

Outro porto ou visões do subjacente:

Um estudo do porto de Pelotas/RS
a partir da análise e interpretação de suas imagens.
Cais e praça Domingos Rodrigues (1832-1928).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Dissertação



Outro porto ou visões do subjacente.

Um estudo do porto de Pelotas/RS a partir da análise e interpretação de suas imagens.
Cais e praça Domingos Rodrigues (1832-1928).

Guilherme Pinto de Almeida

Pelotas, 2022

Guilherme Pinto de Almeida

Outro porto ou visões do subjacente.

Um estudo do porto de Pelotas/RS a partir da análise e interpretação de suas imagens.
Cais e praça Domingos Rodrigues (1832-1928).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Costa de Oliveira

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Ester Judite Bendjouya Gutierrez

Pelotas, 2022

Guilherme Pinto de Almeida

Outro porto ou visões do subjacente.

Um estudo do porto de Pelotas/RS a partir da análise e interpretação de suas imagens.
Cais e praça Domingos Rodrigues (1832-1928).

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 11 de novembro de 2022.

Banca examinadora:

.....
Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Costa de Oliveira (Orientadora)
Doutora em Planejamento Urbano e Regional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....
Prof.^a Dr.^a Ester Judite Bendjouya Gutierrez (Coorientadora)
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

.....
Prof.^a Dr.^a Aline Montagna da Silveira
Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo

.....
Prof.^a Dr.^a Francisca Ferreira Michelin
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

.....
Prof.^a Dr.^a Lígia Maria Ávila Chiarelli
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradecimentos

Quero agradecer profundamente, de coração, a todos que fizeram parte deste momento acadêmico, bem como a todos que fizeram e que fazem parte da minha formação pessoal e acadêmica e do meu convívio; minha família, minhas professoras, meus amigos, meus colegas. Nominalmente,

Aos meus amados pais, Maria da Glória (*in memoriam*) e Guaraci (*in memoriam*). Obrigado, sempre, por despertarem em mim o gosto pelo estudo, destacando sua importância para a vida;

Às minhas amadas irmãs Cristina e Ana Lúcia, e, em especial, ao meu irmão Eduardo, que sempre me apoiou, incondicionalmente e em todos os momentos, sem deixar me faltar nada;

Aos meus amados tios Tabajara, Cleuza e Eni, com eterna gratidão pelo fundamental apoio e pelo incentivo constante;

Às amadas mestras, Prof.^a Aline Montagna, Prof.^a Ana Ó, Prof.^a Ester Gutierrez, pela imensurável importância na minha formação e também pelo apoio pessoal incondicional. Minha eterna gratidão, de todo o coração, sempre!

Às queridas mestras, Prof.^a Biloca, Prof.^a Rosilaine Andre Isoldi, Prof.^a Francisca Michelin e ao mestre Prof. Dr. Sylvio Jantzen;

Aos amados irmãos da OTROPORTO, Lola, Marcos, Paula, Jô e, especialmente, ao meu irmão amado Duda Keiber, pela amizade, pelo incentivo e apoio de sempre;

Às minhas amadas amigas Aracele e Dana, com profunda gratidão pela nossa afetuosa e carinhosa amizade;

Aos amados amigos Alcir e Marilei, com eterna gratidão pelo carinho, apoio e incentivo constantes e providenciais;

Aos profissionais Isadora e Thales, grato pela competência;

Aos meus colegas de PROGRAU, Lisiê, Melina, Isadora, Karen e Filipe e em especial ao amigo Renan, pela amizade e parceria neste processo;

Aos queridos amigos Giovanni e Rodrigo, pela hospitalidade e paciência;

À CAPES pela possibilidade de ter realizado este trabalho acadêmico;

Ao PROGRAU, por acreditar no meu trabalho, agradeço na figura de sua coordenadora, Prof.^a Celia Gonsales, pela sua compreensão; e nas pessoas dos seus solícitos secretários Cristiane e Róger.

Resumo

ALMEIDA, Guilherme Pinto de. **Outro porto ou visões do subjacente**. Um estudo do porto de Pelotas/RS a partir da análise e interpretação de suas imagens. Cais e praça Domingos Rodrigues (1832-1928). Orientadora: Ana Lúcia Costa de Oliveira. Coorientadora: Ester Judite Bendjouya Gutierrez. 2022. 90f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

O Porto de Pelotas é um equipamento urbano que dá nome e caracteriza a porção sul da cidade. Sua importância histórico-cultural, referencial à formação urbana, está assinalada no plano diretor vigente. Entretanto, a região e seus elementos arquitetônicos e urbanísticos restaram de fora dos bens elencados no tombamento do Conjunto Histórico de Pelotas como Patrimônio Cultural Brasileiro, realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em maio de 2018. A inquietação sobre o valor patrimonial da região do Porto de Pelotas, gerada por este fato, estimulou a realização deste trabalho, o qual tem por objetivo contribuir para a compreensão deste espaço enquanto patrimônio cultural significativo para a cidade de Pelotas, para o Estado do Rio Grande do Sul e para o Brasil. Para tal, o trabalho recorre à iconografia histórica sobre o objeto e faz uma revisão bibliográfica sobre aceitação, metodologias, riscos e potencialidades do uso das imagens como fontes históricas. No âmbito da Proposição Metodológica de Investigação e Análise Crítica das Fontes Fotográficas Segundo uma Abordagem Sociocultural de Boris Kossoy, a partir da análise iconográfica e interpretação iconológica de três fotografias históricas, são apontadas possibilidades de história do objeto desde suas fotografias e imagens. O estudo tem como recorte espacial o cais público e a praça Domingos Rodrigues e recorte temporal situado entre 1832 e 1928.

Palavras-chave: Arquitetura e Urbanismo. Patrimônio. História. Fotografia. Porto de Pelotas.

Abstract

ALMEIDA, Guilherme Pinto de. **Other harbor or underlying views.** A study of the harbor of Pelotas/RS based on the analysis and interpretation of its images. Pier and square Domingos Rodrigues (1832-1928). Advisor: Ana Lúcia Costa de Oliveira. Co-advisor: Ester Judite Bendjouya Gutierrez. 2022. 90f. Dissertation (Masters in Architecture and Urbanism) – Faculty of Architecture and Urbanism, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2022.

The Harbor of Pelotas is an urban facility that gives its name and characterizes the southern portion of the city. Its historical-cultural importance, referring to urban formation, is indicated in the current urban master plan. However, the region and its architectural and urban elements were left out of the properties listed in the listing of the Pelotas Historic Site as a Brazilian Cultural Heritage, carried out by the National Historical and Artistic Heritage Institute in May 2018. The concern about the heritage value of the region of the Harbor of Pelotas, generated by this fact, stimulated the realization of this work, which aims to contribute to the understanding of this space as a significant cultural heritage for the city of Pelotas, for the State of Rio Grande do Sul and for Brazil. To this end, the work resorts to historical iconography about the object and makes a bibliographic review on acceptance, methodologies, risks and potentialities of using images as historical sources. Within the scope of the Methodological Proposition of Investigation and Critical Analysis of Photographic Sources According to a Sociocultural Approach by Boris Kossoy, based on the iconographic analysis and iconological interpretation of three historical photographs, possibilities of the object's history are pointed out from its photographs and images. The study has as a spatial cut in the public pier and Domingos Rodrigues square and a temporal cut situated between 1832 and 1928.

Keywords: Architecture and Urbanism. Heritage. History. Photography. Harbor of Pelotas.

Lista de Figuras

Figura 1	Sala dos Touros, Caverna de Lascaux, França.....	8
Figura 2	Pinturas na caverna de Altamira, Espanha.....	8
Figura 3	Cenas agrícolas na Tumba de Nakht, Necrópole de Tebas, Egito	9
Figura 4	Roteiro I - Identidade do Documento e Características Individuais	36
Figura 5	Roteiro II - Informações Referentes ao Assunto.....	37
Figura 6	Roteiro III - Informações Referentes ao Fotógrafo.....	38
Figura 7	Roteiro IV - Informações Referentes à Tecnologia.....	39
Figura 8	Modelo Metodológico de Investigação Iconográfica.....	41
Figura 9	Análise Iconográfica e Interpretação Iconológica.....	43
Figura 10	Imagem de satélite da área urbana de Pelotas, com a localização do Porto.....	46
Figura 11	Imagem de satélite da área urbana de Pelotas do Porto.....	46
Figura 12	Vista panorâmica do porto de Pelotas desde a ilha do José Mallandro, no canal São Gonçalo.....	48
Figura 13	Reprodução de aquarela retratando o Tampico, 1876	55
Figura 14	Navios no Porto de Pelotas. Século XIX - 1	58
Figura 15	Navios no Porto de Pelotas. Século XIX - 2	59
Figura 16	Vista d'uma parte do fundeadouro do Porto da cidade de Pelotas (...)	60
Figura 17	Vista 1 de uma parte do fundeadouro do porto veiculada na Brasileana do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro	61
Figura 18	Vista 2 de uma parte do fundeadouro do porto veiculada na Brasileana do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro	62
Figura 19	Vistas de uma parte do fundeadouro e a barca nacional Tigre	63
Figura 20	Praça S. Domingos	64
Figura 21	Uma parte da povoação de Pelotas, subindo o caminho do porto	68
Figura 22	Cartão postal com três vistas do porto de Pelotas, em que aparece de forma equivocada o nome da praça Domingos Rodrigues	69
Figura 23	Porto de Pelotas – Praça São Domingos	69
Figura 24	Pelotas – Porto de Embarque	70
Figura 25	Pelotas – Porto de Embarque [versão A]	71
Figura 26	Pelotas – Porto de Embarque [versão B]	72

Figura 27	Lembranças de Pelotas - Porto	73
Figura 28	Pelotas – Povo aguardando o desembarque de s. ex. revma. o Bispo de Petrópolis no cais	73
Figura 29	<i>Porto di Pelotas</i> [I]	74
Figura 30	<i>Porto di Pelotas</i> [II]	74
Figura 31	Estação Ferroviária Fluvial do Ramal do Porto	75
Figura 32	Desembarque em 14 de agosto de 1908	75
Figura 33	Porto, Caes e Praça Domingos Rodrigues	76
Figura 34	Porto de Pelotas – <i>Brazil</i>	77
Figura 35	Porto de Pelotas	77

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1. IMAGEM ENQUANTO EVIDÊNCIA HISTÓRICA: ACEITAÇÃO, POTENCIALIDADES, RISCOS E MÉTODOS.....	7
2. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DAS FONTES FOTOGRAFICAS DE BORIS KOSSOY	31
3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA E INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA	45
4. CONCLUSÃO.....	78

INTRODUÇÃO

Este trabalho *aponta possibilidades de história* do Porto de Pelotas a partir de imagens. O recorte temporal estabelecido é o período entre 1832 – ano que assinala a efetiva autonomia administrativa de Pelotas e as primeiras deliberações de sua novel Câmara de Vereadores no sentido do estabelecimento de um porto público no canal São Gonçalo – e 1928, ano que marca o início de transformações sensíveis que conformaram o aspecto conservado, ainda hoje, por esse equipamento urbano. Ou seja, trata-se de abordar um porto subjaz na atualidade. O recorte espacial estudado compreende o cais e a praça Domingos Rodrigues, espaços que, no passado, mais que contíguos, complementavam-se, confundiam-se.

A motivação para este trabalho reside, primeiramente, em um crescente e permanente interesse pelo estudo da iconografia histórica da cidade de Pelotas. Tal interesse, afirmativo de minha identificação com o universo da pesquisa, foi despertado no período entre 2010 e 2011. Naquela data, enquanto aluno da graduação em Arquitetura e Urbanismo desta universidade, fui selecionado para, através de uma bolsa anual de iniciação científica, atuar junto ao Núcleo de Estudos de Arquitetura Brasileira (NEAB), sob a tutoria da Prof.^a Dr.^a Ester J. B. Gutierrez. Durante uma das atividades de pesquisa, tomei contato com exemplares do antigo *Almanach de Pelotas*, periódico anual editado para os anos de 1913 a 1935, publicação que traz em suas páginas registros da transformação da cidade em textos e imagens - especialmente fotografias.

Desde então, profundamente instigado pela descoberta de todo um universo de imagens do passado da cidade – portadoras de evidências visuais de suas transformações arquitetônicas e urbanísticas –, o interesse pela pesquisa iconográfica somente cresceu. Meu avô paterno, Edil Abreu de Almeida, nascido em 1908 e residente em Pelotas de 1922 a 2005, já havia me contado sobre a beleza da cidade em que viveu, e meu contato com as fotografias antigas deu amplitude de significado à lembrança de suas palavras. Pelotas foi uma cidade bastante fotografada em seu passado, e muitas dessas imagens chegaram à atualidade.

Tomar conhecimento desta iconografia histórica deu forma e sentido à minha atuação profissional, durante e após minha graduação. Passei a trabalhar com pesquisa histórica-iconográfica e em 2011, logo após concluir o período de bolsa acadêmica, fui convidado para realizar a pesquisa iconográfica do Almanaque do Bicentenário de Pelotas, projeto de livro em três volumes, editados entre 2012 e 2014. Foi neste projeto que tive oportunidade de ampliar conhecimentos, tomando contato com uma iconografia mais diversa da cidade, para além dos objetos arquitetônicos e das vistas da paisagem urbana. Trabalhei também durante alguns anos em um escritório de arquitetura local, de atuação regional, voltado para restauração do patrimônio cultural edificado, local em que a pesquisa das imagens antigas de bens arquitetônicos e da paisagem urbana era reconhecida como importante aliada na tomada de decisão nas intervenções em projetos de restauração arquitetônica e na realização de inventários de centros históricos.

Essas experiências profissionais me conduziram para perceber o Porto de Pelotas enquanto objeto de estudo. Creio, entretanto, que minha relação com o porto começou após ouvir, com fascínio, meu avô Edil relatar que, em sua juventude costumava apanhar o bonde para ir até lá tomar cerveja com seus amigos. Um de seus primeiros empregos formais, de carteira assinada, foi no Moinho Pelotense, junto ao Porto, entre junho de 1929 e maio de 1934.

Nasci em 1985 e, antes de adulto, não tive muito contato com a região do portuária, visitando-a apenas esporadicamente, ao que recordo. Todavia, posso afirmar que a impressão marcante que tive foi de, não apenas o cais, mas o bairro todo parecer, na década de 1990, um local em estagnação e pouco habitado; uma zona adormecida, sombra do movimento de outrora. Fui conhecê-lo melhor em meados de 2004, no início de minha vivência como estudante universitário, passando a frequentar o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, à rua Benjamin Constant, e suas cercanias. Ao final do primeiro semestre, o trabalho final da disciplina de Projeto Arquitetônico e Urbanístico I consistiu em projetar um equipamento urbano (parada de ônibus) para a praça Domingos Rodrigues. Este trabalho envolveu uma prévia pesquisa histórica sobre o Porto de Pelotas, desenvolvida em grupo, do qual participei.

Posteriormente, em diversos momentos do curso, o Porto de Pelotas esteve em pauta.

Outro momento significativo, de minha incursão de estudo na história do porto ocorreu em 2010, durante a disciplina de Técnicas Retrospectivas em Projeto Arquitetônico e Urbanístico, que teve como objeto de estudo um trecho a leste da rua Gomes Carneiro, a partir da rua Almirante Barroso. Ademais, como aluno pude observar de perto a continuidade de implementação da política de ocupação dos prédios ociosos dessa zona portuária pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), movimento pautado em pesquisa conduzida pelo NEAB, e em consonância à política nacional de expansão do ensino superior. A UFPel, assim como todas as universidades brasileiras, recebia grande investimento público, e vivenciava de franco crescimento. Em 2005, a UFPel adquiriu o complexo do antigo Frigorífico Anglo e o reformou, nele implantando um novo campus (Campus Anglo), para o qual mudou sua reitoria.

Em 2016 realizei o trabalho final de graduação nesta faculdade de arquitetura e urbanismo sob orientação da Prof.^a Dr.^a Aline Montagna da Silveira, que veio a ser um projeto de revitalização do antigo prédio da Capitania dos Portos de Pelotas. Meu envolvimento mais aprofundado com a história do Porto deu-se, entretanto, após aceitar o convite da 222 Produtora para realizar o Projeto Porto Memória, neste mesmo ano. O convite veio em função do trabalho de pesquisa desenvolvido no Almanaque do Bicentenário de Pelotas. O projeto Porto Memória nasceu junto com o projeto Porto das Artes – atualmente Associação OTROPORTO Indústria Criativa –, e sob o ‘guarda-chuva’ deste, foi uma das iniciativas estrategicamente pensadas para esclarecer e educar sobre a vocação do porto face à chegada de um novo empreendimento ao local – o Terminal de Toras, dentro do Terminal Porto Público (TPP). Trata-se de um trabalho de pesquisa e divulgação da história do Porto de Pelotas, com base em documentos escritos e iconográficos, iniciado na forma de colunas de jornal, transformado em oficinas para três escolas municipais da região do porto e, posteriormente, adaptado para publicações em redes sociais e em livro distribuído nas escolas. Esta imersão de pesquisa historiográfica reforçou minha inquietação quanto ao reconhecimento patrimonial do Porto de Pelotas, outro fator de motivação deste trabalho.

Em reunião ocorrida dia 15 de maio de 2018 em Brasília, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) decidiu, por unanimidade, pelo tombamento do Conjunto Histórico de Pelotas, reconhecendo-o como Patrimônio Cultural Brasileiro. Esse conjunto é formado pelas praças José Bonifácio, Cel. Pedro Osório, Piratinino de Almeida, Cipriano Barcelos, pelo Parque Dom Antônio Zattera, pela Charqueada São João e pela Chácara da Baronesa. Ou seja, a praça Domingos Rodrigues não foi incluída e, por conseguinte, o Porto de Pelotas não integrou o conjunto tombado.

Em 5 de setembro de 2018, assisti à palestra “Construção e instrução do processo de tombamento do conjunto histórico de Pelotas (IPHAN)” do arquiteto e urbanista Andrey Rosenthal Schlee, então Diretor do Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização (DEPAM) daquela instituição. Na ocasião foram explanados o histórico e alguns bastidores daquela decisão tomada pelo IPHAN, após longo processo. O argumento colocado por Schlee para a não-inclusão da praça Domingos Rodrigues e a zona portuária no conjunto tombado resumiu-se a uma preocupação em evitar o “engessamento” (imobilização; impedimento) da área, pensando principalmente em ações da própria UFPel. Desta forma, o espaço acabou restando à margem de uma proteção mais efetiva, para além das Áreas Especiais de Interesse do Ambiente Cultural (AEIACs), especificadas na forma de Focos de Especial Interesse Cultural (FEICs), asseguradas no III Plano Diretor de Pelotas revisado.

No inciso I do Artigo 70 do referido plano, consta a definição de AEIAC - ZPPC como uma corroboração da proteção na forma das Zonas de Proteção do Patrimônio Cultural da Lei Municipal nº 4.568/2000. Esta grande zona de proteção, dividida em quatro zonas – Primeiro Loteamento, Segundo Loteamento, Porto e Caieira é “onde se encontra a maioria dos prédios históricos tombados e inventariados, denotando um caráter arquitetônico e urbanístico de interesse”. Acrescenta-se que a região **“apresenta uma importância histórico-cultural que está relacionada com a formação urbana da cidade [grifo nosso]”** (PELOTAS, 2008).

O Artigo 71º, em seu Inciso I, alínea B, justifica e define a FEIC - Zona Portuária por caracterizar-se como

referência histórico-cultural devido à presença do Porto, por sua singularidade na relação entre espaços construídos e abertos, percebida através do conjunto de edificações industriais, vias e cais do porto, pela possibilidade de visualização da paisagem aberta em direção ao Canal e pelo conjunto de unidades arquitetônicas com potencial de reciclagem (PELOTAS, 2008, p. 32).

Com relação à FEIC Zona do Porto, o artigo 76º, Inciso I, item LXXXV, está definido o Eixo Rua Benjamin Constant, entre a Rua XV de Novembro e o Cais do Porto, e incluindo ainda o trecho da Rua Cel. Alberto Rosa, entre ruas Almirante Tamandaré e Conde de Porto Alegre (PELOTAS, 2008).

Face a uma aparente contradição em termos quanto ao preconizado no plano, à não-inclusão no tombamento e seu argumento, e ao que vem sendo constatado em pesquisa, pareceu-me pertinente, portanto, estabelecer o Porto de Pelotas como objeto de estudo acadêmico. E, na intenção de acrescentar conhecimento sobre o objeto, em soma a outros estudos já feitos sobre ele, buscar dar uma contribuição, através do estudo iconográfico e iconológico de suas imagens históricas, ao entendimento e significação da importância cultural do Porto de Pelotas.

O trabalho está estruturado da seguinte forma:

O primeiro capítulo traça um panorama histórico do uso da imagem enquanto evidência histórica, partindo de sua negação, passando por seu uso como mera ilustração, chegando à paulatina aceitação da imagem como fonte histórica pelos historiadores por meio da influência da chamada Escola dos *Annales*, com considerações sobre a importância, riscos e potencialidades inerentes de seu uso. Aborda também os meios metodológicos seminais para proceder o uso de imagens como evidências históricas, como o Método Iconográfico-Iconológico de Erwin Panofsky e da Escola de Warburg, sua crítica e aprimoramento, partindo em direção à atualidade da discussão.

O segundo capítulo apresenta detalhadamente a *Proposição Metodológica de Investigação e Análise Crítica das Fontes Fotográficas Segundo uma Abordagem Sociocultural*, desenvolvida por Boris Kossoy. O terceiro capítulo aplica a referida metodologia de Kossoy, procedendo a Análise Iconográfica e Interpretação Iconológicas de três fotografias do Porto de Pelotas. Durante as interpretações iconológicas, recorreu-se ao uso de outras imagens (além de fotografias) como subsidiárias daquelas, em complementação ao procedimento. Por fim, a conclusão discute os resultados obtidos nas análises iconográficas e interpretações iconológicas, tecendo considerações sobre a aplicabilidade e alcance do método para o tipo de estudo proposto.

Importante faz-se dizer que este trabalho tem a marca indelével da conjuntura em que foi realizado: sob um governo neofascista, eleito na esteira de um golpe de Estado e da inviabilização injusta do adversário político, atravessado pela pandemia da COVID-19, cujo contágio foi por este mesmo governo estimulado e seu combate sabotado. Surgiram incertezas sobre a manutenção e continuidade da bolsa de pesquisa, se impuseram as restrições de circulação, o isolamento social...

Vivenciar uma pandemia é uma situação jamais imaginada; uma realidade para a qual ninguém estava preparado. Faz pensar e repensar a existência, a vida, nos seus variados aspectos. Pensar no sofrimento do mundo, nos mais de 700 mil mortos em nosso país... Muitas vidas poderiam ter sido salvas e toda esta situação foi muito impactante no aspecto psicológico.

Realizar um trabalho acadêmico nesse contexto foi bastante difícil, sofrido. Não ter sido possível pesquisar em arquivos físicos, como a Biblioteca das Ciências Sociais da UFPel, a Bibliotheca Riograndense (Rio Grande) e a Bibliotheca Pública Pelotense, no tempo necessário, devido, atrapalhou em muito a pesquisa, em especial a heurística.

Seguir em frente, nestes tempos de incerteza e obscuridades, trata-se do devido norte; de uma atitude política, em prol de uma sociedade mais esclarecida e justa. Como nunca, nos dias atuais de nosso país é fundamental fazer Ciência de forma séria e, assim, caminhar em direção à luz, acreditando em dias melhores.

1. IMAGEM ENQUANTO EVIDÊNCIA HISTÓRICA: ACEITAÇÃO, POTENCIALIDADES, RISCOS E MÉTODOS.

*“Ein bild sagt mehr als 1000 worte”.
[Uma imagem vale mais que mil palavras].
Kurt Tucholsky.*

*“One picture is worth a thousand words. Yes, but
only if you look at the picture and say or think the
thousand words”.
[Uma imagem vale mais que mil palavras. Sim, mas
somente se você olha a imagem e diz ou pensa as
mil palavras].
William Saroyan*

Uma aceitação relativamente recente

O uso sistemático de imagens – pinturas, gravuras, fotografias e estátuas - como evidência histórica é uma prática relativamente recente na escrita da História, e remonta a poucas décadas. Ao longo dos tempos, a maioria dos historiadores preferiu trabalhar com as fontes tradicionais, priorizando o documento escrito, e não considerando as imagens como evidências. Alguns utilizaram imagens em seus trabalhos de forma meramente ilustrativa, não explorando o potencial de contribuição das imagens a um determinado estudo. Foi preciso que a natureza dos estudos historiográficos se ampliasse em novas abordagens, para que as imagens iniciassem a dar sua parcela de contribuição à historiografia. Nesse entretempo, houve alguns estudiosos pioneiros.

O historiador inglês Peter Burke, autor de um panorama compreensivo e referencial sobre este tema, o livro *Testemunha Ocular — O uso de imagens como evidência histórica*¹, sintetiza a importância da imagem para a História observando a dificuldade que seria escrever sobre a pré-História sem as imagens descobertas nas cavernas de Lascaux, França (figura 1) e Altamira, Espanha (figura 2). Coloca, igualmente, a dificuldade de versar sobre o antigo

¹ Publicado originalmente em 2001 na Inglaterra. A primeira edição brasileira ocorreu em 2004. *Testemunha Ocular* é parte de uma coleção intitulada *História e Imagem (Picturing History, no original)*, cujo primeiro volume foi lançado em 1995. A edição brasileira mais recente é de 2017. Na data em que foi lançado *Testemunha Ocular* originalmente, Burke via a publicação dessa obra, e da coleção a qual integrava, como evidência da “nova tendência” historiográfica, atenta à importância das imagens.

Egito sem as pinturas tumulares (figura 3), especialmente em termos de compreensão das práticas sociais (BURKE, 2017).



Figura 1 – Sala dos Touros, Caverna de Lascaux, França. Fonte da imagem: <https://www.mappingmegan.com/inside-lascaux-cave-france-ice-age-caves-very-few-can-see-today-archtrav/>. Acesso em 28 dez. 2021.



Figura 2 – Pinturas na caverna de Altamira, Espanha. Fonte da imagem: https://austria-forum.org/af/Geography/Europe/Spain/Pictures/Picos_de_Europa/Altamira_-_Cave_Painting_2. Acesso em 28 dez. 2021.



Figura 3 – Cenas agrícolas na Tumba de Nakht, Necrópole de Tebas, Egito. Fonte da imagem: <https://cdn.britannica.com/02/196802-050-4EE8A6AD/Scenes-Tomb-of-Nakht-tempera-paper-tomb-1915.jpg>. Acesso em 29 dez. 2021.

Antes de uma aceitação mais ampla das imagens, porém, poucos foram os estudiosos pioneiros em utilizá-las como evidências. Francis Haskell, historiador inglês do campo da história social da arte, atuante na segunda metade do século XX, deu destaque – relembra Burke –, aos estudos das pinturas das catacumbas romanas, realizados no século XVII, como evidência histórica dos princípios do cristianismo². No século XVIII, estudiosos já tomavam das imagens da chamada Tapeçaria Bayeux³ como evidência histórica ao estudo da história da Inglaterra e da França. As pinturas em série do artista francês Claude-Joseph Vernet, de portos marítimos franceses, realizadas no século XVIII, chegaram a ser consideradas, na metade do século XX, como evidência histórica do movimento daqueles portos⁴ (BURKE, 2017).

Jacob Burckhardt, pesquisador suíço, historiador da arte e cultura atuante no século XIX, autor de estudos sobre a arte italiana e a cultura do

² Posteriormente, no século XIX, tais pinturas foram utilizadas como evidências para os estudos de história social, conforme Burke (2017, p. 19-20)

³ Pannel de tapeçaria com 70 metros de comprimento contendo uma narrativa visual de episódios da história da Inglaterra e da França. Datado do final do século XI.

⁴ O que, posteriormente, sob a luz da correspondência trocada entre o artista e seu contratante, mostrou-se equivocado. A série contava, ao todo, quinze telas. (BURKE, 2017, p. 131-132).

Renascimento, considerava imagens e monumentos testemunhas das etapas de desenvolvimento do espírito humano, através das quais as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época poderiam ser lidas. Johan Huizinga, historiador e lingüista holandês ativo no início do século XX, devotado propugnador da ideia dos museus históricos, tinha uma noção bastante visual da história, comparando a compreensão histórica a uma espécie de visão/sensação (BURKE, 2017).

Também o historiador da arte e da cultura alemão Abraham Moritz Warburg⁵, outro estudioso da Renascença, desenvolveu pesquisas com base em imagens e fotografias, destacando-se seu último projeto, o *Bilderatlas Mnemosyne*⁶, o qual propunha um estudo cultural em profundidade através das imagens produzidas pelo homem, desde a antiguidade clássica. Warburg influenciaria um grupo de estudiosos⁷, dentre os quais estaria – junto de Fritz Saxl, Edgar Winter e Ernst Cassirer –, Erwin Panofsky, que viria a desenvolver um método de análise e interpretação de imagens (BURKE, 2017).

Pouco depois no Brasil, durante a década de 1930, o polímata Gilberto Freyre sugeria a equiparação das imagens, bem como das tradições orais e dos anúncios em jornais, ao grau das fontes tradicionais. Em seus trabalhos de pesquisa, que resultaram contribuições ao estudo do Brasil nos campos da sociologia, antropologia e da história, Freyre valeu-se de pinturas, plantas arquitetônicas e fotografias (BURKE, 2017).

Gustaf Renier⁸, historiador e professor holandês, refletindo sobre o propósito e o método em história, havia sugerido a ideia de indícios em substituição à das fontes, há mais de meio século. Sob o termo *indícios* estariam uma diversidade de fontes, tradicionais e não tradicionais; dentre elas imagens - incluindo pinturas, fotografias, gravuras e estátuas -, mobiliário, prédios e a paisagem modificada pelo homem.

⁵ Popularmente melhor conhecido como 'Aby' Warburg.

⁶ Atlas de imagens *Mnemosyne*. Iniciado em 1924 e nunca finalizado por motivo do falecimento de Warburg em 1929. Reuniu cerca de 2.000 imagens dispostas em 63 painéis.

⁷ O grupo ficou conhecido como Escola de Warburg. O local era a cidade de Hamburgo, na Alemanha da década de 1920.

⁸ Gustaaf Johannes Petrus Renier (1892-1962).

Na França, em meados do século XX, o historiador, ensaísta e jornalista Philippe Ariès⁹ baseou seus importantes estudos sobre a infância e sobre a morte utilizando imagens como “evidência de sensibilidade e vida”, em igualdade de importância em relação às fontes escritas. O enfoque ao estudo das mentalidades, marca de sua obra, influenciou outros historiadores franceses, como Michel Vovelle e Maurice Agulhon (BURKE, 2017).

Com relação aos países de língua inglesa, Burke situa no final da década de 1960 a “virada pictórica¹⁰” na Inglaterra, quando o historiador marxista britânico Raphael Elkan Samuel e seus contemporâneos passaram a conscientizar-se do potencial de contribuição das fotografias ao estudo do cotidiano e experiências das pessoas comuns. Burke, que publica desde a década de 1970, é uma referência no assunto, conforme mencionado. Nos Estados Unidos, a década de 1980 representou o momento de afirmação do interesse dos historiadores pelas imagens no sentido de valorizá-las como evidências, destacando-se os estudos do pesquisador e professor de história da arte britânico¹¹ Simon Michael Schama (BURKE, 2017).

A aceitação das imagens como evidência histórica, de uma forma mais ampla e afirmativa na historiografia, está inserida em um contexto de crítica, reflexão e transformação de pensamento historiográfico. Momento de busca de uma noção de história que admitisse ser “impossível estudar o passado sem a assistência de toda uma cadeia de intermediários”, a qual inclui não apenas historiadores, mas também arquivistas, escribas e testemunhas. Houve uma crítica da história narrativa, positivista, “dos acontecimentos”, voltada apenas para aspectos políticos das nações, seus “grandes líderes” e seus feitos.

Essa transformação ganhou impulso na França a partir do final da década de 1920, dentro da chamada *École des Annales* (Escola dos *Annales*), nome pelo qual ficou conhecido o grupo de estudiosos que publicaram em uma revista de História, cujo primeiro número circulou em janeiro de 1929 sob o nome

⁹ Principal nome da “história das mentalidades”. Chamava a si de “historiador de domingo”.

¹⁰ Expressão do crítico norte-americano William Mitchell, referindo-se ao despertar do interesse dos historiadores pelo uso de imagens como evidência histórica.

¹¹ Inglês de nascimento. Professor da Universidade de Columbia, Nova Iorque, EUA.

*Annales d'histoire économique et sociale*¹². O periódico era organizado pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre. Esse movimento historiográfico teve momentos distintos, nominados gerações.

A Primeira Geração da Escola dos *Annales* compreende o período entre 1929 e 1949, em que o destaque está no trabalho de seus fundadores, Bloch e Febvre, em crítica à chamada História Política, voltada para a narrativa dos acontecimentos e a simples organização cronológica do passado. Propunham uma abordagem múltipla a partir do aspecto social, valorizando a problemática e a crítica da fonte, para aprimorar o entendimento do presente. A Segunda Geração (1946-1968), teve no protagonismo de Fernand Braudel, avanços na compreensão do conceito de tempo dentro da História. Para ele, “a História é filha de seu tempo”. Na Terceira geração, compreendida entre 1968 e 1989¹³, em que se destacam Jacques Le Goff, Pierre Nora e Peter Burke, e que é marcada por certa fragmentação do pensamento, as abordagens alcançam pluralidade ainda maior, especialmente voltadas para aspectos culturais. Por isso, o trabalho desta geração é referido como Nova História ou História Cultural.

Carrion (s. d.) destaca:

Um quarto aspecto, talvez o mais fecundo dos Annales, é a sua busca da interdisciplinaridade, a sua abertura à colaboração com as demais ciências e disciplinas, o que redundou em uma grande renovação nos métodos e nas técnicas do historiador. A história aproximou-se da geografia, da estatística, da demografia, da lingüística, da psicanálise. Articulou-se com a sociologia, a arqueologia, a antropologia. Deu-se, também, uma abertura para outras fontes – além dos documentos escritos –, como a tradição oral, os vestígios arqueológicos, a iconografia, etc. (CARRION, s.d., grifo nosso)

É durante a atuação da Terceira Geração que as imagens passam a ser levadas em maior consideração enquanto fontes históricas. Consultando apenas fontes tradicionais, não teria sido possível aos historiadores pesquisar os

¹² Nome mantido de 1929 a 1938. Entre 1939 e 1941, chamou-se: *Annales d'histoire sociale*; entre 1942 e 1944, *Mélanges d'histoire sociale*; em 1945, *Annales d'histoire sociale*; entre 1946 e 1993, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. Desde 1994, chama-se *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Os nomes refletem, em parte, mudanças na percepção do conceito de História do grupo de pensadores a sua testa. Originalmente era uma publicação trimestral.

¹³ Desde 1989, uma quarta geração continua o trabalho da Escola dos *Annales*.

assuntos dos campos relativamente novos aos quais têm se dedicado nas últimas décadas, como a cultura material, o estudo das mentalidades, da vida cotidiana, do corpo, entre outros. Os historiadores passaram a contar com maior diversidade de evidências ao equiparar as imagens aos escritos e à oralidade. Burke observa a virtual impossibilidade do estudo da cultura material, campo de estudos em que se inclui o estudo da paisagem urbana, sem o testemunho das imagens (BURKE, 2011).

Potencialidades e riscos

Em seu prefácio à edição brasileira de *Testemunha Ocular*, Burke reafirma sua crença de que “historiadores devem sempre utilizar imagens junto a outros tipos de evidência”, bem como na necessidade de que desenvolvam, para estas imagens, métodos de “crítica das fontes” à semelhança do realizado com os escritos, interrogando tais “testemunhas oculares” como um advogado em um julgamento (BURKE, 2017).

Peter Burke defende a tese de que “imagens, assim como textos e testemunhos orais, registram atos de testemunha ocular¹⁴”. Assim, imagens “são uma forma importante de evidência histórica” e seu uso como tal “levanta muitos problemas incômodos”, uma vez que são “testemunhas mudas”, sendo difícil traduzir seu testemunho em palavras. Imagens podem – ou não¹⁵ – ter sido criadas para transmitir uma mensagem específica, que (“)precisa(”) ser lida. Ademais, “o testemunho das imagens, como o dos textos” suscita “problemas de contexto, função, retórica, recordação (se exercida pouco, ou muito, tempo depois do acontecimento), testemunho de segunda mão, etc” (BURKE, 2017).

Para Burke, “independente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica”. O autor refere-se a “imagens” e não a “Arte” – termo consagrado no ocidente a partir do Renascimento, e consolidador, no séc. XIX, da função estética das imagens sobre as suas demais funções –

¹⁴ Esta ideia, ou “princípio da testemunha ocular”, já estava presente no pensamento de Ernst Gombrich e suas observações da Arte.

¹⁵ Uma alegada falta de intenção, ou isenção, em transmitir uma mensagem ou ideia por meio de uma imagem é, em si, também, uma posição/colocação passível de interpretação e leitura.

porque, considera que “independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica”.

Para o referido autor, “certas imagens oferecem mais evidência confiável do que outras” e buscar estabelecer uma medida de confiabilidade geral às imagens seria algo insensato, considerando a variedade, a disponibilidade de tipos de imagens, de artistas que as produzem, e de atitudes de recepção e uso das imagens, ao longo dos diferentes períodos históricos. O acesso a imagens na cultura ocidental, anteriormente restrito a monastérios e a alguns poucos particulares, paulatinamente alcançou a todos. Além disso, a aparência das imagens disponíveis também foi mudando, das iluminuras e ilustrações dos antigos manuscritos aos cartões postais e aos panfletos de propaganda, entre tantos outros formatos e suportes que as assumidos com os tempos (BURKE, 2017).

Há dois marcos revolucionários a considerar em relação à produção de imagens, aponta Burke: “o surgimento da imagem impressa (gravura em madeira, entalhe, gravura em água-forte etc.) durante os séculos XV e XVI” e “o surgimento da imagem fotográfica (incluindo filme e televisão) nos séculos XIX e XX” (BURKE, 2017). Cabe acrescentar o advento e difusão da imagem digital, por meio do surgimento e popularização do computador pessoal, da câmera fotográfica digital, da rede mundial de computadores (*internet*) e do aparelho celular *smartphone*. Acontecimentos tecnológicos e sociais que, ao longo dos últimos dois séculos, concorreram para o presente momento da humanidade, em que o aspecto visual tenha, talvez, alcançado seu patamar mais significativo, em termos de comunicação e de influência social.

Tanto na primeira revolução, com a gravura em madeira, quanto na segunda, com a fotografia, teve-se, inicialmente a imagem em preto-e-branco/monocromática¹⁶. Comum às duas referidas revoluções foi a rapidez de produção das imagens, em comparação à pintura. Agilidade demonstrada na cobertura das grandes guerras mundiais, e que hoje alcança o tempo real. Comum também foi a popularização das imagens que tais processos trariam, e

¹⁶ Sobre a textura das fotografias, observou Sarah Graham-Brown que o tom sépia “pode produzir uma calma aura de ‘passado’, e a imagem em preto-e-branco ‘transmitir um duro sentido de realidade’”.

que Burke contrapõe ao ocorrido na Idade Média, em que as únicas formas de disponíveis de imagens restavam em altares e afrescos das igrejas.

A reprodução por impresso trouxe ainda exatidão à cópia. Em seu ensaio “A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado na década de 1930, o intelectual e crítico marxista alemão Walter Benjamin apontou a perda da aura da obra de arte na fotografia, e a atribuição de “valor de exibição” em substituição do “valor *cult*” da obra única, face a sua reprodutibilidade¹⁷.

Burke aconselha o historiador disposto a utilizar o testemunho das imagens a iniciar pelo estudo das intenções das pessoas responsáveis pela realização dessas imagens. A não-observância a tais intenções é uma imprudência, posto que as imagens sempre carregam um ponto de vista. O historiador deve estar atento à veiculação de propagandas, visões estereotipadas, bem como a convenções culturais¹⁸ nas imagens (BURKE, 2017).

Os argumentos dos primeiros fotógrafos sobre a suposta objetividade da fotografia tinham por base a natureza do processo fotográfico. Ideia aceita por um tempo, e depois questionada. Na década de 1930, surgiu nos Estados Unidos a expressão “fotografia documental”, para referir-se a imagens de cenas cotidianas de pessoas simples, especialmente pobres. Foram expoentes deste tipo de fotografia Dorothea Lange e Lewis Hine, que denominava seu trabalho como “fotografia social”. A colocação da obra destes fotógrafos - imagens com forte apelo à solidariedade - em contexto apontou seu comprometimento com a publicidade de campanhas de reforma social governamentais.

Siegfried Kracauer, historiador do cinema alemão, levantou a questão de que, assim como os fotógrafos, os historiadores também selecionam os aspectos da realidade a retratar. Questão essencial que já havia sido levantada em 1940 pelo fotógrafo norte-americano Roy Stryker. Os fotógrafos foram além dessa seleção, observa Burke.

¹⁷ Tese posteriormente criticada.

¹⁸ Panofsky, em seu método iconográfico exemplificava a dificuldade de um aborígene entender o que se passa na cena da Santa Ceia, para falar da importância de se conhecer as convenções culturais intrínsecas a uma imagem.

Para o historiador britânico Raphael Samuel, as fotografias da era vitoriana eram repletas de artifícios, meticulosamente falsas; “uma pintura na origem mesmo que fosse documentário na forma”. Dorothea Lang e Margaret Bourke-White foram duas fotógrafas norte-americanas cuja obra ficou marcada pelas intervenções e pela manipulação no registro de imagens da pobreza rural de seu país, na década de 1930. Citando o professor norte-americano Alan Trachtenberg, Burke observa que “por isso mesmo, argumentou-se que ‘fotografias nunca são evidência da história: elas são a própria história’”. O autor contesta essa, que chama de “avaliação bastante negativa” e coloca que, à semelhança de outras formas de evidência, “fotografias podem ser consideradas ambas as coisas: evidência da história e história”.

Burke coloca a importância da crítica da fonte, citando o crítico de arte londrino John Ruskin, que afirmou que a evidência de fotografias “é de grande utilidade se você souber como interrogá-las”. Um exemplo dessa “interrogação cuidadosa” foi o uso da fotografia aérea por estudiosos da agricultura medieval europeia. Ao combinar dados de uma fotografia e de uma planta cartográfica, ela permitiu aos historiadores estudar o registro das variações dos arranjos de terras, tornando possível o “reconhecimento do passado” do território agrícola europeu.

Outra categoria de fotografia fértil para a percepção da manipulação são os retratos fotográficos, os quais geralmente falseiam impressões de comportamento, vestimentas, posturas (gestos posados). Nos retratos fotográficos, como nos retratos pintados, há um forte simbolismo, registro que o sociólogo canadense Erving Goffman observou como “a apresentação do eu”, processo de cumplicidade entre modelo e artista.

Burke observa que convenções de representações em retratos na pintura foram democratizadas pelos fotógrafos de estúdio da segunda metade do século XIX. Retratos, conclui o autor, registram ilusões sociais ao lugar da realidade social, e performances, em lugar da vida comum. Dizem muito, portanto, à história das mentalidades; dos valores.

Ao meditar sobre as fotografias não serem “reflexos puros da realidade”, e sobre como as imagens podem servir de evidência histórica, ponto central da

discussão de seu livro *Testemunha Ocular*, Peter Burke sintetiza em três pontos sua resposta à questão.

Primeiramente, afirma que a arte pode sim fornecer “evidência para aspectos da realidade social, pelo menos em alguns lugares e épocas”. Em segundo lugar, pondera que “a arte é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade mais do que a reflete”, de forma que para não obter interpretações equivocadas, os historiadores devem estar atentos à variedade de intenções dos agentes envolvidos com as imagens estudadas. Em terceiro, o autor observa que tal distorção é evidência de fenômenos estudados pela historiografia, como mentalidade, identidade e ideologia; imagem material ou literal como “boa evidência” da “‘imagem’ mental ou metafórica do eu ou dos outros”.

Burke observa a simultaneidade, para ele paradoxal, entre a “virada dos historiadores para a imagem” e os questionamentos sobre a relação entre “realidade” e suas representações literárias e visuais. Debate em que, segundo ele, historiadores inovaram ao realçar a importância das convenções artísticas e a retórica de cada estilo, em arte. Apontou-se, desta forma para a importância do “ponto de vista” literal e metafísico do artista, na fotografia e na pintura. As distorções de antigas representações são, pois, evidências desses olhares.

Para o autor, imagens podem auxiliar a sintonia da posteridade com “a sensibilidade coletiva” de períodos passados. Tomar a arte como simples expressão do espírito de época (*Zeitgeist*) pode, segundo aquele autor, resultar em grande equívoco. Este enfoque, “tentação” comum a historiadores, embora aceitável para explicações de generalidades, tem a desvantagem de pressupor, que haja nos períodos históricos uma homogeneidade de pensamento, capaz de representação em uma única imagem.

Aos historiadores também é importante estar atentos aos detalhes; à linguagem dos vestígios de Gustaf Renier; à “busca de pequenas pistas” do historiador italiano Carlo Ginzburg. Ou ao método “experimental” do perito de arte italiano Giovanni Morelli, inspirado no trabalho de paleontólogos, definido por seu desenvolvedor como “a leitura da linguagem das formas”. O método

propunha atenção a detalhes como formas de orelhas e mãos, distintos no traço de cada artista (sintomas de autoria).

Burke lembra que, em sua maioria, as imagens não foram criadas com os historiadores em mente, mas sim com as preocupações e mensagens dos seus criadores. “Iconografia” e “iconologia”, termos que ressurgem para a história da arte na década de 1920 e 1930, são nomes para a interpretação dessas mensagens. O termo “iconografia” já era corrente no início do século XIX. “Iconologia” remonta à Renascença, mais precisamente ao ano de 1593, data de publicação do livro de imagens de Cesare Ripa, polímata natural da Perúgia, atual Itália. É na Europa da década de 1930 que ambos os termos serão associados a uma busca de atenção ao tema na pintura, em reação à corrente de análise da arte nos termos de sua forma. Os representantes desta corrente ficaram conhecidos como “iconografistas”, e introduziram a ideia de que as imagens, além de observadas, foram criadas para ser lidas.

A cidade alemã de Hamburgo viu nascer, no final dos anos 1920, o grupo mais destacado e influente de iconografistas. Abraham (“Aby”) Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Edgar Winter e Ernst Cassirer formavam o grupo de estudiosos, eruditos em arte clássica, filosofia, história e literatura. Foi Panofsky quem sintetizou o enfoque da chamada “escola de Warburg” para o estudo das imagens, expresso no ensaio *Studies in Iconology*, publicado no ano de 1939.

A metodologia consiste em três níveis de interpretação, relativos a três níveis de significado em uma obra de arte. O primeiro nível é voltado para o chamado “tema primário ou natural”, a descrição pré-iconográfica, e consiste na identificação de objetos e eventos, dos motivos artísticos. O segundo nível, chamado “tema secundário ou convencional” - a análise iconográfica propriamente dita; sentido estrito -, consiste em ligar os motivos a assuntos e conceitos; identificar as ligações entre esses assuntos.

O terceiro nível, “significado intrínseco ou conteúdo” - a interpretação iconológica -, é voltado para os “princípios subjacentes reveladores de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica” - qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”. Burke aponta que “é nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, e de fato indispensável, para os

historiadores culturais”. Panofsky acreditava que imagens eram parte de um todo cultural, e que era necessário conhecer a cultura a elas associadas; os códigos culturais a elas relacionados (PANOFSKY, 2011).

As críticas ao método iconográfico de Panofsky residem na sua subjetividade - especialmente a especulação da interpretação iconológica. A falta de dimensão social; a indiferença ao contexto social da análise iconográfica, impediam responder-se à pergunta: “significado para quem?”. Outro problema, segundo o autor, foi a desatenção à variedade de imagens existentes, para além das alegóricas. O método é criticado ainda por ser “excessivamente literário, ou logocêntrico”, supondo que imagens transmitem apenas ideias; privilegiando o conteúdo e desconsiderando a importância da forma na transmissão da mensagem, e as emoções despertadas pelas imagens.

Burke afirma que os historiadores precisam da iconografia, mas os aconselha a irem além dela, praticando a iconologia de forma “mais sistemática”. Afirma que, para tanto, os historiadores venham a precisar recorrer aos enfoques “da psicanálise, do estruturalismo e, especialmente, da teoria da recepção”.

Burke coloca que a evidência visual tem particular importância para a história do urbanismo com enfoque na “cidade como artefato”. O autor coloca que as imagens podem possuir especial valor de evidência nos detalhes, para observação de vistas externas de cidades, e que historiadores da cidade se utilizam de fotografias, impressos e pinturas “para imaginar e possibilitar que seus leitores imaginem antigas aparências urbanas”.

Burke destaca que fotografias antigas são “especialmente valiosas” para reconstruções históricas de antigas habitações populares (cortiços, vilas), ruelas e becos. Os perigos e possíveis problemas de interpretação levantados para o uso de imagem em geral são válidos para a análise de cidades, e extensivos da pintura à fotografia. Burke lembra que as primeiras fotografias urbanas apresentam cidades com ruas “implausivelmente desertas”, a fim de evitar borrões; pessoas estereotipadas à guisa de pinturas antigas; visões políticas dos fotógrafos.

Três enfoques sugeridos por Peter Burke

No décimo capítulo de *Testemunha Ocular*, Peter Burke expande as possibilidades apontadas para a iconografia e a iconologia, que enxerga no enfoque da psicanálise, no enfoque da semiótica ou estruturalismo ou nos enfoques (no plural) da história social da arte. O autor deixa claro que considera que estes são enfoques, e não métodos.

O enfoque da psicanálise em história, explica Burke, não reside nos significados conscientes panofskyanos, mas no valor do inconsciente na criação de imagens, através de símbolos e associações, conforme descrito na obra *A Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, publicada em 1899. Segundo o autor, a análise de sonhos de Freud, atenta aos detalhes, contribui para a interpretação de imagens, com conceitos como “deslocamento” e “condensação”.

O emprego do enfoque psicanalítico, traz dois desafios principais, observa Burke. O primeiro, a impossibilidade de interrogação de personagens mortos na escrita da História. Além disso, tal enfoque pouco tem contribuído para obtenção de aspectos coletivos das culturas e sociedades, para além das aspirações do indivíduo. Burke conclui que este enfoque, portanto, “é ao mesmo tempo necessário e impossível”. Necessário porque pessoas produzem, sim, imagens como projeção de seu inconsciente; impossível porque, na abordagem acadêmica do passado, a psicanálise torna-se assaz especulativa, visto que as principais evidências já se perderam. O autor pondera que há um componente de especulação na análise iconográfica e na interpretação iconológica, mas esse componente é maior em termos de discussão do inconsciente. Para o uso do enfoque da psicanálise, conclui que é preciso estar ciente do caráter especulativo dos resultados.

O enfoque estruturalista de imagens, conhecido também como semiótica ou semiologia (os dois nomes para esta pretendida ciência geral dos signos), é, para Burke, o mais próximo de um método, dentre os três enfoques sugeridos por ele em alternativa ao método iconográfico. Remonta a meados do século XX e tem como nomes mais representativos o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o crítico francês Roland Barthes. Outros nomes importantes foram os pensadores

Umberto Eco e Michel Foucault. Conforme destaca o autor, Foucault, embora não seguisse a linha de Lévi-Strauss, contribuiu com a ideia de “representação”.

Burke destaca duas teses principais dos estruturalistas. A primeira reside na possibilidade de leitura de textos e imagens como “um sistema de signos” ou “textos figurativos”; abordagem focada na organização interna do trabalho; nas eventuais “oposições binárias” de suas partes, e suas inter-relações, de inversão ou eco. Outro aspecto importante é a visão desse sistema de signos como “subsistema de um todo maior”, de uma linguagem. Linguagem a partir da qual “os falantes individuais” escolhem suas palavras. A abordagem estruturalista “estimula a sensibilidade a oposições e inversões”; considera as relações entre os signos; está atenta ao que é escolhido e ao que não é escolhido dentro do repertório de um artista. O estruturalismo foi criticado pelo reducionismo com que trata as imagens, buscando padrões em detrimento de uma análise mais específica, e também por não atentar para a mudança.

A terceira possibilidade de uso das imagens como evidência histórica para além do método iconográfico, na visão de Burke, está no enfoque plural da história cultural. Para o autor, a discussão do significado das imagens nos enfoques anteriormente mencionados havia dito pouco sobre a questão fundamental: “significado para quem?”. Acredita que a história social e cultural contribui para essa discussão, numa visão em que o significado das imagens depende de seu contexto social em sentido amplo, também em termos culturais, políticos, e materiais - incluídas as “circunstâncias exatas nas quais a imagem foi encomendada”.

Como exemplo, Peter Burke destaca dois enfoques de história social da arte, recentes na data de publicação de seu livro: a teoria feminista e a teoria da recepção. O autor coloca que o enfoque feminista, ou uma história social da arte em termos de gênero contribui para aumentar o patrimônio interpretativo comum. A teoria da recepção, por sua vez, estuda os efeitos das imagens na sociedade. Dentro desta escola ou grupo, Burke considerava a visão que analisa as respostas reais às imagens como a mais promissora. O autor a descreve como “história cultural das imagens” ou “antropologia histórica da imagem”, posto que busca “reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que

regem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura”; a reconstrução do chamado “olho da época”.

Em seu livro, Burke parte do ponto de vista que as imagens ocupam diversas posições entre extremos que não são: reflexo da realidade social e sistema de signos sem relação com a realidade social. Para além de testemunharem estereótipos, testemunham também “mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêem o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação”. O autor acredita haver um caminho terceiro, entre a abordagem “positivista” e a estruturalista de imagens. Observa, porém, que esse tal caminho não se situa “no meio” das duas abordagens, mas em buscar “fazer cuidadosas distinções”, evitar simplismos, e trazer à discussão “a crítica mais pertinente da prática histórica tradicional e reformulando as regras do método histórico para dar conta desta crítica”.

Burke coloca que os adeptos deste terceiro caminho estão preocupados com “graus ou formas de confiabilidade” e com “confiabilidade para propósitos diferentes”. Argumentam que nas imagens, como nos textos, “convenções filtram informações do mundo exterior, mas não excluem”. Ainda que haja consciência de convenções individuais coletivas no relato por escrito de um viajante ou de um historiador sobre uma cultura estrangeira, por exemplo, muitos detalhes sobre aquela cultura podem ser transmitidos e recebidos. Os testemunhos de imagens do passado, portanto, sintetiza o autor, têm valor real, suplementam e apoiam documentos escritos e suas evidências. Imagens “oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam”.

Imagens são testemunhos de particular valia nos casos em que documentos escritos não estão disponíveis, coloca Burke. Em relação às fontes de arquivo têm a vantagem de ser uma evidência que, reproduzida, “pode ser analisada pelo leitor e pelo autor juntos”, diz Burke, citando observação do historiador americano Peter Paret. Imagens, ainda que frequentemente ambíguas e polissêmicas, são testemunhas de visões de mundo e arranjos sociais, tendo seu papel na construção cultural da sociedade.

Outras abordagens

A historiadora Maria Inez Turazzi, em seu livro *Iconografia e patrimônio* (TURAZZI, 2009), reflete sobre importância das relações do presente com as imagens do passado, que observa “intimamente ligadas às nossas concepções de tempo, memória e história”. Para a autora, pesquisadora da Fundação Nacional Pró-Memória, essas relações são “essenciais para a compreensão da forma como representamos o tempo pretérito, o lugar que a história ocupa em nosso presente o modo como são tratados os vestígios do passado”.

A pesquisadora também observa a incorporação das imagens à preocupação do historiador “e à historicidade de seu próprio ofício”, tratando-as como documento. O favorecimento do diálogo interdisciplinar¹⁹ e a “hibridização dos métodos de análise” são posturas que, em sua visão, contribuem para diversificar o uso e renovar interpretações das imagens e acontecem dentro da mudança de paradigmas incitada pela difusão da história cultural. A autora destaca a contribuição metodológica do estudo das imagens e da visualidade em trabalhos do pesquisador Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (TURAZZI, 2009).

No texto “História e imagem: iconografia/ iconologia e além”, capítulo de obra coletiva sobre os novos domínios historiográficos, Ulpiano de Meneses coloca a relação de proporcionalidade direta entre a penetração da imagem visual na contemporaneidade, a importância da visualidade no âmbito cotidiano e também no meio acadêmico, e a perda de especificidade e definição de seus objetivos, alcance e métodos. Tal “estado de coisas” teria permitido, porém, novas perspectivas à produção de conhecimento em história, contanto que o historiador este alerta.

Meneses acredita que o historiador precisa libertar-se pelas limitações auto impostas de reducionismo da imagem a mero “documento visual” (em aspas do autor), e a prática de sua análise a taxonomia e leitura iconográfica, apenas. Para o autor, é “crucial” a familiaridade às “inúmeras variáveis” naturais da imagem, sua multiplicidade de significados e papéis que esta assume em termos

¹⁹ Transdisciplinaridade é a noção mais corrente na atualidade: enfoque pluralista do conhecimento com objetivo de alcançar a unificação do saber, exercício mais amplo da cognição humana, por meio da articulação entre as inúmeras faces de visão e compreensão de mundo.

históricos. Ainda que não percorra todos estes caminhos, para Ulpiano o historiador não pode prescindir de uma cartografia na qual são incessantes os desdobramentos oferecidos por diversas áreas do conhecimento, dentre as quais:

(...) pela antropologia, pela sociologia, pela história, pela história das técnicas, pela história da arte, pela psicologia e psicanálise, pelas ciências da percepção e da cognição, da comunicação, da informação e da computação, pela neurofisiologia e neuroestética, pela filosofia e pela estética, pela semiótica e pela linguística, pelos estudos culturais, de cultura material, de cultura visual... (Meneses, 2012, p. 243)

Em seu texto Ulpiano coloca a impossibilidade, diante disto, de se apontar um caminho único ou prioritário: a primazia “terá que ser sempre determinada pela natureza dos problemas históricos propostos, e pela capacidade de as fontes disponíveis (visuais, materiais ou verbais) conseguirem encaminhá-los”.

Abraham Warburg buscava na iconologia uma base para sua pretendida “ciência da arte”. Seu trabalho foi no sentido de uma antropologia da memória social, tendo como fundamento as imagens, e apoiando-se em fontes heterogêneas. Warburg formulou o conceito de *survival* (sobrevivência), o qual permite distinguir o potencial das imagens, e “compreender as tramas” que tecem (MENESES, 2012).

Apesar da grande difusão que teve o método iconográfico de Panofsky, Ulpiano observa que esta propagação nem sempre esteve atenta às exigências originais, e, assim, reducionismos e mecanizações ocorreram. O autor destaca o valor de Panofsky, ao romper com a dominação da pura visibilidade dominante no início do século XX.

Meneses considera pertinentes três questões de revisão crítica, entretanto. Reforça a limitação de Panofsky em abordar apenas imagens artísticas - sem mesmo atentar para a variabilidade característica do cânone artístico -, isso face à pretensão de Panofsky em construir uma “história da cultura”. Considera problemática sua visão hegeliana da cultura, como “expressão do espírito”, não apreendendo o domínio visual em sua integralidade histórica. Ulpiano ressalva a crítica ao “idealismo epistemológico” de Panofsky, a “sua pretensão de verdade e objetividade” isentas de ideologias. Critica, por

fim, a “excessiva dependência” da iconografia panofskyana, que coloca o texto como matriz e a imagem como ilustração.

Ulpiano observa que o “variado arsenal de categorias e instrumentos analíticos” que, fora do referencial teórico de Panofsky, “aproximam-se desse terceiro nível a integração da imagem visual a uma trama de práticas culturais e sociais, examinadas para iluminar o funcionamento e transformação de uma sociedade”. Meneses cita as ideias de representações sociais da psicologia social, da memória cultural e o fato social (reciclado) na sociologia da arte, a fim de ilustrar.

Como exemplos da atualidade da discussão, Ulpiano apresenta três caminhos: iconologia crítica de William John Thomas Mitchell; a antropologia da imagem de Hans Belting e a tradição iconográfica de Carlo Severi.

O historiador da arte norte-americano William John Thomas Mitchell caracteriza os estudos de cultura visual como estudos “da percepção e da representação visuais”, colocando em igualdade de importância “a construção social do visível” e “a construção visual que deriva dos ensaios”. Mitchell, que nas palavras de Meneses “é indubitavelmente hoje uma das grandes referências nos estudos visuais”, define sua obra como “iconologia crítica”. Com formação em filosofia e crítica literária, seus estudos sobre imagens têm horizontes mais amplos que os da história da arte; abertura a novas problemáticas que, conforme Ulpiano, é fecunda para a compreensão da sociedade contemporânea, e manancial para estudos históricos.

O teórico da visualidade alemão Hans Belting, historiador da arte, é o formulador de uma “antropologia da imagem”, cujo foco é “o corpo na condição de agente de percepção e de ação” e que tem, “como premissa para o entendimento, a concepção, a produção e a memória das imagens”. Belting afirma que na cultura ocidental as imagens adquiriram uma “existência abstrata”, injustificavelmente incorpórea. Para o autor, está na introdução da corporalidade nas relações entre as imagens e o homem, bem como na reversão dessa postura abstracionista, o início do reconhecimento da imagem enquanto artefato. A corporalidade no trabalho com imagens está no escopo de um crescente número de pesquisadores, coloca Ulpiano, destacando a historiadora da arte Barbara

Stafford e sua “Neuroestética” e a antropóloga Constantina Nadia Seremetakis, teórica da “memória sensorial”.

O antropólogo italiano Carlo Severi, por sua vez, dá continuidade à obra de Warburg, formulando a “tradição iconográfica” como objeto da iconologia e “veículo de uma memória social”, coloca Ulpiano. Com base no reconhecimento atual, por parte da etnologia, de que tradições de povos sem escrita não são somente orais, mas tão iconográficas quanto orais, Severi recusa a correspondência tradição oral/tradição escrita, considerando-a falaciosa. Meneses explica que a tradição iconográfica de Severi encontra na construção de memória social através do pragmatismo (memória ritual) o seu argumento.

Ulpiano Meneses, referenciando Alain Schnapp, aponta para o século XVIII a data da primeira afirmação da imagem em seu “potencial cognitivo”. Precisamente em 1747, no texto *La istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli*, em que o autor, Francesco Bianchini, antiquário e astrônomo do Vaticano, empregou símbolos como meio de informação e prova história. Outros exemplos ocorridos naquele mesmo século iluminista, relembra o autor, dão-se na França, na enciclopédia de Denis Diderot e Jean le Rond d’Alambert, e na “coleta e arquivamento de imagens relativas à Revolução Francesa durante seu próprio curso” (MENESES, 2012).

Meneses reafirma ter sido no século XIX que a imagem assumiu com intensidade sua capacidade documental, especialmente pela fotografia e sua divulgação e emprego nas diversas áreas do conhecimento; pela constituição dos primeiros arquivos fotográficos de compromisso historiográfico, por museus. O autor considera, porém, que ainda em 2012, data da publicação de seu mencionado texto, o documento visual ainda era preterido pela história como “de segunda classe” - o que atribui ao caráter logocêntrico e desconfiado da formação dos historiadores. Não por falta de reconhecimento como fonte histórica, mas considerando a problemática na efetivação de seu uso como tal. Sua crítica vai além, afirmando parecer que a visualidade das imagens não seja ativa na produção dos conteúdos de estudos de ideologia, imaginário e mentalidades que se valem desse tipo de fonte.

Ulpiano faz algumas advertências importantes sobre a relação entre documentos verbais²⁰ e visuais. A primeira é sobre o engano que, afirma, há em imaginar-se que a natureza visual do problema histórico pesquisado é uma resposta da natureza visual do documento. Em outras palavras, o autor enfatiza a imperiosidade de se recorrer a todos os tipos de fontes disponíveis e pertinentes ao assunto estudado. Outro alerta dado é quanto à ausência de hierarquia entre fontes visuais e verbais, não havendo prioridade de parte alguma. O autor coloca que é preciso estar atento à variabilidade de arranjos destas fontes ao longo da história. Lembra que a complementaridade das fontes deve ser regida pela lógica específica de cada uma delas.

Sem negar seu caráter e potencial discursivo, Ulpiano enfatiza que a imagem visual é “coisa material, artefato”, e que a fotografia foi a primeira modalidade de imagem ser reconhecida como tal. Consequentemente, lembra a necessidade de conhecer sobre a “vida pregressa” da imagem antes de virar documento; “operação paradoxal” à qual sugere o nome de “desdocumentalização”. O autor coloca a arqueologia é referencial e esclarecedora desse tipo de procedimento.

Outro enfoque de imagens mencionado por Ulpiano em seu texto é o do pesquisador sul-africano David Freedberg, autor do livro *O Poder das Imagens - Estudos de história e teoria da resposta*, publicado em 1989. Causador de impacto na data, a obra traz um estudo que relaciona pessoas e imagens, sob vários recortes e temáticas. Meneses afirma que o trabalho de Freedberg tem sido referencial em estudos recentes sobre “imagens que recebem tratamento humano”, para além dos mitos da antiguidade. Sua influência pode ser vista na obra do medievalista francês Jérôme Baschet, que aborda o binômio performance/performatividade.

Meneses coloca também a questão da “agência²¹” das imagens, retomando o trabalho de William Mitchell, sob outro aspecto. Na esteira da Teoria do Ator-Rede (TAR) de Bruno Latour e Michel Callon e outros, postuladora da não distinção entre humanos e não humanos em termos de interação, e da

²⁰ O uso do termo “verbais” engloba fontes escritas e orais.

²¹ Ulpiano uso esse termo como “potência de ação”.

antropologia da arte do inglês Alfred Gell que equipara objetos de arte a pessoas, Mitchell busca “olhar as variedades de animação ou vitalidade que são atribuídas às imagens”, trazendo a ideia de imagens como “signos vitais”; objetos com “desejos, necessidades, apetites, pulsões”.

Essas posturas teóricas, reflete Meneses, convergem para o aprofundamento da compreensão de imagens (como os outros artefatos), “têm o potencial de produzir efeitos, gerar transformações, dispor de agência” e “mais que isso, são integrantes da interação social”. Sendo assim, há a possibilidade das imagens participarem da “instituição das pessoas sociais”, conforme constatação de José Reginaldo Gonçalves. Ulpiano observa a importância dos historiadores mudarem sua postura em alguns aspectos, como: substituir a noção de consumo de imagens pela de “apropriação e interlocução”, mais ampla; realizar o exame dos efeitos produzidos pela imagem, sua interação social, dentro de suas trajetórias, quando possível; considerar o aporte da teoria da recepção em literatura, arte, e também da sociologia dos comportamentos culturais e do conhecimento (representações sociais).

Meneses menciona também uma corrente da sociologia da recepção, contemporânea, que busca “interrogar os processos pelos quais os indivíduos se apropriam diferencialmente do que lhes é oferecido, negociam e reconstroem, dentro de seus lugares sociais, novos sentidos para suas ações”.

Tomando o *imago* medieval como emblema do poder exercido pelas imagens sem a necessidade de mimese ou semelhança, Meneses cita o trabalho do pesquisador francês Jean-Claude Schmitt, cujo estudo tem naquele o fundamento da antropologia cristã, como premissa. Schmitt coloca que, na *imago* medieval, formas figurativas e cores devem ser consideradas “índices de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar”. Sem pretensão de representação, o *imago* procura “presentificar” realidades, equiparando-se a um aparição, epifania, explica Ulpiano. O autor comenta que tal postura, além de abrir espaço para “reconhecer funções não linguísticas na imagem”, amenizar a crença de que a imagem aja como “tela refletora de outras realidades”, e mitigar a “saturação simbólica” de algumas abordagens. Ulpiano conclui que “é preciso saber que se pode relativizar o papel do referente – ou

pelo menos, convencer-se de que a pesquisa histórica das imagens não se resume na busca do ‘real’ representado”.

Refletindo sobre imagem e memória, Ulpiano acredita que a associação entre ambas, considerada natural, tem sim, como “aceitação da natureza fenomênica do real”, a capacidade de “fixar estados de coisas”²². O autor vê esta capacidade de estabilização potenciada na fotografia, ainda que a imagem sempre tenha uma função mnemônica, por mais abstrata que seja (sua forma). As imagens podem também programatizar memórias terceirizadas, como no caso do *souvenir* turístico, ou mitigar memória terceirizada, como no caso dos álbuns de memória, ou ainda, no caso de memoriais e monumentos, fundamentarem-se na memória sem rememoração, partilhando “uma memória objetivada a serviço de uma narrativa”, lembra o autor.

Meneses também questiona a relação entre artefatos (imagens, objetos) e sua suposta condição de única classe de eventos históricos ocorridos no passado e que sobrevivem no presente. O autor coloca que o presente “sempre se compõe de múltiplas temporalidades” argumento bastante presente em sua obra reflexiva da visualidade. Para ele, “uma imagem antiga deveria ser também considerada uma coisa do [...] presente, ainda que sua temporalidade repercuta na [...] forma de apropriação”. Imagens, e artefatos em geral, não serviriam apenas como representação do passado, portanto, mas agiriam efetivamente na construção deste.

Ulpiano lembra usualidade da expressão “visões do passado” para examinar “complexos processos de produção de significados com que tanto as narrativas dos historiadores quanto as representações sociais articularam presente e passado, em particular pela mediação da imagem”. Lembra também a recorrência ao historiador francês François Hartog e seu conceito de “regimes de historicidade” – “formas segundo as quais uma sociedade se relaciona com o tempo e trata de seu passado, assim como a maneira peculiar de definir uma consciência de si”. O autor argumenta que “seria mais enriquecedor”, porém, trabalhar com “regimes de visualidade”, como a “*imagéité*” do filósofo francês

²² Eis o contexto, para o autor, em que Warburg e Severi “postularam o que poderia ser a tradição iconográfica” (MENESES, 2012, p. 258).

Jacques Rancière, ou a noção escópica do crítico francês Christian Metz e do historiador inglês Martin Jay. Assim, coloca Ulpiano, seria possível passar, “mais eficazmente”, da visão para a “visualização, fato social” - não havendo oposição entre estes, observa ainda.

Meneses, considerando a colocada ausência de “unidade normativa de abordagens e métodos” no estudo da imagem, finaliza seu texto esboçando alternativas que elenca principais. Uma seria a que denomina de “história das imagens”, linha a qual indica como referência o trabalho do sociólogo e historiador francês Maurice Daumas. Uma segunda linha, mais corrente, seria o estudo sistemático de “um universo de documentos visuais” (uma coleção, por exemplo) ou “um conjunto documental coletado em torno de um tema”. Esta abordagem, mesmo sujeita aos riscos mencionados na ótica iconográfica e iconológica, constitui tarefa de valor e interesse quando resulta em “repertórios documentais”, “preferencialmente sob a forma de *catalogues raisonnés*”, coloca o autor.

Mais apropriada em relação aos “papeis desempenhados pelas imagens e sua capacidade de gerar efeitos”, seria, para Ulpiano, uma terceira linha, a introduzir a dimensão da visualidade das imagens, sem que sejam o centro das atenções enquanto documento, enfatiza. Seria adequado tratar as imagens como “componentes do jogo social em causa”, sem esquecer as demais fontes no encaminhamento da problemática histórica que se proponha estudar. Dessa forma, conclui, a história visual contemplaria “a inescapável dimensão visual e seus efeitos” (Meneses, 2012).

Neste sentido, encontramos o trabalho do pesquisador Boris Kossoy, cujos estudos da fotografia levaram-no a desenvolver um método de investigação e análise crítica das fontes fotográficas. Sua metodologia leva em consideração as dimensões sociais relativas ao documento fotográfico, a contribuição do olhar multidisciplinar e as demais fontes históricas. Por este motivo, foi a metodologia escolhida para o exercício de análise e interpretação de imagens neste trabalho.

2. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO E ANÁLISE CRÍTICA DAS FONTES FOTOGRÁFICAS DE BORIS KOSSOY

Neste capítulo, é feita, em completude, a exposição do método de investigação e análise crítica das fontes fotográficas desenvolvido pelo arquiteto e urbanista e pesquisador fotográfico Boris Kossoy. Ao final da exposição dos procedimentos, discute-se a sua aplicação neste estudo, considerando as possibilidades.

Em seu livro *Fotografia & História* – originalmente editado em 1988 e que, após edições revistas e ampliadas, está em sua 5ª e atual edição, revista, publicada em 2014 –, Boris Kossoy expõe sua *proposição metodológica de investigação e análise crítica das fontes fotográficas, segundo uma abordagem sociocultural*, e os princípios teóricos que a sustentam (KOSSOY, 2014).

Seu método tem por estrutura três etapas principais: a primeira é a Heurística, ou pesquisa das fontes históricas; a segunda é o Estudo Técnico-Iconográfico, espécie de *crítica externa* das fontes fotográficas no que diz respeito a sua natureza documental, e cuja etapa final consiste na análise iconográfica; e a terceira é a Interpretação Iconológica, estágio mais profundo de investigação, que busca o significado interior do conteúdo.

No terceiro capítulo do livro, Kossoy tece considerações sobre a dualidade da relação entre as fontes fotográficas e os estudos históricos, observando a distinção e, ao mesmo tempo, indissociabilidade entre a “história da fotografia” e a “história através da fotografia”. Observa que estas duas vertentes de investigação, por possuírem no documento fotográfico sua fonte básica, estabelecem entre si uma *retroalimentação contínua de informações e conhecimento*, posto que *matéria e expressão que os constituem trazem informações decisivas de um passado que lhes é comum*. Essa colocação é importante para o entendimento da proposição metodológica, exposta no quarto capítulo da obra. (KOSSOY, 2014, p.59-62).

Parte primeira: Heurística

Para a primeira etapa, a Heurística, o autor caracteriza tipologias de fontes para a investigação fotográfica, e aponta quatro grandes categorias de fontes: *escritas, iconográficas, orais e objetos*, capazes de fornecer informações. Kossoy explica que esse critério é sugerido para os estudos históricos da fotografia, podendo também ser útil para todos os estudiosos que desejem *utilizar o testemunho fotográfico em seus trabalhos e necessitem de pistas para sua localização* (KOSSOY, 2014, p. 71-72).

O autor distingue as *Fontes Escritas* (item 1) em duas subcategorias: *Fontes Manuscritas* (item 1.1.) e *Fontes Escritas Impressas* (item 1.2.). Entre as *Fontes Escritas Manuscritas*, destaca três tipos de documentos:

1.1.1. os registros de lançamentos de impostos, obituários, registros de entrada de estrangeiros no país, pedidos de licença para abertura de firmas junto aos órgãos competentes;

1.1.2. documentos originais de ordem pessoal e comercial escritos de próprio punho pelos fotógrafos, como por exemplo: diários pessoais e comerciais, documentação epistolar, registros de compra e venda de equipamentos fotográficos, anotações de ordem técnica referentes à iluminação de estúdio, à sensibilidade das placas fotográficas, aos produtos químicos necessários para a preparação dos banhos empregados no laboratório, além de outros manuscritos referentes à atividade fotográfica. [...];

1.1.3. a documentação referente a eventuais contratos de prestação de serviço entre o fotógrafo e firmas contratantes – tais como instituições oficiais [...] e firmas comerciais [...]. (Kossoy, 2014, p. 72-73).

Kossoy ressalta a importância do item 1.1.2. para traçar um esboço do perfil biográfico e profissional dos fotógrafos.

Quanto às *Fontes Escritas Impressas*, estão subdivididas pelo autor em publicações de *âmbito geral* – ou mais abrangente – (item 1.2.1.) e de *âmbito específico* (item 1.2.2.). As *fontes de escrita impressa de âmbito geral* buscam referências de forma a situar o objeto da investigação em seu espaço e tempo através de dados de contextualização histórica e impressões quanto à mentalidade de época. Entre elas estão:

1.2.1.1. as crônicas, relatos de viagem, biografias, outras obras históricas em geral de autores contemporâneos aos fatos históricos,

quando trazem informações a respeito dos costumes e tradições de uma época. [...];

1.2.1.2. os periódicos de época (representados basicamente pelos jornais e almanaques locais). [...];

1.2.1.3. catálogos de exposições (comerciais, industriais, científicas, históricas, artísticas etc.) provinciais, nacionais e internacionais; (Kossoy, 2014, p. 73-74).

No item 1.2.1.1., Kossoy atenta ainda para a importância da literatura como fonte da história, nos gêneros conto, novela e romance. Destaca a importância do item 1.2.1.2. para a colheita de informações sobre os fotógrafos: seus endereços, tipos de serviços prestados, época de atuação (período de atividade), tecnologia empregada etc. Além disso, ressalta que os jornais podem conter artigos sobre a fotografia enquanto manifestação artística ou mesmo comentários sobre a obra de determinado fotógrafo local.

As fontes escritas impressas de âmbito específico (item 1.2.2.), por sua vez, dizem respeito à busca de referências da atividade fotográfica do passado através:

1.2.2.1. das publicações de época dedicadas exclusivamente à fotografia em seus múltiplos aspectos como informes técnicos, revistas pioneiras de fotografia, livros e manuais de técnica (acerca da óptica química fotográficas);

1.2.2.2. de eventuais catálogos de exposições fotográficas. (Kossoy, 2014, p. 74-75).

O autor observa que as publicações mencionadas no item 1.2.2.1 não ocorreram no Brasil antes do século XX.

O segundo grande tipo de fonte para a investigação fotográfica abrange as *Fontes Iconográficas* (item 2), e o autor as categoriza em *originais* e *impressas*. As *fontes iconográficas originais* (item 2.1) referem-se a originais – especialmente, os fotográficos – de época, que constam em coleções públicas e privadas, antiquários, sebos e no acervo pessoal de descendentes dos fotógrafos.

Sua análise técnico-iconográfica trará ao pesquisador dados relevantes sobre a *autoria* dessas representações, a *tecnologia* empregada em sua confecção e as *temáticas* exploradas ou solicitadas aos fotógrafos do passado. Além disso oferecerá pistas para a determinação das *datas* em que as mesmas [sic] foram produzidas e

os *locais* onde os fotógrafos mantinham seus estabelecimentos fotográficos. (Kossoy, 2014, p. 76).

As *Fontes Iconográficas Impressas* (item 2.2.) estão divididas pelo autor em três subcategorias:

2.2.1. *publicações que contenham imagens fotográficas* (ou representações originadas de fotografias, como litografias, xilografias etc.) [...]. Situam-se neste tipo de fonte: as publicações históricas, como as já referidas, as promocionais editadas pelas administrações dos governos estaduais, típicas do começo do século XX, as publicações referentes à exploração antropológica, botânica, geológica, etnográfica, aos relatos de viajantes, bem como as revistas ilustradas e os cartões-postais [sic];

2.2.2. *desenhos representando objetos e fatos relacionados à práxis fotográfica* [...];

2.2.3. *caricaturas acerca da atividade fotográfica* estampadas em periódicos. (Kossoy, 2014, p. 76-77).

Kossoy observa que no item 2.2.1. estão circunscritas as publicações em que a fotografia foi utilizada como ilustração dos mais diferentes assuntos, as quais podem não mais existir em acervos.

O terceiro tipo de fonte para a investigação fotográfica são as *Fontes Orais* (item 3), e incluem colheita de entrevistas e depoimentos de eventuais descendentes dos fotógrafos; de pessoas da comunidade com potencial para fornecimento pistas à identificação de cenários e personagens retratados, além de estudiosos dos conteúdos temáticos representados nas imagens.

As *Fontes-Objetos* (item 4) constituem o quarto e último tipo de fonte para a investigação fotográfica elencado por Kossoy. Tais fontes *diferem em essência das anteriores, pois não se originaram com o propósito de transmitir informações ou conhecimentos para os pósteros*, o que lhes confere *maior valor objetivo*, segundo o autor (KOSSOY, 2014, p. 78). Compreendem os diferentes modelos de câmeras fotográficas, suas lentes, acessórios, recipientes e objetos de revelação e manipulação em laboratório, cenários de fundo e mobiliários utilizados nos estúdios, entre diversos outros materiais relativos ao ofício.

Parte segunda: Estudo Técnico- Iconográfico

Esta etapa consiste em um estudo situado no nível *técnico e descritivo* centrado na natureza do documento fotográfico, e deverá fornecer elementos *seguros e objetivos* para a posterior interpretação. Seu procedimento inicial é a pesquisa acerca da procedência e trajetória deste documento fotográfico, conteúdo e informações que precisam ser registrados com exatidão.

A recuperação da história pregressa do documento é importante, ressalta Kossoy, para abastecer de pistas as etapas de análise e interpretação subsequentes. O autor adverte que essa recuperação necessária nem sempre será possível de realizar, pela imprecisão, errônea ou mesmo inexistência de informações dos arquivos onde situam-se os documentos, e esclarece que *isto não impede em absoluto o prosseguimento das pesquisas*, pois informações importantes podem ser colhidas na heurística e no exame técnico-iconográfico, capazes de dirimir dúvidas iniciais (KOSSOY, 2014, p. 79-81).

Devido à dualidade característica da fotografia como artefato (objeto-imagem) e registro visual; matéria e expressão, Kossoy aponta a necessidade de uma dupla linha de investigação arqueológica do documento fotográfico, para a colheita das informações explícitas e implícitas que carrega. Na *análise técnica* são investigadas as informações sobre a gênese e história do documento fotográfico, em uma reconstituição do processo que o gerou enquanto *artefato*, buscando determinar seus elementos constitutivos e coordenadas de situação. A *análise iconográfica*, por sua vez, concentra-se no *fragmento (selecionado) da realidade passada*, ou seja, na determinação dos elementos icônicos componentes do *registro visual*, expressão do conteúdo da representação. Os processos de análise técnica e de análise iconográfica são realizados conjunta e concomitantemente. (KOSSOY, 2014, p. 81-83).

Roteiros de sistematização das informações sugeridos por Kossoy

Os roteiros sugeridos por Kossoy, definidores de seu modelo de Sistematização das Informações têm por objetivo recuperar dados relativos à constituição física, à procedência, conservação e identificação dos documentos

fotográficos. As informações reunidas nesses roteiros fornecem tópicos essenciais ao exame técnico-iconográfico (KOSSOY, 2014, p. 95-96).

ROTEIRO I IDENTIDADE DO DOCUMENTO + CARACTERÍSTICAS INDIVIDUAIS	
1. Identificação	
1.1 Nº de tombo ou registro, nomes, títulos e demais elementos relativos à identificação do documento;	
2. Localização física do documento	
2.1 Localização física do documento na instituição;	
3. Procedência	
3.1 Origem da aquisição (de quem foi adquirido?);	
3.2 Tipo de aquisição (compra, permuta, doação, empréstimo, outras), data e demais detalhes; em se tratando de instituição pública, especificar o número do processo e demais detalhes, se forem importantes para a elucidação da história do documento)	
3.3 Foi adquirido junto com outros documentos?	
3.4 É peça avulsa ou faz parte de um conjunto de fotos?	
3.5 Se o documento fotográfico for parte integrante de um álbum ou publicação - em que foram utilizadas cópias fotográficas originais ou reproduções sobre diferentes meios, a título de ilustração - é necessário recuperar os dados bibliográficos;	
3.6 Demais informações sobre a procedência.	
4. Conservação	
4.1 Estado atual de conservação	
4.2 Condições físicas em que se acha armazenado (pasta, envelope, arquivo de madeira, metal, etc.);	
4.3 Condições ambientais em que se acha armazenado (local climatizado, segundo as normas ou sem nenhuma climatização).	

Figura 4 – Roteiro I - *Identidade do Documento e Características Individuais*. Fonte: Redesenhado pelo autor a partir de Kossoy, 2014, p. 96-97.

ROTEIRO II INFORMAÇÕES REFERENTES AO ASSUNTO	
[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente evidenciadas no documento]. Arrolamento sistematizado dos elementos icônicos que compõem o conteúdo da imagem, visando à recuperação de informações múltiplas de cada elemento em particular (pesquisa iconográfica e histórica: levantamento junto às mais diversificadas fontes), considerando inclusive os títulos e/ou legendas impressas ou manuscritas referentes à identificação do ASSUNTO; Sugerimos os seguintes procedimentos para o estudo da imagem:	
1. Referência Visual do Documento	
Útil enquanto instrumento de trabalho ao longo de toda a pesquisa, daí a necessidade de reprodução do documento-matriz – frente e verso se for o caso (reprodução em diferentes processos e suportes, conforme a necessidade; fotografia, meios eletrônicos, etc.);	
2. Descritores de Conteúdo [Palavras-Chave → Inventário Temático]	
Atribuição de palavras-chave direta e/ou indiretamente relacionadas ao conteúdo;	
3. Anotações no Documento Matriz	
Observar eventuais anotações como, por exemplo: notas marginais, comentários, dedicatória, data e local, e outras informações anotadas; podem se tratar de importantes indícios para a identificação do documento como um todo ou da imagem em particular;	
4. Descrição Concisa do Tema	
Descrição precisa e concisa do conteúdo da imagem.	

Figura 5 – Roteiro II - *Informações Referentes ao Assunto*. Fonte: Redesenhado pelo autor a partir de Kossoy, 2014, p. 97-98

ROTEIRO III INFORMAÇÕES REFERENTES AO FOTÓGRAFO (Autor do registro)	
[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente no documento].	
1. FOTÓGRAFO (e/ou estabelecimento) autor do registro	
1.1 Endereço (s) do fotógrafo e/ou estabelecimento (se o endereço não constar no Documento, pode o mesmo ser determinado na pesquisa relativa à época em que o fotógrafo atuou no local em que a foto foi produzida);	
2. Autoria por atribuição (no caso de não se achar inscrito o nome do fotógrafo ou estabelecimento fotográfico no documento em estudo, verificar algum indício que possa mostrar-se revelador através do estudo comparativo com outras fotografias cuja autoria é conhecida; as informações obtidas conforme o roteiro abaixo podem fornecer pistas para a determinação da autoria);	
2.1 Tipo de montagem da fotografia (vide roteiro IV, tópico 1.8);	
2.2 Cenários de estúdio no caso de retratos (verificação do mobiliário e das peças que compõem a decoração: mesas, cadeiras, colunas, cortinas, cenários pintados de fundo e demais elementos);	
2.3 Características de estilo (verificação de alguma peculiaridade na tomada do registro – composição, iluminação, ângulo de tomada, etc. – que se assemelha ou lembra a obra de algum fotógrafo cuja autoria é conhecida);	
2.4 Fotógrafos atuantes no local à época em que a fotografia foi produzida (este levantamento, associado às informações dos subitens anteriores, poderá levar, por eliminação, ao fotógrafo cuja autoria pretendemos atribuir);	
3. Pistas que levem à determinação do contratante do serviço fotográfico	

Figura 6 – Roteiro III - *Informações Referentes ao Fotógrafo*. Fonte: Redesenhado pelo autor a partir de Kossoy, 2014, p. 99-100.

ROTEIRO IV INFORMAÇÕES REFERENTES À TECNOLOGIA	
[As informações concernentes às coordenadas de situação (ESPAÇO, local onde se deu o registro, e TEMPO, data, época em que se deu o registro) estão implícita ou explicitamente no documento].	
1. Quando se tratar de um <i>original fotográfico de época</i>	
1.1 Equipamento utilizado (tipo de câmara, modelo, objetiva, acessórios diversos);	
1.2 Natureza do original (negativo ou positivo);	
1.3 Suporte da superfície fotossensível (metal, vidro, papel, outros materiais);	
1.4 Processo fotográfico empregado (daguerreótipo; calótipo; ferrótipo; negativo em chapa de vidro: base de albúmen, colódio úmido ou seco, gelatina; negativo em filme: nitrato de celulose, filme de segurança, poliéster; positivo em papel: base de albúmen, carbono, gelatina, platina, outros materiais);	
1.5 Textura da superfície do papel fotográfico (mate, semi-mate, seda, brilhante, outros);	
1.6 Tonalidade (sépia, marrom, arroxeadada, preto e branco, cores; viragens em diferentes cores; aplicação manual de cores);	
1.7 Formato da imagem (altura x largura, em centímetros);	
1.8 Características da montagem: materiais, adornos e formato do produto final (tipo de estojo e demais detalhes de acabamento no caso de daguerreótipos e ambrótipos; <i>passee-partout</i> de cópias fotográficas: desenho e cor; acabamento de <i>cartes-de-viste</i> e <i>cabinet-portraits</i> , etc.).	

Figura 7 – Roteiro IV - *Informações Referentes à Tecnologia*. Fonte: Redesenhada pelo autor a partir de Kossoy, 2014, p. 100-101.

Os roteiros acima referem-se a informações a serem obtidas a partir do documento enquanto *artefato de época, a fotografia tal como nos veio do passado do ponto de vista material*. Para pesquisas na modalidade *reprodução*, o foco deve ser o *conteúdo* da imagem. Kossoy refere-se a três tipos de reproduções fotográficas, feitas sobre: *a) suportes fotográficos convencionais; b) materiais impressos e [sic], c) por via eletrônica (arquivos digitais)* (KOSSOY, 2014, p. 101-102).

No caso da situação “a”, embora seja possível obter informações técnicas sobre a reprodução, o que importa é o conteúdo. No caso de “b”, é preciso recuperar os dados sobre a publicação, concentrando-se na sistematização das

informações que cercam a imagem reproduzida (títulos, legendas e textos em sua referência). É necessário realizar *minuciosa identificação das especificidades do veículo que contém a reprodução*. Para o autor, o caso “c” envolve maior complexidade, quanto à comprovação da autenticidade e da fidedignidade do documento²³ (KOSSOY, 2014, p. 101-103).

Parte terceira: Modelo Metodológico de Investigação Iconográfica

O Metodológico de Investigação Iconográfica proposto por Kossoy tem como ponto de partida a estrutura em dois *níveis de referência*: *ID* e *ICON*. O referencial *ID* tem relação com a *identidade* do documento, e deverá reunir informações quanto ao *número de tombo*, *procedência*, *forma de aquisição*, entre outras informações correlatas pertinentes. Também deve agrupar informações sobre as *características individuais* do documento fotográfico, como: *modalidade documental*, *tipologia do suporte* e *determinação do veículo*, *estado de conservação* e outras especificidades quanto a sua *existência* e *circulação*.

O referencial *ICON*, por sua vez, diz respeito ao *conteúdo do registro propriamente dito*, segundo a modalidade que apresenta (artefato e/ou reprodução). Para dar conta das informações explícitas e implícitas fornecidas pela imagem, relativas aos temas e subtemas reunidos na fotografia, Kossoy propõe três categorias de descritores do conteúdo: Espacial, Cultural e Presencial:

- 1) A categoria espacial refere-se às características da *tomada do registro* (externa ou interna) em função da *situação/ ocorrência* do tema, e ao *local* em que o mesmo [sic] se encontra (geografia);
- 2) A categoria cultural abrange informações de conhecimento (acumuladas pela cultura) acerca do contexto e das particularidades do tema registrado, em seu objeto principal e em seus objetos secundários;
- 3) A categoria presencial refere-se ao registro fotográfico propriamente dito, isto é, ao que está gravado dentro dos limites da imagem: o iconográfico. Seus descritores devem trazer informações específicas ao tema representado na sua concretude sendo, portanto, de *ordem física*. (KOSSOY, 2014, p. 105).

²³ Atualmente já existem ferramentas para verificação de eventuais alterações em um documento fotográfico digital, por meio da análise de metadados e da análise do nível de erro das partes que a compõem.

O quadro da figura 8 resume o modelo proposto:

REF.	ASSUNTO – FOTÓGRAFO – TECNOLOGIA <i>ESPAÇO TEMPO</i>
ID	IDENTIDADE DO DOCUMENTO/CARACTERÍSTICAS INDIVIDUAIS
ICON	[modalidade] ARTEFATO
	1. informações referentes ao FOTÓGRAFO, autor do registro [<i>ESPAÇO, TEMPO</i>]
	2. informações referentes ao ASSUNTO registrado [<i>ESPAÇO, TEMPO</i>]
	3. informações referentes à TECNOLOGIA empregada [<i>ESPAÇO, TEMPO</i>]
	[modalidade] REPRODUÇÃO
	1. informações referentes ao FOTÓGRAFO, autor do registro [<i>ESPAÇO, TEMPO</i>]
	2. informações referentes ao ASSUNTO registrado [<i>ESPAÇO, TEMPO</i>]

Figura 8 – Modelo Metodológico de Investigação Iconográfica. Fonte: Redesenhada pelo autor a partir de Kossoy, 2014, p. 106.

As categorias *Espacial* e *Cultural* diferem da categoria *Presencial* pois apenas esta última abrange descritores com referência direta *aos objetos do mundo concreto representados na imagem*, em contraste com a relação indireta com o tema das primeiras. A atribuição de palavras-chave dos descritores deve ser feita de forma precisa, com base em um *vocabulário controlado*, de forma a ser de grande utilidade na constituição de bancos de dados, facilitando a recuperação de informações para pesquisas de variados campos culturais. Deve procurar ser abrangente, considerando a abundância de elementos reunidos na fotografia – *verdadeiro inventário temático-iconográfico*, nas palavras de Kossoy (KOSSOY, 2014, p. 104-105).

Atribuição de legendas

Kossoy explica que as legendas das imagens fotográficas tomam sentido quando atribuídas após a pesquisa histórico-iconográfica e, do ponto de vista do

trabalho científico, o processo de atribuição pode ser realizado em duas partes: *legenda técnica* e *legenda contextual*.

A *legenda técnica* consiste na identificação do documento iconográfico, e deve ser sucinta e simples, pautando-se em informar com precisão os *elementos constituintes*. No caso do artefato fotográfico e também dos arquivos digitais, deve ater-se ao tema, ao autor e à técnica empregada – ou *assunto, fotógrafo, tecnologia* –, bem como às dimensões (largura e altura). Em caso de reproduções impressas, deve-se informar a publicação-fonte e a coleção que integra. A legenda técnica deve trazer também *coordenadas de situação; espaço e tempo* precisas (local e época da produção da imagem). Além disso, deve trazer informações quanto à *procedência da imagem* (*acervo, arquivo ou coleção* onde se encontram o original ou a reprodução da imagem).

A *legenda contextual* diz respeito à contextualização do documento iconográfico, e deve ser construída partir dos elementos da legenda técnica, sem, no entanto, cair na redundância de uma mera descrição do que é visto na imagem:

A contextualização tem por objetivo estabelecer as relações entre o conteúdo da imagem e o contexto em que a mesma [sic] foi produzida. Isto significa que essas relações se desenvolvem entre o que vemos na imagem e tudo aquilo que lhe é externo, o extraquadro espacial e temporal que iremos explorar por meio da pesquisa histórica e iconográfica: **o circunscrito de ordem socio-cultural, político, econômico**, que envolveu o tema no instante em que se deu o registro, isto é, no momento de sua gênese, suas condições de produção, assim como a história própria do assunto independentemente da representação. Trata-se de trazer à tona dados de abrangência multidisciplinar que constituem os elos de ligação [sic] com o iconográfico: **aquilo que vemos na imagem, de forma a produzir sentido**. (KOSSOY, 2014, p. 108-109; grifo nosso)

Desta forma, a legenda contextual deve ter seu texto produzido com base na análise iconográfica e na interpretação iconológica.

A Análise Iconográfica em Kossoy

A noção de análise iconográfica empregada por Kossoy tem por referência o método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky. Para Kossoy,

assim como para Panofsky, a análise iconográfica está situada no nível da descrição; da literalidade, e tem por objetivo *detalhar sistematicamente e inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos*. Trata-se, no caso da representação fotográfica, de um estágio intermediário no caminho da busca do *significado do conteúdo* (KOSSOY, 2014, p. 109-110).

Interpretação Iconológica em Kossoy

Ao definir a Iconologia como o *significado intrínseco* ou *conteúdo* em seu método, Kossoy também parte do conceito conferido ao termo por Panofsky (2001), que a define como um *método de interpretação que advém da síntese mais que da análise*. Acrescenta Kossoy que constitui este um esforço profundo de investigação e compreensão do documento fotográfico em sua *interioridade*, possível a partir da reunião de conhecimentos sólidos e da reflexão crítica acerca do conteúdo (KOSSOY, 2014, p. 110).

Na figura 9, temos uma representação visual do processo de Análise Iconográfica e Interpretação Iconológica como entendido por Kossoy:

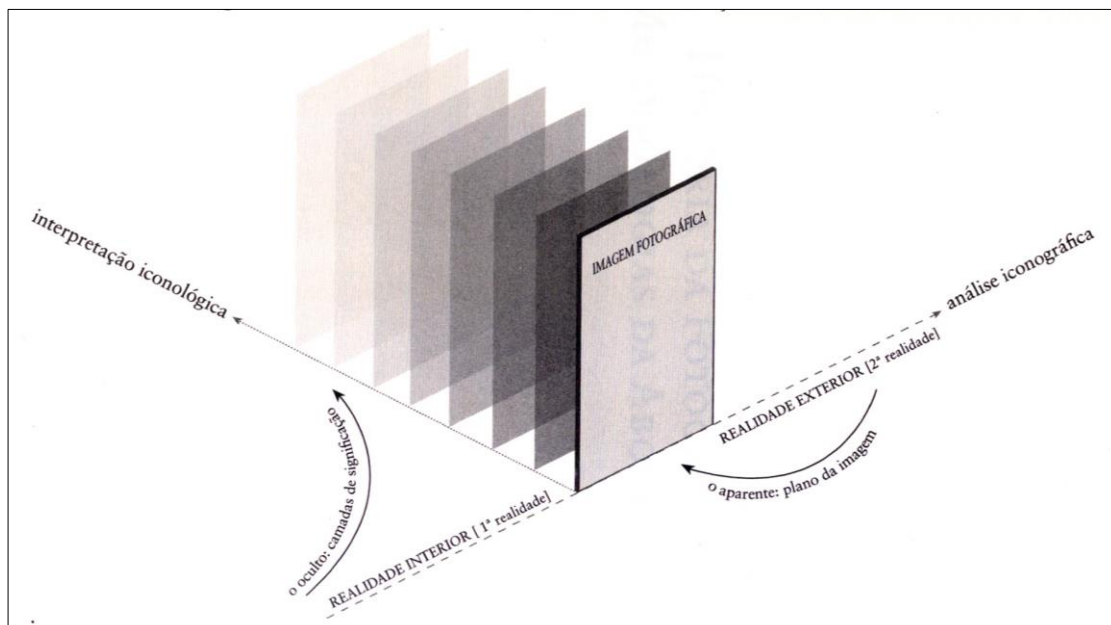


Figura 9 – Análise Iconográfica e Interpretação Iconológica. Fonte: KOSSOY, 2014, p. 137.

Considerações

Kossoy estabelece, em termos, uma “atualização”, ou “adaptação”, para a análise e interpretação de fotografias, do que propunha Panofsky em relação às obras de arte pictóricas. Sobretudo, a abordagem sociocultural de sua proposição metodológica é substancial contribuição para o estudo das imagens fotográficas.

No capítulo à frente, segue-se a aplicação do método de Kossoy para um estudo do Porto de Pelotas a partir de imagens.

3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA E INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA

Neste capítulo foi realizada a análise iconográfica e a interpretação iconológica de três imagens do Porto de Pelotas, sob o prisma metodológico de Kossoy (KOSSOY, 2014). Para isto, recorreu-se ao emprego de outras imagens, de forma ilustrativa. Todas as imagens estudadas neste capítulo foram selecionadas a partir de uma pesquisa iconográfica prévia, de forma a construir uma narrativa visual da história do espaço portuário, especificamente o cais e a praça Domingos Rodrigues, no período que compreende o fim do século XIX e a década de 1920. Isto porque, no final desta década, mais especificamente no ano de 1928, são iniciadas as tratativas políticas de reconstrução daquele equipamento urbano, transformação resultada no chamado Porto Novo, inaugurado em 4 de março de 1940. Obra que alterou significativamente sua ambiência, com a execução de um novo cais em aterro sobre parte do leito do São Gonçalo e a edificação dos seus armazéns.

Todas as imagens utilizadas nas análises e interpretações deste capítulo se enquadram na modalidade reprodução. As fontes iconográficas são reproduções de dois tipos: algumas circuladas em materiais impressos, como livros, periódicos e cartões-postais; outras são reproduções obtidas por via eletrônica (arquivos digitais). Ainda que a pesquisa tenha buscado encontrar os originais (os artefatos fotográficos originais) e obter o máximo de informações sobre as imagens estudadas, não foi possível granjear alguns dados para a etapa heurística. Conforme preconizado por Kossoy, a pesquisa em reproduções iconográficas deve concentrar-se no conteúdo da imagem (ver quadro II da figura XX, na página XX), recorrendo a outros tipos de fontes. Para este estudo, dada a natureza das imagens, foram importantes as fontes escritas impressas.

As figuras 10 e 11 localizam o porto de Pelotas em relação ao contexto da cidade. O equipamento situa-se ao sul do centro histórico, dentro do chamado Segundo Loteamento urbano pelotense, junto ao canal São Gonçalo²⁴ - corpo d'água que estabelece o limite com o município de Rio Grande.

²⁴ Outrora e popularmente chamado de rio, tecnicamente é um canal. Através dele, a Lagoa Mirim extravasa na Laguna dos Patos, o que, historicamente fê-lo ser conhecido como Sangradouro da (Lagoa) Mirim.



Figura 10 - Imagem de satélite da área urbana de Pelotas, com a localização do Porto. Fonte: Editada pelo autor a partir do software Google Earth Pro. Data da imagem: 2020.



Figura 11 - Imagem de satélite da área urbana de Pelotas do Porto. Fonte: Editada pelo autor a partir do software Google Earth Pro. Data da imagem: 2020.

Embora haja uma disposição cronológica na sequência das imagens, ela não é preponderante.

As três imagens aqui analisadas e interpretadas são reproduções, ou seja, são imagens cujos originais (artefato) não foi possível acessar (tampouco encontrar), embora a pesquisa tenha tentado. Para melhor visualização, a figura 12 foi disposta em uma página própria.

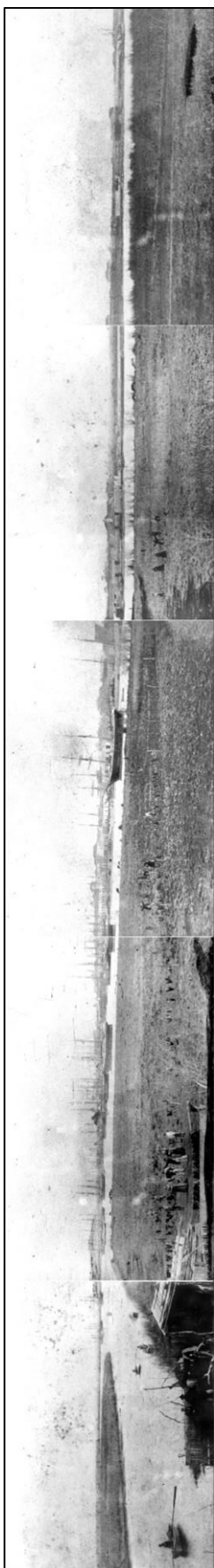


Figura 12 – Vista panorâmica do porto de Pelotas desde a ilha do José Mallandro, no canal São Gonçalo. Final do século XIX. Fotografia. Fonte da imagem: Acervo Eduardo Arriada.

Análise Iconográfica da figura 12:

A fotografia traz uma vista panorâmica do porto de Pelotas, composta de cinco tomadas e apanhada desde a Ilha do José Mallandro²⁵, no Canal São Gonçalo. A ilha é uma formação natural, situada levemente a sudeste do cais do porto e, na data desta fotografia, sua conformação mantinha distância suficiente da margem rio-grandina (margem direita) para permitir a navegação²⁶ de forma a ser circundada. Também conhecida como Ilha do Malandro, seu nome provém de um antigo morador, que ali residiu entre o final do século XVIII e o início do século XIX, registrado em mapeamentos.

Em primeiro plano, tem-se a ilha e nota-se, pela presença de uma edificação rudimentar em madeira, pela presença de varais e de animais vacuns pastando junto às margens que, na ocasião do registro fotográfico, era habitada. Chama a atenção o ângulo de visão do fotógrafo, cujo nome não foi possível levantar. É provável que estivesse sobre uma embarcação ou mesmo sobre outra eventual edificação, para obter tal panorama. É curioso o fato de que um grupo, dos prováveis moradores da ilha, desloca-se para ser capturado nas tomadas, figurando em quatro das cinco partes da fotografia.

No primeiro quadro do panorama, avista-se uma das curvas do canal São Gonçalo. Próximo desta curva estão três navios de médio a grande porte, com suas velas arriadas. Na linha do horizonte, no limite à esquerda da cena, estendem-se os cinco módulos metálicos da ponte ferroviária da linha Rio Grande-Bagé, sobre o canal. Em primeiro plano, os prováveis moradores posam em uma espécie de cerca, em madeira, junto da edificação, na margem sul da ilha. Ao seu lado um navegante parece também posar em sua pequena embarcação, com os remos em suspenso. Pouco mais canal acima, outros dois navegantes em pequenos barcos bordejam a ilha, e destaca-se a alvura da pintura de um deles. Na ilha, a improvisação da edificação em madeira fica evidente nos tijolos (ou pedras) que calçam as tábuas empregadas como cobertura.

²⁵ Aparece inicialmente grafada “Mallandro”, e posteriormente, “Malandro”.

²⁶ A conformação da antiga ilha é hoje contígua à margem rio-grandina (direita) do canal.

O segundo quadro da fotografia apresenta a porção oeste da Ilha do Mallandro. Em primeiro plano, vemos os fundos da edificação de madeira, onde estão colocados os prováveis moradores, em pé, posando para o novo instantâneo. Ao todo, conseguem ser avistadas oito pessoas, sendo duas mulheres adultas, cinco homens adultos e um jovem. Um dos homens, ao centro do grupo, levanta os braços, abertos em saudação. As duas mulheres trajam vestidos longos. Junto do grupo corre um longo varal, paralelamente ao qual outros, menores, alinham-se. É possível que, boa parte das peças penduradas nestes varais sejam mantas ou pedaços de carne e de couro, embora também possa haver algumas peças de vestuário. Ao fundo, na margem, animais pastam. Mais ao fundo, podem ser vistos onze navios veleiros, todos com as velas arriadas. Começam também a descortinar-se algumas edificações na margem esquerda do canal.

No terceiro quadro, a vegetação rasteira da ilha é segmentada pela linha continuada do varal, que entrecorta o campo de visão. Um dos lados do varal, mais próximo da edificação, é que está ocupado, enquanto o outro lado está vazio. Logo atrás desta porção ocupada de varal é que, novamente, posam os prováveis moradores da ilhota, levemente mais dispersos entre si. Novamente, um dos homens estende os braços abertos, enquanto os demais apenas fitam a câmera. A margem norte da ilha está pontuada por arbustos sem folhas e por alguns animais pastando. Entre a margem norte da ilha e a margem esquerda do canal, um navio destaca-se, com seu casco escuro, em contraste à claridade da lâmina d'água. Logo atrás deste navio, em meio ao canal, há um bote, e outros navios de médio porte podem ser vistos, atracados na margem esquerda do canal. Um deles, mais à direita da cena, de casco pintado em cor clara, é o único em todo o panorama a ter parte de uma das velas levantadas.

É nesta tomada da panorâmica que podem ser mais bem visualizados os prédios próximos da margem pelotense. Vê-se a fita de edificações térreas construídas no alinhamento predial, fronteira à porção sul da praça Domingos Rodrigues, ultimada pelo sobrado de três pavimentos à esquina da Rua Benjamin Constant. Pouco mais à direita destes, está outro sobrado, ladeado por edificações térreas com frente para o canal, sobre o alinhamento predial. Mais adiante, na mesma direção, aparecem algumas árvores e outras edificações,

que são parte das instalações de uma charqueada, e que acontecem com mais espaçamento entre si e em relação ao alinhamento anteriormente mencionado.

A quarta porção da panorâmica apresenta similaridade às porções anteriores: vê-se a vegetação rasteira da ilha em primeiro plano e registra-se a presença do grupo de prováveis moradores, sendo possível, entretanto, contar apenas seis pessoas. Novamente, o mesmo homem repete a pose em que figurou nos outros três instantâneos, com os braços abertos para o alto. Na borda da ilha, despontam arbustos sem folhagens e animais pastando. Não há nenhuma embarcação visível no campo de visão dessa tomada. Ao fundo, na margem esquerda do canal, alongam-se, paralelamente a este, três galpões de uma charqueada, dois dos quais edificadas de forma contígua. Longos panos de telhado cerâmico, de beiral aparente, são interrompidos pela presença de uma chaminé. Outras duas construções – aparentemente anexos, menores –, estão ao junto do galpão mais a leste. Seguindo nesta direção, avistam-se mercadorias e/ou materiais depositados em uma espécie de tablado, além de alguns varais, ocupados. Possivelmente trate-se do charque, disposto em mantas e fardos. Nota-se, na margem, o trapiche da charqueada, com seu cais de estacada de madeira.

A quinta porção do panorama é a única em que não figuram os prováveis moradores da Ilha do Mallandro. Em primeiro plano, temos a vegetação baixa, logo entrecortada por espécie de cerca, semelhante ao varal presente em outras tomadas. Juncos conformam a vegetação ciliar deste trecho da ilhota. Quando o olhar transpõe o canal e alcança a margem pelotense, são vistas outras instalações saladeiris. Uma edificação com mais de um pavimento pode ser avistada, mais ao fundo da paisagem absolutamente plana. No limite leste do panorama, um navio está ancorado a um trapiche.

Interpretação Iconológica da figura 12:

O Porto de Pelotas oferecia, naquele dia, um aspecto muito animado. Mais de 40 navios ali se encontravam e, entre eles, os dois grandes paquetes 'Rio Branco' e 'Rio de Janeiro'. [...] Para mim, que conheço

Pelotas há mais de 30 anos, e ainda me lembro do tempo em que o pequeno “Mauá” era admirado como um animal fabuloso, quando chegava, porque era um pouco melhor que os vapores “Continentista” e “Riograndense”, para mim, que tanto bem quero a Pelotas, este golpe de vista era, realmente, de alegrar. Não seria ele tão agradável para o deputado geral Diana, também presente, pois a sua afirmação no parlamento, — “Pelotas não tem porto” —, recebia ali uma contestação de natureza palpável e decisiva (KOSERITZ, 1972, p. 1).

O relato acima, registrado pelo jornalista e deputado provincial Carl von Koseritz em 14 de abril de 1883 no porto de Pelotas, quando de partida do Rio Grande do Sul a bordo do paquete Rio de Janeiro, bem poderia ter sido escrito para descrever a cena que a fotografia XX apresenta ao longo de suas cinco porções. Germânico, canhoneiro do 2º Regimento de Artilharia (que passou à história, como *Brummers*), posteriormente radicado no Rio Grande do Sul, Koseritz viveu boa parte de sua vida no Novo Mundo em Pelotas, nutrindo simpatia pela cidade, e compartilhando desejo e por seu desenvolvimento, conforme expressou algumas vezes. Ainda que, infelizmente, não tenha sido possível obter dados sobre a data precisa de captura ou de publicação da fotografia, bem como sua autoria, alguns elementos permitem uma datação relativamente aproximada.

A ponte ferroviária sobre o canal São Gonçalo, figurando ao fundo da primeira tomada (partindo-se da esquerda para a direita) aponta a datação para o ano de 1884, ao menos, não podendo ter sido capturada antes desta data. Isto porque a ponte, cuja inauguração oficial ocorreu em 2 de dezembro do referido ano, aparenta estar plenamente construída em seus cinco módulos, já em uso. A construção desta porção sul da ferrovia está nas origens de uma rivalidade entre as cidades vizinhas de Pelotas e Rio Grande, acirrada no final do século XIX e início do século XX, e que teve desdobramentos políticos, como o estabelecimento intermitente de uma alfândega no Porto de Pelotas. Ainda sobre a datação estimada da fotografia, percebemos, em seu terceiro segmento, a presença de um grupo de edificações cuja demolição foi concluída em 1907 para permitir o prolongamento da extremidade leste da rua Benjamin Constant. Neste mesmo segmento, e também nos seguintes (quarto e quinto), vemos os galpões e demais instalações de uma charqueada que perdurou até estes mesmos anos

iniciais do século XX, e cujo último dono fora Heleodoro de Azevedo e Souza Filho.

Estes elementos nos permitem estabelecer, portanto, a datação como situada em algum lugar no período de tempo entre 1884 e 1907. Apesar de não termos tido acesso à fotografia original, mas sim a uma reprodução fotográfica, podemos observar o seu grau de nitidez, o que é um indício da qualidade técnica. Além desta característica, o tipo de registro, panorâmico, e sua popularidade em publicações do final do século XIX, como a *Guia Illustrada Reboli, Tio & C.* 1898-1899 aponta para que a situemos em algum ponto dos últimos dezessete anos do século XIX.

A cena do Porto de Pelotas visualizada na imagem e descrita por Koseritz, passou à possibilidade – e então à realidade – somente após a conclusão da primeira grande dragagem do canal São Gonçalo. Esta obra custosa, porém fundamental, devido ao acúmulo natural de sedimentos na barra (foz) junto à Laguna dos Patos, assegurou o trânsito de navios de maior calado²⁷ e representou significativo marco da potencialização das relações comerciais e da economia regional. Os charqueadores foram os maiores interessados nesta empreitada, envolvendo-se diretamente para viabilizar sua realização.

Deles, aliás, partira esta iniciativa ainda em março de 1833, por meio da associação dos charqueadores e negociantes Domingos José de Almeida²⁸ e Antônio José Gonçalves Chaves²⁹. Ambos chegaram a constituir uma companhia, com capital de 40 contos de réis, e procederam estudos (sondagens e levantamento

²⁷ Conforme HOUAISS (2009), distância vertical medida entre a quilha da embarcação e sua linha de flutuação.

²⁸ Domingos José de Almeida (1797-1871), mineiro de nascimento, gaúcho e pelotense por afeição, foi um comerciante, estancieiro, charqueador, empresário, vereador e deputado com significativa presença e atuação política no Rio Grande do Sul. Fixou-se em Pelotas no início da década de 1820, onde casou, formou família e passou o restante de sua vida. Homem culto, foi o intelecto à frente dos Farroupilhas (ALMEIDA, 2021).

²⁹ Antônio José Gonçalves Chaves (c.1781 - 1837), português natural da Comarca de Chaves (daí seu sobrenome), foi caixeiro, estancieiro, charqueador, conselheiro, vereador, deputado e escritor. Aportou em Rio Grande em 1805, vindo para Pelotas, onde começou a vida como caixeiro. Em 1811, casou-se, formando família e vivendo em Pelotas até 1835, quando partiu, em função da guerra Farroupilha, para Montevideu, Uruguai. É autor do livro *Memórias econômopolíticas sobre a administração pública do Brasil*, escrito em 1817 e publicado entre 1822 e 1823. No ano de 1820, hospedou em sua charqueada, à beira do arroio Pelotas, o viajante naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire, a quem deixou positivamente impressionado pela biblioteca e erudição (ALMEIDA, 2021).

de plantas) da situação da barra do São Gonçalo, executados pelo arquiteto, Edward Kretschmer³⁰. Os intentos foram frustrados pela guerra civil farroupilha, com a qual os sócios estavam diretamente envolvidos.

Em sua *Revista do 1º Centenário de Pelotas* (1911-1912), João Simões Lopes Neto descreveu em detalhes o processo de desobstrução da foz do canal São Gonçalo, comparando este problema, em termos de importância³¹, no contexto da segunda metade do século XIX, ao da abertura da Barra do Rio Grande – outra questão a ser solucionada pelo governo provincial. Explica que, sem a desobstrução, os charqueadores eram obrigados a fazer a baldeação dos produtos exportados, enviados em iates de diminuto calado, para navios maiores em Rio Grande. Esta situação onerava o custo exportações e também das importações, salientou o escritor, citando um relatório provincial (SIMÕES LOPES NETO, 1911-1912).

Apesar de algumas resoluções tomadas pelo governo provincial desde 1845, foi apenas em 1867 que a assembleia provincial editou a Lei Nº 25 autorizando e oferecendo as condições para organização do capital privado em tal empresa. Dessa forma, surgiu a Companhia de Desobstrução da Foz do Rio São Gonçalo, cujo contrato foi firmado em 26 de março de 1868, e teve seus estatutos aprovados e operação autorizada a 10 de julho de 1869, através do Decreto Provincial Nº 4.880 (SIMÕES LOPES NETO, 1911-1912).

A desobstrução – ou dragagem – foi dada por concluída “em fins de 1875”, de modo que no dia 11 de outubro adentrou a barra o vapor nacional *Guahyba* calando dez palmos e meio (2,31 metros), fundeando ao porto às 11h da manhã, sob aclamações da população. Foi a chegada do primeiro grande navio estrangeiro que mereceu grandes celebrações, e que foi considerado o verdadeiro marco do

³⁰ Sabe-se que este profissional atuou em Pelotas entre 1832 e 1835, tendo sido contratado como arquiteto da câmara municipal. Em 1834, foi encarregado da elaboração da Planta da Cidade de Pelotas. Sua nacionalidade é incerta, supostamente norte-americana. Também a grafia de seu sobrenome é incerta, anotada de diversas formas. Teria sido autor do projeto arquitetônico original da sede definitiva do Theatro Sete de Abril e das plantas do primeiro estudo para desobstrução da foz do canal São Gonçalo, feito no mesmo período (GUTIERREZ, 1999).

³¹ Simões Lopes Neto (1912, p. 69) relativiza tal importância, colocando que este era um problema de tal ordem para Pelotas, assim como “em vastaproporção [sic]” o era a abertura da Barra do Rio Grande para o Estado, em 1867.

melhoramento. O *Tampico*³², palhabote³³ norte-americano de onze palmos e meio de calado (253 metros), proveniente de Nova Iorque, Estados Unidos da América, atracou no Porto de Pelotas às 11h da manhã da sexta-feira, 11 de fevereiro de 1876. Sua chegada, estada e partida foram pomposa e solenemente comemoradas pelos pelotenses, em especial os charqueadores, conforme notícia detalhada trazida por Simões Lopes Neto (SIMÕES LOPES NETO, 1911-1912).

Além da descrição textual dos eventos, na página 45 do 5º fascículo de sua *Revista do 1º Centenário de Pelotas*, o escritor incluiu um raro registro iconográfico deste emblemático navio (figura 13):



Figura 13 – Reprodução de aquarela retratando o Tampico, 1876. Fonte da imagem: SIMÕES LOPES NETO, 1911-1912. p.45.

³² O nome *Tampico* era uma referência à cidade portuária homônima situada ao centro do importante Golfo do México e ao noroeste daquele país. Integra o Estado de *Tamaulipas*, remontando sua fundação às margens do rio *Pánuco* ao ano de 1824.

³³ Aportuguesamento da expressão inglesa *pilot-boat*, que define um tipo específico de embarcação a vela semelhante ao iate, com dois mastros e mastaréus e velas latinas (HOUAISS, 2009).

Trata-se da reprodução de uma aquarela de autoria de José de Seixas³⁴, “pintada em Pernambuco, enquanto o navio descarregava³⁵ (1876)³⁶” (SIMÕES LOPES NETO, 1912, p. 67). Na cena, vemos o navio movido a velas, com dois mastros, em toda sua extensão longitudinal. O casco, em cor escura, contrasta com a claridade dos panos de vela. Sobre cada um dos mastros, tremula uma bandeirola triangular.

Com a chegada deste primeiro navio estrangeiro, o comércio pelotense, e sua economia como um todo, tiveram considerável incremento. A maior movimentação e autonomia do Porto de Pelotas também teve outros reflexos, sociais e culturais. A Biblioteca Nacional do Brasil e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro possuem, em seus acervos iconográficos, ao menos³⁷ seis fotografias do Porto de Pelotas no final do século XIX que ilustram tal incremento. As seis imagens apresentam muita similaridade, aparentando terem sido feitas em uma mesma ocasião.

Três destas imagens integram a Coleção Thereza Christina Maria³⁸ da Biblioteca Nacional do Brasil (figuras 14, 15 e 16). No sítio eletrônico Biblioteca Nacional Digital, da Biblioteca Nacional do Brasil, duas destas fotografias (figuras 14 e 15) têm a autoria do fotógrafo Augusto Amoretty indicada em sua descrição. O fato de duas fotografias capturadas no extremo sul do país, de autoria de um fotógrafo de atuação conhecida na região, integrarem a coleção fotográfica do imperador suscita duas questões. As fotografias, como de praxe, teriam sido entregues de presente ao monarca, de forma direta ou indireta. Neste caso, deduz-se, de forma indireta, pois Dom Pedro II esteve pessoalmente em Pelotas apenas nos anos de 1846 e 1865 e, conforme consta na publicação Brasileira IHGB (2014), a datação das fotografias (figuras 17 e 18) está estimada na década de 1870. cremos que seja possível que

³⁴ Em ECHENIQUE (1940), consta que José de Seixas foi professor e dono de colégio estabelecido em Pelotas anos antes da chegada do *Tampico*. O autor menciona ainda ter sido Alberto Coelho da Cunha, na primeira metade da década de 1860, um dos seus alunos. Conforme IPHAE (s. d.; *online*) o colégio de Seixas funcionou no sobrado histórico conhecido como “Casa da Banha” ou Quartel Legalista.

³⁵ O *Tampico*, que trouxera a Pelotas uma carga de 1.200 barricas de farinha de trigo, partiu daqui no dia 22 de fevereiro de 1876 levando um carregamento de charque com destino a Pernambuco. Após uma parada em Rio Grande, saiu àquela barra no dia 2 de março de 1876.

³⁶ Com o quadro, José de Seixas presenteou seu amigo, o charqueador Felisberto José Gonçalves Braga. Na data em que o 5º fascículo da revista de Simões Lopes Neto foi editado (fevereiro de 1912), a obra pertencia a Alfredo Antônio Braga, filho de Felisberto.

³⁷ Apenas estas seis fotografias mencionadas foram digitalizadas e tornadas públicas. Não foi possível averiguar se efetivamente formam uma série.

³⁸ Trata-se da coleção de aproximadamente 23 mil fotografias do Imperador Dom Pedro II, doada em testamento à Biblioteca Nacional do Brasil e assim denominada em homenagem a sua esposa, a Imperatriz.

estas fotografias tenham chegado à posse de Dom Pedro II através da Princesa Isabel³⁹, que esteve em visita à cidade em 1885.

Seja qual for a data correta, entre a década de 1870 e 1885, conforme a legenda inscrita na parte inferior do *passe-partout* de algumas delas, as seis fotografias apresentam navios estrangeiros ancorados junto a uma charqueada, então propriedade de Heleodoro de Azevedo e Souza, situada contígua ao espaço do porto público.

A figura 14, cujo código identificador na Biblioteca Nacional Digital do Brasil é *icon821997*, apresenta a seguinte legenda inscrita em seu *passe-partout*:

*Vista d'uma parte do fundeadouro do Porto da cidade de Pelotas, tirada da charqueada de Heleodoro na ocasião em que atracados ao trapiche da mesma carregaram charque, couros salgados e mais artigos a Barca Nacional Tigre I, o Patacho italiano Giuseppe e mais navios*⁴⁰.
(B. N. Digital, s.d.)

³⁹ Seu nome completo de solteira era: Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bourbon e Bragança.

⁴⁰ Fotografia de Augusto Amoretty. Década de 1870. Acervo Biblioteca Nacional do Brasil. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon821997/icon821997.html.



Figura 14 – Navios no Porto de Pelotas - 1. Século XIX. Fonte da imagem: Acervo Biblioteca Nacional do Brasil.

Outra fotografia (figura 15), de código identificador na Biblioteca Nacional Digital do Brasil *icon821998*, traz a seguinte legenda em seu *passé-partout*:

Vista d'uma parte do fundeadouro do Porto da cidade de Pelotas, tirada da charqueada de Heleodoro na ocasião em que atracados ao trapiche da mesma carregaram charque, couros salgados, pipas de graxa e mais artigos a Barca Nacional Tigre I, o Patacho italiano Giuseppine e mais navios⁴¹. (B. N. Digital, s.d.)

⁴¹ Fotografia de Augusto Amoretty. Década de 1870. Acervo Biblioteca Nacional do Brasil. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon821998/icon821998.html.

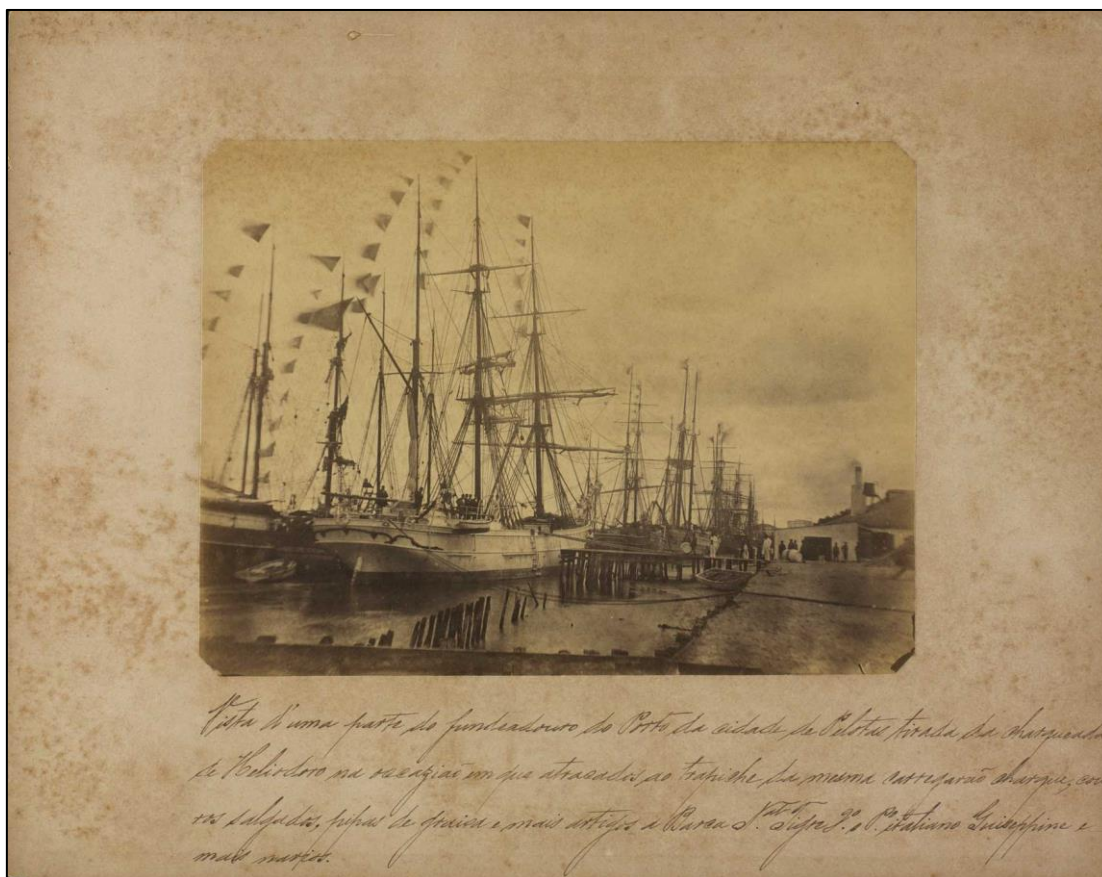


Figura 15 – Navios no Porto de Pelotas - 2. Século XIX. Fonte da imagem: Acervo Biblioteca Nacional do Brasil.

As fotografias das figuras 14 e 15 apresentam grande similaridade, exceto pelo fato de que nesta última os navios ostentam decoração com bandeiras. Existe no mesmo acervo uma terceira imagem, cuja reprodução a partir do negativo, pode ser acessada. Seu código é *Neg 03117* e a cena representada – navios ancorados junto à margem – aparenta ter o mesmo contexto, porém capturada com ângulo diferente. A cópia digital disponibilizada permite a leitura parcial da legenda manuscrita no *passe-partout*: “Vista de uma parte do fundeadouro do Porto da cidade de Pelo[tas] [...]”. A caligrafia é idêntica à das imagens 16, 17 e 18:



Figura 16 – Vista d'uma parte do fundeadouro do Porto da cidade de Pelotas (...). Negativo 03117. Fotografia. Fonte da imagem: Acervo Biblioteca Nacional do Brasil.

Na publicação Brasileira do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, encontramos reproduzidas as outras três fotografias, atribuídas a Augusto Amoretty, e de contexto bastante similar às mencionadas anteriormente. Duas delas ilustram o texto sobre o fotógrafo, à página 436. A disposição das duas primeiras imagens na referida página permite a leitura da legenda manuscrita original, constando na primeira (figura 17):

Vista d'uma parte do fundeadouro do Porto da cidade de Pelotas tirada da charqueada de Heleodoro q.^{do} [quando] carregaram a Es.^a [Escuna] inglesa Lord Puffus, P.^o [Patacho] português Pensamento 2^o e m.^s (muitos) outros navios, diversos artigos. (Lago, 2014, p. 436)

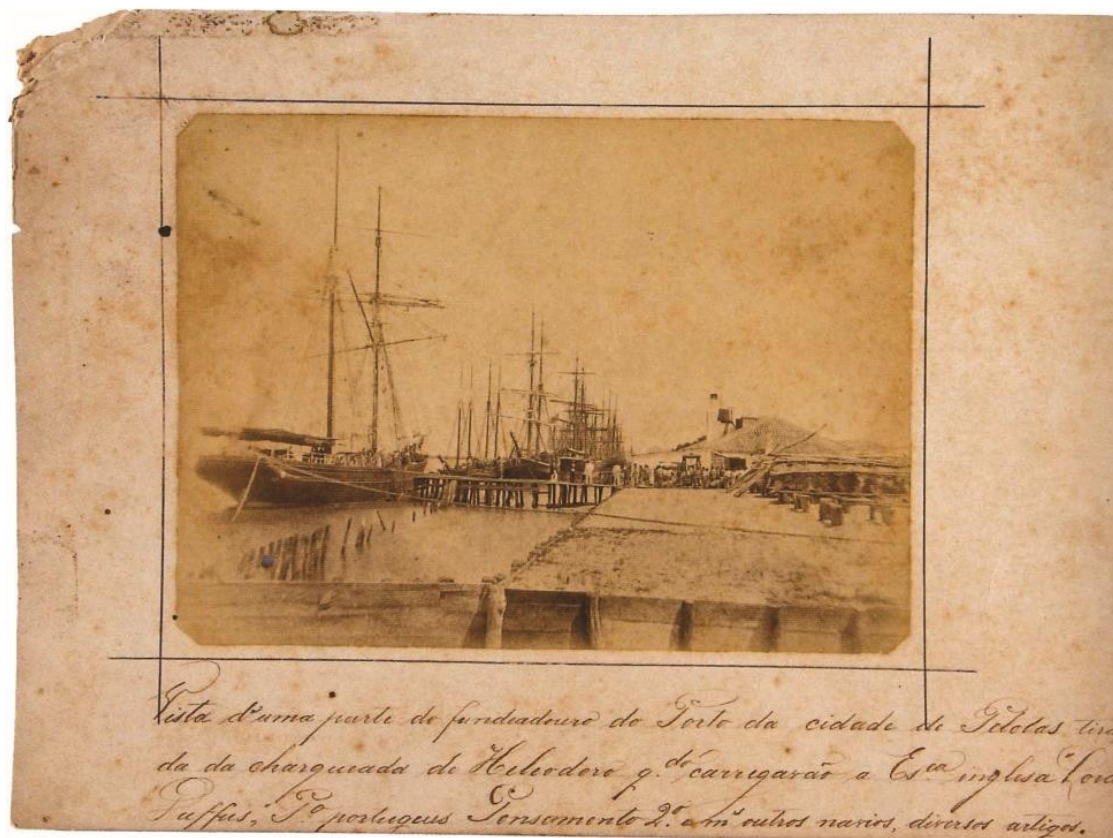


Figura 17 – Vista 1 de uma parte do fundeadouro do porto veiculada na Brasiliana do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Fotografia. Fonte da imagem: LAGO, 2014, p. 436. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Na segunda imagem (figura 18), consta a legenda:

Vista d'uma parte do fundeadouro do Porto da cidade de Pelotas tirada do lugar onde carregaram charque o Patacho português Barbosa 2º e o Palhabote n.º [nacional] Crizia. (Lago, 2014, p. 436)



Figura 18 – Vista 2 de uma parte do fundeadouro do porto veiculada na Brasileira do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Fotografia. Fonte da imagem: LAGO, 2014, p. 436. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

A Brasileira IHGB traz na página 681 uma outra imagem (figura 19), reproduzida apenas em tamanho miniatura – o que inviabiliza a leitura da legenda original do *passerpartout*. Acompanha tal miniatura uma legenda resumida, onde consta: “Vistas de uma parte do fundeadouro e a barca nacional Tigre. Pelotas, c. 1885”.



Figura 19 – *Vistas [sic] de uma parte do fundeadouro e a barca nacional Tigre*. Fotografia de Augusto Amoretty. Fonte da imagem: LAGO, 2014, p. 681. Acervo Biblioteca Nacional do Brasil.

A publicação estima, portanto, na década de 1870 a datação das imagens das figuras 17 e 18, ao passo que atribui *circa* 1885 – ano da visita da Princesa Isabel a Pelotas⁴² – como datação da imagem da figura 19. No entanto, podemos observar a similaridade de ângulos de obtenção e de representação/ composição da cena, respectivamente, entre as imagens das figuras 14, 15, 17 e 19, bem como entre as imagens das figuras 16 e 18. À parte esta pesquisa, a presença de navios estrangeiros (portugueses, italianos e ingleses, notadamente) registrada por escrito nas legendas, além de apontar para uma data posterior a 11 de fevereiro de 1876 (data da chegada do navio Tampico), confirmam o sucesso da desobstrução da barra do São Gonçalo.

⁴² Sua Majestade estava acompanhada do marido, o Conde d’Eu, seus dois filhos e de membros da corte.



Figura 20 – *Praça S. Domingos*. Fotografia. Fonte da imagem: Acervo Biblioteca Riograndense.

Análise Iconográfica da figura 20

A foto registra uma parte da praça Domingos Rodrigues, Porto de Pelotas. Nesta vista parcial, apanhada pela manhã, o gramado do trecho norte da praça ocupa o primeiro plano. Os trechos de grama apresentam-se de forma irregular, entremeados por caminhos de terra. À direita, vê-se os prédios térreos e sobrados com frente para a praça. No centro, um pouco à esquerda, vê-se o chafariz da Companhia Hidráulica Pelotense, cercado por gradil e circundado por luminárias de ferro, sobre base circular de alvenaria. O chafariz está localizado no leito da atual rua Benjamin Constant. À esquerda do equipamento hidráulico, vê-se um conjunto de telhas cerâmicas depositadas no chão. Da mesma forma, no lado oposto, junto à esquina onde está o sobre mais alto, estão depositadas pilhas de tábuas de madeira.

Ao fundo, figuram mastros de navios atracados, com as velas recolhidas. A chaminé bicolor de um navio a vapor desponta entre os mastros dos navios a

vela, ao fundo. Junto à margem do atracadouro, um vagão de bonde da Companhia Ferro-Carril e Cais de Pelotas aparece vazio, aparentemente estacionado. Muares, responsáveis pela tração do bonde, encontram-se junto ao veículo. À direita, ao fundo, entre o chafariz e as edificações, estão algumas carruagens, possivelmente de aluguel, para transporte de passageiros das embarcações. Junto a estes, um equipamento urbano semelhante a um frade, marco ou coluna. Trata-se de uma fotografia com qualidade estética. A linguagem da composição lembra a empregada por pintores de paisagem. O fotógrafo parece ter sido influenciado por essa linguagem.

Interpretação Iconológica da figura 20:

A legenda original que consta no suporte onde está colada a fotografia traz a inscrição “Praça S. Domingos - Pelotas”. São Domingos foi o nome que teve a atual rua Benjamin Constant entre 1854 e 1895 – ano em que foi renomeada pela última vez⁴³. Esta pode ser uma indicação da datação da fotografia, uma vez que não consta indicado no suporte o ano em que foi realizada. A presença e configuração dos elementos materiais registrados na cena indicam que a fotografia foi tirada no último quartel do século XIX, certamente entre 1874 – ano de instalação do chafariz – e 1895.

A cena retrata a praça Domingos Rodrigues, que jamais teve outro nome oficial junto à municipalidade⁴⁴. A menção que confunde do nome da praça⁴⁵ com o nome da rua que nela desemboca, pode indicar que a fotografia foi realizada por alguém não totalmente familiarizado com os logradouros de Pelotas. O original desta fotografia, aliás, é de acervo da Biblioteca Riograndense, da cidade vizinha de Rio Grande. É possível - e provável – cogitar que o fotógrafo residisse em Rio Grande, dado que o original desta fotografia integra o acervo daquela

⁴³ Traçada na década de 1830, originalmente chamava-se rua da Indígena, em provável alusão a remanescentes indígenas moradores dos arredores (MAGALHÃES, 2000, p.29).

⁴⁴ A manutenção do nome original foi uma condição imposta pela família Rodrigues Ribas, quando da doação do terreno à municipalidade. Popularmente, é também conhecida como “praça do porto” e “praça da alfândega”.

⁴⁵ Esta não foi a única vez em que isso aconteceu. No cartão postal de nº 10 da Livraria Americana – estabelecimento com lojas em Pelotas e Rio Grande –, da série monocromática editada na primeira década do século XX, o qual traz três vista do Porto de Pelotas, em uma delas consta “Praça São Domingos” (ver figuras 22 e 23).

biblioteca⁴⁶. Apesar de a legenda mencionar a palavra praça, a imagem representa o Porto de Pelotas, pela indissociabilidade de ambos os logradouros.

Destaca-se o sobrado de três pavimentos, em cuja fachada pode-se ler a inscrição, “Loja de Cabos e Ferragens de Fr[...]”, pintada em caixa alta na porção superior do primeiro piso⁴⁷. À direita deste, do outro lado da atual rua Benjamin Constant, outros dois sobrados de dois pavimentos abrigam lojas de artigos navais. Na esquina, lê-se “*Naval Store*” (Loja Naval), inscrição em idioma inglês pintada sob o balcão do segundo pavimento. No sobrado contíguo, lê-se a inscrição “*Ship Stores*”, também em inglês, indicando o caráter da loja, de vendas de produtos para embarcações. Chama a atenção o fato de a publicidade dar-se no idioma anglo-saxão. Uma parte dos prédios retratados ainda está de pé na atualidade, com alterações.

A praça Domingos Rodrigues tem duas porções, segmentada pela atual rua Benjamin Constant. Seu trecho sul, mais próximo do canal, foi, durante boa parte do tempo, uma extensão natural do atracadouro, espaço aproveitado para esse depósito provisório de mercadorias e materiais diversos - desembarcados ou por embarcar (ALMEIDA, 2021).

O horário da manhã em que foi capturada a fotografia coincidiu com horário comercial, indicado pelo ângulo de incidência da luz solar, e confirmado pela abertura das portas na maioria dos edifícios. No sobrado visível mais à direita, cuja fachada contém a inscrição “*Ship Stores*”, cortinas quebra-luz (espécie de toldos) estão ao balanço dos ventos.

Domingos Rodrigues era natural da Galícia (ou Galiza), região ao noroeste da Península Ibérica, e foi casado com Maria Luzia Fermiana do Pilar. Como seus vizinhos mais próximos estavam Heliodoro de Azevedo e Silva, também charqueador, a ocidente, e José Tomás da Silva, a oriente.

Em 1832, com a elevação da freguesia à condição de Vila de São Francisco de Paula e a criação da Câmara de Vereadores, uma das primeiras

⁴⁶ A consulta ao acervo da Biblioteca Riograndense, no entanto, não conseguiu localizá-la.

⁴⁷ Em Pelotas, no final do século XIX e início do século XX a publicidade era comumente feita pintando-se o nome do estabelecimento na parede da edificação, geralmente sob a cimalha (NAOUMOVA, 2009).

medidas tomadas pelos edis foi a proibição das construções em uma faixa de 22m nas margens do Canal São Gonçalo.

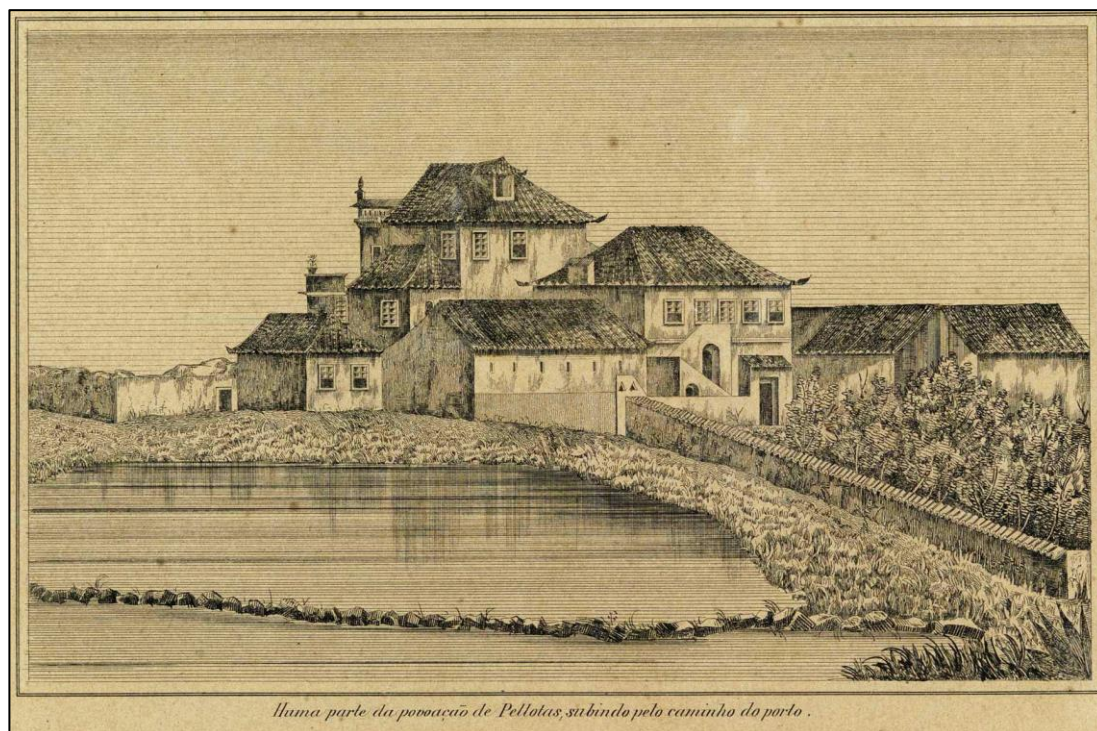
Na sessão ordinária ocorrida em 14 de janeiro de 1834 na Câmara Municipal da então Vila de São Francisco de Paula, foram lidos dois ofícios recebidos do juiz de paz do primeiro distrito, datados do dia 12 anterior. O primeiro esclarecia a respeito da obra que Luzia Fermiana do Pilar, viúva do charqueador Domingos Rodrigues, estava construindo na margem do Canal São Gonçalo. A comissão permanente da câmara manifestou que “no porto do rio de São Gonçalo chamado de Domingos Rodrigues a proprietária dona Luzia Fermiana do Pilar edificou a casa de moradia avançando de oito a dez palmos (1,76m a 2,20m)” para além do permitido, “sem licença alguma”. O parecer emitido ao procurador foi favorável à competente “demolição da arbitrária edificação”.

Na sessão seguinte, dia 16, compareceu João Rodrigues Ribas pedindo vênha, representando sua mãe Luzia. Propôs e comprometeu-se a realizar “aterro com estacada na margem do dito rio em frente da referida obra para o trânsito público”, como compensação à transgressão daquele limite. Presidente da câmara e demais edis, por unanimidade, deliberaram suspender a ordem de demolição anteriormente expedida, e decidiram todos fazer um exame no local, marcado para a tarde daquele mesmo dia, quanto à conveniência da proposta.

Logo na abertura da sessão do dia 17 de janeiro, convencidos os vereadores da utilidade da proposta de João Rodrigues Ribas, foi colocada a decisão, igualmente unânime, de aceitá-la. Foi determinado o entendimento entre o procurador municipal e a viúva D. Luzia, na forma legal, através da lavratura de um termo de obrigação junto ao juiz de paz. Os edis atentaram para a necessidade de a estacada ter a medida - em braças - adequada ao trânsito público.

Segundo Mário Osorio Magalhães, o sobrado-sede da charqueada de Domingos R. “fora edificado em 1784, defronte ao cais” mencionado na respectiva Ata da Câmara. Ficava “na continuação da atual Rua Conde de Porto Alegre, sendo considerado o prédio mais antigo da cidade até ser demolido em 1907”. A demolição ocorreu no primeiro mandato do intendente Cipriano

Rodrigues Barcelos. Tal medida estava em continuidade das obras de melhoramento desta zona portuária a sul da cidade, dentre as quais se destaca a estruturação de novo e sólido cais, realizadas em 1905 (ALMEIDA, 2021).



Uma parte da povoação de Pelotas, subindo o caminho do porto.

Figura 21 – Uma parte da povoação de Pelotas, subindo o caminho do porto. Litogravura de Peter Ludwig publicada originalmente em 1846. Fonte da imagem: Acervo Biblioteca Nacional do Brasil.



Figura 22 – Cartão postal com três vistas do porto de Pelotas, em que aparece de forma equivocada o nome da praça Domingos Rodrigues. Década de 1900. Coleção da Livraria Americana. Nº 10. Fonte da imagem: Acervo Eduardo Arriada.



Figura 23 – Porto de Pelotas – Praça São Domingos. Detalhe de cartão postal com três vistas do porto de Pelotas editado pela Livraria Americana na década de 1900. Fonte da imagem: Acervo Eduardo Arriada.



Figura 24 – Pelotas – Porto de Embarque. Cartão postal. Livraria Universal Echenique. Década de 1900. Fotografia. Fonte da imagem: Acervo Eduardo Arriada.

Análise Iconográfica da figura 24:

A fotografia registra uma vista do cais do porto de Pelotas. Em primeiro plano, botes tripulados e outras pequenas embarcações estão próximos à escadaria de um trapiche junto ao cais. Sobre os degraus da escadaria, que parte da linha de cais e adentra o canal São Gonçalo, estão algumas pessoas. Em segundo plano, dois navios a vela figuram atracados paralelamente entre si e ao cais. Atrás destes, podem ser vistos outros sete navios de mesmo porte, cada qual com dois mastros. Sobre porções da margem, ao lado de um poste de iluminação, estão depositadas cargas de tábuas de madeira e algumas outras mercadorias. É possível ver uma estrutura simples, fixada à borda do cais, para içamento de botes. Ao fundo, podemos visualizar várias edificações, mormente de arquitetura luso-brasileira. Quase todas apresentam um pavimento e telhados de beiral aparente. Dentre elas, destacam-se duas. Ao centro da imagem, um edifício estreito térreo, o qual traz a inscrição “HOTEL MARITIMO” [sic] seguida do número “2” pintados em sua parede. O segundo prédio que ressaí é um sobrado com frente para o canal. Nota-se que há intenção estética na composição da fotografia.

Interpretação Iconológica da figura 24:

A fotografia em questão apresenta composição estética inspirada na pintura da temática portuária-marinha. O ângulo permite cogitar que a vista tenha sido obtida desde um navio. O fotógrafo parece ter buscado uma naturalidade à cena; talvez desejando retratar “um dia normal” no porto de Pelotas. É possível que as personagens em primeiro plano estejam na espera de algum desembarque.

Capturada no ocaso do século XIX e limiar do século XX, a fotografia foi circulada como ilustração em cartões postais de duas casas livrarias-editoras locais, tendo ampla circulação. Conhecemos a presença da imagem em cartões postais de duas séries da Livraria Americana e em uma da Livraria Universal Echenique, estabelecimentos comerciais concorrentes. Ambas editoras apresentaram a imagem acompanhada da inscrição⁴⁸ “Pelotas - Porto de Embarque”.

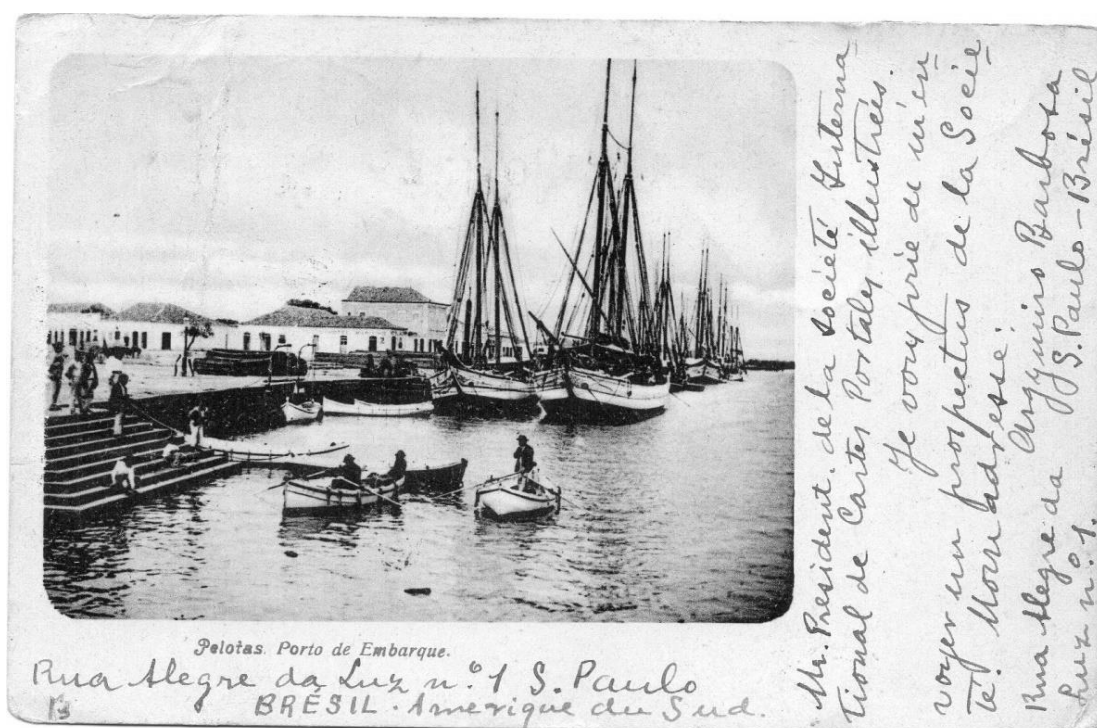


Figura 25 – Pelotas – Porto de Embarque [versão A]. Cartão postal. Livraria Americana. Década de 1900. Fotografia. Fonte da imagem: Acervo Eduardo Arriada.

⁴⁸ A presença de tal inscrição nas circulações dos três postais que ilustrou, por duas diferentes casas editoras, pode indicar que tenha sido atribuída como um título, eventualmente pelo próprio fotógrafo autor.

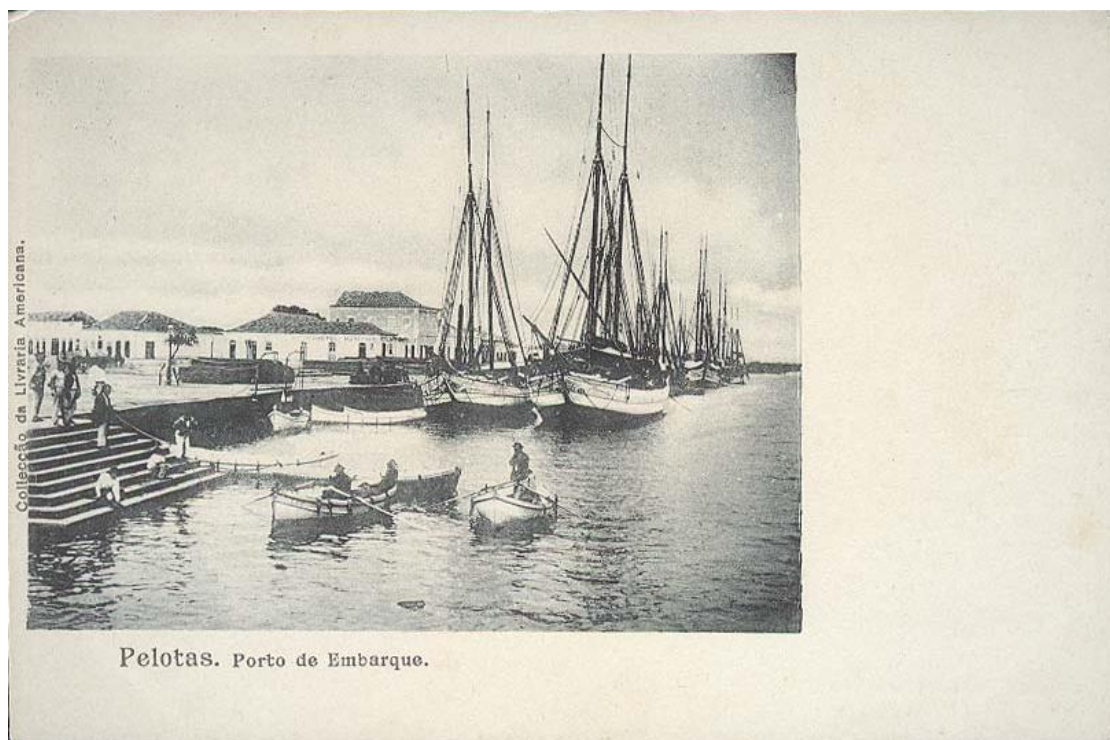


Figura 26 – Pelotas – Porto de Embarque [versão B]. Cartão postal. Livraria Americana. Década de 1900. Fotografia. Fonte da imagem: Acervo Biblioteca Riograndense.

Trata-se de significativo registro do aspecto apresentado pelo cais do porto no final do século XIX, assim conservado até a segunda metade da década de 1900, quando o espaço portuário do cais, incluindo adjacências, passou por reformas, já mencionadas, incluindo o prolongamento a leste da rua Benjamin Constant.

Nas edições da Livraria Americana, o enquadramento contempla uma pequena porção a mais no lado esquerdo da cena, permitindo a visualização de um transeunte a mais no topo da escadaria do trapiche de uma companhia de navegação.

O contrato estabelecido entre o governo provincial e Companhia Ferro Carril e Cais de Pelotas, celebrado em 1870 impediu que a Intendência Municipal realizasse melhoramentos no Porto de Pelotas por 35 anos. Findo este período, o cais do porto pôde ser transformado pela municipalidade. O aspecto rudimentar da estrutura em estacada de madeira deu lugar a um aparelho em lajes de granito, pedra da região. A sequência das figuras 27 a 35 ilustram as mudanças deste espaço.

Na figura 27, temos uma vista em ângulo oposto ao das figuras 25, 26 e 27. Desde uma embarcação, observa-se o lado oeste do cais.



Figura 27 – *Lembranças de Pelotas - Porto*. Cartão Postal da série Lembranças de Pelotas, editado pela Livraria Pelotense de Albino Isaacsso. Década de 1900. Fonte da imagem:

Na figura 28, novamente capturada desde uma embarcação, vemos um detalhe da escadaria de embarque, na esquina da rua Conde de Porto Alegre com a praça Domingos Rodrigues.



Figura 28 – *Pelotas – Povo aguardando o desembarque de s. ex. revma. o Bispo de Petrópolis no cais*. Ano de 1902. Fonte da imagem: Acervo Biblioteca Nacional do Brasil.

A figura 29, fotografia tirada para uma publicação editada em 1906 (capturada cerca deste ano, portanto), mostra o movimento do porto na data.



Figura 29 – *Porto di Pelotas [I]*. Fonte da imagem: BUCCELLI, 1906.

Na figura 30, tirada para a mesma publicação da figura 29, há o registro da obra de reforma do cais, concluída em 1907:

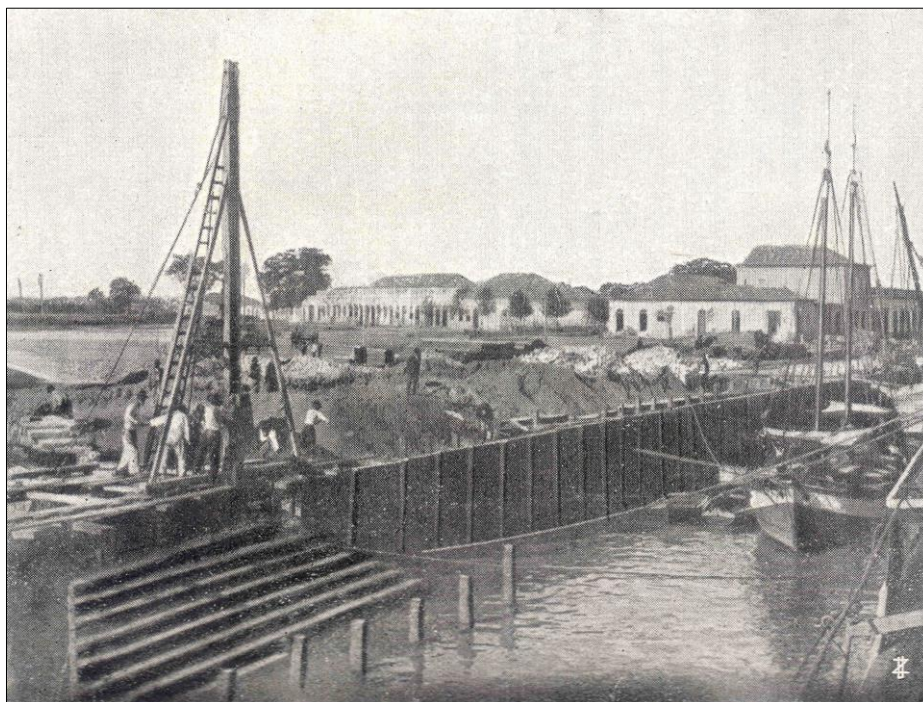


Figura 30 – *Porto di Pelotas [II]*. Fonte da imagem: BUCCELLI, 1906.

Na figura 31, vemos a Estação Ferroviária Fluvial em operação no ano em que foi construída, 1905:



Figura 31 –Estação Ferroviária Fluvial do Ramal do Porto. Fonte da imagem: IBGE, 1910.

Na figura 32, vemos o aspecto do cais em agosto de 1908, com seu calçamento em granito irregular, atravessado por capistranas de lajes de granito:



Figura 32 – Desembarque em 14 de agosto de 1908. Fonte da imagem: Almanaque do Bicentenário de Pelotas.

Na figura 33, vemos o cais e suas cercanias, já sem as construções que obstruíam o prolongamento da rua Benjamin Constant para leste da praça Domingos Rodrigues. O ponto de vista é idêntico aos das figuras 24 a 26.



Figura 33 – *Porto, Caes e Praça Domingos Rodrigues. Pelotas, Rio Grande do Sul.* Cartão postal com imagem colorizada. Edição de *A Miscellanea*. Década de 1910.

Nas figuras 34 e 35, duas vistas opostas, podemos observar o aspecto da calçada limiar de granito, executada rente à amurada do cais.



Figura 34 – *Porto de Pelotas – Brazil*. Cartão postal. Casa editora não identificada. Década de 1910. Acervo digital do autor.

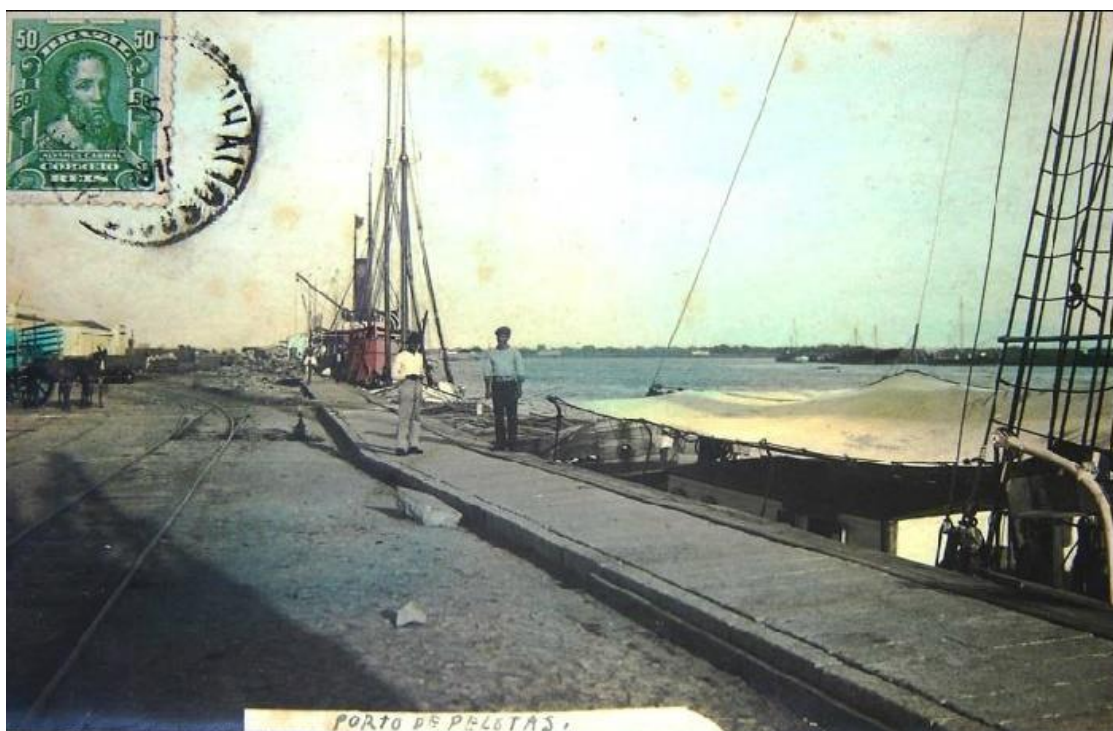


Figura 35 – *Porto de Pelotas*. Cartão postal com imagem colorizada. Casa editora não identificada. Década de 1910.

4. CONCLUSÃO

Significado para quem?

No eco da crítica ao método panfoskyano, fica a questão sobre a não-inclusão do Porto de Pelotas no tombamento nacional de seu conjunto histórico. Sua importância histórico-cultural, como elemento essencial do processo de desenvolvimento econômico da Vila de São Francisco de Paula e da cidade de Pelotas, durante o ciclo das charqueadas resta evidente. A característica de ocupação do espaço, pela população operária escravizada e também assalariada parecem indicar um viés de invisibilização de seu valor patrimonial. A não-patrimonialização, até os dias atuais, do Passo dos Negros, nas proximidades do porto público, é outro exemplo desse aparente viés, por parte do IPHAN.

Quanto ao uso de imagens como evidência histórica, em relação à aplicação do método para o estudo, observa-se sua contribuição para um proveito qualificado e crítico das fontes iconográficas. Para o estudo da cultura material, em especial dos aspectos urbanos, este método mostra-se uma ferramenta particularmente poderosa, quando observada a devida crítica da fonte iconográfica. A contextualização, especialmente, encontra nesse método uma base segura.

Sobretudo os arquitetos e urbanistas (formação de Kossoy, inclusive), encontram nele um balizamento seguro na busca de evidências históricas das cidades, de indício para suas pesquisas. A observância à pluralidade de olhares necessários, e ao potencial de contribuição destes múltiplos prismas, provenientes de diversos campos do conhecimento, bem como o cotejamento com outras fontes (documentos e oralidade, por exemplo) ao estudo da imagem é também indicador do valor deste método. O sujeito e a sociedade em que está inserido são colocados em evidência, suprimindo o que métodos anteriores não chegaram a contemplar.

O método de Kossoy, entretanto, não é bastante eficiente para a ampliação de questões mais subjetivas, que foram surgindo durante as

interpretações iconológicas das três fotografias analisadas. Houve a necessidade de complementação das informações históricas dessas fotografias através da inclusão de outras imagens ilustrativas, no corpo das interpretações, à guisa de citações iconográficas. Esta adaptação do método se impôs, e enriqueceu o estudo.

Por fim, este trabalho tem as marcas da conjuntura vivida. Na fase em que a pesquisa deveria ser realizada a campo, muitos locais de arquivos físicos não puderam ser acessados, em razão das – necessárias e corretas– medidas de restrição, em combate da pandemia da COVID-19. Isto prejudicou, além de outros aspectos, a etapa heurística da metodologia. E não sofreu mais porque, apesar dos poucos dados heurísticos obtidos – isto também devido à cultura brasileira, não tão ciosa da importância da existência e preservação de registros e de arquivos públicos organizados –, foi possível proceder as análises iconográficas e interpretações iconológicas. A intangibilidade dos originais fotográficos não se mostrou empecilho impeditivo para o estudo.

Ademais, as análises iconográficas e interpretações iconológicas suscitaram e suscitarão mais do que este trabalho pôde abarcar, o que abre a perspectiva de novos trabalhos, complementares, sobre estas imagens.

Referências

Bibliográficas

ALMEIDA, Guilherme Pinto de. **Porto Memória**. Pelotas: 222, 2021.

BORGES, Luís. (2012). Revista do 1º Centenário de Pelotas: uma visão retrospectiva e prospectiva. In: RUBIRA, Luís (Org.) **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Vol. 1. Santa Maria: Pró-Cultura RS/Pallotti, 2012.

BUCCELLI, Vittorio. **Un viaggio a Rio Grande del Sud**. Milão (Itália): Officine CromoTipografiche L. P. Pallesstrini & C., 1906.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989)**: a revolução francesa da historiografia. Tradução Nilo Odalia. 2 ed. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. **Testemunha ocular**. O uso de imagens como evidência histórica. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: UNESP, 2017.

ECHENIQUE, Guilherme. **Alberto Coelho da Cunha**. Traços Biográficos. Pelotas: [s. n.], 1940.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Barro e Sangue** – mão-de-obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas (1777 – 1888). Pelotas: UFPel, 1999.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KOSERITZ, C. V. **Imagens do Brasil**. Tradução de Afonso Arinos de Melo Franco. São Paulo: Martins Fontes/EDUSP, 1972.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LAGO, Pedro Corrêa do (org.). **Brasiliana IHGB**. 1 ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (organizadores). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 243-262.

NAOUMOVA, Natalia. **Qualidade estética e policromia de centros históricos**. Tese (doutorado em planejamento urbano e regional). Faculdade de Arquitetura, UFRGS, 2009.

PANOFISKY, Erwin. Significado **nas Artes Visuais**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PELOTAS. Prefeitura Municipal. Lei Nº 5.502, de 11 de setembro de 2008. **III Plano Diretor de Pelotas**, Pelotas, 2008, 243 p. Disponível em

http://www.pelotas.com.br/politica_urbana_ambiental/planejamento_urbano/III_plano_diretor/lei_iii_plano_diretor/arquivos/lei_5502.pdf. Acesso em: 25 mar. 2020.

RUBIRA, Luís (Org.) **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Vol. 2: Arte e Cultura. Santa Maria: Pró-Cultura RS/Pallotti, 2014.

SILVEIRA, Aline Montagna da. **De fontes e aguadeiros à penas d' água**: reflexões sobre o sistema de abastecimento de água e as transformações da arquitetura residencial do final do século XIX em Pelotas - RS. 2009. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.16.2009.tde-26032010-162420. Acesso em: 2021-01-25.

SIMÕES LOPES NETO, João. **Revista do 1º Centenário de Pelotas**. Pelotas: [s. n.], 1911-1912.

SNOW, Ralph Linwood; LEE, Douglas K. **A Shipyard in Maine**: Percy & Small and the Great Schooners. Bath [Maine, EUA]: Tilbury House/ Maine Maritime Museum, 1999.

TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e patrimônio**: o Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação. Coleção Rodolfo Garcia v. 33. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

Iconográficas

Acervo Almanaque do Bicentenário de Pelotas.

Acervo Biblioteca Nacional do Brasil.

Acervo Biblioteca do Estado da Indiana, EUA (*Indiana State Library*).

Acervo Fundação Getúlio Vargas.

Acervo Guilherme Pinto de Almeida.

Acervo Prof. Dr. Eduardo Arriada.

CENTRE INDUSTRIEL DU BRÉSIL [CENTRO INDUSTRIAL DO BRASIL]. **Le Brésil. Ses richesses naturelles, ses industries**. [O Brasil. Suas riquezas naturais, suas indústrias]. *Extraite de l'ouvrage* [Extrato da obra]: O Brazil suas riquezas naturais, suas industrias. Tome II [Tomo II]. *Troisième Partie* [Terceira parte]. *Voies et moyens de communication* [Vias e meios de comunicação]. *Première Section* [Primeira Seção]. *Chemins de Fer* [Ferrovias]. Paris (França): *Librairie Aillaud & Cie.*, 1910.

HUMA parte da povoação de Pellotas, subindo pelo caminho do porto [sic]. [S.l.: s.n.], [1845-1846]. 1 grav., litogravura, p&b, 17,3 x 26,7 cm em suporte 27,4 x 36 cm.

Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1424737/icon1424737.jpg. Acesso em: 18 jul. 2020.

[NAVIOS no Porto de Pelotas]. Pelotas, RS: [s.n.], [18--]. 1 foto, papel albuminado, p&b, 16 x 22 cm em cartão-suporte: 26 x 32 cm. Disponível em:
http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=35170. Acesso em: 19 jul. 2020.

[NAVIOS no Porto de Pelotas]. Pelotas, RS: [s.n.], [18--]. 1 foto, papel albuminado, p&b, 15,5 X 21,5 cm em cartão-suporte: 25,3 x 32 cm. Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon821998/icon821998.jpg. Acesso em: 19 jul. 2020. Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon821998/icon821998.html. Acesso em: 19 jul. 2020.

MERCADO do Porto da Cidade. In: PARADEDA, Florentino. *Almanach* de Pelotas [para] 1924. Variedades, Informações. Propaganda. XII Ano. Pelotas: Litografia Guarany, 1922. s. p.

PORTO di Pelotas. In: BUCCELLI, Vittorio. *Un viaggio a Rio Grande del Sud*. [Milano]: L. F. Pallestrini e C., 1906.

Outras fontes

CASA da Banha [verbete] [seção Bem Tombado]. Sítio eletrônico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul (IHPAE-RS). Disponível em:
<http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=BensTombadosDetalhesAc&item=15200>. Acesso em 22 jul. 2020.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001