativo

Não apenas era possível aos visitantes adquirirem um registro seu visitando a mostra, como poderia ser ali mesmo adquirido um álbum fotográfico, contendo uma coleção de vistas da cidade que poderiam ser levadas como *Recordações de Porto Alegre*.

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

E, francamente, Porto Alegre não tem do que envergonhar-se no cotejo com outras capitais de igual porte na América do Sul.

Centro industrial de primeira ordem, servida por um porto moderno acessível à navegação transatlântica de calado médio; ponto de partida de mais de 3000 km de vias férreas das melhores do país; cidade em que já se encontra conforto sob os mais variados aspectos, primeira a ser dotada de telefones automáticos e viação

acelerada na América Latina, primeiro aeroporto comercial do Brasil, a capital rio-grandense adquiriu por conquista o título de grande cidade americana (E.C.F., 1935, p. 30).

Não por acaso várias imagens fotográficas da própria mostra foram selecionadas para compor o álbum fotográfico publicado para servir de *souvenir* aos *forasteiros* que visitassem a cidade. Ao lado das vistas urbanas, essas imagens tiravam proveito da visualidade especialmente arquitetada dos diversos pavilhões e de sua iluminação noturna para criar uma atmosfera concretizada em imagens que reforçavam o imaginário de modernidade vinculado a Porto Alegre.

A Exposição do Centenário Farroupilha constituiu-se em recurso através do qual a sociedade operava a sua relação com as imagens fotográficas no período estudado. A presença de todos esses elementos na cidade contribuía, de forma especial, para a disseminação de um imaginário específico, no qual a fotografia, como engenho tecnológico, ocupava um lugar também especial.

O olhar passageiro

Mas como eram as imagens fotográficas de Porto Alegre levadas como lembrança através do álbum *Recordações de Porto Alegre*? Início, assim, meu percurso por este álbum. Este já na capa apresenta uma vista aérea de Porto Alegre, sobre a qual está impresso centralizado o título, *Recordações de Porto Alegre*, seguido de uma legenda, *1835 1º Centenário da Revolução Farroupilha 1935*, disposta na margem inferior. Na contracapa, uma vista aérea da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, principal evento realizado no Estado para celebrar a passagem daquela data (Figura 1). Ao seu lado, o texto de apresentação da publicação ressalta a



Figura 1. Panorama aéreo, ao centro, os pavilhões da Exposição Farroupilha. (legenda original). Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

beleza da cidade, destacando o seu progresso, graças à administração dos intendentos Alberto Bins e Otavio Rocha. A remodelação urbana levada a efeito é descrita a partir de um rol de obras urbanas realizadas nos últimos anos. Dados demográficos também tentam ilustrar o crescimento extraordinário de Porto Alegre, que deveria ser colocada em terceiro lugar entre as mais importantes cidades brasileiras, segundo os editores.

Observei que o leitor enunciado como alvo do texto e da publicação do álbum como um todo é o turista, visitante da cidade. Não apenas o consumidor em potencial de *Recordações de Porto Alegre* é o turista da cidade, como também o é aquele viajante que especialmente a visita por ocasião dos festejos relativos à epopéia de 1835, entre os quais se destacava a exposição acima referida. Assim, após a apresentação, um conjunto de sete imagens fotográficas – dispostas agrupadas em uma única página – mostra cenas da referida exposição, enfocando a arquitetura do pórtico monumental de entrada e dos pavilhões dos expositores, bem como a aglomeração de visitantes, provavelmente, na festa de inauguração.

Este primeiro conjunto de imagens agrupadas dá a tônica da publicação do álbum na sua totalidade e que denominei por *olhar passageiro*. Em *Recordações de Porto Alegre*, as imagens fotográficas são apresentadas em profusão, envolvendo quase sempre a opção dos editores pelo agrupamento de imagens em mesma página, estando estas discorrendo sobre uma temática específica ou fazendo

referência a temáticas diversas. Os agrupamentos contêm, predominantemente, conjuntos de duas a três imagens; agrupamentos de quatro a cinco imagens também estão presentes, porém, em menor número. Um único agrupamento contém sete imagens fotográficas, notadamente aquele que se refere à temática da Exposição. A seqüência de imagens agrupadas marca um olhar menos detido e menos vagaroso. Imagens agrupadas necessariamente diminuem em dimensão, tornando a observação menos detalhada e atenta (Figura 2).

Privilegia-se, nesse caso, menos a imagem em si e mais as relações que podem ser estabelecidas entre as imagens dispostas em um conjunto. O olhar, dessa maneira, salta de imagem para imagem, detendo-se menos tempo em cada uma delas. A seqüência de imagens agrupadas, por outro lado, imprime certa velocidade ao olhar que termina por se acelerar, tendo em vista a variedade de imagens a serem observadas. Daí eu ter caracterizado como um *olhar passageiro* a visualidade impingida por *Recordações de Porto Alegre*.

São 18 imagens isoladas ao todo, perfazendo pouco mais de 10 por cento da totalidade de 140 imagens contidas na publicação. Estas imagens isoladas estão distribuídas entre as páginas com imagens agrupadas no decorrer de todo o álbum, sendo poucas as seqüências de imagens isoladas. Em direção oposta às imagens agrupadas, a imagem isolada colocada, em geral, após uma seqüência de vários conjuntos de imagens agrupadas, propicia uma ruptura no

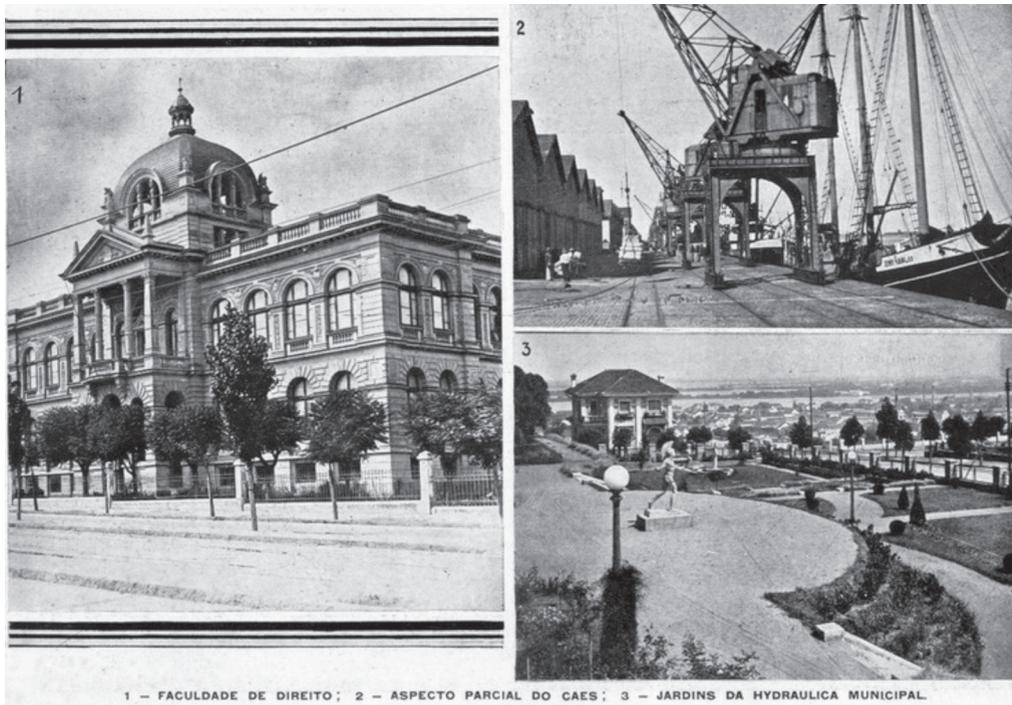


Figura 2. Fotografias mostrando a Faculdade de Direito (1), o aspecto parcial do cais (2) e os jardins da Hidráulica Municipal (3). Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

olhar, sugerindo uma contemplação mais pormenorizada de determinados aspectos da cidade valorizados visualmente. Não estranhei, dessa forma, que fossem justamente as imagens isoladas aquelas que mais tempo permaneciam em minha memória visual ao folhear as páginas de *Recordações de Porto Alegre*. Nas primeiras páginas do álbum, estas imagens isoladas estão localizadas à direita do leitor visual, página privilegiada do olhar deste (Figura 3). No entanto, no decorrer da publicação, as imagens agrupadas e isoladas podem estar localizadas em ambas as páginas.



Figura 3. Avenida João Pessoa, toda pavimentada com concreto armado. (legenda original). Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Considerarei, dessa forma, além da aceleração do tempo tomado para a observação das imagens fotográficas, a relação entre as imagens – a partir do arranjo entre imagens agrupadas e imagens isoladas – outro aspecto basilar para caracterizar a visualidade impingida pelo álbum como um todo, de acordo com a seguinte relação quantitativa:

Imagens isoladas	18
Agrupamentos de imagens	39

De fato, como a quantidade de imagens agrupadas é marcante no corpo do conjunto, as imagens isoladas merecem do leitor visual uma atenção a ser considerada, embora estas não marquem uma identidade visual ao álbum. É sobre o viés dessa relação entre imagens isoladas e imagens agrupadas que interpreto, então, esse álbum.

Das 18 imagens isoladas, 13 possuem formato horizontal e oito, formato vertical. A pouca diferença entre ambos os formatos expressa a presença marcante no corpo do álbum fotográfico da temática das edificações da cidade. As tomadas exclusivas de prédios de altura elevada tornam o formato vertical da imagem um imperativo técnico imposto ao fotógrafo (Figura 4). Assim se sobressai, em *Recordações de*

de Porto Alegre, uma narrativa calcada predominantemente na visualidade arquitetônica da cidade, seja em tomadas de edificações descontextualizadas ou em tomadas parciais de trechos de quarteirões edificados.



Figura 4. Trecho da Praça 15 de Novembro, destacando-se o alteroso edifício do Novo Hotel Jung (legenda original). Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Em contraponto, as imagens isoladas em formato horizontal que têm como foco principal edificações, são aquelas que mostram as sedes dos governos municipal e estadual. Nesse caso, as edificações são apresentadas de forma a terem seu contexto valorizado e a serem ressaltadas sua volumetria e suntuosidade. À exceção desses dois casos, as demais imagens isoladas horizontais apresentam vistas amplas, nas quais se destaca a temática de ruas, avenidas e praças e onde as edificações são mostradas em seu contexto urbanístico e, muitas vezes, em plano mais aprofundado.

Em *Recordações de Porto Alegre*, as imagens fotográficas são distribuídas ao longo de seqüências de agrupamentos, principalmente aqueles de duas imagens. A relação quantitativa entre esses agrupamentos e a relação destes com imagens isoladas dá uma noção do ritmo da publicação, conforme os dados abaixo:

Imagens isoladas	18
Agrupamentos de 2 imagens	20
Agrupamentos de 3 imagens	9
Agrupamentos de 4 imagens	7
Agrupamentos de 5 imagens	3

Esse aspecto aponta para uma visualidade da cidade que se apresenta através de características de descontinuidade e fragmentação, entrecortada por imagens mais valorizadas e, por esse motivo, apresentadas isoladamente. Como se pode perceber, o agrupamento de duas imagens foi o arranjo escolhido para melhor expressar a visualidade da cidade a ser divulgada em *Recordações de*

Porto Alegre. Esse padrão aponta para um enquadramento proposital do olhar do leitor visual, impondo-lhe um cotejo constante entre duas imagens da cidade, entre dois aspectos urbanos, potencializando possíveis relações a serem feitas entre essas duas visualidades. Esses agrupamentos podem reunir a mesma temática ou temáticas diversas, conforme quadro abaixo:

Agrupamentos de duas imagens por temáticas em *Recordações de Porto Alegre*:

Edificação	6
Ruas e avenidas	5
Praça	1
Praça e edificação	3
Rua e praça	2
Rua e monumento	1
Rua e edificação	1
Vista parcial	1

Como mostro, os agrupamentos de duas imagens apresentam as temáticas Edificação, Ruas e Avenidas, Praça e Vista Parcial em ambas as imagens, ao passo que os demais agrupamentos reúnem temáticas diversas. A primeira opção, dessa forma, constitui-se em maior número, 13 agrupamentos, enquanto a segunda perfaz apenas sete agrupamentos. Sobressaem-se nessas imagens as temáticas Edificação, Ruas e Avenidas, perfazendo um total de 11 agrupamentos. Pode-se, assim, identificar uma característica de *Recordações de Porto Alegre*, na qual se privilegia a mesma temática da cidade, porém de espaços diferenciados. Como os motivos recorrentes são ruas, avenidas e edificações da cidade, a profusão dos mesmos no decorrer de todo o álbum reafirma o sentido de apresentar uma imagem da cidade ligada à presença desses elementos figurativos no espaço urbano.

Em alguns casos, os agrupamentos de duas imagens reúnem referentes de temática associada. Outros casos apresentam aspectos diferenciados do mesmo espaço urbano, como duas vistas da Avenida Getúlio Vargas, ou então as duas vistas da Praça da Alfândega, cuja legenda alerta o leitor para detalhes específicos contidos na imagem (Figura 5). A associação entre duas imagens tende a reforçar o sentido ligado às temáticas das mesmas, fazendo notar a presença do motivo fotografado no espaço urbano da cidade. Dessa forma operam as imagens fotográficas dos hotéis, das instituições educacionais, das praças e das avenidas.

Assim, chamou-me a atenção em *Recordações de Porto Alegre* certa monotonia dos motivos fotografados, preponderantemente limitados às ruas e às avenidas, às edificações e às praças da cidade. Mesmo imagens

isoladas que buscam um olhar mais atento não deixam de privilegiar esses aspectos urbanos, ao passo que os agrupamentos são combinações desses temas recorrentes.

As imagens isoladas, ao valorizarem na narrativa visual do álbum fotográfico também essas temáticas, reforçam os sentidos que se busca alcançar por meio do grande número de agrupamentos de mesmo assunto no todo da edição.

Em *Recordações de Porto Alegre*, a recorrência às imagens, principalmente de edificações suntuosas ou de altura elevada, impinge à cidade uma visualidade urbana calcada nestas estruturas. A repetição dos motivos demonstra, por um lado, a presença de tais edificações na configuração urbana de Porto Alegre e, por outro, conforma uma visualidade da cidade assentada exclusivamente nos prédios altos e monumentais, retirando da cena estruturas arquitetônicas mais modestas e de poucos pavimentos. Dessa forma, reforça no plano visual uma imagem de modernidade em detrimento de uma imagem vinculada a aspectos da urbe colonial e que ainda têm sua presença no desenho da cidade. E de fato, percorrendo o olhar pelas



Figura 5. Recanto da Praça Senador Florêncio (ao alto) e Avenida Sepúlveda, com o monumento ao General Osório (abaixo). Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

imagens de *Recordações de Porto Alegre*, o leitor visual depara-se com a imagem de uma cidade majestosa e afinada com o imaginário urbano moderno, sobretudo em exemplares da arquitetura eclética, um dos baluartes estéticos da burguesia industrial urbana.

Um conjunto de cinco imagens agrupadas se destaca na publicação, cuja temática é a *Avenida Borges de Medeiros e seu moderno viaduto*. São três imagens em tamanho maior, apresentando vistas centrais, do alto e de cima, que enaltecem a monumentalidade daquela estrutura e a amplidão do traçado da avenida. Duas imagens menores completam o conjunto. A imagem colocada na parte superior central da página é uma vista central que privilegia a tomada do viaduto desde baixo e registra a passagem de um bonde elétrico pelo mesmo. Esta imagem, assim, reúne, além da própria estrutura arquitetônica do viaduto, um meio de transporte considerado signo do moderno na cidade.

Não é à toa, assim, que a obra da Avenida Borges de Medeiros figura no álbum fotográfico através de um agrupamento de cinco imagens. A única temática que ultrapassa esse número de imagens agrupadas é a da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, fato justificável por ter a edição o objetivo de se constituir em lembrança para o público visitante daquela mostra.

A abertura da Avenida Borges de Medeiros e a construção do seu viaduto eram as obras de maior envergadura da Intendência Municipal, tendo sido iniciada por Otavio Rocha e concluída por seu sucessor Alberto Bins. Para marcar com distinção a sua inauguração, fora escolhida o 20 de Setembro, mesma data de inauguração da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha e efeméride de maior importância no Rio Grande do Sul.

Observando as imagens da Avenida Borges de Medeiros, causaram-me uma certa admiração a amplidão de sua abertura e a grandiosidade e suntuosidade do seu viaduto, vistos no contexto de uma cidade que ainda se apresentava modesta, como pude perceber nos casarões térreos que se insinuavam ao fundo da imagem em direção à Zona Sul. Tal visualidade reforça o aspecto monumental da obra arquitetônica e do traçado da nova avenida ainda na metade da década de trinta, embora esta tenha sido planejada já em 1914.

O traçado da Avenida Borges de Medeiros atendia os aspectos viários, higiênicos e estéticos do projeto de cidade moderna do qual estavam embebidos elites e poder público (Damásio, 1996). Uma ampla avenida no centro da cidade tornava-se, por outro lado, a presença no traçado urbano da referência aos *boulevards* parisienses, pois a reforma de Paris era emblemática para as cidades ocidentais, por instaurar uma nova era, a do urbanismo moderno, cujas características são sintetizadas no modelo que acabou por levar o nome do

seu realizador. Conforme Helton Estivalet Bello,

[...] Sanear, descongestionar, equipar e embelezar a cidade foram os fundamentos do que se definiu como modelo haussmanniano.

Sua estratégia resumia-se na implantação de um novo sistema viário principal sobre o existente, onde o boulevard foi elemento marcante, juntamente com a articulação e valorização dos monumentos antigos e “modernos”. Novos equipamentos urbanos e a presença de praças e parques completaram um amplo ajuste da cidade à escala dos fenômenos decorrentes da nova ordem urbano-industrial (Bello, 1997, p. 144).

A abertura da Avenida Borges de Medeiros pode ser considerada exemplar, ainda conforme esse autor, por conseguir em uma única empreitada sanear o Beco do Poço, transpor uma barreira física e possibilitar o livre trânsito entre o centro da cidade e a Zona Sul. Além de equacionar estes problemas urbanísticos, o viaduto, tratado como um monumento, passaria a sintetizar a imagem de cidade moderna (Bello, 1997).

Concluída a grande obra urbanística e arquitetônica, as imagens desta puderam compor a seleção realizada pelos editores de *Recordações de Porto Alegre*. No álbum, a avenida e o viaduto são transformados em monumentos da cidade. As imagens presentes em *Recordações de Porto Alegre* deixam à vista o imperativo de um projeto modernizador que tinha no seu ideário a ereção de uma arquitetura suntuosa, que rompia com o traçado original do período colonial, repleto de íngremes subidas e descidas. No momento de sua inauguração, as imagens da Avenida Borges de Medeiros e de seu viaduto ainda se distanciavam das imagens de edificações verticalizadas que se tornaram cartões postais daquela via em anos recentes.

Selecionada para compor a visualidade da cidade moderna, a imagem da Avenida Borges de Medeiros e seu viaduto deixa à mostra o esquecimento de uma das marcas peculiares do traçado urbano da Porto Alegre colonial, os becos. O desenho da nova avenida é delineado sobre o antigo Beco do Poço, local considerado pelos jornais do final do século XIX, juntamente com as tavernas e os prostíbulos do centro da cidade, como “zonas perigosas” e “antro de vícios” (Mauch, 1994). Conforme Sandra Pesavento, no entanto, esta conotação pejorativa da palavra beco surgiu num contexto de grandes transformações sociais que aprofundaram a diferenciação social, forçando à coabitação no exíguo espaço do centro da cidade das elites e das camadas mais pobres da população.

O sentido original do termo, de natureza mais propriamente topográfica, de rua estreita, com ladeira e aberta no curso natural de uma expansão urbana não

planejada, na passagem do século XVIII para o século XIX, cede lugar a uma designação depreciativa que traduz uma avaliação ao mesmo tempo moral, estética e higiênica.

O beco passa a ser a designação que estigmatiza lugares malditos da urbe. O beco é sinistro, sujo, perigoso e feio. É o mau lugar, por onde circulam personagens perigosas de ações condenáveis (Pesavento, 2001, p. 115).

As reformas urbanas realizadas na área central da cidade também se localizavam neste contexto em que ficou facilitada a justificativa de eliminação desses becos em prol da aeração, da higiene, da iluminação e da modernização da cidade. Assim, nos relatórios oficiais que apresentam a proposta de abertura da Avenida Borges de Medeiros, a presença do Beco do Poço pode ser rastreada através de referências esparsas. As imagens fotográficas da nova obra urbana, ao inaugurar uma visualidade de acordo com o imaginário da modernidade na cidade, instauram o esquecimento de um dos aspectos do traçado colonial de Porto Alegre. Neste caso, o esquecimento não necessita dispor do recurso de seleção de um quadro fotográfico, no qual ficam situados no extraquadro os aspectos a serem invisíveis, pois houve o apagamento desse local do próprio espaço urbano da cidade. Não soubesse o leitor visual da existência pretérita do Beco do Poço, não veria na imagem do viaduto o esquecimento de um aspecto colonial do traçado urbano redesenhado pelas reformas urbanas a fim de atender o ideário propugnado na época.

Em 1935, ano de edição do álbum, o traçado da área central da cidade já havia sido modificado em consonância com o ideário de modernidade almejado pelas elites urbanas e poderes constituídos. A cidade de visualidade moderna podia ter, ainda, sua imagem enaltecida através da profusão de edificações, temática recorrente no álbum.

Um álbum de fotografias entre memória, esquecimento e imaginário

São traços de *memória e esquecimento*, assim, as imagens fotográficas da cidade de Porto Alegre reunidas em *Recordações de Porto Alegre*? Estas imagens, ao presentificarem algo ausente, seja a cidade colonial destruída, seja a cidade moderna a ser construída, reúnem memória – por preocuparem-se com a referência a lugares e espaços urbanos – e imaginação – por comportarem a dimensão criadora do seu autor e também do editor do álbum – na constituição de *memória e esquecimento*? Como se situaria o álbum de imagens fotográficas *Recordações de Porto Alegre*, a partir de uma reflexão sobre memória,

esquecimento e imaginário?

A temática da memória é preocupação que remonta aos filósofos gregos (Ricoeur, 2001). Sócrates foi o primeiro a comparar a formação da memória no indivíduo a um bloco de cera, no qual seriam registradas as lembranças. Platão e Aristóteles irão preocupar-se com a relação entre lembrança e imagem no processo de evocação da memória. Os gregos cultivavam a arte da memória, que consistia em associar imagens a lugares organizados rigorosamente. Assim guardadas, estas imagens seriam mais facilmente evocadas quando necessário.

No final do século XIX, os estudos sobre a memória ganham grande impulso com as investigações de Freud, Proust e Bergson. O ato de recordar do indivíduo viria a constituir-se no princípio basilar da psicanálise, enquanto na literatura proustiana surge a distinção entre uma memória *voluntária*, estimulada conscientemente, e outra *involuntária*, que emergiria dos sentidos. Esta última celebrou-se no sabor da *madeleine* que arremessara o jovem escritor a sua infância. Henri Bergson irá conceber a formação das lembranças de forma distinta da formação das percepções e das idéias. Em *Matéria e Memória*, o autor distingue duas memórias – a *memória-hábito*, dos atos cotidianos e repetitivos aprendidos a partir da socialização, e a *imagem-lembrança*, memória pura evocada inconscientemente pelo indivíduo (Bosi, 1987). Bergson ressaltou a memória como conservação do passado. Segundo seu pensamento, as lembranças permaneceriam intactas no espírito, sendo passíveis de serem resgatadas tal qual haviam sido armazenadas. Mesmo não vindo ao presente em forma de lembranças, este passado sobreviveria de forma inconsciente.

Maurice Halbwachs, aluno de Bergson, irá relativizar a distinção entre percepção e memória. Integrante da segunda geração da Escola Francesa de Sociologia, Halbwachs seguirá os passos de Durkheim na busca dos quadros sociais que moldam a formação da memória (Halbwachs, 1990). Em Halbwachs, é enfatizado, principalmente, o aspecto de construção da memória, realizada a partir da inserção do indivíduo num determinado grupo. Para ele não existiria uma memória estritamente individual, pois as lembranças são construídas a partir do envolvimento, principalmente afetivo, no interior de um grupo.

A distinção entre memória coletiva e memória histórica é uma das contribuições de Halbwachs. Embora o próprio autor reconheça a imprecisão dos dois termos, a distinção foi relevante ao mostrar a inserção do indivíduo nestes dois tipos de memória. A memória coletiva seria interna aos grupos sociais, apresentando continuidade e densidade maiores que a memória histórica. Esta, ao posicionar-se acima dos grupos e indivíduos, constituir-se-ia em sucessão esquemática de datas e acontecimentos,

característica preponderante das narrativas históricas nacionais. É importante lembrar que o debate de Halbwachs se dava com o historicismo, e sua obra colocou-se contrária a uma concepção de tempo homogêneo, linear e uniforme, alertando para as distintas temporalidades que permeavam a vida em grupo. Halbwachs irá propor, conforme Cornélia Eckert, uma

[...] definição do tempo construído socialmente, um tempo que será concebido na memória das pessoas, resultante das suas identidades e pertencimentos a grupos, redes e instituições, resgatando nas lembranças os sentimentos e as experiências de um cotidiano vivido e expressando no esquecimento as rupturas e desarticulações dessas ações coletivas (Eckert, 2000, p. 158).

Mais recentemente, Pierre Nora retoma a discussão entre estas duas memórias, procurando restituir à história um lugar diferenciado da memória, principalmente por esta ter-se confundido com as narrativas que sustentaram a formação dos Estados Nacionais. Para Nora, a memória subordinar-se-ia à história, sendo mais um de seus objetos de investigação. Enquanto operação intelectual, a história seria capaz de jogar luz sobre o processo de produção e reprodução das memórias, pois, segundo suas palavras,

a memória é a vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações (Nora, 1993, p. 9).

Paul Ricoeur retoma a discussão de Nora, relutando em reduzir a memória a mais um dos tantos objetos da história (Ricoeur, 2001). Para o autor, sem querer equipará-las, a memória teria um papel de matriz da história, por ser ela a jogar para o presente a relação com o passado. Talvez Catroga resolva esta querela ao afirmar:

[...] nas suas motivações existenciais, nos seus objetivos e até nos seus métodos, a historiografia acaba por pedir emprestada alguma coisa à memória, apesar de todas as suas prevenções racionalistas contra esse contágio. Por conseguinte, pode dizer-se que, em certo sentido, ela também é “filha da memória” (Paul Veyne). Mas o contrário também é verdadeiro: a memória, particularmente a partir da época moderna e do crescimento dos mecanismos de socialização de idéias e comportamentos (ensino e propaganda) também é “filha” da historiografia (Catroga, 2001, p. 58).

Pelas limitações da história em alcançar o que

realmente aconteceu e vendo-se obrigada a aceitar apenas a plausibilidade do seu conhecimento sobre o passado, resta-lhe aceitar um lugar ao lado da memória como “forma imaginária de representação do passado” (Pesavento, 2002). Assim, memória e história, mesmo tomando-se precauções teórico-metodológicas para não virem a confundir-se, estão mais imbricadas do que possa o historiador desejar.

Mas qual seria a relação entre memória e imaginação? O estudo das imagens remete necessariamente ao estudo do imaginário, que se manifesta por imagens e discursos que tentam definir uma determinada realidade. Somente recentemente, os imaginários sociais vêm sendo preocupação dos historiadores, até então relegados a um plano secundário e fora do alcance racional. Este domínio, no entanto, surge a partir de conceitos ainda imprecisos como “inconsciente coletivo” ou no âmbito da chamada história das mentalidades. Mais recentemente surge o conceito de história cultural, enquanto Paul Ricoeur prefere, no lugar de história cultural ou história das mentalidades, uma “história das representações” (Ricoeur, 2001). E é justamente no âmbito das representações e práticas que tem se situado o campo de estudo do imaginário. O imaginário, assim, se reportaria sempre a algo ausente. Através de discursos, imagens, alegorias, símbolos, ritos, crenças, evocam-se idéias, visões de mundo, definições que ordenam a realidade, dando-lhe coerência. Nesta perspectiva, não se pode dissociar “real” de “imaginário”, pois este último é parte constitutiva do primeiro, podendo expressar formulações que dão sentido ao mesmo. O social é, desta forma, composto por estas duas dimensões que se imbricam inexoravelmente.

A relação entre imaginação e memória, por sua vez, é antiga na cultura ocidental, principalmente no que se refere à problemática da lembrança associada a uma imagem. Como afirma Paul Ricoeur, os gregos possuíam duas formas de conceber a relação entre memória e imaginação (Ricoeur, 2001). A primeira seria a concepção platônica do *eikon*, que fala da representação presente de um objeto ausente. Neste caso, a imaginação enveloparia a memória. A segunda concepção seria a aristotélica, que se centra sobre a representação de algo anteriormente percebido, adquirido ou apreendido, sugerindo que a imagem insere-se na problemática da lembrança.

Neste sentido, a imaginação e a memória têm por traço comum justamente a relação de representação, ou seja, a presença de algo ausente, e como traço diferenciador a possibilidade de acesso a uma visão irreal, no caso da imaginação, ou a um real anterior, no caso da memória. Como esclarece Catroga, “enquanto a representação imaginária pode ter, ou não, referencialidade, o ato de recordar aceita subordinar-se ao princípio da realidade” (Catroga, 2001). A memória, e tudo que através dela é evocado, aceita ser

submetida à verificação de fidelidade com o passado, constituindo-se este aspecto uma de suas peculiaridades.

Como se imbricam cidade e memória, cidade e imaginação? Halbwachs já alertara que as imagens espaciais desempenham um papel considerável na memória coletiva e que a cidade material oferece aspectos de permanência e estabilidade na manutenção da memória dos grupos. Nas belas palavras de Ecléa Bosi, “as pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória”, tornando o ato de recordar tarefa menos penosa para aqueles que já muito viveram e vivenciaram as rápidas transformações urbanas (Bosi, 1987).

Para além do espaço e de suas permanências, no entanto, a cidade pode ter sua memória reconstruída a partir dos relatos, sonhos e imagens. É com este objetivo que Walter Benjamin mergulhou em suas lembranças de infância na tentativa de registrar a memória da cidade de Berlim, antes que esta fosse destruída pela Segunda Grande Guerra (Benjamin, 1993). Neste caso, a cidade configura-se a partir da memória da sensibilidade e da formação das emoções (Bolte, 1984). No seu relato emerge uma cidade menos de pedra e mais de sentimentos e impressões, semelhante às passagens do romance de Proust.

A memória de uma cidade, no entanto, pode adquirir forma material, constituir-se em traços do passado no espaço urbano. Monumentos, ruínas, memoriais, museus ou centros históricos preservados adquirem uma significação especial na negociação que fazem os habitantes da urbe com seu patrimônio (Choay, 2001). Erigir estes “lugares de memória” (Nora, 1993) é como traçar uma linha, mesmo que imaginária, entre o presente e o passado da cidade.

Se a memória da cidade pode estar presente nas narrativas, orais ou escritas, no seu espaço material, nas imagens produzidas por artistas ou fotógrafos, da mesma forma encontra-se ali o seu esquecimento. A memória não se faz sem o esquecimento e estará sempre ameaçada pela amnésia. O esquecimento somente é percebido a partir da memória que ficou daquilo que se pressupunha esquecido. Neste sentido, estes traços podem ser comparados aos vestígios da investigação indiciária (Ginzburg, 1989). Em busca deles, o historiador parte para configurar uma memória urbana e, a partir deles, depara-se com o esquecimento, parte constitutiva desta memória.

Não é à toa que a fotografia é historicamente vinculada à noção de memória. Memória implica referencialidade, com algo que já existiu, mesmo que o lembrado já contenha substanciais porções de imaginação criativa. Essa ligação intrínseca entre fotografia e memória, no entanto, construiu-se na trajetória da fotografia, concebida desde os seus primórdios como capaz de espelhar a realidade (Dubois, 1992; Kossoy, 2002). Esta capacidade, no entanto, é atribuída às imagens fotográficas devido à

forma peculiar como as mesmas são produzidas e nas quais interagem procedimentos óticos e físico-químicos. Assim sendo, e com esse poder dado às imagens fotográficas, uma de suas principais funções foi justamente a de documentar a realidade.

É esse o desejo dos editores de *Recordações de Porto Alegre*. Seria sua intenção que o álbum fosse um documento da realidade da cidade, levado como memória, recordação do que ali viram *in loco*. Lido o álbum e lidas suas imagens, décadas após sua produção, à luz de indagações hoje colocadas aos historiadores e às historiadoras e que tornam tênues as fronteiras entre realidade e representação, imaginação e memória, as interpretações podem percorrer outros caminhos. Um deles é certamente aquele em que as imagens fotográficas podem construir uma cidade moderna imaginária e que está afinada com o desejo daqueles que produziram as imagens e editaram esse álbum para ser comercializado numa exposição comemorativa.

Referências

- BELLO, H.E. 1997. *O ecletismo e a imagem da cidade*. Porto Alegre, RS. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 160 p.
- BENJAMIN, W. 1993. *Rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense, 277 p.
- BERMAN, M. 1988. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 360 p.
- BOLTE, W. 1984. Cultura, patrimônio e preservação. In: A. ARANTES (org.), *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo, Brasiliense, p. 11-34.
- BOSI, E. 1987. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, T. A. Queiroz/EDUSP, 484 p.
- CATROGA, F. 2001. Memória e história. In: S. PESAVENTO (org.), *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, p. 43-69.
- CHOAY, F. 2001. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, Estação Liberdade/UNESP, 282 p.
- DAMASCENO, A. 1971. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900): contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense*. Porto Alegre, Globo, 520 p.
- DAMÁSIO, C.P. 1996. *Porto Alegre na década de 30: uma cidade idealizada, uma cidade real*. Porto Alegre, RS. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, 169 p.
- DUBOIS, P. 1992. *O acto fotográfico*. Lisboa, Vega, 362 p.
- ECKERT, C. 2000. Tempo e memória: da duração contínua à dialética da duração. In: G. DEBERT e D. GOLDSTEIN (orgs.), *Políticas do corpo e o curso da vida*. São Paulo, Editora Sumaré, p. 153-166.
- EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA 1835-1935 (E.C.F.). 1935. *Catálogo Geral (oficial) e Guia do turista*. Porto Alegre, Livraria do Globo, 350 p.
- GINZBURG, C. 1989. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 281 p.
- HALBWACHS, M. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 189 p.

- HARDMAN, FF. 2005. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo, Companhia das Letras, 344 p.
- KOSSOY, B. 2002. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 149 p.
- MACHADO, N. 1990. *A exposição do centenário farroupilha: ideologia e arquitetura*. Porto Alegre, RS. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, 330 p.
- MAUCH, C. 1994. Saneamento moral em Porto Alegre na década de 1890. In: C. MAUCH; A. VARGAS; C. ELMIR; G. LOURO; J. BARCELLOS; M. BAKOS; P. VARGAS; S. PESAVENTO; S. PETERSEN e Y. WADI. (org.), *Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, p. 9-10.
- NORA, P.1993. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, 10:7-28.
- PESAVENTO, S. 1997. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo, Hucitec, 231 p.
- PESAVENTO, S. 2001. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In: M. BRESCIANI (org.), *Palavras da cidade*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, p. 97-119.
- PESAVENTO, S. 2002. Memória, história e cidade: lugares no tempo, momentos no espaço. *Artcultura*, 4(4):23-35.
- RICOEUR, P. 2001. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 681 p.
- ROUANET, P. e PEIXOTO, N. 1992. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista da USP*, 15:50-75.
- TURAZZI, M. 1995. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro, Rocco, 309 p.

Submetido em: 19/09/2007

Accito em: 04/10/2007

Zita Rosane Possamai
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Educação/ Depto. de Estudos Básicos
Av. Paulo Gama,110, Prédio 12201, Campus Centro
90046-900 Porto Alegre RS, Brasil