

A FOTOGRAFIA DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA

O OLHAR DE UM URBANISTA

THAIS MENNA BARRETO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO E
REGIONAL

THAÍS MENNA BARRETO MARTINS

A FOTOGRAFIA DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA
O OLHAR DE UM URBANISTA

PORTO ALEGRE
2017

THAÍS MENNA BARRETO MARTINS

A FOTOGRAFIA DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA
O OLHAR DE UM URBANISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Linha de Pesquisa: Cidade, Cultura e Política.

Orientador: Prof. Dr. João Farias Rovati

PORTO ALEGRE
2017

CIP - Catalogação na Publicação

MENNA BARRETO, Thais

A FOTOGRAFIA DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA: O
OLHAR DE UM URBANISTA / Thais MENNA BARRETO. -- 2017.
411 f.

Orientador: João Rovati.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura,
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e
Regional, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Acervo Fotográfico. 2. Ubatuba de Faria. 3.
Fotografia de Urbanismo. I. Rovati, João, orient.
II. Título.

THÁIS MENNA BARRETO MARTINS

A FOTOGRAFIA DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA

O OLHAR DE UM URBANISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. JOÃO FARIAS ROVATI (ORIENTADOR)

PROFA. DRA. CÉLIA FERRAZ DE SOUZA

PROF. DR. CHARLES MONTEIRO

PROFA. DR. CESAR BASTOS VIEIRA

PROFA. DRA. RAQUEL RODRIGUES LIMA

PROFA. DRA. ANNA PAULA CANEZ

Dedico este trabalho ao meu avô,
Gen. Ramão Menna Barreto, por quem eu sou.

E à minha filha Gabriela,
por quem eu me torno a cada dia.

| AGRADECIMENTOS |

Aos irmãos Paulo e Roberto e à família Kemp Ubatuba de Faria expresso minha eterna gratidão pela confiança, amizade e por me permitirem conviver com tal intimidade e intensidade com suas memórias de Luiz Arthur. Este trabalho também é dedicado a vocês.

Ao senhor Nestor Nadruz pela inestimável contribuição no início desta caminhada.

Ao orientador João Farias Rovati por incentivar e permitir o estudo acerca de um tema que me é tão caro. Aos professores Célia Ferraz de Souza, Cesar Vieira e Charles Monteiro pela valiosa interlocução.

Aos professores do Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, LTHA, Viviane Mágliã, Raquel Rodrigues Lima, Anna Paula Canez e Maturino Luz pelos ensinamentos e inspiração profissional.

Ao colega do PROPUR Bruno Mello, pela generosa cedência de documentos. Às colegas Júlia Ribes, Alice Rauber e Larissa Christine pela camaradagem durante este período.

Aos colegas do Curso de Arquitetura e Urbanismo da ULBRA Torres pela agradável convivência. À Débora Thomas pela confiança. Aos colegas Breno Clezar Jr., Enilton Braga e Efreu Quintana pelas contribuições. Às fiéis escudeiras Renata Selau de Matos, Bianca Breyer Cardoso e Karla Barros Coelho dedico minha especial gratidão.

À minha mãe pelo amor e desprendimento. À dinda Maria Helena pelas orientações e conselhos. Ao meu irmão, à Clarissa Menna Barreto e ao Vinicius Martins por todo o apoio. Ao Bruno e à Isabela Braga Menna Barreto pela amizade. À Lena pela dedicação.

Ao meu marido pelo companheirismo e apoio incondicionais e à minha filha por todo o amor.

O urbanista deverá ter lido, viajado e observado muito, porque, para ele, é mister ter visto e muito observado.

Alfred Agache

| RESUMO |

Este trabalho de pesquisa investiga o uso da fotografia como ferramenta de trabalho para o urbanismo a partir da análise de um estudo de caso: a atuação do urbanista e fotógrafo gaúcho Luiz Arthur Ubatuba de Faria (1908-1954), cuja relevância de sua atuação profissional em muito contribuiu para a constituição e consolidação do urbanismo no Rio Grande do Sul como campo profissional, e, de maneira pioneira fez uso sistemático da fotografia em seus trabalhos de urbanismo. Como “recorte serial”, foi estabelecida a série documental do conjunto iconográfico que conforma o Acervo Fotográfico de Luiz Arthur Ubatuba de Faria – Acervo LAUF. Foram analisados grupos de imagens que, através de suas narrativas, puderam contribuir com o seguinte questionamento de pesquisa: de que maneiras Luiz Arthur Ubatuba de Faria fez uso da fotografia como instrumento de trabalho para seu *métier* de urbanista no Rio Grande do Sul no período de 1926 a 1954? A partir de uma abordagem historiográfica a pesquisa assume como aporte teórico estruturador a indissociabilidade da tríade sujeito (fotógrafo), tecnologia (equipamento) e assunto (tema abordado) descrita por Kossoy. Nortearam a investigação as hipóteses de que Ubatuba de Faria tivesse feito uso de sua técnica de fotografar para o desempenho de seu trabalho enquanto urbanista, e da possibilidade de toda a produção fotográfica de Ubatuba de Faria tivesse contribuído de forma direta ou indireta para sua produção como urbanista. Ainda, considerou-se que o exercício de fotografar pudesse ter aguçado sua leitura do espaço urbano e das relações sociais inerentes ao urbanismo e que esta leitura realizada através de suas lentes, tenha, inclusive, contribuído na construção de seu entendimento do urbano e das questões relacionadas ao urbanismo em um processo de retroalimentação. O método contemplou duas dimensões de aproximação: uma dimensão laboratorial e uma dimensão analítica/ classificatória. A primeira abordou o conjunto de procedimentos técnicos que promoveu a salvaguarda do acervo. A segunda desenvolveu um quadro analítico constituído pela articulação das estratégias de análise de conteúdo e semiótica de imagens, através de uma abordagem *qualitativa*. Foram objetivos da pesquisa contribuir para o conhecimento do trabalho e da trajetória de Luiz Arthur Ubatuba de Faria enquanto urbanista com ênfase na sua produção fotográfica, bem como identificar as formas de uso da fotografia como ferramenta de trabalho para o urbanismo praticadas pelo urbanista. Por fim, objetivou-se dar visibilidade ao vasto acervo fotográfico identificado, visto que o trabalho de pesquisa empreendido apresenta e investiga um acervo inédito, com significativo valor documental e artístico.

Palavras-chave: Acervo Fotográfico; Ubatuba de Faria; Fotografia de Urbanismo.

| ABSTRACT |

This research investigates the use of photography as a work tool for urbanism from the analysis of a case study: the performance of the Gaucho urbanist and photographer Luiz Arthur Ubatuba de Faria (1908-1954). The relevance of his professional activity contributed greatly to the constitution and consolidation of urbanism in Rio Grande do Sul as a professional field, and he, in a pioneering way, made a systematic use of photography in his endeavors of urbanism. As a "serial clipping", the documental series of the iconographic set that constitutes the Photographic Collection of Luiz Arthur Ubatuba de Faria (LAUF Collection) was established. Groups of images were analyzed, who, through their narratives, could contribute to the following research inquiry: in what ways Luiz Arthur Ubatuba de Faria made use of photography as a working tool for his urbanist métier in Rio Grande do Sul in the period of 1926 to 1954? From a historiographical approach, the research assumes as a theoretical and structuring contribution the indissociability of the triad: entity (photographer), technology (equipment) and subject (subject matter) described by Kossoy. The investigation was based on the hypotheses that Ubatuba de Faria made use of his photographic technique for the performance of his work as an urbanist, and the possibility of all his photographic production to have contributed directly or indirectly to his production as a city planner. In addition, it was considered that the exercise of photographing could have sharpened his reading of the urban space and of the social relations inherent to urbanism, and that this reading realized through his lenses could have contributed to the construction of his urban understanding and of the issues related to urbanism in a feedback process. The method contemplates two dimensions of approach: a laboratorial dimension and an analytical/classificatory one. The first dealt with the set of technical procedures which promoted the safeguarding of the collection. The second one developed an analytical framework constituted by the articulation of the strategies of content analysis and semiotics of images, through a qualitative approach. The objectives of the research were to contribute to the knowledge of the work and of the trajectory of Luiz Arthur Ubatuba de Faria as an urbanist with an emphasis on his photographic production, as well as to identify his ways of using photography as a work tool for urbanism. Finally, it was aimed to give visibility to the vast photographic collection identified, as the research undertaken presents and investigates an unpublished collection, with significant documental and artistic value.

Keywords: Photographic Collection, Ubatuba de Faria, Photography for Urbanism.

| LISTA DE ILUSTRAÇÕES |

[01] CAIXA DE TRICOT ACERVO DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA	36
[02] CAIXA DE CHARUTOS ACERVO DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA	36
[03] POSITIVOS AFIXADOS EM ÁLBUNS E RELATÓRIOS	36
[04] MATERIALIZAÇÃO DOCUMENTAL DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	41
[05] DIAGRAMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA E INTERPRETAÇÃO ICONOGRÁFICA	41
[06] QUADRO METODOLÓGICO	46
[07] TABELAS PARA DATAÇÃO DOS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS	51
[08] COMPORTAMENTO VALOR DO TEMPO E TEOR DE ACIDEZ	51
[09] ESCALA PARA CARACTERÍSTICAS DE DETERIORAÇÃO	51
[10] BRILHO PRATEADO INDICANDO PATOLOGIA DE ESPELHAMENTO	54
[11] ATAQUE POR AGENTE BIOLÓGICO	54
[12] ROMPIMENTO DA EMULSÃO AGLUTINANTE EM FISSURAS	54
[13] EQUIPAMENTOS PARA LIMPEZA DOS NEGATIVOS	55
[14] PROCEDIMENTO DE DIGITALIZAÇÃO DOS NEGATIVOS DO ACERVO LAUF	55
[15] ENVELOPES DE PH NEUTRO ADQUIRIDOS PARA O REACONDICIONAMENTO DOS NEGATIVOS DO ACERVO LAUF	55
[16] UNIDADES DE REGISTRO SEPARADAS POR MARCADORES	66
[17] ENVELOPES GRAFADOS POR PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA	66
[18] ENVELOPES GRAFADOS POR LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA	66
[19] PASTAS ELERÔNICAS PARA O AGRUPAMENTO DE SÉRIES FOTOGRÁFICAS	66
[20] LUIZ ARTHUR EM SEU TRAJE DE BANHO PARA ESPORTES AQUÁTICOS	84
[21] PENSÕES ONDE MOREI	85
[22] PENSÕES ONDE MOREI	85
[23] PENSÕES ONDE MOREI	85
[24] LUIZ ARTHUR E SEUS COLEGAS NO INSTITUTO DE ENGENHARIA	86
[25] INSTITUTO DE ENGENHARIA.	86
[26] CADERNETAS DO ALUNO – ESCOLA DE ENGENHARIA 1930 E 1931	87
[27] GENERAL OSCAR DE OLIVEIRA MIRANDA	87
[28] ALUNOS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA	90
[29] ALUNOS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA	91
[30] O CARÁTER PRÁTICO DO INSTITUTO DE ENGENHARIA	92
[31] O CARÁTER PRÁTICO DO INSTITUTO DE ENGENHARIA	92
[32] ILUSTRAÇÃO DE LOJA DA ZEISS IKON	97
[33] AUTORRETRATO DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA FANTASIADO DE FOTÓGRAFO	101
[34] BAILE DE CARNAVAL DE 1933	102
[35] LUIZ ARTHUR FANTASIADO DE FOTÓGRAFO	102
[36] CARICATURAS DO PREFEITO ALBERTO BINS E DO URBANISTA UBATUBA DE FARIA	112
[37] CARICATURAS DO VEREADOR GERMANO PETERSEN JR. E DO URBANISTA UBATUBA DE FARIA	112
[38] IMAGENS VEICULADAS NO <i>JORNAL DA MANHÃ</i> PLANO DE TRIANGULAÇÃO	113
[39] PROJETO DE UM BAIRRO INDUSTRIAL NA VÁRZEA DO GRAVATAÍ	113
[40] VILA TARUMÃ	113
[41] EXPOSIÇÃO DE URBANISMO	122
[42] ASPECTO DA INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE URBANISMO	122
[43] ASPECTO DA EXPOSIÇÃO DE URBANISMO, 1936	123
[44] ASPECTO DA EXPOSIÇÃO DE URBANISMO, 1936	123
[45] ESTANDE EVOLUÇÃO DA CIDADE	124

[46] REPERCUSSÃO DA PALESTRA DE UBATUBA DE FARIA NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO	125
[47] ESQUEMA TEÓRICO DE PORTO ALEGRE	132
[48] TÚNEL DA CONCEIÇÃO	132
[49] ASPECTOS DA ENCHENTE DE 1936 FLAGELADOS	133
[50] PLANTA DE PORTO ALEGRE MOSTRANDO A ZONA INUNDADA EM 1936	133
[51] PÁGINA 54 DO VOLUME <i>CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE</i>	134
[52] HERCÍLIA	138
[53] HERCÍLIA COM UM FLAGELADO	139
[54] HERCÍLIA E A CASA DA RUA GARIBALDI EM OBRAS	140
[55] RUA GARIBALDI NÚMERO 1234	140
[56] RETRATO DO CASAL	141
[57] EMÍLIO KEMP AO LADO DE CALDAS JUNIOR E JOÃO OBINO	142
[58] FAMÍLIA KEMP	142
[59] FAMÍLIA KEMP	142
[60] HERCÍLIA E SUA MÁQUINA DE DATILOGRAFAR	151
[61] A ESPOSA DO URBANISTA	152
[62] OS IRMÃOS ROBERTO E PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA	153
[63] OS IRMÃOS PAULO E ROBERTO KEMP UBATUBA DE FARIA	154
[64] PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA E O CITROËN	155
[65] O CITROËN NA OFICINA	156
[66] VIAGEM EM FAMÍLIA	157
[67] VIAGEM EM FAMÍLIA	157
[68] HERCÍLIA E LUIZ ARTHUR	158
[69] ROBERTO E PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA EM BALNEÁRIO PINHAL	160
[70] HERCÍLIA EM CAPÃO DA CANOA	161
[71] REPERCUSSÃO DA ENTREGA DE PROJETOS PARA A CIDADE BALNEAR DE ATLÂNTIDA	166
[72] PLANO GERAL DE URBANIZAÇÃO DE ATLÂNTIDA	167
[73] PLANO GERAL DE URBANIZAÇÃO DE ATLÂNTIDA	167
[74] CROQUI COM ALTERAÇÕES PREVISTAS PARA TRAMANDAÍ E IMBÉ	168
[75] PLANTA GERAL DO PLANO DE URBANIZAÇÃO PARA A PRAIA DO REMANSO, 1951	168
[76] ANTEPROJETO DE URBANIZAÇÃO PARA O BALNEÁRIO OASIS	168
[77] TURMA DO CURSO DE URBANISMO EM MONTEVIDÉU	175
[78] TURMA DO CURSO DE URBANISMO EM MONTEVIDÉU	175
[79] AUTORRETRATO DO URBANISTA DURANTE O CURSO DE URBANISMO EM MONTEVIDÉU	176
[80] CERIMÔNIA DE COLAÇÃO DE GRAU DA PRIMEIRA TURMA DO CURSO DE URBANISMO DO IBA	177
[81] OSCAR NIEMEYER, EM RECEPÇÃO OFERECIDA NA RESIDÊNCIA DE FERNANDO CORONA	177
[82] LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA EM REUNIÃO PLENÁRIA DO II CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS	178
[83] LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA EM NO II CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS	178
[84] ALGUMAS DAS CÂMERAS DE FOLE ZEISS IKON	196
[85] MODELO IDEAL A	201
[86]: MODELO MAXIMAR	201
[87] MODELO ICARETTE L	201
[88] ZEISS IKON IDEAL MODELOS 250/7 (9 X 12 CM) E 250/3 (6,5 X 9 CM)	202
[89] <i>ZEISS IKON MAXIMAR</i> MODELO 207/3 (6,5 X 9 CM)	202
[90] ICARETTE L	202
[91] LENTE TESSAR CARL ZEISS JENA EM CORTE	203
[92] RECLAME DAS OBJETIVAS ZEISS EM 1913	203
[93] OBTURADORES E OBJETIVAS UTILIZADOS NAS LINHAS DE PRODUÇÃO DA ZEISS IKON	203
[94] OBTURADOR COMPUR S (RIM-SET)	203
[95] CURSO DE URBANISMO EM MONTEVIDÉU	204
[96] VIDA ACADÊMICA FACULDADE DE ENGENHARIA	204

[97] CONJUNTO DE FOTOGRAFIAS DA SÉRIE VIDA ACADÊMICA FACULDADE DE ENGENHARIA	204
[98] RECURSO DE EXTENSÃO DE FOLE DAS CÂMERAS <i>IDEAL</i> E <i>ICARETTE</i>	207
[99] RECURSO DE MOVIMENTAÇÃO DO FOLE PARA CORREÇÃO DE PERSPECTIVA	207
[100] IMAGEM INVERTIDA PROJETADA SOBRE TELA DE VIDRO FOSCO	207
[101] CAPUZ RETRÁTI	207
[102] PARTES DA CÂMERA: <i>BRILLIANT VIEW FINDER</i> , <i>CLAMP-ON PLATE HOLDER</i> , <i>IKONOMITER</i> E <i>GROUND GLASS BACK</i>	208
[103] RECURSO DE EXTENSÃO DE FOLE	208
[104] RECURSO DE CORREÇÃO DE PERSPECTIVA	208
[105] O 'MOMENTO DECISIVO' DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA	211
[106] DIAGRAMA MONTADO A PARTIR DA FOTOGRAFIA LAUF1007	212
[107] <i>ICARETTE L</i> PARA USO DE <i>ROLLFILM</i>	217
[108] <i>IDEAL 250/3</i> COM ADAPTADOR PARA FILMES DE ROLO AVULSO E ACOPLADO À CÂMERA	217
[109] NEGATIVOS ZEISS IKON TIPO <i>PLATEFILM</i> PARA CARREGAR CARTUCHOS E ROLLEFILM	217
[110] ENVELOPE HERRMANN & CIA. LTDA. FRENTE E VERSO	218
[111] ENVELOPE HERRMANN & CIA. LTDA. VISTA DO BOLSO INTERNO	218
[112] LABORATÓRIO	219
[113] LABORATÓRIO	219
[114] A CAIXA DE CHARUTOS E DE <i>TRICOT</i>	220
[115] EXEMPLOS DE ENVELOPES ORIGINAIS DO ACERVO LAUF GRAFADOS A PUNHO PELO URBANISTA	220
[116] ENVELOPE ORIGINAL DA COLEÇÃO ENCHENTE DE 1941	220
[117] ASSINATURA FOTUBA	220
[118] MAQUETE DOS PROJETOS DO PLANO GERAL DE MELHORAMENTOS 1937	237
[119] MAQUETE DO TÚNEL SOB A RUA DA CONCEIÇÃO	237
[120] FOTOGRAFIA DE PLANTA E ESBOÇO DO TÚNEL SOB A RUA DA CONCEIÇÃO	238
[121] FOTOGRAFIA DE GABARITO PARA AV. BEIRA RIO	238
[122] FOTOGRAFIA DE PRANCHA DO PRÉ-PLANO DE RIO GRANDE CURSO DE URBANISMO IBA, 1948	239
[123] FOTOGRAFIA DE PRANCHA DO PRÉ-PLANO DE RIO GRANDE CURSO DE URBANISMO IBA, 1948	239
[124] DIAGRAMA DO PLANO DAS NOVAS AVENIDAS	240
[125] DIAGRAMA DA IRRADIAÇÃO CONCÊNTRICA DE TRAFEGO	240
[126] MODELO DE FOTOGRAFIA PROSPECTIVA	241
[127] MODELO DE GRÁFICOS	242
[128] CAPA E PÁGINA COM FOTOGRAFIAS COLADAS E LEGENDAS DATILOGRAFADAS	245
[129] PÁGINA DO RELATÓRIO LEVANTAMENTO TOPOGRÁFICO PONTA DA SERRARIA	245
[130] CAPA DO <i>RELATÓRIO ANTEPROJETO DE MEDIÇÃO DE UMA REDE DE TRIÂNGULOS</i>	246
[131] PÁGINA DO <i>RELATÓRIO ANTEPROJETO DE MEDIÇÃO DE UMA REDE DE TRIÂNGULOS</i>	246
[132] ALUNOS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA EM VIAGEM DE ESTUDOS	247
[133] ALUNOS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA EM AULA PRÁTICA	247
[134] ALUNOS E PROFESSORES DO INSTITUTO DE ENGENHARIA RECEPCIONADOS POR REPRESENTANTES LOCAIS	247
[135] VISITA TÉCNICA	248
[136] VISITA TÉCNICA	248
[137]: ATLÂNTIDA LOCAL ESCOLHIDO 1939	249
[138]: ATLÂNTIDA LAGOA DOS QUADROS 1939	249
[139]: ATLÂNTIDA LAGOA DOS QUADROS 1939	249
[140] ACIMA: ATLÂNTIDA 1952	250
[141] ABAIXO: ATLÂNTIDA 1952	250
[142] MODELO DE VISITA TIPO VOO DE PÁSSARO	258
[143] MODELO DE VISITA TIPO VOO DE PÁSSARO	258
[144] MODELO DE FOTOCARTA PONTA DA CADEIA	259
[145] FOTOCARTA ENTRE A FOZ E A RUA ARLINDO	260
[146] FOTOCARTA DA ZONA A SER URBANIZADA COM A CRIAÇÃO DE UM NOVO BAIRRO INDUSTRIAL	260
[147] VISTA VOO DE PÁSSARO DA ZONA DO RIACHO NA ALTURA DA ILHOTA	261

[148] VISTA VOO DE PÁSSARO DA AVENIDA BORGES DE MEDEIROS	261
[149] AVIAÇÃO	262
[150] UBATUBA DE FARIA E SEUS COLEGAS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA	262
[151] AVIAÇÃO	263
[152] UBATUBA DE FARIA E SEUS COLEGAS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA	263
[153] PLANTA DE TRIANGULAÇÃO	268
[154] FOTOMONTAGENS COM FOTOGRAFIAS PANORÂMICAS JUSTAPOSTAS	269
[155] FOTOMONTAGENS COM FOTOGRAFIAS PANORÂMICAS JUSTAPOSTAS	270
[156] EXPOSIÇÃO DE URBANISMO ESTANDE EVOLUÇÃO DA CIDADE	275
[157] FOTOGRAFIAS COMPARATIVAS ESTANDE EVOLUÇÃO DA CIDADE	276
[158] VISTAS DE PORTO ALEGRE, 1938	277
[159] VISTAS DE PORTO ALEGRE	277
[160] IMAGEM DA PÁGINA 71 DO ÁLBUM <i>ESTUDO DE UM PLANO DE AVENIDAS PARA A CIDADE DE SÃO PAULO</i>	278
[161] AV. GETÚLIO VARGAS DOIS ASPECTOS DA TRANSFORMAÇÃO DE UMA GRANDE RUA	279
[163] ENVELOPE ORIGINAL DO ACERVO LAUF	285
[164] PARIS RETRATADA PELO FOTÓGRAFO CHARLES MARVILLE	286
[165] PORTO ALEGRE RETRATADA POR LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA	286
[166] PARIS RETRATADA PELO FOTÓGRAFO CHARLES MARVILLE	287
[167] PORTO ALEGRE RETRATADA POR LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA	287
[168] PARIS RETRATADA PELO FOTÓGRAFO CHARLES MARVILLE	288
[169] PORTO ALEGRE RETRATADA POR LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA	288
[170] OBRAS DA RUA 2 DE FEVEREIRO 15 FEV. 1940	289
[171] OBRAS DA RUA 2 DE FEVEREIRO 15 FEV. 1940	289
[172] OBRAS DA RUA 2 DE FEVEREIRO 15 FEV. 1940	290
[173] AV. BORGES DE MEDEIROS, 1935	290
[174] VISTAS DE PORTO ALEGRE, 1938	291
[175] VISTA DE PORTO ALEGRE, SETEMBRO DE 1938	292
[176] OBRAS RUA 2 DE FEVEREIRO, 15 DE FEVEREIRO DE 1940	293
[177] VISTAS DE PORTO ALEGRE	303
[178] RUA 15 DE NOVEMBRO (MONTAURY), MARÇO 1935	304
[179] INÍCIO DA AVENIDA MISTA (PROJETADA) 1938	304
[180] RUA ANDRADAS/ CALDAS JR GRANDE HOTEL, MARÇO 1935	305
[181] MARECHAL FLORIANO, 1935	306
[182] RUA DOS ANDRADAS, MARÇO 1935	307
[183] RUA MARECHAL FLORIANO, MARÇO 1935	308
[184] PESSOAS	309
[185] EXPERIÊNCIA COM CÂMERA <i>ROLFADIL</i> , 1952	310
[186] PESSOAS	311
[187] PESSOAS: MAURÍCIA, HERCÍLIA E GILDA FEVEREIRO 1935	312
[188] PESSOAS. HERCÍLIA E ...	312
[189] EVENTOS RECLAMES ORIGINAIS – TRADE HORN, PROPAGANDA AO VIVO DÉCADA DE 1930	313
[190] EVENTOS RECLAMES ORIGINAIS “CARLITOS”, PROPAGANDA AO VIVO DÉCADA DE 1930	313
[191] FESTA DOS BICHOS DA MEDICINA, 1929	314
[192] FESTA DOS BICHOS DA MEDICINA, 1929	314
[193] AV. BORGES DE MEDEIROS, 1938	315
[194] DÉCADA DE 1930	316
[195] DÉCADA DE 1930	317
[196] PORTO ALEGRE ENCHENTE DE 1936	318
[197] PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE DÉCADA DE 1930	318
[198] EXEMPLO DE VEICULAÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE LUIZ ARTHUR EM JORNAIS	327
[199] DE VELHOS CASEBRES SURGIRAM OS ALTOS BLOCOS QUE LIMITAM A MODERNA RUA	327

[200] QUADRO COMPARATIVO EVOLUÇÃO DA AV. BORGES DE MEDEIROS	328
[201] VISTA DA AV. BORGES DE MEDEIROS <i>PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE, 1940</i>	329
[202] VISTA NOTURNA DA AV. BORGES DE MEDEIROS <i>PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE, 1940</i>	329
[203] PORTO ALEGRE A VOO DE PÁSSARO TRECHO DO CENTRO E DO PORTO	330
[204] PORTO ALEGRE A VOO DE PÁSSARO OS CRUZAMENTOS CENTRAIS DA CIDADE	331
[205] PORTO ALEGRE A VOO DE PÁSSARO UMA CIDADE QUE VAI CRESCENDO CONSTANTEMENTE	331
[206] A CONFIRMAÇÃO DE UMA GRANDE PROMESSA: A IMPONENTE AVENIDA BORGES DE MEDEIROS	332
[207] NOSSA CAPITAL VISTA DAS NUUVENS: UM MONUMENTAL ASPECTO DE PORTO ALEGRE	333
[208] PORTO ALEGRE VISTA DOS ARES: O BAIRRO INDUSTRIAL	333
[209] CONCENTRAÇÃO DO POVO	343
[210] DESFILES	344
[211] DESFILES	344
[212] REVOLUÇÃO DE 1930	345
[213] REVOLUÇÃO DE 1930	345
[214] SEMANA DA PÁTRIA AV. BORGES DE MEDEIROS. SETEMBRO 1939	346
[215] SEMANA DA PÁTRIA SETEMBRO 1939	347
[216] SEMANA DA PÁTRIA SETEMBRO 1939	347
[217] ENCHENTE DE 1936 PORTO ALEGRE	348
[218] ENCHENTE DE 1936 PORTO ALEGRE	349
[219] ENCHENTE DE 1936 PORTO ALEGRE	350
[220] ENCHENTE DE 1936 PORTO ALEGRE	350
[221] ENCHENTE DE 1936 PORTO ALEGRE	351
[222] ENCHENTE DE 1936 PORTO ALEGRE	351
[223] ZONA INUNDADA COM A ENCHENTE DE 1928	352
[224] PLANTA DE PORTO ALEGRE MOSTRANDO A ZONA INUNDADA EM 1936	352
[225] VARIAÇÕES DO NÍVEL DO GUAÍBA OBSERVADAS NO CAIS DO PORTO E NA PONTA DA SERRARIA	352
[226]. VISTA ED. GUASPARI AV. BORGES DE MEDEIROS	353
[227] TOMADA DO PRÉDIO PALÁCIO DO COMÉRCIO VISTA DO CAIS	354
[228] VISTA DO MERCADO PÚBLICO E PRAÇA XV TOMADA DO PRÉDIO PALÁCIO DO COMÉRCIO	354
[229] ESGOTANDO REC. HIDRÁULICA MAIO	355
[230] PEGANDO ÁGUA NO PARQUE FARROUPILHA	355
[231] NOVO HOTEL JUNG	356
[232] PALÁCIO DO COMÉRCIO	356
[233] PRAÇA DA ALFÂNDEGA	357
[234] A TODA VELOCIDADE VOL. PÁTRIA	357
[235] RUA PINTO BANDEIRA.	358
[236] A BORDO E DESPEDIDAS	371
[237] HERCÍLIA, TIO HORÁCIO, FREDERICO E TIA GILDA	371
[238] <i>THE STEERAGE "A TERCEIRA CLASSE"</i> FOTOGRAFIA OBTIDA POR ALFRED STIEGLITZ, 1907	372
[239] EMBARQUE DA TIA GILDA PARA RIO GRANDE OUTUBRO DE 1937	373
[240] OPERÁRIOS	373
[241]: S.N; S.D.	374
[242] <i>WORKERS ON THE SILENT HIGHWAY</i> FOTOGRAFIA OBTIDA POR JOHN THOMSON, 1878	375
[243] UBATUBA DE FARIA E OPERÁRIO	376
[244] O PASTELEIRO FOTOGRAFIA OBTIDA POR AUGUST SANDER, EM 1928	377
[245] S.N. S.D.	378
[246] S.N. DÉCADA DE 1930	379
[247] DONA JACY PESSOAS DÉCADA DE 1930	380
[248] A OBJETIVIDADE NOS RETRATOS DE UBATUBA DE FARIA	381

| LISTA DE TABELAS |

TABELA 1: QUANTIFICAÇÃO DO ACERVO FOTOGRÁFICO LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA	32
TABELA 2: QUANTIFICAÇÃO DO CONJUNTO DE NEGATIVOS DO ACERVO LAUF.	32
TABELA 3: QUADRO DE PADRÕES	73
TABELA 4: DISCIPLINAS CURSADAS NOS ANOS QUARTO E QUINTO DA ESCOLA DE ENGENHARIA	82
TABELA 5: CONTEÚDOS DAS DISCIPLINAS MINISTRADAS NO CURSO DE ARQUITETURA DO IBA.	182
TABELA 6: CONTEÚDOS DAS DISCIPLINAS MINISTRADAS NO CURSO DE URBANISMO DO IBA.....	184
TABELA 7: CONTEÚDOS DA DISCIPLINA MINISTRADA NA FACULDADE DE ARQUITETURA.....	187

| SUMÁRIO |

RESUMO.....	9
ABSTRACT.....	10
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	11
LISTA DE TABELAS.....	16
SUMÁRIO.....	17
INTRODUÇÃO.....	20
1. O ACERVO FOTOGRÁFICO LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA.....	30
1.1. O OLHAR CALEIDOSCÓPICO: OS MÚLTIPLOS ASSUNTOS DE UBATUBA DE FARIA.....	30
1.2. CORPUS DE PESQUISA O ACERVO LAUF.....	30
1.3. FONTES: A DOCUMENTAÇÃO NECESSÁRIA.....	33
1.4. QUADRO TEÓRICO.....	37
1.5. MÉTODO.....	44
1.5.1. Dimensão Laboratorial.....	47
1.5.1.1 Identificação das bases.....	48
1.5.1.2. Análise da deterioração e identificação de patologias.....	50
1.5.1.3. Limpeza dos negativos.....	56
1.5.1.4. Digitalização dos artefatos fotográficos.....	57
1.5.1.5. Armazenamento.....	59
1.5.1.6. Banco de dados	60
1.5.2. A dimensão Analítica/Classificatória.....	62
1.5.2.1. Estudo da Catalogação Preliminar	62
1.5.2.2. Pré-análise.....	63
1.5.2.3. Registro fotográfico dos envelopes originais.....	63
1.5.2.4. Identificação e análise das coleções originais por LAUF.....	64
1.5.2.5. Classificação.....	67
<i>1.5.2.5.1. Identificação de tendências nas unidades de registro</i>	<i>67</i>
<i>1.5.2.5.2. Categorização agrupamento em séries fotográficas</i>	<i>68</i>
1.5.2.6. Reconhecimento de padrões.....	69
<i>1.5.2.6.1. Identificação de narrativas fotográficas.....</i>	<i>70</i>
<i>1.5.2.6.2. Agrupamento por padrões.....</i>	<i>71</i>
1.5.3. Filtro Cultural e Tecnológico.....	73
2. O FOTÓGRAFO: A HISTÓRIA DE VIDA DE UM URBANISTA.....	76
2.1. APRESENTAÇÃO INFLUÊNCIAS PRIMEIRAS.....	77
2.2. INICIAÇÃO VIDA ACADÊMICA.....	80
2.2.1. O olhar positivo.....	88
2.2.2. O olhar fotográfico.....	95
2.2.3. Admissão Rito de passagem: o início de uma carreira.....	103
2.3. DESTINAÇÃO A CARREIRA DE URBANISTA.....	104

2.3.1. A Seção de Cadastro da Prefeitura.....	104
2.3.2. O urbanista como profissional autônomo.....	114
2.3.3. A Exposição de Urbanismo.....	115
2.3.4. A passagem pelo Rio de Janeiro.....	126
2.3.5. Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre.....	127
2.4. MATRIMÔNIO O NÚCLEO FAMILIAR KEMP UBATUBA DE FARIA.....	135
2.5. MATURIDADE PLENITUDE E APERFEIÇOAMENTO DE APTIDÕES.....	162
2.5.1. Atlântida.....	162
2.5.2. O Departamento de Balneários Marítimos	169
2.5.3. Estudos em Montevidéu.....	172
2.5.4. A Comissão Revisora do Plano Diretor.....	179
2.5.5. A Docência no Ensino Superior.....	180
2.5.5.1. O Instituto de Belas Artes.....	180
2.5.5.2. O Curso de Urbanismo.....	182
2.5.5.3. A Faculdade de Arquitetura.....	186
2.6. TRANSFORMAÇÃO INCORPORAÇÃO.....	187
3. A TECNOLOGIA.....	191
3.1. A CÂMERA ZEISS.....	193
3.2. A TÉCNICA COMPOSITIVA.....	210
3.3. NEGATIVOS E REVELAÇÃO.....	214
3.4. ARMAZENAMENTO E CATALOGAÇÃO ORIGINAL.....	222
4. O ASSUNTO: A FOTOGRAFIA DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA.....	224
4.1. FOTOGRAFIA APLICADA.....	229
4.1.1. A Fotografia como Técnica de Representação Gráfica.....	232
4.1.1.1. Desenho Técnico, Croquis e Modelos Tridimensionais.....	232
4.1.1.2. Fotografia Prospectiva.....	233
4.1.2. Registros de Trabalho.....	243
4.1.3. Fotografia Aérea.....	251
4.1.4. Fotografia Panorâmica.....	264
4.1.5. Fotografia Comparativa.....	271
4.1.6. Transformações Urbanas: Obras, Demolições e Alinhamentos.....	280
4.1.7. A captura do Espetáculo da Rua.....	294
4.1.8. A Veiculação do Olhar.....	319
4.2. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL.....	334
4.2.1. Fotodocumentarismo.....	335
4.2.2. Documentarismo Social.....	358
5. O OLHAR SENSÍVEL: A FOTOGRAFIA COMO LEITURA SOCIAL E EXERCÍCIO DO OLHAR.....	382
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	391
ANEXOS	401

A fotografia, para surpreender,
fotografa o notável; mas logo, por
uma inversão conhecida, ela decreta
notável aquilo que fotografa.

Roland Barthes

| INTRODUÇÃO |

O volume massivo de imagens que nos cerca atualmente é uma característica que está associada à ascensão da modernidade e subsequente pós-modernidade, períodos em que se passou a privilegiar a importância da visão como uma maneira de conhecer o mundo (BANKS, 2009). Imagens e fotografias configuram formas de expressão e comunicação social características da modernidade e, após a revolução industrial, passaram a fazer parte do memorizar e relatar do indivíduo e a sua sociedade (RECUERO, s.d.). Desse modo, as imagens passaram a ser “onipresentes” na sociedade (FLUSSER, 1985; BANKS, 2009) favorecendo a uma cultura com foco no “ocularcentrismo”, que se refere ao “favorecimento da visão em detrimento de todos os outros sentidos na sociedade ocidental contemporânea” (BANKS, 2009, p.30), uma vez que “há uma experiência sensorial imediata quando se encontra uma imagem visual que outras formas de texto não podem reproduzir” (BANKS, 2009, p.60). A “proeminência sensorial das imagens” (BANKS, 2009, p.17) é reafirmada por Pallasmaa (2011, p.15) no sentido de que a “visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos, e o próprio pensamento é igualado à visão”. Esse movimento não é visto sem ressalvas pelo autor, tendo em vista que “a cultura da modernidade não apenas tem dado continuidade ao privilégio histórico da visão, mas exacerbado suas tendências negativas”, já que “o predomínio dos olhos e a supressão dos outros sentidos tende a nos forçar à alienação” (PALLASMAA, 2011, p. 20 e 17).

A inquietude com relação a um mundo saturado de informações visuais é compartilhada por Sontag (2004, p.87), que expõe algumas das expressões contemporâneas de “preocupação quanto à possibilidade de um *mundo-imagem* estar tomando o lugar do mundo real”, pois, na medida em que a imagem se assemelha a algo real, esta falseia a realidade, porque não passa de uma semelhança e de uma interpretação do real. A alienação favorecida pela criação de um “mundo-imagem”, própria do ocularcentrismo da Europa-América (pós) moderna, parece tornar difícil o pensar por meio ou em torno desta ambiência. Nas palavras de Banks, “como membros dessa mesma sociedade, com os mesmos antecedentes históricos e culturais, nós podemos, por assim dizer, estar cegos para a visão” (BANKS, 2009, p.59). Ou, ainda, conforme Xeres e Moreno (2010, p. 4), “pela saturação, pelo excesso, chega-se à não-absorção, à cegueira, à invisibilidade da fotografia”.

O exercício da visão, estudo e compreensão de imagens é tratado por diversos autores (BANKS, 2009, JOLY, 2007; MANGUEL, 2003; TITTONI, 2009; RECUERO, s.d.; MAURENTE, 2009), que recorrentemente consideram a imagem como uma “mensagem visual composta de diferentes tipos de signos”, o que equivale a considerá-la como uma “linguagem” e, portanto, como um “instrumento de expressão e de comunicação” (JOLY,

2007, p. 61). Nesse sentido, tanto a imagem como a fotografia permitem que o sujeito articule o mundo de uma forma similar ao da linguagem, ao falar do mundo através de símbolos (MAURENTE, 2009, p. 38). Ao tratar de “um novo código visual”, o estudo e a compreensão de imagens se valem do léxico da leitura textual, adotando conceitos como “texto visual” (BANKS, 2009), “discurso fotográfico” (RECUERO, S.d.) e “mensagem fotográfica” (MAUAD, 1990, p. 19) ordenados de modo a compor uma “narrativa visual” (TITTONI, 2009), constituída por uma “gramática” própria, conforme segue:

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p.8)

A terminologia exposta faz aproximar o já referido conceito de cegueira visual, abordado por Banks, com o conceito de analfabetismo visual e, por conseguinte, de “analfabetismo fotográfico”, conforme referenciado por Flusser (1985, p.31). A apropriação de expressões como cegueira e analfabetismo aponta para a relevância de estudos que contribuam para a compreensão e elucidação da linguagem visual.

Os conceitos de “visual” e “fotográfico”, ora referidos, não consubstanciam sinônimos. Tampouco oferecem sombreamento redundante, tendo em vista que no léxico imagético a imagem fotográfica apresenta sistema de significação e representação que lhe são próprios. Assim, conforme Sontag (2004, p.88), “a fotografia tem poderes que nenhum outro sistema de imagem jamais desfrutou”. Conforme descrito por Heidegger, o evento fundamental da era moderna teria sido a conquista do mundo como fotografia (PALLASMAA, 2011, p. 20). A primazia do meio fotográfico é referendada por Sontag, conforme segue:

As imagens que desfrutam uma autoridade quase ilimitada em uma sociedade moderna são sobretudo imagens fotográficas; e o alcance dessa autoridade decorre das propriedades peculiares das imagens tiradas por câmeras. Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real. (SONTAG, 2004, p.86)

A “autoridade” da fotografia foi amplamente utilizada como um instrumento de representação/apresentação/comunicação (VIEIRA, 2012) para o trabalho nas mais diversas áreas do saber. Nas palavras de Vieira, “desde a descoberta da fixação das imagens [...] a fotografia vem sendo utilizada como *ferramenta de representação e apresentação* de tudo e de todos” (VIEIRA, 2015, p.80).

A fotografia inicialmente foi utilizada como ferramenta no auxílio de representações para o desenho e a pintura (VIEIRA, 2012), dessa forma, se pode supor que esta já nasceu como um instrumento de trabalho. O mecanismo fotográfico se originou através da câmara obscura, que era usada pelos pintores renascentistas com a finalidade de compor as linhas perspectivas do desenho. A técnica se manteve como ferramenta até ganhar o *status* de arte nas primeiras décadas do século XX (JANSON; JANSON, 1996). Quando já consagrada como arte, a fotografia passa a ser aplicada em diversas áreas do conhecimento como forma de estudo, registro e documentação. No urbanismo, a utilização da fotografia também foi amplamente difundida, incorporando os usos tradicionais, como registro, documentação e, porque não, arte. Dessa forma, a utilização e a produção de imagens e fotografias marca a história do urbanismo como campo do conhecimento e de atividades profissionais.

A relação entre fotografia e espaço urbano apresenta uma extensa historicidade. Por necessitar de um longo período de exposição, as primeiras fotografias retrataram de forma recorrente os espaços urbanos. Como por exemplo, o primeiro artefato fotográfico a chegar ao nosso tempo, datado de 1826, de autoria de Joseph Niépce, já tem o espaço urbano como assunto.

Atualmente a fotografia e seus princípios para obtenção de imagem são largamente utilizados por diferentes agentes produtores do espaço urbano (PESAVENTO, 2002), como arquitetos-urbanistas, corretores, incorporadores imobiliários e poder público. Dessa forma, pode-se supor que “as imagens visuais se tornaram mercadorias” (PALLASMAA, 2011, p. 21) e instrumentos de venda e publicidade que influenciam diretamente na construção de um imaginário coletivo¹ do espaço urbano sistematicamente calculado. Estes agentes produtores do espaço empregam técnicas variadas que vão desde a fotografia tradicional até fotografias obtidas por satélite². Soma-se o fato de que “podemos pensar na utilização em larga escala da imagem fotográfica ou não-fotográfica pela publicidade e, ainda, na alteração delas através de sistemas e programas computadorizados, como *Photoshop*” (MAURENTE, 2009, p. 39).

A tecnologia para obtenção de vistas do espaço urbano não está somente associada à captura e tratamento de imagens. O uso de softwares gráficos permite uma representação de projetos muito próxima da captura fotográfica de edifícios ou paisagens reais, pois além de simularem a realidade, estes programas emulam parâmetros de

¹ Por imaginário coletivo, adota-se o entendimento de Lynch de imagens de grupo consensuais a um número significativo de observadores, ou seja comuns a vastos contingentes de habitantes de uma cidade, também por ele chamado de “imagens públicas” (LYNCH, 1999).

² Como por exemplo: Google Earth e Street View.

captação de imagens das câmeras fotográficas. Na atualidade, tanto *softwares*³ modeladores como renderizadores se valem de princípios da fotografia para registrar imagens de elementos que ainda não existem através da produção de modelos 3D. Em muitos deles, além do enquadramento, definindo pelo posicionamento de câmera, e iluminação, é possível escolher se a imagem vai ser obtida através de teleobjetiva ou grande angular, bem como definir sua angulação. Também, em alguns deles, é possível ajustar parâmetros como distância focal, abertura do diafragma, sensibilidade *ISO*, bem como configurar valores de velocidade do obturador. Torna-se possível, desta maneira, uma composição intencional na medida em que parece haver a simulação da captura das imagens com os recursos de uma câmera *reflex*.

Fotografias e imagens são utilizadas também como forma de publicidade e/ou discurso, compondo folders que vendem ideais e necessidades de consumo, através dos quais, sutilmente, são valorizados estilos de vida, formas de habitar e imaginários da cidade a serem seguidos e consumidos. Observa-se, assim, a forma como o imaginário coletivo de cidade pode ser alimentado pelos produtores do espaço urbano e constata-se a importância do uso da imagem para aquele fim. Esse fenômeno pode ser elucidado a partir do entendimento de Flusser (1985, p. 33), ao afirmar que as fotografias “modelam” e “manipulam seus receptores para [um] comportamento ritual”. Na visão do autor, fotografias significam “conceitos programados, visando programar magicamente o comportamento de seus receptores” ainda, como “cenas simbólicas”, elas “programam a sociedade para um [dado] comportamento”, e, dessa forma, também “conferem significado mágico à vida da sociedade” (FLUSSER, 1985, p. 22 e 38).

A relação de poder exercido pela imagem ao programar o comportamento de seus receptores é, também, claramente referenciada por Banks, que, no âmbito das discussões de poder, acena para o conceito de Agência⁴ como cerne dessas relações. A agência, diz respeito a “capacidade de uma pessoa agir sobre outra, ou influenciar um conjunto de relações sociais como resultado de tal ação” e pode, segundo o autor, ser transferida de pessoas para objetos. Conforme cita, as imagens “têm agência, segue-se, portanto, que as imagens efetivamente ‘agem’” (Banks, 2009. P.26). Nesse sentido, segundo o autor, “a visão tornou-se uma ferramenta e um meio pelo qual o poder é exercido na sociedade” (BANKS, 2009, p.30). Desse modo, complementa afirmando que “os estudos culturais, a análise da

³ Em *softwares* como *SketchUp* (*Trimble*), *3D Max* (*Autodesk*) e ferramentas de modelagem de programas *BIM* (*Building Information Modeling*) como *ArchiCad* (*Graphisoft*) e *Revit* (*Autodesk*) é possível criar cenas definindo posicionamento de câmera e alguns parâmetros, como distância focal da lente. Em programas como *V-Ray* (*Chaos Group*), *Lumion* (*Act-3D B.V.*), *Artlantis* (*Abvent*), por exemplo, se definem os parâmetros de iluminação das cenas, sendo possível simular diferentes tipos de lâmpadas e a luz do sol com variações de orientação, inclinação, intensidade e temperatura, então a imagem em duas dimensões é capturada ou renderizada, neste momento é possível configurar valores de velocidade do obturador, abertura do diafragma, sensibilidade *ISO*, ainda é possível ajustar profundidade de campo, nível de exposição, balanço de brancos.

⁴ Termo entendido nas ciências Sociais como capacidade de uma pessoa agir/influenciar outra referido no âmbito das discussões de poder (BANKS, 2009).

imagem e a preocupação com o poder/conhecimento não podem ser separadas [...] o conhecimento obtido do estudo da imagem é produzido pelo e continua a produzir poder” (BANKS, 2009, p.60).

Conforme a afirmação de José de Souza Martins “a imagem, em cada época, educa a visão e os olhos. A imagem produzida pelo homem diz ao homem, em cada época, quem o homem é” (MARTINS, 2009). Assim, as imagens dos espaços urbanos intencionalmente produzidas são tratadas e finalizadas com o intuito de garantir que o discurso que articulam tenha a clareza almejada de modo a educar a visão e os olhos, bem como programar a compreensão de seus receptores através de sua agência por meio de uma formação discursiva⁵ e da narrativa visual que conformam.

Em contraposição às fotografias meticulosamente calculadas para um devido fim, o avanço tecnológico e o fácil acesso aos equipamentos fotográficos proporcionaram que o ato de fotografar muitas vezes fosse o resultado de uma ação praticamente espontânea e irrefletida. Obtidas tanto por leigos como por amadores através de celulares e câmeras digitais, as fotografias não têm mais o custo alto dos filmes e das revelações. Logo, podem ser obtidas de forma descompromissada e em maior quantidade. Surge assim, um movimento que se opõe à lógica de produção técnica e absorve aspectos da “contemporaneidade cibernética”, que “passou a ser calcada na fragmentação, na redução, buscando na síntese o máximo de informação num mínimo de tempo gasto”. Tal modo de operação favorece a “vulgarização da linguagem fotográfica pelo excesso de seu uso e de sua recepção” (XEREZ; MORENO, 2010, p.4 e 3). Esse fenômeno de saturação e excesso de exposição se dá através da disseminação de equipamentos associada à difusão de técnicas fotográficas elementares favorece o fotografar ao acaso e de forma espontânea, conforme segue:

O advento do digital, junto com a evolução tecnológica e o barateamento dos meios a partir da década de 1980, foram acontecimentos fundamentais para que o papel do receptor na obra de arte fosse elevado e mesclado com o papel do autor. A facilidade com que se produz, coproduz, distribui, transmite e comunica impõe ao mundo uma nova dinâmica de funcionamento. (XEREZ; MORENO, 2010, p.2)

O efeito de ofuscação proporcionado pela saturação de imagens fotográficas, não somente impõe uma nova dinâmica de funcionamento ao mundo contemporâneo ao conduzir as massas a um estado de “cegueira” como, também, induz ao questionamento da fotografia como forma de arte tendo em vista a vulgarização da linguagem fotográfica pelo excesso de uso e recepção. É de especial interesse para esse trabalho, o fato de a

⁵ Neste caso, um conjunto de signos que provêm de uma mesma formação discursiva (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004).

facilidade de produção e disseminação da fotografia causar danos, também, na percepção que se tem do fotógrafo e da sua condição de artista.

Nessa massa de imagens em produção e circulação, possivelmente sem qualquer conexão indiciária referencial, a fotografia pode deixar de ser percebida e apreendida como meio dotado de conteúdo sensível. Por conseguinte, o sujeito que fotografa deixa de ser entendido como ser criador de imagens fotográficas poéticas e/ou documentais e é entendido como peça do sistema. (XEREZ; MORENO, 2010, p. 4)

O cenário de ambivalência entre saturação e poder descrito propicia o conceito trazido por Vieira (2015, p.79) que, apoiado na “lógica de pensar e ver fotograficamente a cidade”, adota a expressão “cidade fotográfica” como descritor da “cidade que seria uma urbe pensada pela lógica da fotografia, ou seja, que estaria respondendo, prioritariamente, às demandas da fotografia”. Na visão do autor (p.80), esse entendimento, de certo modo, acabaria “distanciando as soluções projetuais de sua função básica” ao se buscar ambientes “fotogênicos”, de modo a satisfazer as demandas da fotografia.

Nesse interim de obtenção de imagens fotográficas ao acaso e de modo espontâneo resta evidenciado que nem toda a fotografia nasceu de um processo meticuloso e calculado. No entanto, a compreensão da ação espontânea de fotografar, que apresenta um conjunto próprio de idiosincrasias com conseqüências que estão longe de serem inócuas, não deve prejudicar o entendimento de que nem toda a fotografia foi obtida com o mesmo propósito descompromissado. Dessa forma, o exercício da crítica e da análise bem referenciada assume um papel significativo no sentido de “desmágicizar a imagem” (FLUSSER, 1985, p. 32) ao dar a ler e apontar para a estrutura latente desse processo.

Inscrito nessa ampla problemática, o presente trabalho busca uma aproximação do tema atinente à aplicação da fotografia no urbanismo, e trata, mais especificamente, da fotografia quando aplicada ao urbanismo como ferramenta de trabalho. Assim, para o desenvolvimento deste tema, enfocaremos o *urbanismo* como área do conhecimento⁶ e a fotografia como instrumento e/ou ferramenta de trabalho, seja como forma de registro, expressão gráfica e/ou investigação. Portanto, o problema da pesquisa diz respeito, mais especificamente, à utilização e produção da fotografia como ferramenta de trabalho dos urbanistas. De modo particular, a pesquisa quer contribuir para a compreensão da historicidade desse processo: como, afinal, o urbanismo se serviu dessa ferramenta?

⁶ “O termo urbanismo (como também acontece com planejamento urbano) tem sido associado aos mais variados significados e a um amplo leque de atividades de âmbito público e privado, referindo-se, por exemplo, a uma disciplina, a um domínio do conhecimento científico ou das artes, a uma profissão, a um serviço público, uma área de consultoria privada, a habilidades para planejar processos, elaborar planos (de desenvolvimento urbano, urbanísticos, ambientais, territoriais) e projetar artefatos (edifícios públicos, avenidas, parques, infraestruturas)” (ROVATI, 2015, p. 40-41). Estas controvérsias conceituais não serão objeto de análise nesta dissertação.

Por este ângulo, no plano teórico e metodológico, o trabalho proposto assume uma perspectiva historiográfica⁷.

A partir destes primeiros recortes do problema, propõe-se a análise da trajetória do urbanista e fotógrafo gaúcho Luiz Arthur Ubatuba de Faria (1908-1954).

Luiz Arthur Ubatuba de Faria diplomou-se engenheiro civil em 1932. Ainda estudante, em 1926, iniciou sua vida profissional na Seção de Cadastro da Prefeitura de Porto Alegre. Quase uma década depois, em 1937, passou a trabalhar no Departamento de Balneários Marítimos do Governo do Estado do Rio Grande do Sul e também para o Instituto Nacional de Estatística. Em 1942 realizou viagem de estudos ao Uruguai e à Argentina. Em 1945 passou a integrar o corpo docente dos cursos de arquitetura e urbanismo do Instituto de Belas Artes e, a partir de 1952, da Faculdade de Arquitetura. Paralelamente a estas funções trabalhou como profissional autônomo. Durante sua curta mas destacada vida profissional, além de escrever uma quantidade significativa de artigos, Ubatuba de Faria realizou inúmeros trabalhos técnicos. Dentre eles se destacam os planos para numerosos balneários no Estado, como Imbé e Atlântida, bem como os projetos para o Bairro Industrial de Porto Alegre, para o Viaduto Conceição e o Plano de Conjunto para Porto Alegre. Foi profissional altamente reconhecido em seu tempo, tendo sido agraciado com o título de Oficial da Ordem Acadêmica de Ciências e Letras Pan-americana. Era, além de urbanista, fotógrafo perspicaz. Valia-se da fotografia como *hobby* e como instrumento de trabalho.

Ubatuba de Faria foi, sem dúvida, um pioneiro no uso da fotografia para o urbanismo no Rio Grande do Sul. E esta investigação aborda sua produção fotográfica reunida no Acervo Fotográfico Luiz Arthur Ubatuba de Faria. Mas, não é um propósito da pesquisa abordar sua trajetória em uma perspectiva comparada. Antes dele, possivelmente outros profissionais da área empregaram a fotografia como ferramenta de trabalho. Contudo, como indicam diversos autores (ROVATI, 2001; SOUZA, 1999; ABREU FILHO, 2006; LEME, 1999b; MIRANDA, 2010), não há dúvida quanto à relevância de sua atuação para a constituição e consolidação do urbanismo no Rio Grande do Sul como campo profissional. Soma-se a isso, o aspecto que interessa mais diretamente a esta pesquisa, a importância que Ubatuba de Faria concedia ao uso da fotografia no exercício de suas atividades profissionais. Assim, deste ponto de vista, Ubatuba de Faria foi, ao mesmo tempo, no Rio Grande do Sul, um pioneiro tanto do urbanismo como do uso da fotografia associado a esta atividade. As evidências empíricas, quanto a isto, são abundantes, como atesta a literatura direta ou indiretamente voltada para o estudo do seu trabalho.

Com base nesses recortes e pressupostos, a pergunta central deste estudo ganha um novo contorno: interessa especificamente à pesquisa saber como Ubatuba de Faria fez

⁷ Entre os autores consultados para a elaboração do presente trabalho, cabe destacar as contribuições de Barros (2005), Martins e Theóphilo (2009), Eco (2009) e Minayo (1994).

da fotografia uma ferramenta de trabalho do urbanismo. Ao responder à pergunta que orienta este estudo, a pesquisa visa contribuir, portanto, para a compreensão da historicidade do problema abordado, bem como, ao estender o olhar para o fotógrafo, elucidar a trajetória de um urbanista relevante no contexto regional.

Conforme a problemática apresentada, este trabalho se propõe a investigar o uso da fotografia como ferramenta de trabalho para o urbanismo ao examinar com quais finalidades a ferramenta fotografia foi empregada historicamente pelo urbanismo a partir da análise de um estudo de caso. Para este fim foi escolhido como objeto de pesquisa o Acervo Fotográfico de Luiz Arthur Ubatuba de Faria. Assim, o trabalho se desenvolveu a partir de um “recorte serial”, ou seja, em função de uma determinada série de fontes ou de materiais, constituída e delimitada pelo pesquisador. Deste modo, a série documental empregada compreende o conjunto iconográfico que conforma o Acervo Fotográfico de Luiz Arthur Ubatuba de Faria, de agora em diante denominado Acervo LAUF. Para este estudo foram analisados os grupos de imagens selecionados a partir de uma classificação/catalogação prévia que puderam contribuir com o seguinte questionamento de pesquisa proposto: *de que maneiras Luiz Arthur Ubatuba de Faria fez uso da fotografia como instrumento de trabalho para seu métier de urbanista no Rio Grande do Sul no período de 1926 a 1954?*

Dentre os pressupostos que guiaram a pesquisa está o de que o uso da fotografia teve e tem grande relevância para o trabalho dos urbanistas. Nesse sentido, a hipótese geral da pesquisa é que o estudo da trajetória do urbanista Ubatuba de Faria pode contribuir para o melhor conhecimento dessa relação e de sua historicidade, oferecendo elementos críticos inclusive para uma reflexão sobre o uso contemporâneo dessa ferramenta.

Mais especificamente, levanta-se a hipótese de que Ubatuba de Faria tenha feito uso de seu domínio da técnica de fotografar e de suas lentes para o desempenho de seu trabalho enquanto urbanista. Bem como se estabelece como uma hipótese mais ampla a possibilidade de toda a produção fotográfica de Ubatuba de Faria ter contribuído de forma direta ou indireta para sua produção como urbanista. Nesse sentido, supôs-se que o exercício de fotografar aprimorou sua leitura do espaço urbano e das relações sociais inerentes ao urbanismo e que esta leitura (realizada através de suas lentes), contribuiu fortemente para a construção de seu entendimento do urbano e das questões relacionadas ao urbanismo, em um processo de retroalimentação.

Em síntese, a pesquisa foi orientada pelos objetivos gerais a seguir descritos:

- (i) Contribuir para o melhor conhecimento do uso da fotografia como instrumento de trabalho dos urbanistas e, assim procedendo, para a melhor compreensão do próprio urbanismo;
- (ii) Contribuir para melhor compreender a historicidade da relação entre urbanismo e fotografia.

Para tanto, fez-se necessário percorrer os seguintes objetivos específicos:

- (i) Contribuir para o conhecimento do trabalho e da trajetória de Luiz Arthur Ubatuba de Faria enquanto urbanista com ênfase na sua produção fotográfica;
- (ii) Identificar as formas de uso da fotografia como ferramenta de trabalho para o urbanismo praticadas por Luiz Arthur Ubatuba de Faria;
- (iii) Dar visibilidade ao vasto acervo fotográfico identificado, inédito e provavelmente de grande significação para a história do urbanismo e áreas correlatas e para novos estudos.

O presente trabalho, portanto, aborda uma dimensão bastante específica do urbanismo ainda pouco explorada. O problema da utilização da fotografia como ferramenta de trabalho do urbanista, exceto no que se refere aos estudos de levantamento (cartografia, morfologia), ainda é pouco teorizado. Dentre a bibliografia destacada para estabelecimento de interlocução para as questões de fotografia, percebe-se que os autores destacados abordam o tema fotografia e arquitetura ou fotografia e cidade, seja com a finalidade de compreensão do espaço, seja com intenção de estabelecer diálogo entre imagens do urbano e textos, em sua maior parte através de uma perspectiva de uma leitura iconológica, conforme conceito estabelecido por Kossoy (2001). Ao empreender esta análise, observou-se que, no que se trata de leitura e análise de fotografias para a práxis do urbanismo como área de atuação profissional, há uma carência de investigações nesse sentido. Esta pesquisa quer contribuir para alimentar reflexões nesta direção.

O estudo investiga a atuação de um urbanista relevante que, de maneira pioneira no Rio Grande do Sul, fez uso sistemático da fotografia em seus trabalhos. E, ainda, apresenta e investiga um acervo inédito, com significativo valor documental e artístico. A rica produção iconográfica produzida por Ubatuba de Faria possui valor para a área do urbanismo bem como para outras áreas. Acredita-se que o legado do Acervo LAUF possa contribuir como história (de modo especial para a história da cidade e da arquitetura), história da fotografia, artes visuais, sociologia, antropologia, entre outras.

O presente trabalho encontra-se dividido da seguinte maneira: O primeiro capítulo apresenta o Acervo LAUF e suas especificidades, além de abordar o método empregado. O segundo capítulo faz um relato da história de vida pessoal e profissional do urbanista. O terceiro capítulo avalia a tecnologia utilizada para a captura e fixação das imagens fotográficas do Acervo. E, por fim, o quarto capítulo analisa os padrões de uso identificados através das imagens fotográficas obtidas pelo urbanista.

O 1. ACERVO FOTOGRÁFICO LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA

Fotografar é colocar a cabeça,
o olho e o coração em um mesmo eixo.

Henry Cartier-Bresson

1. O ACERVO FOTOGRAFICO LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA

1.1. O OLHAR CALEIDOSCÓPICO: OS MÚLTIPLOS ASSUNTOS DE UBATUBA DE FARIA.

Ubatuba de Faria foi um homem culto que voltou seu olhar para múltiplos interesses. Seu acervo fotográfico reflete, a partir de suas coleções, os numerosos assuntos de interesse abordados pelo fotógrafo. Os múltiplos assuntos para os quais apontou suas lentes foram originalmente separados por Ubatuba de Faria em conjuntos temáticos, denominados por ele como coleções. Esse estudo constatou que várias eram as coleções assinadas por Ubatuba de Faria através de seu pseudônimo, Fotuba. A vasta gama de temas retratados evidencia a polivalência de seu olhar e sua grande capacidade produtiva. O olhar caleidoscópico de Ubatuba de Faria alcançou muitos temas que denotam a curiosidade e o interesse do jovem urbanista por observar e estender seu olhar sobre muitos campos.

A maior parte produção fotográfica aqui inventariada através de suas coleções e séries⁸ foi realizada enquanto Ubatuba de Faria era bastante jovem, tendo seu início no final da década de 20, transcorrendo toda a década de 30 até aproximadamente a metade da década de 40. Pouca produção fotográfica é acrescentada na segunda metade dos anos 40 e em seus quatro anos de existência ao longo da década de 50. Essa produção tardia é reservada a fotografias de família e retratos de pessoas conhecidas. Suas grandes coleções foram obtidas no auge de sua juventude.

O acervo fotográfico produzido por Ubatuba de Faria é singular em vários aspectos. Seja por sua variedade de temas, seja pelo diferencial de ter sido produzido por um urbanista, ou ainda, pela qualidade técnica, compositiva e artística, o acervo sensibiliza, arrebatava e comove exatamente como um conjunto com sérias pretensões artísticas deve fazer.

1.2. CORPUS DE PESQUISA | O ACERVO LAUF

Uma vez identificada a necessidade de dedicar um olhar inicial para a totalidade do Acervo LAUF se fez necessária uma identificação dos limites deste objeto. Ao aprofundar o contato com o Acervo Fotográfico LAUF, observou-se que este não era composto somente por um conjunto de negativos, mas também por um conjunto de positivos e alguns arquivos

⁸ Coleções estão aqui compreendidas como resultado da catalogação original e séries como resultado da classificação operacionalizada com o objetivo de instrumentalizar o trabalho de pesquisa.

digitais. Assim, em um trabalho de pré-análise, foi definido que o Acervo Fotográfico Luiz Arthur Ubatuba de Faria seria subdividido em três partes: O Conjunto de Negativos, o Conjunto de Positivos e o Acervo Digital Paulo Kemp Ubatuba de Faria, conforme tabela 01:

A parte que conforma o Conjunto de Negativos do Acervo LAUF estava armazenada, em sua totalidade, nas caixas de Charutos e Tricot, conforme figuras 01 e 02. Era, inicialmente, composta por 1068 negativos. Destes, 23 negativos foram desclassificados do Acervo LAUF pelo fato de não terem sido atribuídos a Luiz Arthur Ubatuba de Faria por diferenças de ordem técnica, temática, compositiva ou temporal. Em algum momento, Paulo, que também é fotógrafo, misturou alguns de seus próprios negativos com os de seu pai. Esses negativos foram devidamente reconhecidos, inclusive pelo autor, e retirados do conjunto do Acervo LAUF. Assim, o Conjunto de Negativos passou a ser composto por 1045 negativos em preto e branco. Os formatos apresentados são 5x5, 3x4,5 e 6x9, sendo este último o formato predominante no acervo. Do total de negativos computados, 18 apresentam formato 5x5 e 19 apresentam suas bases divididas em dois espaços e preenchidas com duas imagens no formato 3X4,5 cada. Os demais 1008 negativos apresentam o formato 6x9, conforme a tabela 02:

Os positivos que conformam o Conjunto de Positivos do Acervo LAUF foram encontrados armazenados de diferentes maneiras. Parte significativa do Conjunto de Positivos, 104 deles, estavam armazenados em envelopes, junto dos negativos, na Caixa de Charutos. Destes, 13 foram desclassificados do Acervo LAUF por não serem de autoria do urbanista da mesma forma como alguns negativos também foram desclassificados do acervo. Outra fonte importante para obtenção de positivos foi o Álbum de Família da Família Kemp Ubatuba de Faria, onde foram encontrados 189 positivos, afixados ou soltos na caixa do álbum.

Algumas das publicações ou relatórios de trabalho de Luiz Arthur Ubatuba de Faria eram artefatos artesanais bastante elaborados visto que, além de serem datilografados, continham diversos positivos afixados como forma de ilustração. Como é o caso dos seguintes documentos: Anteprojeto de Medição para Base cadastral, Relatório Topográfico da Ponta da Serraria e Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre. Tendo em vista que os positivos apresentados nesses documentos são de autoria do urbanista - conforme restou demonstrado nos itens - Registros de Trabalho, A Fotografia Aérea e A Veiculação do Olhar - estes foram incluídos no Acervo LAUF conforme a quantificação apresentada na tabela 01.

QUANTIFICAÇÃO DO ACERVO FOTOGRÁFICO LAUF

NEGATIVOS	total de negativos formato 6x9	1068	
	negativos desclassificados do acervo*	23	
	total de negativos atribuídos a Ubatuba de Faria		1045
POSITIVOS	anteprojeto de medição para base cadastral	10	
	contribuição ao estudo da urbanização de porto alegre	188	
	relatório topográfico ponta da serraria	19	
	álbum de família	189	
	positivos avulsos em envelopes	104	
	positivos desclassificados do acervo*	13	
	total de positivos atribuídos a Ubatuba de Faria		510
ACERVO DIGITAL	arquivos digitais	85	
	total de imagens do Acervo Digital PKUF		85
	total de imagens do Acervo Fotográfico LAUF		1640

* negativos e positivos foram desclassificados do Acervo LAUF por não terem sido atribuídos a Ubatuba de Faria pela autora.

TABELA 1: QUANTIFICAÇÃO DO ACERVO FOTOGRÁFICO LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA.
FONTE: ELABORADA PELA AUTORA.

QUANTIFICAÇÃO DO CONJUNTO DE NEGATIVOS DO ACERVO LAUF

FORMATO	QUANTIDADE	NEGATIVOS
5 X 5	18	LAUF447; LAUF448; LAUF449; LAUF450; LAUF451; LAUF452; LAUF453; LAUF454; LAUF455; LAUF456; LAUF457; LAUF458; LAUF459; LAUF460; LAUF461; LAUF462; LAUF463; LAUF464.
3 X 4,5	19	LAUF738; LAUF739; LAUF741; LAUF742; LAUF743; LAUF744; LAUF751; LAUF752; LAUF753; LAUF754; LAUF755; LAUF756; LAUF757; LAUF758; LAUF759; LAUF760; LAUF761; LAUF762; LAUF763.
6 X 9	1008	todos os demais.

TABELA 2: QUANTIFICAÇÃO DO CONJUNTO DE NEGATIVOS DO ACERVO LAUF.
FONTE: ELABORADA PELA AUTORA

A análise destes artefatos é muito rica tendo em vista que a maioria deles não encontra pares no Conjunto de Negativos e consistem no único registro de muitas imagens obtidas pelo urbanista. Soma-se a isso o fato de muitos destes artefatos terem sido revelados pelo próprio autor. Assim, o positivo passa a ser uma interpretação do autor com base em uma imagem anteriormente obtida.

O Acervo Digital de Paulo Kemp Ubatuba de Faria, ADPKUF, é composto por 85 imagens obtidas por Luiz Arthur Ubatuba de Faria em diferentes períodos. Todas essas imagens apresentam formato JPG e foram digitalizadas e compiladas pelos esforços do filho do urbanista que empresta seu nome a este acervo. Muito embora estas imagens não possam ser consideradas como fontes primárias, por se tratarem de reproduções posteriores e não consistirem no artefato fotográfico em si, algumas delas são o único registro de fotografias obtidas pelo urbanista, uma vez que seus suportes originais não foram encontrados nos demais conjuntos. Para exemplificar, cito o caso das fotografias do período em que o urbanista esteve em Montevideo, as quais, além de serem inéditas, existem somente neste acervo e em forma digital, graças à salvaguarda proporcionada por Paulo Ubatuba de Faria. Não obstante o valor das imagens inéditas contidas nesse acervo digital, as imagens que apresentam pares nos demais conjuntos também são deveras significativas tendo em vista que foram digitalizadas em tempos anteriores à atual deterioração das bases, logo trazem informações que as bases originais já não podem mais oferecer. Em alguns casos, essa diferença é bastante significativa.

Ainda, seria possível incluir no Acervo LAUF as imagens fotográficas obtidas por Ubatuba de Faria que tenham sido veiculadas em álbuns, revistas e jornais visto que muitas das imagens veiculadas não constam nos conjuntos de negativos, positivos ou no Acervo Digital. Muito embora, por não consistirem no objeto fotográfico em si, não possam ser consideradas como fontes primárias, estas imagens são reveladoras para o entendimento do trabalho de Ubatuba de Faria enquanto fotógrafo. Este conjunto não está aqui listado porque seria necessária uma busca exploratória de inviável realização para um trabalho das dimensões aqui propostas, ainda que muitas das imagens veiculadas tenham sido aqui identificadas. Assim, fica registrada a possibilidade de incremento das imagens listadas mediante um trabalho de pesquisa específico para este fim.

1.3 FONTES: A DOCUMENTAÇÃO NECESSÁRIA

Ainda que o Acervo Fotográfico Luiz Arthur Ubatuba de Faria, conforme descrito até aqui, tenha sido o objeto central da pesquisa, para embasar a análise do Acervo LAUF foi necessário fazer uso de documentos auxiliares que em muito contribuíram para uma melhor compreensão tanto do acervo fotográfico como da história de vida pessoal e profissional do urbanista. Assim, seguem algumas das fontes que foram imprescindíveis para esta pesquisa.

A Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria foi constituída pela esposa do urbanista e está organizada em forma de livro de recortes. Este documento reúne e a repercussão dos trabalhos de Ubatuba de Faria enquanto urbanista nos jornais da época e

contempla toda a sua vida profissional desde a graduação até o seu falecimento. Uma vez que Ubatuba de Faria teve a sua atuação profissional amplamente divulgada pela imprensa, a Hemeroteca consiste em uma importante fonte para a compreensão da trajetória profissional do urbanista. A Hemeroteca também abriga cartas e cartões recebidos pelo urbanista, bem como alguns textos curtos publicados por ele. As cartas e cartões ali compilados apontam para as relações sociais e profissionais estabelecidas por ele bem como para a sua popularidade. Este documento é cuidadosamente conservado por Roberto Kemp Ubatuba de Faria que, muito gentilmente, o disponibilizou para que fosse digitalizado e fotografado em sua totalidade para a realização desta pesquisa. Trata-se de um conjunto de documentos inéditos, salvo alguns dos recortes que tiveram suas cópias enviadas pela família Kemp Ubatuba de Faria à Paris por ocasião do doutoramento do professor João Rovati, que orientou este trabalho.

As publicações de artigos e textos do urbanista foram fundamentais para uma aproximação de suas ideias enquanto cidadão, bem como de seu entendimento de cidade e de urbanismo. Ubatuba de Faria teve artigos publicados em livros e revistas científicas, textos publicados em jornais e, somado a isso, realizou trabalhos cuja produção está registrada somente em artefatos manufaturados de volume único. A leitura completa de toda a produção intelectual de Ubatuba de Faria encontrada foi determinante para a compreensão de seu trabalho como urbanista e, por conseguinte, sua produção fotográfica aplicada ao urbanismo. Como sua produção de artigos é possível listar: Cadastro e Urbanismo em Porto Alegre, Urbanização da Várzea do Gravataí, Atlântida: Cidade Balnear, Evolução Urbana de Porto Alegre e Fotografia aérea, sua utilidade para administrações municipais. Como textos publicados em jornais lista-se como exemplos: O sentido social das férias; Urbanismo, Sociologia Aplicada; A Propaganda como Elemento Indispensável nas Campanhas de Urbanismo; e Saneamento e Urbanismo. Como exemplos de sua produção profissional podem ser citados: Contribuição ao estudo da evolução de Porto Alegre; Cassino Plano de Urbanização; Anteprojeto de Medição para uma Rede de Triângulos para Base Cadastral e Relatório Topográfico Ponta da Serraria. Este não é um inventário completo da produção do urbanista, mas um relato dos documentos que foram encontrados, sendo que em muitos casos trata-se de documentação inédita⁹, e analisados de forma a complementar o estudo do Acervo LAUF.

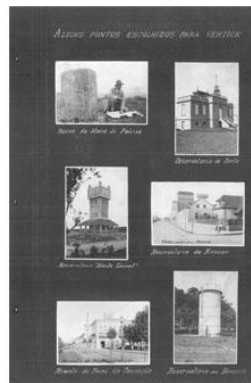
As muitas entrevistas realizadas com os filhos do urbanista, Paulo e Roberto Kemp Ubatuba de Faria, foram imprescindíveis para a realização deste trabalho. Durante a totalidade dos períodos de levantamento, pesquisa de campo e redação deste trabalho houve o acompanhamento através de entrevistas realizadas com membros da Kemp

⁹ Como é o caso de: Cassino Plano de Urbanização; Anteprojeto de Medição para uma Rede de Triângulos para Base Cadastral e Relatório Topográfico Ponta da Serraria.

Ubatuba de Faria que sempre demonstraram o máximo de gentileza e solicitude quando requisitados. A primeira entrevista com familiares foi concedida por Roberto Kemp Ubatuba de Faria em seu escritório de engenharia na cidade de Rio Grande. Esta primeira entrevista se estendeu ao longo de dois dias, quando do primeiro contato com os familiares do urbanista em Rio Grande e esforço inicial de digitalização da documentação. Todas as visitas subsequentes a Rio Grande contemplaram conversas com Roberto. Somam-se a isso vários telefonemas posteriores nos quais Roberto respondeu aos questionamentos solicitados. Da mesma forma, Paulo Kemp Ubatuba de Faria, com que se deu um contato posterior, concedeu diversas entrevistas. Soma-se o fato de Paulo ter se disposto a ceder uma tarde semanal para esclarecimentos e trabalhos com o Acervo LAUF durante o período de digitalização, quando este esteve armazenado nas dependências da UFRGS¹⁰. Nos demais períodos, Paulo também esteve disponível para esclarecimentos tanto por entrevistas quanto por telefone. Tendo em vista que Paulo é, além de guardião do acervo fotográfico de seu pai, também, fotógrafo, suas contribuições foram imprescindíveis para a realização dos trabalhos com o Acervo LAUF, bem como para uma melhor compreensão deste.

As entrevistas foram conduzidas de modo não estruturado, no qual “o entrevistador busca obter informações, dados, opiniões e evidências por meio de uma conversação livre, com pouca atenção a roteiro prévio de perguntas” (MARTINS; THEÓPHILO, 2009, p.88). Por terem sido inúmeras e muito frequentes optou-se por não se fazer uso do gravador, tendo em vista que, segundo Martins e Theóphilo, “o uso do gravador deve ser avaliado”. Assim, a escolha da não gravação se deu de forma a favorecer princípios trazidos pelos mesmos autores, como a necessidade de “obter e manter a confiança do entrevistado” e de que “em entrevistas o clima amistoso deverá permanentemente ser mantido pelo pesquisador, possibilitando perguntas a respondentes-chave e também solicitação de opiniões sobre determinados fatos” (MARTINS; THEÓPHILO, 2009, p.89). Dessa forma, os dados colhidos foram registrados em diário de campo através do registro de informações significativas e transcrições literais de algumas frases que tenham sido muito expressivas. Tais cuidados foram observados visto que os integrantes da família Kemp Ubatuba de Faria foram considerados como “informantes-chave” e fundamentais já que não somente dispõem de “percepções e interpretações de eventos, como também podem sugerir fontes alternativas para corroborar evidências obtidas de outras fontes, possibilitando, conforme a situação, o encadeamento de evidências” (MARTINS; THEÓPHILO, 2009, p.89).

¹⁰ O Acervo LAUF esteve por armazenado nas dependências do PROPUR por gentileza concedida pelo professor João Rovati, que orientou este trabalho.



[01] ACIMA: CAIXA DE TRICOT | ACERVO DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA
FONTE: FOTOGRAFIA OBTIDA PELA AUTORA.

[02] AO CENTRO: CAIXA DE CHARUTOS | ACERVO DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA
FONTE: FOTOGRAFIA OBTIDA PELA AUTORA.

[03] ABAIXO: POSITIVOS AFIXADOS EM ÁLBUNS E RELATÓRIOS: ÁLBUM DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA,
ANTEPROJETO DE MEDIÇÃO PARA BASE CADASTRAL E RELATÓRIO TOPOGRÁFICO PONTA DA SERRARIA.
FONTE: ACERVO DA AUTORA.

Para a redação do capítulo que se dedica à narrativa da história de vida do urbanista, se fez uso de escritos de pessoas muito próximas a Ubatuba de Faria, tendo em vista que sua esposa, seu sogro e seu colega de trabalho Edvaldo Paiva são autores de publicações que, em diversos momentos citam, o urbanista. Especialmente no trabalho de Hercília Kemp Ubatuba de Faria se pode observar vários traços do urbanista narrados por sua própria esposa, uma vez que muitos de seus versos prestam homenagem ao marido. Da mesma forma, Edvaldo Paiva deixou em suas memórias trechos que dizem respeito à sua relação com Ubatuba de Faria. Essas narrativas foram de grande valia para a construção acerca da personalidade do urbanista.

Cita-se, ainda, uma fonte material que foi imprescindível para a compreensão do tempo de fotografar e da destreza técnica do fotógrafo. Para a realização deste trabalho foram adquiridas duas câmeras Zeiss Ikon com características muito semelhantes à câmera que pertenceu à Ubatuba de Faria. Esses objetos serviram como fonte para o estudo da tecnologia empregada pelo fotógrafo autor do Acervo.

O cruzamento deste conjunto de fontes aqui descritas proporcionou, além da triangulação de dados e encadeamento de evidências, a construção de uma percepção do urbanista a partir da mescla de diferentes olhares. Deste modo, para uma aproximação de sua personalidade e de sua vida profissional, foi possível considerar além dos escritos do próprio urbanista, que trazem sua percepção acerca de seu próprio trabalho, a percepção da imprensa da época a partir de um grande conjunto de reportagens publicadas por veículos variados e, também, daqueles que lhe foram próximos, como seu pupilo, sua esposa e seus filhos.

1.4 QUADRO TEÓRICO

Como referência para a interlocução e ambientação junto à história do urbanismo no Rio Grande do Sul fez-se uso da categorização adotada por Leme (1999a), que utiliza dados de três gerações de urbanistas para propor uma periodização do urbanismo no Brasil. Como forma de estabelecer a trajetória desta área de conhecimento, a autora identifica três períodos: o primeiro de 1895 a 1930; o segundo de 1930 a 1950; e o terceiro até 1964. Esta periodização foi utilizada para embasar o estudo, tendo em vista que o recorte proposto coincide com o segundo e parte do terceiro períodos delimitados por Leme. Ou seja, a partir da consolidação do urbanismo enquanto área de conhecimento e de prática profissional, a chamada geração reflexiva da profissão. Para esta geração de urbanistas, a autora aponta para a existência de uma “linha” de urbanismo que teria se iniciado a partir dos planos de

melhoramentos e, na sequência, se ampliado para os planos que estendiam sua atuação para o conjunto da área urbana.

No Rio Grande do Sul, como representante do primeiro período 1895 a 1930, consta o Plano de Melhoramentos de Moreira Maciel de 1914, que não será aqui estudado. Sendo assim, o recorte proposto por este estudo coincide com o segundo e parte do terceiro períodos delimitados por Leme. A transição do primeiro para o segundo período é marcada pela publicação dos planos de Prestes Maia e Alfred Agache para São Paulo e Rio de Janeiro em 1930. Estas obras vão influenciar profundamente Ubatuba de Faria, inclusive no que diz respeito ao uso da fotografia¹¹.

No segundo período de 1930 a 1950 “observa-se uma nova fase de afirmação do urbanismo no âmbito da universidade, expansão e atuação”, ocorrendo, portanto, “a consolidação [do urbanismo] enquanto área de conhecimento e de prática profissional” (LEME, 1999a, p.26). Assim, “a circulação de ideias urbanísticas no meio profissional se fez através da contratação de técnicos para a elaboração de pareceres e planos” (LEME, 1999a, p.26). Nesse período, segundo a autora, os planos passariam a ter uma visão de totalidade e propor articulações entre os bairros e o centro através de sistemas de vias e transportes.

Ubatuba de Faria chega a ser citado pela autora como representante deste segundo período, uma vez que se enquadra perfeitamente nas características dos profissionais mencionados, tendo em vista que compôs o quadro de funcionários da seção de Cadastro da Prefeitura de Porto Alegre e atuou conjuntamente em órgãos do Governo e como docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do IBA. Segundo Leme, esta dupla inserção dos profissionais da época tanto no serviço público quanto na academia foi fundamental para a própria formação e consolidação da área (LEME, 1999a).

O terceiro período, de 1950 até 1964, teria sido um “momento de importantes transformações no campo dos estudos urbanos pela emergência de novos temas, a introdução de novos métodos e a participação de profissionais de outras disciplinas” (LEME, 1999a, p.32). As mudanças não se deram somente pela incorporação do tratamento regional dos planos, mas “não apenas novos temas emergem, constata-se também novos perfis dos profissionais que passam a atuar na área”. Leme também mostra que “a partir dos anos 40, quando [o urbanismo] se consolida como área de atuação profissional ficam definidas carreiras com perfil bastante diferenciado”. Dessa forma, a dupla inserção deixa de ser uma característica da época. Segundo a autora, estaria se formando uma nova geração de urbanistas, formados pelas escolas de engenharia e que ocupariam de forma permanente os quadros das prefeituras e, assim, conformariam os primeiros departamentos

¹¹ Ver imagem do Álbum do Plano de Avenidas de Prestes Maia no item Fotografia Comparativa.

de urbanismo. Seria, dessa forma, a primeira geração de engenheiros e de arquitetos que trabalham em equipes multidisciplinares produzindo planos diretores.

Também serviu de base para a compreensão dos trabalhos desta geração reflexiva de urbanistas a tese “*La modernité est ailleurs: ordre et progrès dans l'urbanisme d'Edvaldo Pereira Paiva*”, de Rovati (2001). Ao estudar Paiva a tese necessariamente estuda Ubatuba de Faria, com quem Paiva divide boa parte de seus trabalhos enquanto profissional contratado pela municipalidade da capital do Estado, especialmente com relação à obra intitulada *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*. Alguns dos trabalhos desenvolvidos por Ubatuba de Faria foram estudados em teses de doutorado e dissertações de mestrado. A Tese de Doutorado “Porto Alegre como Cidade Ideal”, de Abreu Filho (2006), tem como objeto de um de seus capítulos uma análise à *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre* a qual Ubatuba de Faria divide autoria com Edvaldo Paiva. Essa mesma obra de Ubatuba de Faria e Paiva também foi analisada por Diniz Moreira em trabalho sobre o urbanismo brasileiro nos anos 1930 (MOREIRA, 2006). Cita-se, ainda, a tese “Planos e projetos de expansão urbana industriais e operários em Porto Alegre (1935-1961)”, desenvolvida por Miranda (2013), que analisa a trajetória e as ideias produzidas por Luiz Arthur Ubatuba de Faria para um plano de urbanização de um bairro industrial e operário em Porto Alegre e a dissertação “As duas Atlântidas: 1939 – 1952”, de Oliveira (2015), que analisa os projetos de Ubatuba de Faria para a cidade balneário de Atlântida.

Como forma de melhor conceituar o entendimento de urbanismo no contexto histórico fez-se uso de compreensões adotadas à época que propunham a “confluência da ciência e da arte” como forma de definir tal área do conhecimento. Nesse sentido, adota-se a visão que o próprio Ubatuba de Faria tinha de urbanismo, na medida em que afirmava seu entendimento de urbanismo enquanto “Urbanismo Arte e Ciência”, “ciência quando resolve os problemas de ordem técnica, e arte quando empresta a estas soluções o cunho de beleza inspirados pela nossa sensibilidade estética” (Inaugurou-se, 1936). Também, soma-se a esse entendimento a conceituação fornecida por Agache, conforme segue:

É uma ciência e uma arte e sobretudo uma filosofia social. Entende-se por urbanismo o conjunto de regras aplicadas ao melhoramento das edificações, do arruamento, da circulação e do descongestionamento das artérias públicas. É a remodelação, a extensão e o embelezamento de uma cidade, levados a feito, mediante um estudo metódico da geografia humana e da topografia urbana sem descurar as soluções financeiras. (LEME, 1999a, p. 29)

A maior parte do referencial teórico atinente ao urbanismo e sua contextualização histórica aparece disposta ao logo do segundo capítulo. Ao se tratar do relato da história de vida do urbanista interpolaram-se fatos da história e questões atinentes à teoria do urbanismo.

Uma vez que o trabalho realizado combina estratégias de pesquisa documental e historiográfica através de um estudo de caso com vista a compreender um fenômeno e elaborar uma construção sobre modos de uso da fotografia pelo urbanista para o trabalho e estudo do urbanismo, a aproximação com relação à fotografia, área do conhecimento exógena ao Planejamento Urbano e Regional, requer um conjunto de conceituações específicas atinentes a esta área. Assim, primeiramente, a perspectiva historiográfica associada à fotografia demanda os conceitos de história da fotografia e de história através da fotografia, para os quais se recorre a Kossoy:

HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA - Estudo sistemático deste meio de comunicação e expressão em seu processo histórico. Neste gênero de história é a própria fotografia o objeto da pesquisa. Aqui interessam as imagens que documentam a diversidade de assuntos que foram objeto de registro no passado, na medida em que representam exemplos da utilização da fotografia nas mais diferentes áreas. Também são importantes as circunstâncias ligadas ao processo que deu origem a essas imagens, bem como o uso que delas se fez.

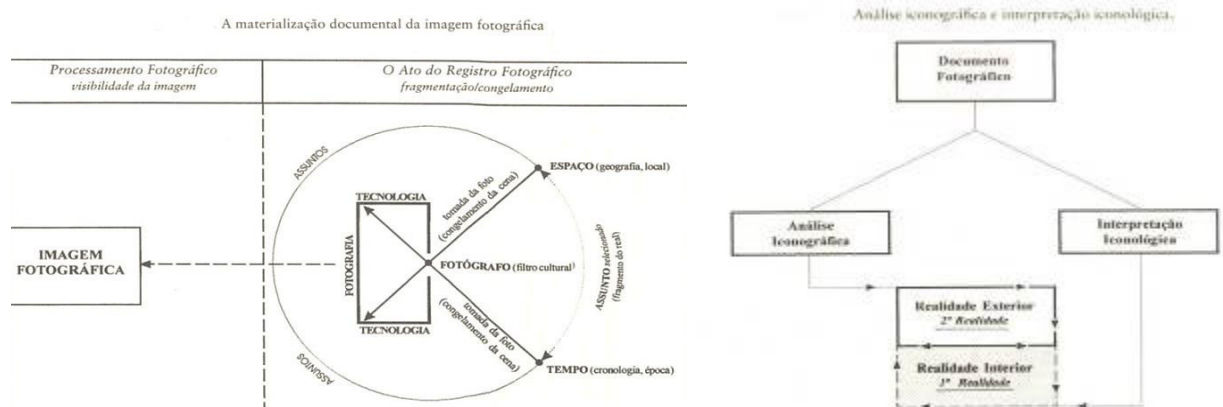
HISTÓRIA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA - Emprego da iconografia fotográfica do passado nas áreas nas quais os pesquisadores venham a utilizar-se desta fonte plástica como instrumento de apoio à pesquisa, como meio de conhecimento visual. (KOSSOY, 2009)

Nesse sentido, a pesquisa realizada é uma combinação destes enfoques, uma vez que é dada uma contribuição à história do urbanismo através do instrumento fotografia e, ao mesmo tempo, à história da fotografia, na medida em que a fotografia para o uso do urbanismo contribui para evidenciar a diversidade de assuntos que foram objeto de registro no passado. Assim, o estudo enfoca a “história da fotografia” por meio de “história através da fotografia”. Para conceituar fotografia cita-se Monteiro:

Por FOTOGRAFIA vamos entender: uma imagem técnica de natureza híbrida, em parte produzida por processos físico-químicos, e em parte produzida pela mão do homem, com auxílio de um aparelho ótico. Em sua produção, entram as concepções técnicas, políticas, sociais, culturais e estéticas do fotógrafo e da sociedade a qual ele pertence. A fotografia é uma imagem ambígua e polissêmica, passível de múltiplas interpretações, de acordo com o meio que a veicula, seu intérprete, os contextos e os tempos de sua produção e recepção. A fotografia é também uma redução ou recorte do real. Primeiramente, um recorte no fluxo de tempo, o congelamento de um instante, separado da sucessão dos acontecimentos. Em segundo lugar, é um fragmento escolhido pelo fotógrafo, pela seleção do tema, dos sujeitos, do entorno, dos objetos, do enquadramento, do sentido, do foco, da luminosidade, do formato e do equipamento, por exemplo. Em terceiro lugar, transforma o tridimensional em bidimensional, reduz a gama das cores e simula a profundidade do campo de visão. Ela é também uma convenção do olhar herdada do renascimento e da pintura e reelaborada pela técnica, que é necessário aprender a ver. A câmara fotográfica capta às vezes mais e às vezes menos do que o nosso olho pode ver. (MONTEIRO, 2007)

Uma fotografia original é entendida como um *artefato* ou *objeto-imagem*, “no qual é possível detectar em sua estrutura característica e técnicas típicas da época em que foi produzido”. A indissociabilidade da fotografia original e a base que a suporta é reiterada, uma vez que “a fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializaram”. Assim, o objeto-imagem de primeira geração é compreendido como um *objeto museológico*. São esses conceitos chave para compreender, as palavras de Kossoy (2009, p.41-42)., “a importância da organização de arquivos sistematizados de imagens: iconotecas destinadas a preservar e difundir a memória histórica”. A materialização documental da imagem fotográfica está explicada através do esquema idealizado por Kossoy, onde está demonstrado o fotógrafo como filtro cultural para seleção de um assunto somado ao filtro da tecnologia para obtenção da fotografia, figura 4.

Sendo a fotografia uma convenção e uma linguagem somando-se ao fato de as imagens serem ambíguas e passíveis de múltiplas interpretações, se faz necessário o aprendizado deste código e uma cuidadosa discussão teórico-metodológica que possibilite seu uso na pesquisa histórica através de exercícios de análise e interpretação. Nesse sentido, uma aproximação primeira pode ocorrer em diferentes escalas de apropriação, apontando, assim, para diferentes focos de pesquisa. A percepção de escala ou direcionamento focal restam evidenciados na diferenciação das seguintes categorias de análise e interpretação. A compreensão destas categorias permite o entendimento de vários dos tipos de metodologias para leitura de imagens. O entendimento destes conceitos é facilitado pelo estudo do diagrama explicativo de Kossoy para análise iconográfica e interpretação iconográfica, figura 5.



[04] MATERIALIZAÇÃO DOCUMENTAL DA IMAGEM FOTOGRAFICA.

FONTE: KOSSOY (2009).

[05] DIAGRAMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA E INTERPRETAÇÃO ICONOGRÁFICA.

FONTE: KOSSOY (2009).

ANÁLISE ICONOGRÁFICA - análise do artefato, conjunto de informações de ordem técnica que caracterizam a configuração material do documento [realidade exterior].

INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA - conjunto de informações visuais que compõem o conteúdo do documento [realidade interior]. (KOSSOY, 2009)

O aporte teórico central e estruturador deste trabalho de pesquisa aponta para a indissociabilidade da tríade SUJEITO (fotógrafo), TECNOLOGIA (equipamento) e ASSUNTO (tema abordado) descrita por Kossoy (2009) como sendo os componentes fundamentais, ou “elementos constitutivos”, dos processos destinados a produção de imagens. Logo, para compreender como e com que finalidade a fotografia foi empregada no urbanismo, há que se entender o processo de produção destas imagens e, por conseguinte, seus componentes. Desse modo, “o homem, o tema e a técnica específica (esta, por mais avançada que esteja) são em essência os componentes fundamentais de todos os processos destinados à produção de imagens de qualquer espécie” (Kossoy, 2009, p.36). Estes três elementos estruturantes foram adotados para o estudo do Acervo LAUF e cada um deles recebeu um capítulo específico para seu apropriado desenvolvimento.

Para aproximar a fotografia do urbano e referenciar a relação entre fotografia e cidade se teve por base autores que contribuíssem com estratégias de análise e tratamento de imagens fotográficas em dois âmbitos: iconológico e iconográfico. No âmbito iconológico, empreendeu-se uma busca por autores que trabalhassem com a análise, interpretação e classificação de imagens fotográficas. No âmbito iconográfico, buscou-se uma aproximação de autores que contemplassem o gerenciamento de acervos fotográficos.

No âmbito iconológico, dentre a bibliografia destacada como forma de interlocução para as questões de análise, interpretação e classificação de imagens fotográficas, percebe-se que os autores ora destacados abordam o tema fotografia e cidade, seja com a finalidade de compreensão do espaço e suas representações sociais, seja com intenção de estabelecer diálogo interpretativo entre imagens do urbano e textos, trazem a perspectiva de um enfoque iconológico¹². Também, em grande parte, aos autores analisados adotam uma abordagem de “história através da fotografia”. Dificilmente a “história da fotografia”, que tem a própria fotografia como objeto, é o foco destes trabalhos. Ao empreender esta análise observou-se uma lacuna no que se trata de leitura de fotografias para a práxis do urbanismo como área de atuação profissional. A solução encontrada foi observar a estrutura dos textos que relacionam fotografia e cidade na tentativa de compreender o método empregado para viabilizar a aproximação destas áreas e, a partir deste estudo, organizar possíveis

¹² Conceito estabelecido por Kossoy (2001): conjunto de informações visuais que compõem o conteúdo do documento [realidade interior].

adaptações de modo a viabilizar a aproximação das áreas fotografia e urbanismo. Dentre o universo assinalado, buscou-se autores que trabalhassem com a classificação de conjuntos de imagens e estabelecimento de padrões.

Dessa forma, fez-se uso da produção de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997), que desenvolvem uma metodologia própria para análise iconológica, voltada para a interpretação do conteúdo das imagens através dos padrões visuais de representação da cidade pelo intermédio de descritores icônicos (relativo ao conteúdo das fotografias) e os descritores formais (relativos à técnica compositiva, à forma e expressão). Conformam descritores icônicos: níveis de abrangência espacial, tipologia do espaço, tipologia urbana, estruturas e funções arquiteturais, localização geográfica e temporal, infraestrutura, acidentes naturais, tratamento paisagístico e estruturas de comunicação, discriminação dos elementos móveis e o mapeamento das atividades urbanas representadas. Como descritores formais estão listados: enquadramento, arranjo, articulação dos planos, efeitos e estrutura. Esse trabalho resultou no estabelecimento de padrões temáticos visuais definidos através de critérios estatísticos: retrato, circulação urbana, figurista, diversidade, coexistência, intensidade, mudança, paisagístico e ordenação.

De modo semelhante, Zita Possamai (2005), buscando problematizar a relação fotografia e cidade, identifica uma nova visualidade urbana baseada em um imaginário de modernidade ao analisar os álbuns de Porto Alegre fazendo uma adaptação da proposta metodológica de Lima e Carvalho. Através de um viés quantitativo, a autora identificou padrões de recorrência temática e formal interpretando as imagens a partir da relação entre visibilidade e invisibilidade. Dessa forma, demonstrou que os produtores visuais do espaço contribuíram para um imaginário de modernidade urbana.

Por fim, Ana Maria de Mauad (1990), ao estudar as representações sociais da classe dominante do Rio de Janeiro, orientada por um método de interpretação histórico-semiótico, estabelece categorias definidas por meio de padrões técnicos e padrões de conteúdo. Para análise das imagens Mauad estabeleceu categorias, que envolvem o plano do conteúdo e o plano da expressão: espaço fotográfico, espaço geográfico, espaço do objeto, espaço da figuração e espaço da vivência. Assim, observou por meio de imagens narrativas que revelam códigos sociais da elite carioca na primeira metade do século XX.

No âmbito iconográfico, a publicação das autoras Canez, Lima, Maglia e Caruccio (2004), em *Imagem e Construção da Modernidade em Porto Alegre – Acervos Azevedo Moura e Gertum e João Alberto Fonseca da Silva*, narra a experiência de manutenção e catalogação de acervos fotográficos com base na vivência dos acervos do Laboratório de Teoria e História da Arquitetura do UNIRITTER. Tanto a literatura quanto a aproximação e compreensão do trabalho realizado nestes acervos contribuiu para a equação de questões técnicas/metodológicas como, por exemplo, técnicas para digitalização de diapositivos e

artefatos com bases em tecnologias obsoletas. Da mesma forma, Filippi, Lima e Carvalho (2002), em *Como Tratar de Coleções de Fotografia*, contribuem para o desenvolvimento técnico teórico e metodológico da conservação do Acervo.

1.5. MÉTODO

O contato inicial com o conjunto de centenas negativos e positivos que passaria a conformar o Acervo LAUF permitiu a verificação dos seguintes itens: primeiramente, tratava-se de um acervo inédito, logo sem historicidade relatada, análise ou fonte secundária que pudesse servir de aporte. Somado a isso, ou em consequência disso, tratava-se de um acervo sem indexação ou catalogação evidente, visto que muitos dos artefatos que contemplavam os mais diversos temas não se encontravam agrupados. Este cenário de condicionantes era acrescido pela incipiência de dados biográficos atinentes ao urbanista Ubatuba de Faria, o que impossibilitaria uma análise aprofundada do sujeito/fotógrafo. Esclarece-se que, muito embora Ubatuba de Faria tenha tido uma trajetória profissional deveras significativa para o urbanismo no Rio Grande do Sul, os estudos empreendidos que analisam partes de sua obra não tiveram como foco o relato de sua história de vida.

Frente ao cenário apresentado, empreender uma análise de um conjunto de artefatos fotográficos inéditos, sem indexação e obtidos por um autor ainda não biografado conformavam um grande desafio. Para o enfrentamento destes condicionantes foram tomadas decisões com base no aporte teórico e metodológico de Kossoy. A partir desse momento, o estudo restou ordenado a partir do conceito de indissociabilidade da tríade *sujeito/técnica/assunto*, que passou a conformar a estrutura e o caminho pelo qual percorreu a pesquisa, com foco na *história da fotografia* a partir de uma *abordagem iconográfica*.

Nesse sentido, o estudo da História da Fotografia com base nos conceitos de Análise Iconográfica se fez necessário no sentido de conformar um esforço anterior a um estudo de História Através da Fotografia baseado em uma Interpretação Iconológica. Não obstante, em muitos momentos, estudos de História Através da Fotografia baseados em uma Interpretação Iconológica possam apoiar os estudos de História da Fotografia baseados em conceitos de Análise Iconográfica, exatamente como aconteceu neste trabalho. Dessa forma, empreendeu-se primeiramente a realização de uma Análise Iconográfica do conjunto do Acervo LAUF, ou seja, uma análise dos artefatos e conjunto de informações de ordem técnica que caracterizassem a *configuração material* dos documentos que conformavam o Acervo LAUF.

Não obstante a Análise Iconográfica com vistas à configuração material do conjunto do Acervo ter sido priorizada, esta ou qualquer aproximação assertiva do Acervo LAUF não teria sido possível sem o desenvolvimento de um trabalho inicial anterior de limpeza,

indexação, digitalização e manejo direcionado à totalidade do Acervo LAUF. Este conjunto de procedimentos que tratou do ordenamento e salvaguarda do acervo faz parte do desenvolvimento deste trabalho de pesquisa e caracterizou uma condição *sine qua non* para o desenvolvimento tanto desta como de futuras pesquisas. Por este motivo, o método de desenvolvimento deste trabalho apresenta duas dimensões de aproximação: sendo a primeira uma *dimensão laboratorial* e a segunda *uma dimensão analítica/ classificatória*, conforme quadro metodológico .

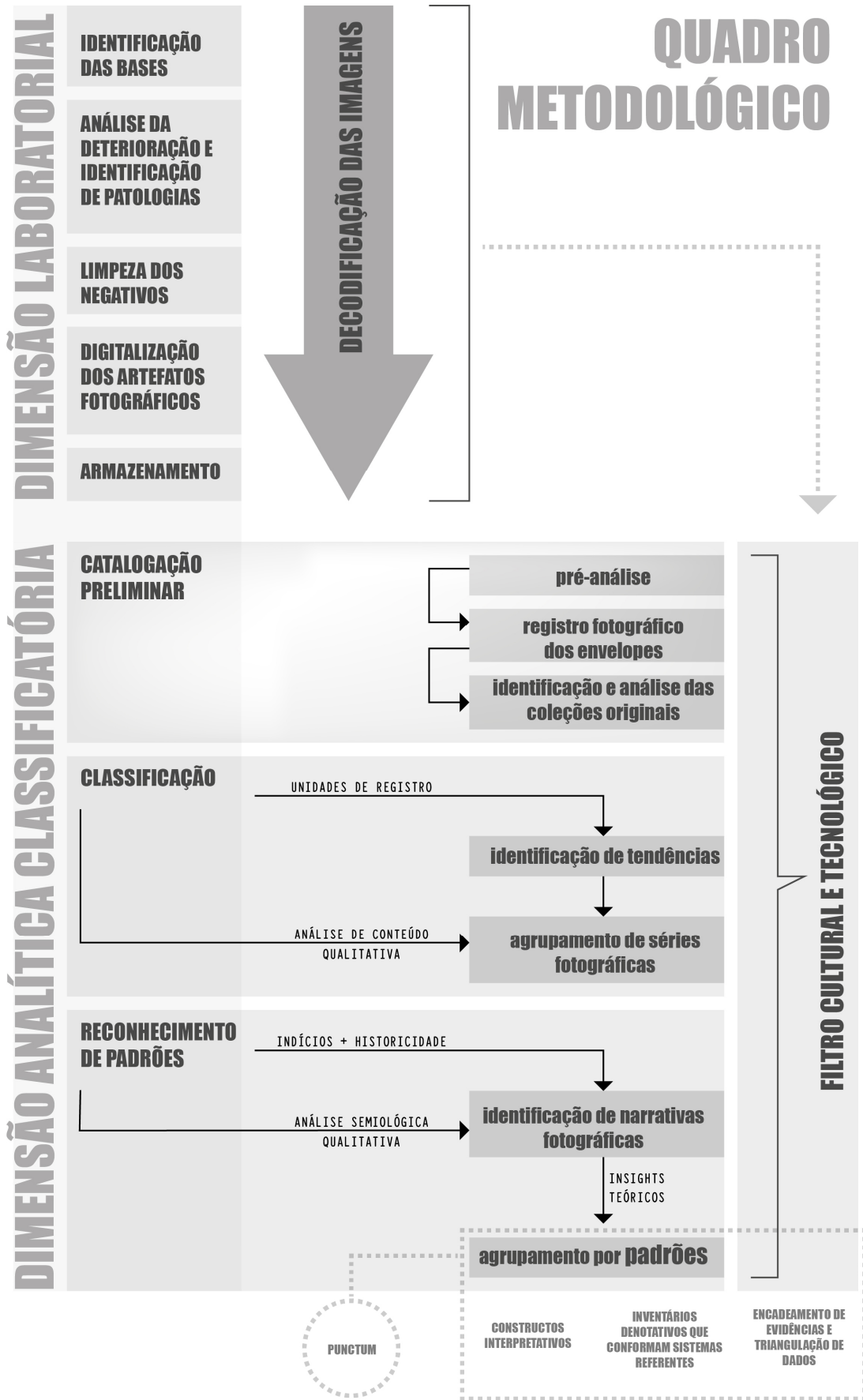
Essa primeira dimensão, denominada laboratorial, foi dedicada ao conjunto do Acervo LAUF em sua totalidade, tendo, assim, um olhar mais abrangente. Trata-se da realização de um investimento exploratório e operacional que objetivou permitir o acesso e análise das mais de mil e quinhentas imagens fotográficas que compõe o Acervo LAUF. Essa ação foi organizada de modo a proporcionar o acesso ao Acervo não somente para esta pesquisa, mas também para futuras investigações.

Inicialmente, foi realizada uma *análise exploratória* com vista a estabelecer estratégias e ações de preservação e salvaguarda dos artefatos fotográficos que compõe o Acervo. As ações de salvaguarda foram determinantes para o estabelecimento das estratégias da dimensão laboratorial tendo em vista um objetivo maior de preservar o patrimônio iconográfico do Acervo LAUF também para gerações futuras. As questões ora expostas refletem o significado dos trabalhos de preservação de acervos fotográficos, bem como justificam a decisão em dedicar um esforço inicial de estender a todos os negativos do Acervo LAUF o tratamento indicado na sequência.

O registro desse processo é necessário não somente como relato do trabalho realizado, mas, principalmente, como registro de ações concretizadas, que é parte significativa da metodologia de ações de preservação. Essa postura é mantida devido ao entendimento de que a dimensão laboratorial é parte constitutiva e significativa deste trabalho de pesquisa.

A dimensão laboratorial deste trabalho, aqui apresentada e entendida como parte constitutiva do trabalho de pesquisa e investigação realizado, somente pode ser compreendida através da retomada do conceito do artefato fotográfico, do “objeto-imagem”, visto que esse tem valor intrínseco por ser essencialmente um objeto museológico, conforme segue:

O objeto-imagem de primeira geração – o original – é essencialmente um objeto museológico, e como tal tem sua importância específica para a história da técnica fotográfica, além de seu valor intrínseco [...]. Daí a importância da organização de arquivos sistematizados de imagens: iconotecas destinadas a preservar e difundir a memória histórica. (KOSSOY, 2001. p. 42)



1.5.1. Dimensão Laboratorial

A operacionalização das atividades laboratoriais está compreendida como um elo de aproximação/contato/interação do pesquisador com o *objeto museológico*, o *objeto-imagem*. Ao relacionar este entendimento se reconhece o estudo aprofundado das bases fotossensíveis originais do Acervo, do artefato, como parte do conteúdo investigativo que alimenta o estudo da “*tecnologia*¹³” que, nas palavras de Kossoy (2001. p. 38), busca se interar, inclusive, dos “materiais fotossensíveis, equipamentos e técnicas empregados para a obtenção do registro, diretamente pela ação da luz”.

O entendimento da aproximação e análise do objeto-imagem como parte da investigação que subsidia a compreensão do item *tecnologia*¹⁴, da tríade que estrutura o trabalho, é avalizado pelo viés iconográfico (análise do artefato, conjunto de informações de ordem técnica que caracterizam a configuração material do documento) que orienta a pesquisa. Os trabalhos de *análise iconográfica* antecederam e subsidiaram interpretações de ordem iconológica complementares. Nesse sentido, o caminho percorrido até a obtenção de uma imagem fotográfica que pudesse ser analisada é tido como método, mas, também, como processo de apropriação e conhecimento.

As imagens fotográficas registradas nos artefatos encontrados, em sua maioria, não eram imagens “prontas”, ou seja, de acesso imediato. Em um acervo composto em sua maior parte por negativos, foi necessário fazer vir a tona as imagens fotográficas que até então estavam somente fixadas à uma base e subsumidas em envelopes armazenados em caixas de charuto e tricot. Para que se pudesse visualizar as imagens do acervo e para que qualquer trabalho de pesquisa, classificação e análise pudesse ser realizado, se fazia necessário um processo de duplicação digital e decodificação e das imagens contidas nos artefatos fotográficos negativos. Há que se avaliar que os negativos têm sua imagem fotográfica latente, visto que se apresentam codificados a partir da inversão das tonalidades de sua imagem e das cores de suas bases, que vão do sépia até um tom esverdeado/azulado. O trabalho de decodificação da imagem poderia ser analisado de forma análoga ao trabalho de revelação. É dado que a revelação é, em parte, uma interpretação da imagem, especialmente em fotografias preto e branco. No trabalho de digitalização de negativos, o procedimento de ajuste das curvas¹⁵ de cada uma das imagens não deixa de ser um ato, inclusive, interpretativo.

O processo de duplicação digital das imagens fotográficas do Acervo LAUF se deu através de um trabalho ora compreendido como laboratorial. O manuseio de artefatos

¹³ Da tríade sujeito (fotógrafo), tecnologia (equipamento) e assunto (tema abordado), descrita por Kossoy (2009).

¹⁴ Técnica: conteúdo e resultados registrados no capítulo 3.

¹⁵ Ajuste de curvas no gráfico histograma como forma que equilibrar a luminosidade da imagem alterada pelo impacto gerado pelas bordas escuras dos negativos.

fotográficos e manejo de acervos é domínio bastante difundido na arquivística museológica e possui métodos e rigores que lhes são próprios. O manuseio despreparado e irresponsável dos artefatos pode provocar danos irreversíveis em suas bases. Por este motivo, o acesso deve ser restringido e evitado ao máximo, conforme Mustardo e Kennedy, “o acesso às fotografias originais deve ser cuidadosamente selecionado e o seu uso atentamente monitorado” (2001, p.18).

Ainda, o manuseio equivocado dos artefatos pode trazer riscos à saúde se seus operadores em função da toxicidade dos elementos, proliferação de fungos e risco de combustão. (Silva, 2009; FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002). Por essa razão, “todo o tratamento de conservação deve ser feito com cautela e em local adequado” (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 42) e, qualquer trabalho de manuseio deve ser realizado com luvas de algodão ou cirúrgicas e máscaras, além de uma série de outros cuidados ora listados:

Alguns cuidados devem ser tomados para prevenir a intoxicação por produtos químicos usados em determinadas intervenções e mesmo por gases liberados nas reações de degradação de certos documentos. Portanto, é bom proteger-se, usando máscara e luvas, manter uma boa circulação do ar no ambiente de trabalho, principalmente se não houver capela, e evitar longos períodos de contato no manuseio dos materiais em condições degradantes. (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 42)

A dimensão laboratorial é deveras significativa visto que, além de ter sido imprescindível no acervo estudado, é transformadora do modo de interação entre pesquisador e objeto. Esse trabalho permite ao pesquisador uma apropriação diferenciada ao proporcionar a observação, por exemplo, da imagem invertida, também, da imagem rotacionada e em movimento durante o manuseio, além de uma observação sensorial tátil/visual/olfativa da base suporte da imagem. Pode-se afirmar que a observação do artefato e, por conseguinte, da imagem a partir de diversos ângulos e tonalidades, bem como o tempo que é dado à observação durante o ato de digitalização favoreceu a leitura e a interpretação das imagens fotográficas.

Os trabalhos da dimensão laboratorial foram divididos nas seguintes etapas: identificação das bases, identificação das patologias, limpeza dos negativos, digitalização, armazenamento e, por fim, catalogação em banco de dados.

1.5.1.1 Identificação das bases

A compreensão da composição das bases de filmes fotográficos de um acervo e suas implicações são importantes para o estabelecimento de estratégias de conservação e preservação deste. Existem três tipos principais de materiais utilizados na base de filmes fotográficos: nitrato de celulose, acetatos de celulose e poliéster. A identificação dos

materiais das bases de filmes fotográficos é feita, em grande parte, através testes¹⁶. Por questões de segurança¹⁷, optou-se por não realizar os testes existentes capazes de diferenciar filmes de nitrato e acetato entre si. Priorizou-se, então, uma análise por datação para uma possível identificação de bases.

Para a utilização do método da datação é feita, inicialmente, uma revisão das bordas com vistas à identificação de algum elemento impresso indicativo de marca, data ou material. As informações impressas nas bordas dos negativos “podem incluir o nome ou tipo da base do filme em questão, especialmente no caso dos acetatos de celulose e poliéster. Já materiais com base de nitrato de celulose raramente contêm impressões nas bordas”. (FISHER; ROBB, 2001, p.10).

A grande maioria dos negativos do Acervo LAUF não apresenta indicações impressas de marca ou material. Apenas em alguns casos, em 11 ocorrências, puderam-se ler as indicações AGAFA ou PERUTZ¹⁸. O método da datação conta com informações da produção industrial de filmes fotográficos, “por exemplo, o nitrato de celulose foi o único material usado em filmes antes dos anos de 1920 e o poliéster não foi produzido antes do meio da década de 1950” (FISHER; ROBB, 2001, p.11), conforme figura 07.

A análise das bordas e no método da datação leva a concluir que as bases do acervo LAUF são, muito provavelmente, compostas majoritariamente pelos dois primeiros tipos de bases: nitrato e acetato. Tendo em vista que a maior parte dos registros fotográficos de Ubatuba de Faria foi obtida nas décadas de 1930 e 1940 conclui-se que, muito possivelmente, os negativos da década de 1940 sejam predominantemente compostos de acetato e os da década de 1930 sejam compostos tanto de acetato como de nitrato. Uma pequena parte dos negativos do Acervo LAUF foi obtida após 1950, assim, acredita-se que possa existir alguns poucos negativos do acervo compostos por poliéster. A compreensão das bases que compõe o acervo contribui para o estabelecimento de estratégias de conservação, bem como para a identificação e avaliação de patologias que possam incorrer no conjunto de negativos do acervo. Com relação aos positivos, o papel utilizado no período foi o papel de gelatina ou colódio e prata para impressão por ação direta da luz.

¹⁶ Teste de polarização, teste de dedifenilamina, teste de flutuação, teste de queima.

¹⁷ Os testes de dedifenilamina, teste de flutuação e teste de queima, além de serem destrutivos, inviabilizando o uso futuro das bases testadas, envolvem a utilização de ácidos e a liberação de gases tóxicos e cancerígenos, bem como riscos de incêndio por serem altamente inflamáveis. Já o teste de polarização somente diferencia filmes de poliéster, sendo ineficaz para a distinção de filmes de acetato e nitrato entre si (FISHER; ROBB, 2001).

¹⁸ Lê-se AGAFA nos negativos LAUF0098, LAUF0317, LAUF0331, LAUF0345, LAUF0400, LAUF0402, LAUF0700, LAUF0861, LAUF0862 e PERUTZ nos negativos LAUF 0433 e LAUF0435.

1.5.1.2. Análise da deterioração e identificação de patologias

Fatores como o armazenamento inadequado, materiais de acondicionamento impróprios e práticas de manuseio inapropriadas contribuem para a deterioração de bases fotográficas¹⁹. Outros fatores que contribuem para o processo de deterioração são ataques biológicos, falhas de processamento, as características intrínsecas de deterioração das bases, poluição e exposição excessiva à luz.

Este relato aborda o problema denominado características intrínsecas de deterioração, notadamente o mais difícil de ser contido. Nesse sentido, é sabido que “algumas fotografias carregam dentro de si as sementes de sua destruição. Pela própria maneira como foram produzidos, alguns materiais estão destinados a se deteriorarem, a menos que medidas excepcionais sejam tomadas” (MUSTARDO; KENNEDY, 2001,14). As consequências do problema denominado, também conhecidas como “síndrome do vinagre”, têm uma escalada exponencial e são tanto devastadores como irreversíveis.

Durante o envelhecimento, os filmes de acetato sofrem tanto uma deterioração química, quanto uma distorção física. As várias camadas desses filmes se expandem e se contraem em proporções diferentes, quando componentes de sua fabricação são liberados. Os danos causados por esse tipo de envelhecimento são, em geral, devastador e irreversível. (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, p.15)

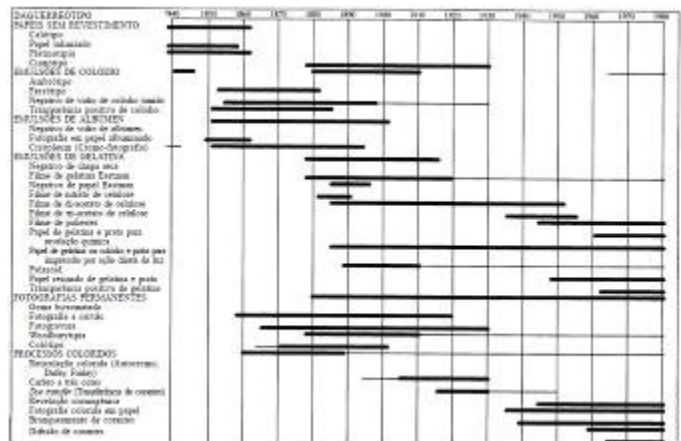
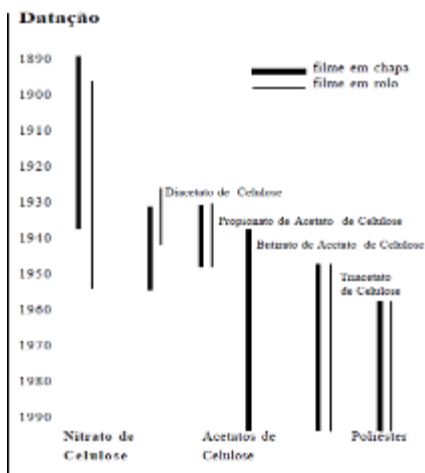
Com relação à celeridade e irreversibilidade do processo tem-se que “a deterioração dos acetatos de celulose é autocatalítica como a do nitrato de celulose; uma vez que a deterioração começa, os produtos gerados pela degradação induzem a mais deterioração” (FISHER; ROBB, 2001, p. 7). O processo de reação autocatalítica é demonstrado na figura 08, conforme descrito por Reilly:

A inclinação aguda da curva de tempo x acidez representa o ponto no qual a acidez torna-se um fator de importância fundamental, juntamente com o calor e a umidade, na determinação da velocidade de deterioração. Embora o meio ambiente ainda influencie, **quanto mais avançada a deterioração, mais a velocidade de reação é influenciada pela presença da acidez**. A razão é que a reação agora se alimenta de si mesma — manifestando o que os cientistas chamam de comportamento autocatalítico. Um catalisador é uma substância que aumenta a velocidade de uma reação química, mas não é consumido pela reação. Quando uma reação é catalisada por ácidos — como no caso do filme de acetato — e um ácido é um produto da própria reação, você tem um sistema autocatalítico. (REILLY, 2001. p.25 – grifo do autor)

¹⁹ Não obstante o Acervo LAUF seja composto por negativos e positivos, aqui, serão tratadas especificamente das patologias que acometem o acervo de negativos.



Nitrato	Acetatos	Características comuns	Nível
	Sem deterioração		1
<input type="checkbox"/> amarelo		<input type="checkbox"/> ondulação	2
<input type="checkbox"/> espelhamento		<input type="checkbox"/> vermelho <input type="checkbox"/> azul	
<input type="checkbox"/> ác. nítrico	<input type="checkbox"/> ác. acético	<input type="checkbox"/> encolhimento	3
<input type="checkbox"/> pegajoso		<input type="checkbox"/> quebração	
<input type="checkbox"/> âmbar		<input type="checkbox"/> empenamento	4
<input type="checkbox"/> esmaecimento		<input type="checkbox"/> pontos	
<input type="checkbox"/> da imagem		<input type="checkbox"/> alaranjados	
<input type="checkbox"/> macio	<input type="checkbox"/> bolhas <input type="checkbox"/> cristais		5
<input type="checkbox"/> aderência	<input type="checkbox"/> sulcos		6
<input type="checkbox"/> marrom			



- [07] ABAIXO: TABELAS PARA DATAÇÃO DOS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS. FONTE: FISHER; ROBB, 2001.
 [08] ACIMA: COMPORTAMENTO VALOR DO TEMPO E TEOR DE ACIDEZ. FONTE: SILVA, 2009.
 [09] AO CENTRO: ESCALA PARA CARACTERÍSTICAS DE DETERIOÇÃO. FONTE: FISHER; ROBB, 2001.

A celeridade e a irreversibilidade do processo de deterioração são “padrão para negativos produzidos da virada do século até os anos 60 e 70, [tendo em vista que] são frequentemente encontrados em estado avançado de deterioração” (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, p.10). Essa situação se reflete principalmente nos acetatos de celulose, já que “suas condições podem mudar do estágio de não deterioração para severamente deteriorado em questão de meses, mesmo em condições ambientais razoavelmente boas”. (FISHER; ROBB, 2001, p.10). Já bases compostas por nitrato de celulose são altamente inflamáveis podendo, inclusive, dependendo do grau de deterioração, entrar em combustão espontânea comprometendo, assim, todo o conjunto do Acervo. Dessa forma, “surpreendem tanto pelo tempo que podem durar, como pela rapidez com que podem se deteriorar totalmente” (REILLY, 2001, p.27).

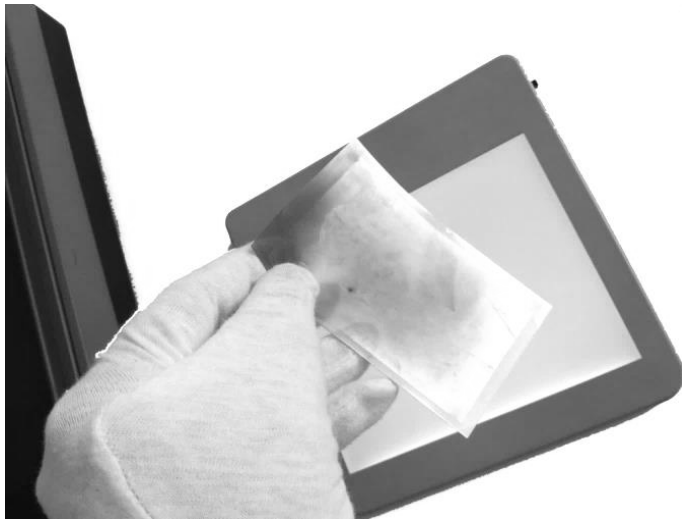
Outro fator que pode danificar objetos fotográficos são os ataques biológicos. A multiplicidade de agentes biológicos que podem danificar fotografias compreende desde fungos, passando por insetos e até mesmo roedores. Com relação aos ataques por fungo, “não há como remediar os danos causados pelo mofo à gelatina [...] sempre que houver umidade suficiente, eles [os esporos do mofo] se propagarão e crescerão” (REILLY, 2001, p.31). Conforme bem analisam Mustardo e Kennedy:

A natureza orgânica dos materiais aglutinantes e dos suportes de papel fornecem nutrientes suficientes para permitir que esses organismos vivos se desenvolvam, quando encontram condições ideais. Estas condições incluem uma fonte de umidade (UR superior a 60% pode ser suficiente para germinar os esporos dormentes), ar estagnado e calor. O acúmulo de poeira e de partículas também tendem a atrair insetos e outras pestes menores (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, p. 9).

Outra fonte de contaminação e deterioração são as partículas. “A simples poeira ou fuligem pode causar abrasão às macias camadas aglutinantes e trazer para a área visual sujeira desfiguradora. Estas partículas também atraem os compostos químicos presentes no ar, colocando estes contaminantes em contato direto com a fotografia” (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, p.11). A exposição à luz, ironicamente, também pode danificar muitos tipos de elementos fotográficos. Luz em excesso pode contribuir consideravelmente para o esmaecimento e a deterioração de fotografias.

As características da deterioração dos nitratos e acetatos de celulose estão listadas por Horvath de acordo com uma escala em seis níveis. O nível 01 indica que não há deterioração, o nível 06 indica severa deterioração. “Estes níveis podem ser usados para estabelecer prioridades de acondicionamento, duplicação e tratamento” (FISHER; ROBB, 2001, p.11)

Tendo em vista as características de deterioração listadas na Escala Horvath, constatou-se que os negativos do Acervo LAUF apresentam exemplares com classificação que vão desde o nível 01, sem deterioração, até o nível 6, com severa deterioração. À época em que o trabalho de manuseio dos negativos foi executado poucos exemplares poderiam ser classificados nos níveis 05 e 06, ficando a maior parte dos exemplares classificados nos níveis 01, 02, 03 e 04. Dentre as patologias listadas na Escala Horvath as que apresentaram maior incidência no Acervo LAUF foram: esmaecimento da imagem, empenamento e espelhamento, conforme demonstrado na figura 09. Além dos itens listados, cita-se patologias por ataque biológico de fungos, muito recorrentes no acervo, conforme se observa na figura 10. Em alguns casos, os negativos sofreram danos devido aos trabalhos de expansão e retração desproporcionadas causando fissuras na emulsão aglutinante, conforme evidenciado na figura 11. Somam-se a estas patologias sinais de deterioração causados pelo manuseio inadequado, como por exemplo, arranhões e marcas de abrasão na emulsão aglutinante. Também foi possível observar marcas pré-existentes de impressões digitais e gordura transferida pelo contato com a pele com os negativos. O excesso de manuseio inadequado progressivo contribuiu, também, para que muitos negativos apresentassem partículas de poluição aderidas à camada aglutinante.



[10] ACIMA: BRILHO PRATEADO INDICANDO PATOLOGIA DE ESPELHAMENTO.
FONTE: FOTOGRAFIA OBTIDA PELA AUTORA.

[11] AO CENTRO: ATAQUE POR AGENTE BIOLÓGICO - FUNGOS.
FONTE: LAUF0374.

[12] ABAIXO: ROMPIMENTO DA EMULSÃO AGLUTINANTE EM FISSURAS.
FONTE: LAUF0338.



[13] ACIMA, À DIREITA: EQUIPAMENTOS PARA LIMPEZA DOS NEGATIVOS.
FONTE: COMPOSIÇÃO EM PHOTOSHOP PELA AUTORA.

[14] ABAIXO: PROCEDIMENTO DE DIGITALIZAÇÃO DOS NEGATIVOS DO ACERVO LAUF.
FONTE: FOTOGRAFIA OBTIDA PELA AUTORA

[15] ACIMA, À ESQUERDA: ENVELOPES DE PH NEUTRO ADQUIRIDOS PARA O REACONCIONAMENTO DOS NEGATIVOS DO ACERVO LAUF.
FONTE: COMPOSIÇÃO EM PHOTOSHOP PELA AUTORA.

1.5.1.3. Limpeza dos negativos

A etapa de limpeza é extremamente importante tanto para a obtenção de uma imagem mais límpida durante o processo de duplicação ou digitalização como para a preservação dos artefatos fotográficos. Isso se dá devido ao fato de as partículas de poeira ou fuligem poderem causar abrasão às macias camadas aglutinantes e trazerem ranhuras para a área visual que prejudicam a leitura ou, até mesmo, desfiguram a imagem. Ainda, “estas partículas também trazem os compostos químicos presentes no ar, colocando estes contaminantes em contato direto com a fotografia. Estabelecidas sobre sua superfície, tornam o local propício para futuras interações químicas” (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, p.11).

Existem dois tipos de limpeza para artefatos fotográficos: limpeza química e limpeza mecânica. Tais processos podem ser realizados de forma individualizada ou conjunta. As técnicas de limpeza são descritas por Filippi, Lima e Carvalho conforme segue:

A limpeza mecânica consiste na remoção das sujeiras superficiais tanto da base quanto da emulsão. Nesse caso, utilizam-se pincéis macios para não provocar abrasões nas superfícies ou pó de borracha. A limpeza química é feita para a remoção de resíduos de colas, fitas adesivas, etiquetas, tintas, grampos, cliques, excrementos de insetos e outros tipos de substâncias alheias à superfície original da imagem. Utilizam-se solventes orgânicos ou leve aplicação de umidade, com muito cuidado e sem abrir mão de testes em uma pequena área do documento em questão, para garantir o sucesso da operação. Nessa etapa, deve-se ter muita atenção na manipulação de fotografias rasgadas, fragilizadas e ressecadas. (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 42)

Com relação ao negativos do acervo, foi realizada somente uma limpeza mecânica tendo em vista a inviabilidade de contratação de um técnico especializado para a realização de uma limpeza química. Para a realização deste procedimento foram utilizados os conceitos de Filippi, Lima e Carvalho. A limpeza foi realizada com pincel macio aplicado em conjunto com pó de borracha não abrasivo, especialmente adquirido para este fim. Também foram utilizadas almofadas de flanela com pó de borracha extrafino, igualmente adquiridas especialmente para este fim, figura 13. As almofadas de borracha não são abrasivas e tanto absorvem como removem partículas de nível superficial dos suportes. A limpeza dos negativos e positivos foi executada como uma etapa preparatória para a digitalização das imagens. Assim, a limpeza e a digitalização foram realizadas simultaneamente, executando-se a sequência de anterior limpeza e posterior digitalização para cada exemplar de negativo ou positivo do Acervo LAUF. Ressaltamos que, muito embora um processo de limpeza tenha sido realizado, nem todas as partículas puderam ser removidas dos negativos, tendo em vista que uma das características da deterioração é a transformação da emulsão

aglutinante em uma substancia pegajosa na qual partículas e poluição podem aderir facilmente. No caso de negativos com estas características foi utilizado somente um borrifador de ar. Os negativos contaminados por agentes biológicos foram tratados em separado de modo a não contaminar os demais.

1.5.1.4. Digitalização dos artefatos fotográficos

A duplicação das bases originais é amplamente recomendada pelos standards da arquivística como uma das medidas essenciais para a preservação de artefatos fotográficos. A duplicação visa a salvaguarda e permanência da imagem em caso de dano permanente à base original, bem como a redução do desgaste causado ao documento original pelo manuseio excessivo, podendo, ainda, servir como uma estratégia de acessibilidade e divulgação de acervos. Os originais fotográficos podem ser duplicados a partir do registro das imagens em microfimes, através da duplicação executada em bases de igual formato e/ou através a digitalização das imagens. (OGDEN, 2001). Em muitos casos são adotados programas de duplicação de negativos deteriorados, conforme orientam Mustardo e Kennedy (2001, p. 17): “Para coleções de negativos fotográficos, um programa de duplicação adequadamente planejado é essencial tanto para resguardar os negativos contra o uso excessivo, quanto para garantir que as imagens sejam acessíveis ao público”. Os autores afirmam ainda, que “negativos de acetato e nitrato deteriorados podem necessitar de duplicação, antes que a deterioração progrida até o ponto de perder o material da imagem ou onde a reprodução se torne difícil ou impossível.

A duplicação pode ser compreendida como a principal ação de salvaguarda para a permanência das imagens fotográficas tendo em vista a celeridade e a irreversibilidade dos processos de deterioração dos suportes fotográficos já mencionados. Assim, ao criar-se uma imagem digital a partir de uma base original dá-se um contributo inquestionável para a preservação da fotografia.

Conforme relata Ogden (2001), o ideal é que a duplicação seja tanto de ordem física como digital. No entanto, o tempo necessário para uma operação de duplicação física somado aos custos associados a este processo tornaram esta opção inexecutável no âmbito da realização deste trabalho. Não obstante às dificuldades mencionadas, fica aqui o registro de recomendação para a realização deste procedimento em forma de um programa específico para este fim. Em face às questões aqui descritas, optou-se pela realização de um processo de duplicação digital.

Como vantagens do processo de digitalização de imagens, além das variáveis de custo e tempo ressalta-se que, uma vez digitalizadas, as imagens podem ser manipuladas, acessadas e impressas com maior rapidez e facilidade. No entanto, podemos apontar como uma desvantagem do uso desta tecnologia a rapidez com que ocorrem tanto seu desenvolvimento como obsolescência. As frequentes mudanças de tecnologia podem tornar os documentos digitalizados inacessíveis para leitura dentro de um curto período de tempo. Assim, “a transferência consistente desses documentos para materiais de gravação mais modernos será necessária para atualizar a tecnologia e evitar a perda de informação através da deterioração” (MUSTARDO; KENNEDY, 2001, 19). Assim, todos os dados referentes ao Acervo LAUF que inicialmente foram salvos em um HD de um computador foram posteriormente transferidos para uma nuvem, *cloud computing*. Outra questão importante atinente aos trabalhos de digitalização diz respeito à autenticidade e integridade da informação original, que, evidentemente, não pode ser quebrada. Assim, se faz necessária a guarda de uma cópia inviolável do original, recorrendo-se a outras cópias para possíveis tratamentos de imagem e para evitar a perda da informação original. Dessa forma, todas as imagens fotográficas do Acervo LAUF aqui expostas não apresentam qualquer alteração de nenhuma ordem, sendo, assim, exemplares fidedignos do original sem qualquer tratamento de imagem.

A digitalização de negativos pode ser realizada através de um trabalho de digitalização com câmara de luz e máquina fotográfica digital ou através da digitalização por scanner específico para este fim. Por questões de orçamento e espaço, optou-se pela realização da digitalização através de scanner.

Para a realização dos trabalhos de digitalização da totalidade das bases originais do Acervo LAUF foram adquiridos uma mesa de luz pequena para manuseio e identificação dos negativos e um *Scanner (HP Scanjet G4050)*, específico para digitalização de negativos, conforme figura 14. Cada uma das imagens foi digitalizada em tamanho natural com resolução de 600 DPI, *dots per inch*, e salva em dois tipos de arquivos, com extensões TIFF e JPG. Não foi utilizado o formato RAW pelo fato de o *Scanner* empregado não produzir esse formato de arquivo. No entanto, a extensão TIFF, *Tagged Image File Format*, consiste em um formato muito utilizado em aplicações profissionais por ser adequado para edição e impressão, é especialmente aplicado em atividades de digitalização, uma vez que foi desenvolvido especialmente para esta finalidade. Por apresentar quase nenhuma compressão o formato TIFF oferece grande quantidade de cores e excelente qualidade de imagem. Por sua vez, o formato JPEG, *Joint Photographic Experts Group*, é um formato que utiliza compressão de imagens gerando arquivos de tamanho pequeno e níveis razoáveis de qualidade de imagem, o que facilita o uso, armazenamento e distribuição.

1.5.1.5. Armazenamento

O correto armazenamento de artefatos fotográficos é fator determinante para a salvaguarda destes podendo prolongar em muito a vida útil de positivos e, especialmente, de negativos. Os principais fatores do ambiente de armazenamento que afetam as bases são a temperatura, a umidade relativa e os poluentes (REILLY, 2001). A indicação é que a temperatura seja mantida abaixo de 20°C. A umidade relativa é, também, fator decisivo. Umidades muito altas, acima de 60%, contribuem para a proliferação de fungos e umidades abaixo de 20% tornam as bases quebradiças. É fundamental que as variáveis temperatura e umidade se mantenham estáveis, com o mínimo de variações, e que esteja protegido também de variações luminosas (REILLY, 2001).

Salienta-se que medidas protetivas como as listadas têm variáveis de custo e operacionalização inviáveis para o cuidado de coleções particulares. Muito embora os filhos de Ubatuba de Faria tenham feito grandes esforços para proteger os artefatos fotográficos do urbanista e tido a perspicácia de armazenar o conjunto no ambiente mais fresco e seco da casa²⁰, faz-se necessário registrar que os negativos e positivos do Acervo LAUF encontram-se armazenados na cidade de Rio Grande²¹ desprovidos de controle de temperatura e umidade em função dos fatores aqui descritos.

A importância dos materiais de acondicionamento não pode deixar de ser enfatizada tendo em vista que os artefatos fotográficos passam a maior parte de sua vida útil em contato direto com estes, conforme bem analisam Mustardo e Kennedy (2001, p.12): “seja em negativo ou em positivo, muitas fotografias passam a maioria de suas vidas em contato direto com papéis ou plásticos usados nos envelopes, jaquetas, pastas, cartões ou outros invólucros manufaturados”. Por essa razão, “os materiais em contato direto com as fotografias devem ser da mais alta qualidade, para evitar anos ao longo do tempo”.

É recomendado que os artefatos fotográficos sejam envoltos individualmente em envelopes ou jaquetas compostas com papéis de PH neutro, sem reserva alcalina. Os produtos usados em contato direto com qualquer material fotográfico devem passar no Teste de Atividade Fotográfica (Photographic Activity Test - P.A.T). (MUSTARDO; KENNEDY, 2001). O correto armazenamento prevê a guarda dos negativos devidamente envelopados e armazenados em invólucros que sejam necessariamente de aço. O invólucro de aço é recomendado por fornecer proteção contra acúmulo de umidade e possíveis ataques por insetos. Somadas a essas características está a proteção contra possíveis incêndios. Fisher e Robb (2001, p.7) recomendam que, “por serem altamente inflamáveis,

²⁰ O Acervo LAUF se encontra na residência de Roberto Kemp Ubatuba de Faria, localizada no município de Rio Grande.

²¹ A umidade relativa do ar na cidade de Rio Grande varia entre 77% e 90%, conforme o site do Porto do Rio Grande. Disponível em: <http://www.portoriogrande.com.br/site/sobre_porto_municipio_rg.php>.

especialmente quando deteriorados, os materiais com nitrato de celulose devem ser isolados e armazenados adequadamente”.

Uma vez que não tenha sido possível diferenciar os filmes de nitrato dos possíveis filmes de acetato pelas razões anteriormente descritas, registra-se a recomendação de compartimentação da guarda. Ou seja, dividir e dispor o acervo em mais de um invólucro metálico.

Mais da metade dos negativos do Acervo LAUF encontravam-se envelopados individualmente pelos esforços de seu guardião, Paulo Kemp Ubatuba de Faria. Ainda assim, uma parte considerável dos negativos do acervo se encontrava em envelopes coletivos²². Muito embora os envelopes empregados não sejam de PH neutro nem tenham sido produzidos especificamente para este fim, o fato de o acervo ter chegado aos dias atuais em um considerável estado de conservação deve-se, em muito, ao inestimável zelo e iniciativa de guarda e envelopagem realizada por Paulo Kemp Ubatuba de Faria.

Após os trabalhos de digitalização das bases, iniciou-se um trabalho piloto de forma a testar um modo de reacondicionamento dos negativos²³. Para este fim, foram adquiridos 300 envelopes de PH neutro, padrão PAT, para o envelopamento individual dos negativos, conforme registrado na figura 15. Este trabalho previa a transcrição fidedigna das informações originais dos envelopes²⁴, bem como o registro do número tombo. Priorizou-se o envelopamento individual de alguns negativos que ocupavam envelopes coletivos. Os trabalhos de reacondicionamento dos negativos foram interrompidos antes de seu término, de modo que não chegaram a alcançar o beneficiamento de 100 negativos. A interrupção destes trabalhos se deu devido ao esgotamento do prazo acordado com Paulo para a permanência do Acervo LAUF sob guarda da pesquisadora, conforme descrito e apresentado no anexo1.

1.5.1.6. Banco de dados

A organização de catálogos de acervos fotográficos com base em fichas catalográficas é amplamente recomendada por autores como Kossoy (2001) e Filippi, Lima e Carvalho (2002) como um *instrumento de pesquisa*. A elaboração de um catálogo para

²² O armazenamento de vários negativos por envelope é altamente nocivo para a preservação um acervo, pois, uma vez que uma base inicia o processo de deterioração induz o processo de deterioração em bases próximas.

²³ O trabalho de reacondicionamento não aconteceu concomitantemente aos trabalhos de limpeza e digitalização devido ao fato de os envelopes terem sido importados apresentando, assim, um longo prazo de entrega. Tal fato inviabilizou a concomitância dos processos.

²⁴ A grafia destes termos se deu à lápis, em contraponto à grafia de alguns envelopes existentes, cujos registros aparecem grafados à caneta, o que é desaconselhável para a preservação de negativos. Mesmo com a transcrição das anotações pré-existentes, os envelopes originais não foram descartados, mas sim mantidos para verificações futuras. Essa decisão se deu pelo fato de, em muitos casos, os envelopes originais - com anotações a punho por Ubatuba de Faria - terem sido substituídos por Paulo que, em alguns momentos, acrescentou novas informações ao realizar seu trabalho de guardião do Acervo. Por tal motivo, em alguns casos, nos envelopes transcritos, não há como saber se as informações descritas foram dispostas pelo urbanista ou por seu filho.

pesquisa sistematizada requer um estudo prévio acerca do universo a ser documentado. Conforme Filippi, Lima e Carvalho (2002, p.54) por se tratar de “uma forma organizada e sistemática de coleta e reunião de informações, todo catálogo deve ser precedido por um conjunto de procedimentos que define os objetivos, o universo a ser documentado, a ficha e todas as suas normas de preenchimento”.

A indicação é que as informações trazidas pelo esforço de catalogação sejam sistematizadas em banco de dados de modo a facilitar o acesso e melhor instrumentalizar os trabalhos de pesquisa. “A informatização deste modelo – por exemplo, como um banco de dados – é recomendada, principalmente por duas razões: primeiro por permitir um maior rendimento das pesquisas e, segundo, por facilitar a disseminação das informações” (KOSSOY, 2001, p. 89). Como forma de sistematizar as informações do Acervo LAUF para a pesquisa proposta e, possivelmente, para pesquisadores futuros, o projeto de pesquisa original previa a realização de um catálogo baseado em um conjunto de fichas catalográficas. O catálogo, conforme proposto, funcionaria como um instrumento para a pesquisa e apresentaria informações específicas sobre cada unidade do acervo. Nesse sentido, a catalogação foi idealizada como uma proposta para o armazenamento, sistematização e busca das informações atinentes ao Acervo LAUF. Assim, a proposta visava a criação de um banco de dados alimentado pelos conteúdos das fichas catalográficas que seriam preenchidas para cada artefato do Acervo. Esse banco de dados seria acessado por um *software* especialmente desenhado para este fim com capacidade de busca a partir de descritores e palavras chave, de modo a permitir consultas especializadas e pontuais.

Foi desenvolvida, assim, uma Ficha Catalográfica Padrão, entendida também como uma “ficha de pesquisa documental”. Para a propositura desta Ficha Catalográfica Padrão, foram observados os parâmetros recomendados por Kossoy (2001) e Filippi, Lima e Carvalho (2002). Deste modo, o modelo de Ficha Catalográfica Padrão elaborada contempla: dados de identificação do documento, dados técnicos relativos ao suporte e dados relativos à produção e à difusão do conhecimento envolvendo o documento em questão. Muito embora a pesquisa para a elaboração da Ficha Catalográfica Padrão, bem como Ficha Catalográfica Padrão, tenham sido realizadas, não foi possível o desenvolvimento do banco de dados conforme previsto²⁵. No entanto, julgou-se pertinente o registro tanto do processo como da ficha desenvolvida, anexo 02.

²⁵ A impossibilidade desta realização se deu devido à inviabilidade financeira, visto que os orçamentos colhidos para o desenvolvimento do banco de dados, à época, eram muito incompatíveis com o orçamento disponibilizado para a pesquisa. Como forma de remediar esta adversidade, submeteu-se proposta ao Concurso Décio Freitas, promovido pela Secretaria Municipal da Cultura e custeado pelo FUMPROARTE. O objetivo desta submissão seria o custeio da plataforma para o banco de dados, a aquisição de envelopes de PH neutro para a totalidade dos artefatos do acervo, gaveteiros de aço e demais invólucros específicos para este fim e a impressão de 20 fotografias em grande formato, com suas respectivas molduras, para a realização de uma exposição itinerante

1.5.2. A dimensão Analítica/Classificatória

A dimensão analítica/classificatória está dividida em três etapas: Estudo da Catalogação Preliminar, Classificação e Reconhecimento de Padrões, conforme segue..

1.5.2.1. Estudo da Catalogação Preliminar

O estudo da catalogação preliminar consiste em um esforço de operacionalização e sistematização da totalidade do Acervo LAUF e divide-se em três etapas: pré-análise, registro fotográfico dos envelopes originais e identificação e análise das coleções originais por LAUF. Esta etapa diferencia-se da “etapa” laboratorial por ter sido estruturada para tratar de questões que são específicas do Acervo LAUF em suas peculiaridades em contraponto à primeira, em que as ações constituem recomendações clássicas para a salvaguarda de acervos fotográficos. Assim, após os trabalhos de conservação preservativa, descritos na dimensão laboratorial, foi necessário empreender um esforço no sentido de ordenar e classificar os elementos que compunham o material de análise para que, a partir disso, fosse possível, inclusive, selecionar um grupo específico de imagens para uma análise aprofundada que viabilizasse a pesquisa.

Inicialmente, quando do contato inicial com as caixas de charutos e tricot que contêm o Acervo, não foi identificada qualquer organização ou agrupamento por assuntos. Os negativos dos mais variados temas estavam misturados de modo que uma leitura de conjunto restava praticamente inviabilizada. O armazenamento original dos negativos, empreendido pelo autor do acervo, era feito em envelopes. Na maior parte dos casos, cada envelope abrigava um conjunto de negativos relativos ao mesmo tema. Posteriormente, vários negativos foram cuidadosamente trocados de envelope, ou envelopados individualmente, por Paulo Kemp Ubatuba de Faria. O envelopamento individual da maior parte do acervo foi determinante para a preservação do acervo e permanência das imagens obtidas pelo urbanista até os dias atuais. No entanto, após essa ação, os negativos foram dispostos nas caixas de tricot e charutos sem um agrupamento por temas, ainda, na ocasião da troca de envelopes, Paulo teve o cuidado de transcrever as informações dos envelopes originais ao envelopar individualmente parte significativa dos negativos. No entanto, ao transcrever as informações originais Paulo também contribuiu acrescentando novas informações. Por este motivo, em boa parte dos casos, não mais é possível distinguir a autoria de cada informação.

que objetivava dar visibilidade ao Acervo LAUF. Na ocasião, a verba solicitada para a realização das atividades descritas totalizava o montante de R\$ 15.000,00 distribuídos ao longo de sete meses de atividades. Muito embora o projeto submetido tenha chegado à etapa final de julgamento, este não foi contemplado com o benefício do financiamento público.

Face ao exposto, foram estabelecidas ações para o enfrentamento das adversidades descritas. Desse modo, esta etapa teve como objetivo a organização dos artefatos do Acervo de modo a elaborar um esquema de operacionalização e sistematização do Acervo LAUF com vistas a viabilizar a realização do trabalho de pesquisa proposto (e, possivelmente, de trabalhos futuros).

1.5.2.2. Pré-análise

A etapa de pré-análise visa uma aproximação do objeto de modo a contemplar o manuseio exploratório do objeto de pesquisa. Parte dessa etapa se deu a partir do momento do primeiro contato com o Acervo em uma visita exploratória inicial que levou a estruturação das estratégias adotadas na dimensão laboratorial. Na sequência, boa parte desta etapa se deu de modo concomitante à digitalização dos artefatos fotográficos, quando se disponibilizou de um longo tempo de observação de cada uma das imagens fotográficas neles registradas.

Nessa oportunidade se buscou identificar elementos ou temáticas recorrentes que pudessem conformar *unidades de análise*, compreendidas como *unidades de registro* e *unidades de contexto*. Conforme Minayo, unidades de registro “se referem aos elementos obtidos através da decomposição do conjunto da mensagem”, que, dependendo na natureza do estudo, podem, inclusive, ser combinadas entre si. (MINAYO, 2002, p. 75). A partir desse entendimento, foram identificadas uma série de recorrências que passaram a ser entendidas como unidades de análise. Citam-se, por exemplo, temas, personagens de uma narrativa, acontecimentos, lugares, etc. Ao observar-se o entendimento de que, além das unidades de registro, se deve definir as unidades de contexto, situando uma referência mais ampla de modo a precisar o contexto do qual faz parte a mensagem, se fez uso das próprias imagens como “*biografemas*²⁶” para o direcionamento inicial das investigações de contexto.

1.5.2.3. Registro fotográfico dos envelopes originais

As informações contidas nos envelopes contribuíram significativamente para o trabalho de pesquisa realizado. No entanto, a diferenciação das informações registradas pelo urbanista, ou, posteriormente, acrescidas pelo seu filho durante o trabalho de envelopagem individual não se fez imprescindível. Assim, para que, em uma eventual necessidade futura, houvesse registros que permitissem esse estudo, se procedeu com o registro fotográfico da totalidade dos envelopes do acervo.

²⁶ Conceito abordado por Barths (1980, p. 51).

Todos os envelopes do acervo LAUF foram fotografados, inclusive os envelopes mais antigos, encontrados vazios. Esta ação foi empreendida com o objetivo de registrar o momento de acondicionamento à época, mas, principalmente, visando preservar as informações transcritas nos envelopes²⁷. Para além da guarda das informações para uma possível demanda futura, as anotações registradas nos envelopes dos negativos tiveram grande valia para as análises dos artefatos empreendidas. Desse modo, o arquivo com os registros fotográficos dos envelopes foi frequentemente demandado durante os esforços de pesquisa, bem como para a redação do presente trabalho.

Foram registrados ao total 627 envelopes, sendo 610 grafados por Paulo Paulo Kemp Ubatuba de Faria e 17 grafados pelo urbanista. Para o registro fotográfico dos envelopes foram grafados a lápis, no canto superior direito, os números de registro tomo atribuídos durante a catalogação do Acervo. Este cuidado foi tomado de modo a permitir identificações posteriores, bem como a correta relação dos negativos e dos envelopes atinentes a estes.

1.5.2.4. Identificação e análise das coleções originais por LAUF

No contato inicial com os negativos abrigados nas caixas de charutos e *tricot* que continham o Acervo, não foi identificada uma organização ou agrupamento por assuntos. Deste modo, os negativos dos mais variados temas estavam misturados. Esse fato praticamente inviabilizava uma compreensão e leitura do conjunto.

Assim sendo, a primeira ação de apropriação do Acervo foi a separação dos negativos em grupos divididos pela incidência de *unidades de registro*. Estes grupos foram identificados e separados por marcadores conforme registrado na figura 16. Foram usados marcadores coloridos como forma de categorizar grupos afins e, posteriormente, subgrupos. Essa marcação inicial, embora embrionária, contribuiu para a percepção da larga abrangência do Acervo e da complexidade que demandaria um esforço de catalogação já que muitos negativos poderiam ser classificados em mais de um grupo.

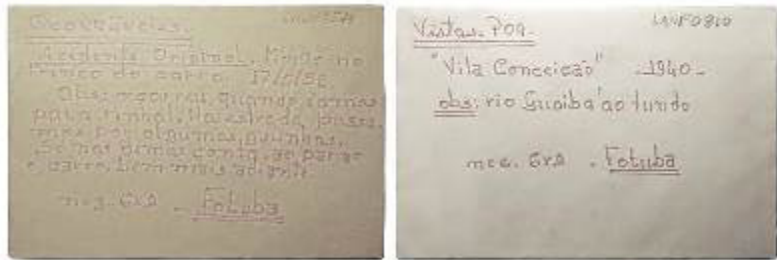
Esse trabalho inicial de agrupamento permitiu uma aproximação do olhar ao focar exemplares de um mesmo assunto e, assim, relacionar suas partes. Pode-se perceber, ainda, que poderiam haver inúmeras subdivisões. No entanto, a principal contribuição desta aproximação foi a visualização de que já teria havido um agrupamento anterior que ficara subsumido a partir da separação dos negativos em envelopes distintos. Esse agrupamento anterior passou a ser denominado como catalogação original.

²⁷ Nesse sentido, no caso de o Acervo LAUF vir a ser catalogado e armazenados em banco de dados, conforme descrito e recomendado na etapa anterior, se fará necessário uma análise detalhada das informações contidas nos envelopes para o preenchimento individualizado das fichas catalográficas. Assim, os conteúdos dos envelopes poderão vir a ser estudados individualmente em um tempo futuro.

A identificação da catalogação original foi possível devido ao fato de Paulo Ubatuba de Faria ter mantido vários dos envelopes originais grafados por seu pai, ainda que vazios. A catalogação original foi identificada a partir do cruzamento das informações contidas nos envelopes originais grafados pelo urbanista, nos envelopes grafados por Paulo Kemp Ubatuba de Faria, figura 17, e com base nas unidades de registro identificadas nos negativos. As informações advindas deste cruzamento foram comparadas com os conjuntos de negativos que ainda se encontram em seus envelopes originais grafados pelo próprio autor. Observou-se que os negativos eram originalmente separados por conjuntos temáticos, de modo que os negativos referentes a um determinado tema ficavam armazenados em um mesmo envelope. Os conjuntos temáticos, ou séries fotográficas, eram chamados pelo autor de “coleções”, conforme identificado em alguns de seus envelopes.

O estudo da catalogação original demonstra que Ubatuba de Faria frequentemente atribuía títulos a suas coleções, conforme observa-se na figura 18, em que os títulos aparecem sublinhados pelo autor. A quantidade de informações descritas nos envelopes em cada coleção é variada. As informações descritas podem conter alguma combinação dos seguintes itens: título da coleção, local, data, número de negativos no envelope, formato do negativo e informações adicionais. Atenta-se para esclarecimentos acerca das datas, uma vez que, quando aparecem, podem conter combinações com o ano, o mês e até mesmo o dia. Quando imagens da mesma série foram obtidas em momentos distintos, as datas costumam ser indicadas no envelope como é o caso do envelope intitulado *Atlântida Vistas* com as datas “1939-40-41”. Outras coleções como *Pensões Onde Morei* e *Vida Acadêmica*, com imagens obtidas em locais e momentos diversos, não há indicação de data ou local.

As coleções originais identificadas foram as seguintes: Revolução de 1930, Enchentes (subdividida em: Enchente de 1936 e Enchente de 1941), Retratos de Diversos, Semana da Pátria 1939, Abordo e Despedidas, Vida Acadêmica, Pensões Onde Morei, Faces dos Quarteirões do Centro de Porto Alegre, Casamentos dos Parentes, Experiência com Câmera Rollfadil - Experiências de Fotografia, Parada da Escola Normal - Parada dos Bichos da Medicina, Reclames Originais, Viagens, Rio de Janeiro, Tramandaí, São José Do Norte, Uruguai, Rio Grande, Atlântida, Praia do Pinhal, Chácara Bordini, Autos, Aviação, Excursões com Dr. Murell e Dr. Teixeira, No Club União, Atletismo, Regatas, Festa de Ginastica, 9º Campeonato de Atletismo, Antiguidades, Topografia e Triangulações, Fotos Tiradas a Noite, Demolições e Alinhamentos, Mudança de uma Ponte, Conferências, Doação de Terreno, Fotos Artísticas e Animais. Somam-se a estas as seguintes coleções: Carnaval, Aniversários, Capão Da Canoa, Obras, Ruas, Vistas de Porto Alegre e Retratos e Bustos. No entanto, com relação a estas últimas, não é possível identificar se foram criadas pelo próprio urbanista ou se foram assim intituladas por Paulo em suas transcrições posteriores.



[16] À ESQUERDA: UNIDADES DE REGISTRO SEPARADAS POR MARCADORES

FONTE: FOTOGRAFIA OBTIDA PELA AUTORA

[17] ACIMA: ENVELOPES GRAFADOS POR PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA

FONTE: FOTOGRAFIAS OBTIDAS PELA AUTORA

[18] AO CENTRO: ENVELOPES GRAFADOS POR LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA

FONTE: COMPOSIÇÃO ELABORADA PELA AUTORA

[19] ABAIXO: PASTAS ELERÔNICAS PARA O AGRUPAMENTO DE SÉRIES FOTOGRÁFICAS

FONTE: COMPOSIÇÃO ELABORADA PELA AUTORA

Na oportunidade em que as imagens dos negativos foram salvas em meio digital a catalogação original foi mantida uma vez que as imagens foram dispostas em pastas nomeadas conforme as coleções encontradas. Dessa forma, há um arquivo digital salvo tal como o Acervo foi encontrado. Os positivos digitalizados foram salvos em pastas isoladas nomeadas de acordo com o documento onde foram encontrados. Os positivos não seguem, assim, o modelo de catalogação aplicado pelo autor do Acervo aos negativos uma vez que não há nenhum documento indicando esse movimento. Ressalta-se que o estudo da catalogação original foi deveras significativo, visto que funcionou como um diálogo com o autor. Os vestígios deste diálogo trouxeram indícios e informações preciosas através das quais foi possível conhecer impressões significativas do autor sobre sua própria obra

1.5.2.5. Classificação

Visto que as classificações são estabelecidas por meio do estabelecimento de categorias, trabalhar com a categorização “significa agrupar elementos, ideias ou expressões em torno de um conceito capaz de abranger tudo isso”. Nesse sentido, “a palavra categoria, em geral, se refere a um conceito que abrange elementos ou aspectos com características comuns ou que se relacionam entre si. Essa palavra está ligada à ideia de classe ou série” (MINAYO, 2002, p. 70).

No presente trabalho de pesquisa a classificação em *categorias*, doravante intituladas *séries fotográficas*, se deu a partir de uma abordagem *qualitativa* desenvolvida por meio da técnica de *análise de conteúdo*²⁸. Esse processo se deu com base no reconhecimento de tendências e, assim, no isolamento de unidades de registro. O reconhecimento das unidades de registro teve como base a observação do próprio Acervo durante o período de duplicação digital das imagens. O agrupamento em séries fotográficas a partir do reconhecimento de tendências teve como foco a análise do *conteúdo manifesto* e *conteúdo latente* das imagens fotográficas.

1.5.2.5.1. Identificação de tendências nas unidades de registro

Muito embora o estudo da catalogação original tenha sido de grande valia, trazendo significativas contribuições para a pesquisa, este foi organizado em um sistema lógico que favorecia a compreensão do autor e, posteriormente, de seu filho. Inclusive, em não raros casos foram encontrados negativos muito deslocados de seu assunto, especialmente quando encontrados em envelopes coletivos. Assim, se fazia necessário um novo modo de

²⁸ Conforme descrição de Banks (2009) e Martins e Theóphilo (2009).

classificação e de organização que fosse adaptado às necessidades da pesquisa de maneira que pudesse servir de instrumento para essa.

Na oportunidade em que as imagens dos negativos foram salvas em meio digital criou-se um arquivo onde a catalogação original foi mantida com suas imagens dispostas em pastas nomeadas conforme as coleções originais. Manteve-se, dessa forma, a integridade da classificação encontrada. Posteriormente, criou-se uma duplicação do arquivo original, onde uma nova classificação, com vistas a instrumentalizar a os trabalhos de pesquisa, foi operacionalizada.

Essa nova classificação nasceu da identificação de tendências de repetição das unidades de registro identificadas e da necessidade de criar novas categorias para a classificação a partir do isolamento de unidades de registro que pudessem ser úteis para a análise. Ainda, a nova classificação teve o intuito de flexibilizar o processo, de modo que as imagens pudessem ser inseridas em mais de uma categoria.

1.5.2.5.2. Categorização / agrupamento em séries fotográficas

As novas categorias criadas a partir da identificação de unidades de registro passaram a ser chamadas, então, de *séries fotográficas* como forma de diferenciação da classificação original subdividida em *coleções*. Muito embora houvesse o desejo de tornar clara a diferenciação das catalogações através de uma diferenciação semântica de nomenclatura, determinados títulos utilizados pelo autor do Acervo para identificar suas *coleções* foram reempregados na nova classificação. Essa diferenciação é importante porque as séries fotográficas que fizeram uso de títulos originalmente empregados em coleções, doravante denominadas séries, poderiam abrigar imagens exógenas ao seu conteúdo original, bem como deixar de abrigar imagens que porventura estivessem ali inseridas, mas que não se aproximassem da unidade de registro referida.

O incremento de novas categorias de classificação foi, por vezes, mais restritivo aos termos da catalogação original e, por vezes, mais abrangente. O olhar abrangente permitiu relacionar elementos anteriormente agrupados em coleções análogas. Como exemplo, cita-se a série que agrupou imagens das coleções Obras, Ruas e Vistas de Porto Alegre. Dentre as principais séries fotográficas inseridas na nova classificação estão as seguintes: Família, Crianças, Fotografias Aéreas, Plantas, Footing, Vilegiatura, Praias, Inusitadas e Estratificação Social.

Para o aprofundamento do estudo do Acervo LAUF se fazia necessário poder visualizar em conjunto a totalidade de imagens atinentes a cada categoria. Esse fim foi alcançado mediante o agrupamento das séries fotográficas. O agrupamento das séries

fotográficas estabelecidas na nova catalogação se deu através de pastas eletrônicas. Essa solução foi elaborada como forma de viabilizar o processo de pesquisa em face da ausência de um banco de dados devidamente catalogado e acessível por um sistema operacional específico.

Para a realização deste procedimento foram criadas pastas nomeadas com os títulos das séries fotográficas idealizadas, conforme figura 19. Na sequência, cada imagem foi avaliada individualmente e disposta nas pastas de séries fotográficas que parecessem pertinentes, podendo, assim, estarem dispostas em mais de uma pasta, quando necessário. Durante a avaliação individual das imagens, quando julgado pertinente, foram criadas novas categorias. A avaliação considerou, também, a classificação original das coleções, excetuando-se somente os casos de inadequação das unidades de registro.

1.5.2.6. Reconhecimento de padrões

O reconhecimento de padrões ora descrito foi operacionalizado através do estudo individualizado e arranjo das séries fotográficas e está dividido em duas etapas: a identificação de narrativas fotográficas e o agrupamento por padrões. Apoiando-se no entendimento de que imagens também conformam discursos (FLICK, U. 2009; MANGUEL, A., 2001), o conjunto de padrões identificados passa a ser compreendido como uma *construção interpretativa*²⁹ (BANKS, 2009; SANTANA; SOBRINHO, 2007) que conforma uma narrativa visual (BANKS, 2009) através de um discurso *ancorado* por textos e imagens. Nesse sentido, a construção adere a uma abordagem interpretativista. Conforme destacam Santana e Sobrinho,

o pesquisador que adota uma abordagem interpretativista não acredita que tenha sentido designar um conjunto de aspectos dos fenômenos como 'causas' e outros como 'efeitos' – como postula o positivismo – pois o conhecimento não é descoberto e sim construído; o propósito de suas pesquisas é a realização de uma descrição encorpada (*thick description*) do fenômeno em estudo. Ademais, importa mencionar que, sob a ótica interpretativista, o pesquisador influencia a escolha do fenômeno, do método, dos dados e dos resultados de sua pesquisa (SANTANA; SOBRINHO, 2007, p. 3).

Nesse sentido, o desenvolvimento se dá em acordo com Penn, visto que “a imagem é sempre polissêmica ou ambígua.” (PENN, 2002, p.322). Para o autor, “a liberdade interpretativa do(a) leitor(a) depende do número e da identidade de seus léxicos. O ato de

²⁹ Construção interpretativa por se compreender que “a ‘lente’ que o pesquisador utiliza para analisar um fenômeno faz com que o mesmo tenha conotações particulares para aquele determinado pesquisador, o que nos permite depreender que, possivelmente, se outro pesquisador analisasse o mesmo fenômeno, ele seria visualizado de maneira de diferente, dadas as diferentes visões que os dois pesquisadores possuem do mundo, o que leva a diferentes interpretações” (SANTANA; SOBRINHO, 2007, p. 3).

ler um texto ou uma imagem é, pois, um processo interpretativo” (PENN, 2002, p.324). Essa condição se dá pela especificidade do meio visto que o discurso da imagem se difere do discurso da escrita, visto que “tanto na linguagem escrita como na falada, os signos aparecem sequencialmente. Nas imagens, contudo, os signos estão presentes simultaneamente. Suas relações sintagmáticas³⁰ são espaciais e não temporais” (PENN, 2002, p. 322)

1.5.2.6.1. Identificação de narrativas fotográficas

Ao se reconhecer e adotar o conceito de “texto visual” compreende-se *narrativa* como sendo a “‘história’ contada por imagens” (BANKS, 2009, p. 29). Adota-se o conceito de narrativa conforme explicitado por Banks: “Em sua acepção mais ampla, o termo refere-se à organização intencional de formação aparentemente apresentada dentro de – para nossos propósitos – uma imagem ou sequência de imagens” (BANKS, 2009, p. 29). O exercício de leitura de imagens e narrativas também é tratado por Manguel:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas – atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

A partir desse entendimento, narrativa fotográfica é compreendida como sendo a narrativa por meio de imagens fotográficas. Ressalta-se que são identificados dois tipos de narrativas, interna e externa, conforme segue:

“A narrativa interna de uma fotografia, por exemplo, pode ser tratada com uma simples questão: ‘essa é uma fotografia de quê? [...] A narrativa externa é a história construída pela resposta que questões como: ‘quem bateu essa foto’, quando ela foi batida’, porque ela foi batida’”. (BANKS, 2009, p. 29)

A identificação de *narrativas fotográficas* latentes no acervo que pudessem contribuir para o questionamento de pesquisa se deu com base na técnica de *análise semiótica de imagens paradas* (PENN, 2002) a partir de uma abordagem qualitativa. Essa identificação se tornou viável quando estruturada a partir da análise das séries fotográficas que haviam sido anteriormente classificadas com base na técnica de análise de conteúdo. Dessa forma, a identificação de narrativas fotográficas se deu pela construção de um quadro

³⁰ Relações sintagmáticas compreendidas como relações com outros termos que o precedem e o seguem. (PENN, 2002).

analítico conformado pela articulação das estratégias de análise de conteúdo e semiótica de imagens.

A análise semiológica empreendida, conforme registrada por PENN (2002), buscou, através da conformação de inventários denotativos, o reconhecimento de níveis de significação mais aprofundados. Para tanto, valeu-se de concepções de conotação e denotação, adotadas por autores como Barthes (1980) e Penn (2002), para se empreender análises denotativas do conteúdo latente dos conjuntos de imagens com vistas ao reconhecimento e compreensão de narrativas fotográficas.

Além do conteúdo manifesto das narrativas constantes nas fotografias (narrativa interna), buscou-se por *indícios* possíveis de identificar no conteúdo latente (narrativa externa) em um esforço interpretativo. Dessa forma, as análises denotativas do conteúdo latente dos conjuntos de séries fotográficas foram baseadas na percepção de indícios, conforme *Paradigma Indiciário* de Ginzburg (2009).

Por Paradigma Indiciário compreende-se a atenção e valorização dos indícios denotadores de realidades. Ginzburg (2009) desenvolve um método em que os indícios ou pistas, imperceptíveis em uma leitura mais superficial, funcionam como chaves para a compreensão de realidades socioculturais complexas, possibilitando ao pesquisador traduzi-los numa sequência narrativa pela decifração desses indícios, dessas pistas referentes a determinado contexto. Os indícios elencados são validados a partir da compreensão de um determinado contexto que se traduz pela historicidade e aporte teórico próprios de cada narrativa.

1.5.2.6.2. Agrupamento por padrões

As narrativas e, por vezes, conjuntos de narrativas foram agrupadas de modo a conformarem padrões que contribuíssem para a construção que teve como horizonte o questionamento de pesquisa. Visto que “as estruturas narrativas são estabelecidas e compreendidas por convenção e não são inatas ou universais” (BANKS, 2009, p. 29), como parâmetro, os padrões foram ordenados de modo a ter como elemento preliminar e estruturador sua contextualização teórica e um relato de sua historicidade com vista a convencionar um *léxico* adequado. A contextualização histórica dada a cada um dos padrões foi o estudo de suas relações com seus circuitos de consumo³¹ e origens, tendo em vista que muitos dos padrões possuem significativa historicidade.

Essa contextualização foi desenvolvida com grau de profundidade suficiente para estruturação de um *sistema referente*. A estruturação de cada padrão identificado e

³¹ Conceitos tratados por Mauad (2008) e Possamai (2005).

selecionado para compor a construção geral desenvolvida se deu pela composição de um *inventário denotativo* que foi relatado a partir de um enfoque discursivo que propiciou o relato do encadeamento de evidências demonstrado e das triangulações de dados verificadas.

Os padrões identificados são fruto de uma recorrência, caso contrário, não se consubstanciariam em padrões. Assim, esta análise teve como objetivo perceber tendências, repetições e padrões recorrentes. Foram buscadas recorrências nos padrões de representação, bem como singularidades e variações por trás destes padrões. Também foram investigadas as relações que geraram estes padrões.

A constituição dos padrões se deu, então, pela combinação de uma ou mais narrativas identificadas associadas aos referenciais teóricos e históricos identificados e dispostos através de *insights teóricos* de modo a alicerçar a narrativa. Conforme orientado,

Para comparar grupos e gerar teoria, o pesquisador deve utilizar a sua sensibilidade teórica (theoretical sensitivity). [...] Ela envolve a sua capacidade, o seu temperamento, as suas habilidades de pesquisador, de reconhecer insights teóricos em sua área de pesquisa, combinada com sua habilidade de elaborar teoricamente esses insights. (MARTINS, THEÓPHILO, 2009, p. 77).

Nesse sentido, cada padrão identificado foi considerado como sendo um *constructo*³². A essência distintiva do constructo padrão se apoiou no entendimento de *punctum* (BARTHES, 1980), ao considerar cada padrão como possuidor de um *punctum*, que lhe traz vida e significado próprios. Entende-se *punctum* como sendo uma ou mais características subjacentes que estão além da latência do conteúdo discursivo. Nas palavras de Barthes, “o *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que se dá a ver” (BARTHES, 1980, p. 89).

Os padrões de uso foram organizados em dois grupos denominados Fotografia Aplicada e Fotografia Social que expressam as tendências investigadas. O padrão Fotografia Aplicada trata do urbanismo e do urbano, enquanto o padrão Fotografia Documental, que trata da percepção política, ambiental e social através da sensibilidade de um olhar engajado. O primeiro grupo, Fotografia Aplicada, que trata do urbanismo e do urbano, contém os seguintes padrões: Expressão Gráfica; Registros de Trabalho; Fotografia Aérea; Fotografia Panorâmica; Fotografia Comparativa; Transformações Urbanas; A Captura do Espetáculo da Rua e A veiculação do Olhar. O segundo grupo, denominado Fotografia Documental, que trata da percepção política, ambiental e social através da sensibilidade de um olhar engajado, apresenta dois padrões: Fotodocumentarismo e o

³² Aqui entendido como um conceito intencionalmente construído a partir de um marco teórico, baseado em fenômeno observável e traduzido em proposições observáveis e mensuráveis. (MARTINS, THEÓPHILO, 2009).

Documentarismo Social. A organização aqui descrita pode ser visualizada no Quadro de Padrões, exposto na tabela 03:

QUADRO DE PADRÕES	
FOTOGRAFIA APLICADA	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Expressão gráfica ▫ Registros de trabalho ▫ Fotografia aérea ▫ Fotografia panorâmica ▫ Fotografia comparativa ▫ Transformações urbanas ▫ A captura do espetáculo da rua ▫ A veiculação do olhar
FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Fotodocumentarismo ▫ Documentarismo social

TABELA 3: QUADRO DE PADRÕES
FONTE: ELABORADO PELA AUTORA

Não obstante tenha se estudado cada um dos padrões de uso identificados, muitos deles merecem ser pesquisados individualmente, de forma mais aprofundada. Todavia, o objetivo deste trabalho foi identificar os padrões, classificá-los e demonstrar sua contribuição, individual e coletiva, para o trabalho de Ubatuba de Faria enquanto urbanista, perpassando as relações que os geraram. Desse modo, o foco do trabalho, tendo no horizonte a questão de pesquisa já referida, foi reconhecer, demonstrar e dar vista ao conjunto de padrões de uso da fotografia como ferramenta/instrumento para o trabalho de urbanista de Ubatuba de Faria.

1.5.3. Filtro Cultural e Tecnológico

O estudo dos filtros cultural e tecnológico teve como objetivo subsidiar e viabilizar a análise do Acervo LAUF ao satisfazer a necessidade de estudos anteriores indispensáveis tendo em vista a máxima de indissociabilidade dos itens o fotógrafo, a tecnologia e o assunto, que se consubstanciam no aporte teórico estruturador do trabalho. Conforme descreve Kossoy,

Três elementos são essenciais para a realização de uma fotografia: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia. São estes os elementos constitutivos que lhe deram origem através de um processo, de um ciclo que se completou no momento em que o objeto teve sua imagem cristalizada na bidimensão do material sensível, num preciso e definido espaço e tempo. [...] O produto final, a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para dele devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia. (KOSSOY, 2001. p. 37).

Em deferência a esse entendimento, os itens referenciados são tratados como partes estruturantes deste trabalho, de modo que aparecem contemplados individualmente e dispostos em capítulos específicos. Assim, no capítulo segundo, é empreendido um esforço de compreensão do filtro cultural oferecido pelo fotógrafo através de uma narrativa de sua história de vida. No terceiro capítulo, a tecnologia, por sua vez, é tratada como uma representação plástica resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializaram e indivisivelmente incorporada ao seu suporte. E, finalmente, o quarto capítulo trata do “assunto” ao analisar padrões conformados por imagens do acervo.

Cabe ressaltar que a análise do filtro cultural conformado pelo fotógrafo foi estudado e descrito através de uma narrativa da história de vida do urbanista e fotógrafo Luiz Arthur Ubatuba de Faria. Para esse trabalho foi priorizada a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural diante do papel decisivo que a bagagem cultural, a sensibilidade e a criatividade podem imprimir no resultado final da obtenção de uma imagem. Nas palavras de Kossoy,

O registro visual documenta a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal. (KOSSOY, 2001. p. 43).

A História de Vida de Luiz Artur Ubatuba de Faria, foi construída como um aporte de contexto no âmbito do qual as imagens desse acervo se consubstanciam não somente em produto, mas, também, como produtoras de sentido. Tendo em vista que “a fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor”. (KOSSOY, 2001. p. 50). A História de Vida, enquanto metodologia, teve suporte na teoria do Método (Auto)biográfico³³ e utiliza as narrativas (auto)biográficas como fonte para a construção de dados. Nesse sentido, valeu-se de aportes teóricos em Santa Marina e Marinas (1994); Pujadas (1992) e Abrahão (2004). De acordo com os autores estudados, a presente pesquisa reconhece na narrativa importante potencial de análise e de significação.

³³ A expressão *auto* foi utilizada por Abrahão para cunhar um conceito que compreende uma significação de mão dupla: o singular-plural da relação pesquisador/pesquisado. (ABRAHÃO, 2004. p. 205).

Esse fenômeno se dá tanto na narrativa contida nas fotografias, como na narrativa – oral ou escrita – referente à trajetória de vida.

Dessa forma, a narrativa de fotografias e a narrativa da história de vida se complementam. Entendo que não só o Acervo LAUF, mas, também, a trajetória de Ubatuba de Faria integram um sistema cujas narrativas – tanto a que emana das fotografias como a que se refere às vivências de seu autor – foram construídas no âmbito de um sistema sócio-econômico-cultural complexo, que certamente não determina essas narrativas, mas possivelmente as condiciona. Por essa razão essas narrativas se complementam e devem ser compreendidas tendo presente a dimensão contextual em que são instituídas.

O processo de aproximação para a redação da narrativa de vida de Ubatuba de Faria foi um processo intenso, que configurou um verdadeiro mergulho na vida do urbanista conforme descreve Dosse, “o biógrafo não só acaba modificado, transformado pela figura cuja biografia descreve, como passa a viver, durante o período de pesquisas e redação, no mesmo universo, a ponto de não conseguir o exterior do interior”. (DOSSE, 2009, p.14). Não obstante o processo de significativa aproximação conforme descrito, o autor identifica ser recorrente, na maioria dos biógrafos, “o [sentimento] da empatia necessária e desejo de fazer justiça”. (DOSSE, 2009, p.15). Face ao exposto, Dosse faz a ressalva de que “o biógrafo precisa amar suficientemente sua obra para sacrificar-lhe um longo período de vida, mas, ao mesmo tempo, tem de estabelecer uma distância crítica que lhe permita ir até o fim da identificação como um sujeito alheio” (DOSSE, 2009, p.15).

2. O FOTÓGRAFO: A HISTÓRIA DE VIDA DE UM URBANISTA.

Mais do que momentos decisivos
há vidas decisivas, com toda a sua cultura
e toda sua ideologia.

Sebastião Salgado

2. O FOTÓGRAFO: A HISTÓRIA DE VIDA DE UM URBANISTA.

Luiz Arthur Ubatuba de Faria foi o filho primogênito de Horácio Luiz de Faria e Cora Ubatuba de Faria. Seu pai era professor de francês no tradicional Colégio Lemos Jr., na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul. O núcleo familiar era composto também pelos irmãos gêmeos Horácio e Homero Ubatuba de Faria. A boa formação e a ocupação de posições destacadas foram padrão entre os filhos do casal. Horácio, assim como o irmão mais velho, formou-se engenheiro civil e chegou a ser prefeito da cidade de Rio Grande. Homero, por sua vez, seguiria carreira militar chegando ao posto de General.

Seus avós paternos eram Luiz dos Santos Faria e Maria Leopoldina Torres Faria. E seus avós maternos eram Arthur Trajano Ubatuba e Thereza Alice Laquentinie Ubatuba. Seu nome composto, Luiz Arthur, é formado pela combinação dos nomes de seus avós paterno e materno respectivamente, Luiz dos Santos Faria e Arthur Trajano Ubatuba, acrescido da combinação de seus sobrenomes em ordem inversa. O sobrenome, também composto, Ubatuba de Faria foi unido pela primeira vez na geração de Luiz Arthur Ubatuba de Faria e passaria a ser usado em conjunto, de modo a formar um único sobrenome nas gerações futuras.

Conforme sua certidão de nascimento, teria nascido “no dia vinte e três de abril de um mil novecentos e sete (23-04-1907), às 02h00min, na cidade de Rio Grande –RS”³⁴. Não obstante o documento citado, o ano de nascimento de Ubatuba de Faria é controverso e vem sendo informado, por diferentes autores, algumas vezes como 1907, outras 1908³⁵. No entanto, documentos como suas Cadernetas de Aluno do Instituto de Engenharia, em duas oportunidades distintas informam 23 de abril de 1908 como sua data de nascimento. Ainda, no álbum *Porto Alegre: biografia duma cidade*, em breve nota biográfica sobre Ubatuba de Faria, um de seus autores, menciona 1908 como ano de seu nascimento. Nas duas oportunidades, tanto em sua Caderneta de Aluno como no álbum citado, Ubatuba de Faria poderia ter informado a data de nascimento conforme sua certidão de nascimento. Por algum motivo, não o fez. Por esta razão, será referido nesta dissertação o ano de 1908 como o de seu nascimento.

2.1. APRESENTAÇÃO | INFLUÊNCIAS PRIMEIRAS

Ubatuba de Faria nasceu em de Rio Grande, cidade portuária no interior do Rio Grande do Sul, onde passou sua infância e viveu até 1925. A percepção da cidade de Rio Grande povoada pelos acontecimentos urbanos e vivencias desse período vão configurar o

³⁴ Ver documento em anexo. Anexo1.

³⁵ Rovati (2001) e Leme (1999), por exemplo, informam a data de 1908.

primeiro imaginário que Ubatuba de Faria vai ter de cidade. Esse imaginário vai reverberar durante toda sua trajetória profissional. Por isso a importância de um olhar para a cidade de Rio Grande desta época.

A tônica desse período vai ser dada pela intensa atividade fabril e portuária. Atividades essas que vão impulsionar a transformação cidadina que vai se operar em Rio Grande durante essa época, definida por Ferreira (2010, p.4) como sendo de uma “*modernidade industrial, capaz de alterar as formas de organização de uma vida social*”. O fato de ser uma cidade portuária trazia a Rio Grande uma atmosfera peculiar. O porto permitia o rápido acesso e comunicação com outras paragens e o constante desembarque de pessoas de outras localidades na cidade. A cena do embarque/ desembarque na plataforma do cais parece ter marcado o imaginário do jovem que futuramente fotografaria a coleção por ele intitulada *Abordos e Despedidas*.

A transformação cidadina pode ser verificada a partir da criação de novos espaços de encontro como cafés, teatros, confeitarias, livrarias e bibliotecas, o que foi chamado como um *afrancesamento* do lugar (BITTENCOURT, *apud* FERREIRA, 2010) . Também surgem novas demandas a serem resolvidas tais como as questões de saneamento, habitação popular, a utilização dos recursos naturais e também o lazer. O alvorecer do Balneário Villa Sequeira³⁶, hoje chamado de Balneário Cassino, faz parte desta nova demanda de organização cidadina (FERREIRA, 2010). Ubatuba de Faria esteve em alguns verões no Balneário Villa Sequeira³⁷ e participou logo em seus primeiros anos desta prática inovadora no Estado que eram os banhos de mar e a vilegiatura marítima. Essa primeira memória da prática do veraneio marítimo e da vivência no balneário ficaria profundamente arraigada no urbanista, que viria a coordenar o Departamento de Balneários Marítimos e planejar grande parte dos balneários do Litoral Norte do Estado do Rio Grande do Sul.

Se a profusão industrial e as atividades portuárias e balneárias foram influentes no registro do imaginário, o fato que mais chama a atenção para determinação da atmosfera urbana e da paisagem cultural foi, seguramente, o saneamento da cidade de Rio Grande. Devido a seu caráter portuário, a cidade estava muito mais vulnerável à entrada de doenças e epidemias do que outros municípios vizinhos. A cidade de Rio Grande foi marcada por epidemias³⁸ nas primeiras décadas do século XX, em função disso o Estado chegou a abrir um Hospital de Isolamento, o Lazareto. Dessa forma, a Intendência Municipal precisava redobrar seus esforços na melhoria de diversos serviços como, iluminação, calçamento,

36 Segundo Ferreira (2010), a primeira temporada de veraneio marítimo do Rio Grande do Sul aconteceu na estação de banhos Villa Sequeira, hoje Balneário Cassino, oficialmente aberta com a primeira viagem do trem da Companhia Estrada de Ferro do Rio Grande-Costa do Mar em 26 de janeiro de 1890.

37 Informação oral, em depoimento de Paulo Kemp Ubatuba de Faria.

38 Em 1914, registrou-se de um número populacional elevado de infectados com Varíola, em 1918 passageiros de vapores vindos do Rio de Janeiro trouxeram para Rio Grande a Gripe Espanhola, ou Gripe Epidêmica e, em 1923, Alastrim (PEDROSO, 2010).

água, esgotos, aterramentos, coletas de lixo, inspeção de alimentos, transporte etc., pois as taxas de mortalidade superavam as de natalidade, desde que a cidade de Rio Grande era considerada uma das mais sujas e infectas cidades do Estado do Rio Grande do Sul (PEDROSO, 2010).

Era clara a necessidade de sanear a cidade, que dispunha da segunda maior arrecadação do Estado. Para a elaboração do Plano de Saneamento de Rio Grande foi contratado pela Intendência Municipal, em 1909, Francisco Saturnino de Brito (1864-1929), engenheiro sanitaria que produziu extensa obra cuja relevância tem sido ressaltada por numerosos pesquisadores (NASCIMENTO, 2013; FARIA, 2004; BERTONI, 2010). Dada a importância de Saturnino de Brito no campo da engenharia brasileira neste período, ele seria eleito patrono da Engenharia Sanitária no Brasil (PEDROSO; FERREIRA, 2011).

Segundo Lopes (2012), “todos os projetos de Saturnino de Brito iniciavam-se por um estudo detalhado da área de intervenção [...], ou seja, ele realizava um levantamento preciso dos diversos vetores que envolviam a cidade”. Foi por ocasião desta série de estudos iniciais que Saturnino de Brito esteve em Rio Grande em 1909.

Muito embora o plano de Saturnino de Brito tenha sido contratado em 1909, sua implementação se estendeu por vários anos. Dessa forma, a execução do projeto de Saturnino de Brito para Rio Grande se deu durante o período de infância e adolescência de Ubatuba de Faria. Segundo Pedroso (2010) a conclusão das obras, que tiveram início em 1917, deu-se em 1923. Durante todo este período Saturnino de Brito correspondeu-se com o também engenheiro Florisbello Leivas, que levou a cabo seu Plano. A demora se deu devido a desventuras tais como o atraso na chegada de materiais importados devido à grande guerra e as sucessivas mortes de intendentes. O saneamento do Rio Grande foi uma ação que se sucedeu de gestor a gestor, uma vez que todos os intendentes deram continuidade à política iniciada em 1909.

O discurso higienista vigente à época foi um dos principais determinantes para a realização do saneamento e reformulação da cidade. Tanto o engenheiro responsável pela Comissão de Saneamento, como os diretores da firma que realizou as obras, eram adeptos da filosofia positivista. As obras de Rio Grande se deram com o apoio do Governo do estado e de Borges de Medeiros (PEDROSO, 2010). Também cabe ressaltar que:

As tramas políticas que fizeram com que o Saturnino de Brito chegasse até Rio Grande perpassam o ideal positivista do início do século XX no Brasil e, especialmente, no Rio Grande do Sul com as figuras de Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros. A ligação de Rio Grande com a capital se fazia de forma estreita, em que os intendentes locais ocupavam espaços de influências privilegiados em sua proximidade com os mandatários estaduais. (PEDROSO; FERREIRA, 2011, p.16).

Durante todo o período em que ocorreram as obras de saneamento em Rio Grande, desde o desenvolvimento de seu projeto até o término de sua execução, pressupõe-se que o assunto tenha sido amplamente debatido e difundido na cidade³⁹. Aventa-se a possibilidade de as questões sanitárias e de planejamento que, muito provavelmente eram assunto em Rio Grande durante este período, somadas como a passagem de uma personalidade tão reconhecida como Saturnino de Brito e a atuação de Florisbello Leivas, tenham despertado a curiosidade e o interesse do jovem Ubatuba de Faria, sensibilizando-o para as questões urbanísticas ainda enquanto adolescente.

2.2. INICIAÇÃO | VIDA ACADÊMICA

Ubatuba de Faria estudou no Colégio Lemos Jr., escola em que seu pai era professor de francês. O fato de ter sido escolhido como orador da turma de formandos de 1925, demonstra sua popularidade entre os colegas e personalidade extrovertida, bem como prenuncia sua capacidade de oratória que será marcante em sua carreira⁴⁰. Esse fato está documentado na citação que segue:

A turma de formandos de 1925 escolhe o paraninfo Alfredo Soares do Nascimento, como uma homenagem em vida aos seus serviços pelo Lemos Jr. A sessão solene no salão nobre acontece no dia 2 de janeiro de 1926. **O Orador é Luiz Arthur Ubatuba de Faria**, que fala em nome de Golbery do Couto e Silva, Eydio Soares da Costa, Pedro da Costa Rocha, Irges Santos, Maria Teixeira Cadaval, Rubens Gonçalves Penna e Sérgio Machado Moreira. (CESAR, 2007, p. 107, grifo nosso).

Com término dos estudos no *Colégio Lemos Jr.*, em Rio Grande, Ubatuba de Faria transfere sua residência para a capital com a finalidade de estudar no Instituto de Engenharia da Escola de Engenharia de Porto Alegre. Não foi possível precisar o ano em que Ubatuba de Faria iniciou seus estudos em nível superior, de modo que há duas hipóteses: 1926⁴¹ e 1927. Logo no início do curso teve a notícia do falecimento de seu pai:

O professor Horácio de Faria morreu em sala de aula, hoje, quando lecionava o terceiro ano ginásial, disciplina de francês. Dali, o corpo foi levado à residência para velório. Tinha mais de 50 anos, era pai de Luiz Arthur Ubatuba de Faria, ex-aluno do Lemos Jr., que estava no primeiro ano de engenharia, em Porto Alegre, e dos gêmeos Homero e Horácio Ubatuba de Faria, quartanistas do ginásio. Rio Grande, 9/9/1927. (CESAR, 2007, p.114)

³⁹ Não foram encontrados estudos que tratassem especificamente da repercussão na imprensa e na comunidade acerca da presença de Saturnino de Brito na cidade de Rio Grande.

⁴⁰ Diversos jornais fizeram comentários elogiosos à eloquência do urbanista: *Correio do Povo*, *Jornal da Manhã* e *O Tempo*.

⁴¹ Caso tenha sido em 1926, é provável que tenha iniciado seus estudos na metade do ano, ou que tenha parado de estudar durante um semestre devido ao falecimento de seu pai uma vez que se formou em agosto de 1932 e o tempo de integralização do curso era de seis anos.

O óbito do senhor Horácio de Faria, em 1927, chegou a pôr em risco a continuidade dos estudos de Ubatuba de Faria. Tal adversidade foi sanada com uma cotização entre a família para que o jovem seguisse estudando engenharia na capital⁴². Felizmente, Ubatuba de Faria pôde seguir estudando até completar o tempo de integralização de seu curso, que à época somava seis anos.

Conforme o depoimento de seus filhos, Ubatuba de Faria passou a contar com recursos financeiros limitados, durante o período em que foi estudante, após o falecimento de seu pai. Uma das passagens relatadas demonstra como Ubatuba de Faria lidava com a nova condição financeira. Ao embarcar no trem, mesmo possuidor de um bilhete de segunda classe, não hesitou, em tomar acento na parte reservada à primeira classe, no intuito de impressionar a namorada que acenava na plataforma de embarque. Mais tarde, quando questionado pelo fiscal, respondeu, em tom espirituoso, que o bilhete poderia ser de segunda, mas que o passageiro seria de primeira classe. Tal passagem acena para o tom irreverente do rapaz, para a imagem positiva que fazia de si e para a consciência do lugar que ocuparia futuramente na sociedade.

O revés financeiro enfrentado pelo jovem não inibiu seu gosto pela prática esportiva, reservada à época às elites. Durante sua juventude Ubatuba de Faria demonstrou grande interesse por esportes, tendo retratado coleções específicas sobre o tema⁴³. Além de fotografar esportes diversos, Ubatuba de Faria retratou (ou deixou-se retratar) a si mesmo tanto enquanto atleta como durante suas práticas esportivas. O gosto pela prática esportiva trouxe ao jovem de estatura elevada um porte atlético, conforme retrato trazido na figura 20. Segundo Paulo Kemp Ubatuba de Faria, seu pai teria sido remador. Além da prática do remo relatada por Paulo, foram encontradas fotografias que evidenciam que Ubatuba de Faria praticava também saltos ornamentais no Club União.

Em Porto Alegre, durante o período em que foi estudante da Escola de Engenharia, morou em pensões, conforme documentou em sua coleção *Pensões onde Morei*. A coleção por ele intitulada *Vida Acadêmica* também ilustra este momento de sua vida. Tais coleções revelam a interação alegre que Ubatuba de Faria dividia com seus jovens colegas do Curso de Engenharia e de pensão, conforme podemos observar nas figuras 21, 22 e 23.

⁴² Paulo e Roberto Kemp Ubatuba de Faria acreditam que o pai possa ter parado de estudar por um curto espaço de tempo pela ocasião do falecimento de seu pai, mas não têm certeza sobre este fato.

⁴³ No envelope intitulado *Atletismo*, encontramos, além de fotografias avulsas, coleções menores intituladas: *9 Campeonato de Atletismo 1933*, *9 Campeonato no Turnerbund*, *Escola Normal no Campo do Internacional* e *No Club União 32 e 33*.

DISCIPLINAS CURSADAS ESCOLA DE ENGENHARIA

QUARTO ANO	cálculo gráfico nomonografia, grafoestática e noções de ----- construções de alvenaria e madeira estradas de ferro ----- química industrial e metalurgia modelos de fundição e trabalhos de fundição
QUINTO ANO	estabilidade das construções máquinas e motores hidráulica pontes de alvenaria e madeira pontes e construções metálicas arquitetura, traçado das cidades tecnologia e trabalhos de forja serralheria e mecânica

TABELA 4: DISCIPLINAS CURSADAS NOS ANOS QUARTO E QUINTO DA ESCOLA DE ENGENHARIA.
 FONTE: ELABORADA PELA AUTORA COM BASE NAS CADERNETAS DE MATRÍCULA DO ALUNO.

Através da análise das cadernetas de matrícula do aluno⁴⁴ de 1930 e 1931, figura 26, foi possível observar as disciplinas cursadas neste período. Atenta-se para as disciplinas de *máquinas e motores* e *arquitetura, traçado das cidades* que, muito possivelmente, contribuíram como catalisadores para seu gosto pessoal por tecnologia e exercício profissional. A existência da disciplina *Arquitetura, traçado das cidades* demonstra que Ubatuba de Faria não foi totalmente autodidata com relação ao aprendizado dos conhecimentos de urbanismo, muito embora grande parte do domínio deste campo tenha sido adquirido de forma autodidata. A disciplina em questão, conforme análise das assinaturas dos professores⁴⁵, foi ministrada pelo professor general Dr. Oscar de Oliveira Miranda, figura 27, que foi professor homenageado *in memoriam*⁴⁶ da turma de formandos de 1932, turma de Ubatuba de Faria.

O general Oliveira Miranda, além de professor da Escola de Engenharia, foi Comandante da Escola de Guerra⁴⁷ durante o período de 1909/10. Era, também, membro da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro tendo inclusive participado de expedição

44 Cadernetas de Matrícula do Aluno dos anos de 1930 e 1931 – Escola de Engenharia. Referentes ao quarto e quinto anos. Acervo da família Kemp Ubatuba de Faria - Rio Grande.

45 Cruzamento de informações entre as assinaturas da Caderneta de Aluno do Instituto de Engenharia, o recorte de jornal: ENGENHEIROS Civis de 1932. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 ago. 1932 e o artigo Positivistas e republicanos: os professores da Escola de Engenharia de Porto Alegre (HEINZ, 2009)

46 Na ocasião da formatura da turma de 1932, o *Correio do Povo* faz referência ao O general Dr. Oscar de Oliveira Miranda como professor homenageado “que há pouco falecera”. (ENGENHEIROS..., 1932).

47 A Escola de Guerra, sediada em Porto Alegre no período de 1905-1911 deu origem a Academia Militar das Agulhas Negras, AMAN, em 1951, posteriormente transferida para o Rio de Janeiro.

militar ao Mato Grosso patrocinado por tal Sociedade de Geografia⁴⁸. O professor Oliveira Miranda chega a ser citado em artigo de Heinz (2009, p. 21), onde o autor demonstra que os membros consolidadores da Escola de Engenharia possuíam características recorrentes que os distinguiam, sendo elas a origem militar de formação predominantemente no Rio de Janeiro, na Escola Militar ou na Escola Politécnica, o positivismo, quando não religioso, político ou difuso, e o militantismo republicano como traço cultural/ideológico agregador.

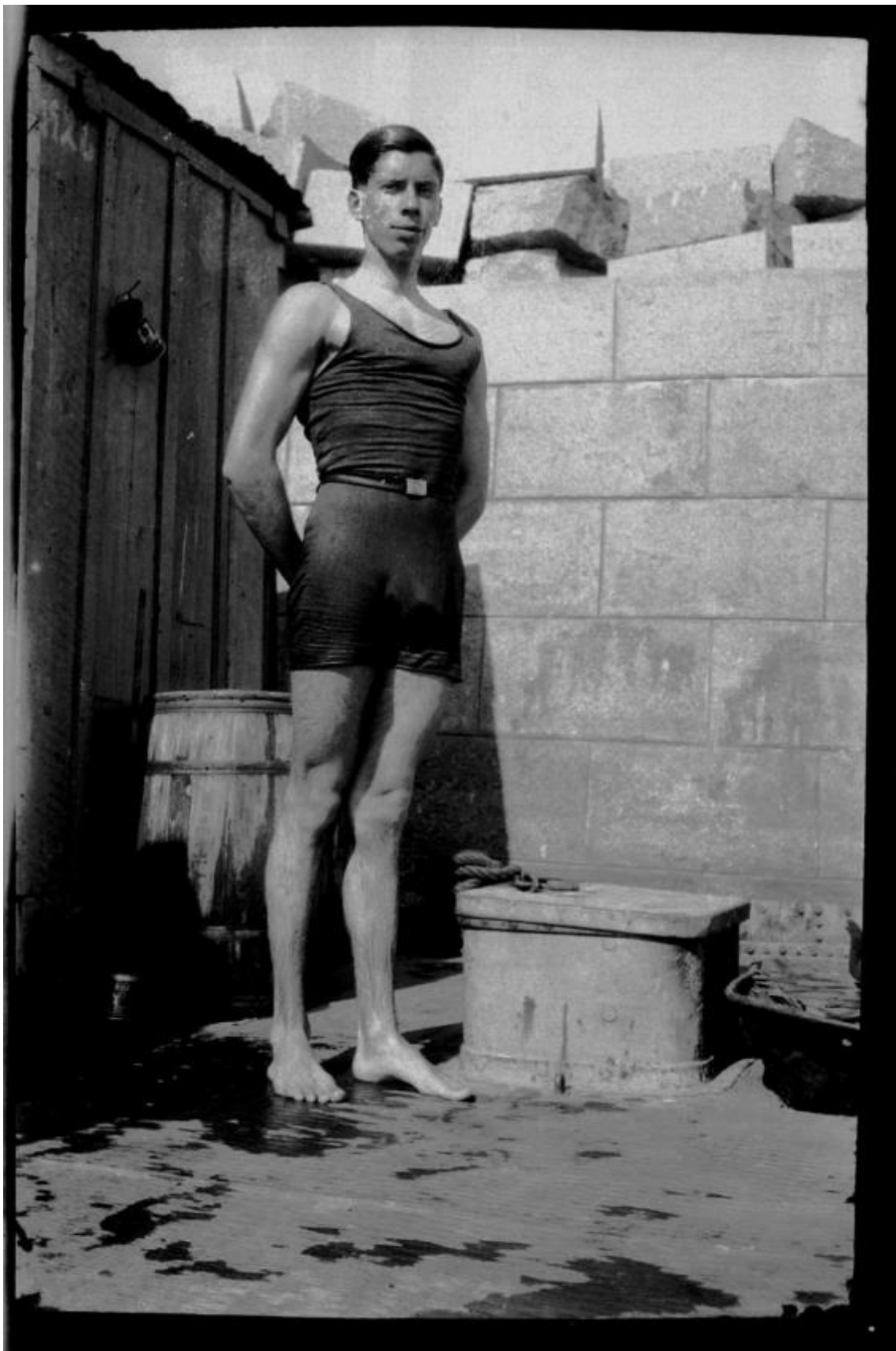
O inegável gosto por tecnologia, máquinas e equipamentos, câmeras, navios, aviões, trens, automobilismo, e motores pode ter tido origem, ou ter sido potencializado, pela disciplina do quinto ano denominada *Máquinas e motores*. Seu encantamento pelo assunto era tal que em seu acervo foi possível encontrar inúmeras séries de fotografias dos diversos temas relacionados à tecnologia. Percebe-se, ao observar a descrição das disciplinas cursadas por Ubatuba de Faria no quarto e quinto anos⁴⁹, o que Lopes (2012, p.31) afirmou ser uma característica das escolas politécnicas: “A sólida formação matemática que, somada a um currículo generalista, permitiu a seus engenheiros uma atuação quase enciclopédica em vários ramos da engenharia” e, principalmente, permitiu que grandes avanços técnicos fossem feitos posteriormente por “engenheiros autodidatas”.

Segundo Heinz (2009), o modelo escolhido para a criação da Escola de Engenharia não fora o da escola politécnica francesa, mas o da *Technische Hochschule* alemã e o modelo norte-americano, do *Land-Grant College*. A Escola de Engenharia fazia a defesa do lugar central da técnica e do aprendizado técnico na formação profissional. O esforço no sentido da estruturação do ensino técnico-profissional reforçava o caráter 'prático' e 'técnico' da formação da Escola de Engenharia. (HEINZ, 2009). O objetivo da estrutura curricular era formar um programa que valorizasse o aspecto prático do ensino, voltado para o “saber fazer”, conforme indica o texto a seguir:

A reforma do ensino superior defendida pelo movimento cientificista não implicava apenas na alteração formal dos currículos das faculdades, mas, sobretudo na proposição de uma função social para o conhecimento técnico-científico cuja missão deveria ser a de conhecer objetivamente a realidade social e o mundo natural brasileiro, revelar seus problemas e potencialidades e, finalmente, encaminhar soluções práticas. (FERREIRA, 2007, p.4)

48 Conforme artigo de Helio de Araújo Evangelista intitulado A Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro in: Revista geo-paisagem. Ano 1, nº 1, 2002.

49 Não foi possível acessar o currículo completo cursado por Ubatuba de Faria, uma vez que os arquivos da Escola de Engenharia estavam, durante o período de levantamento de campo, inacessíveis.



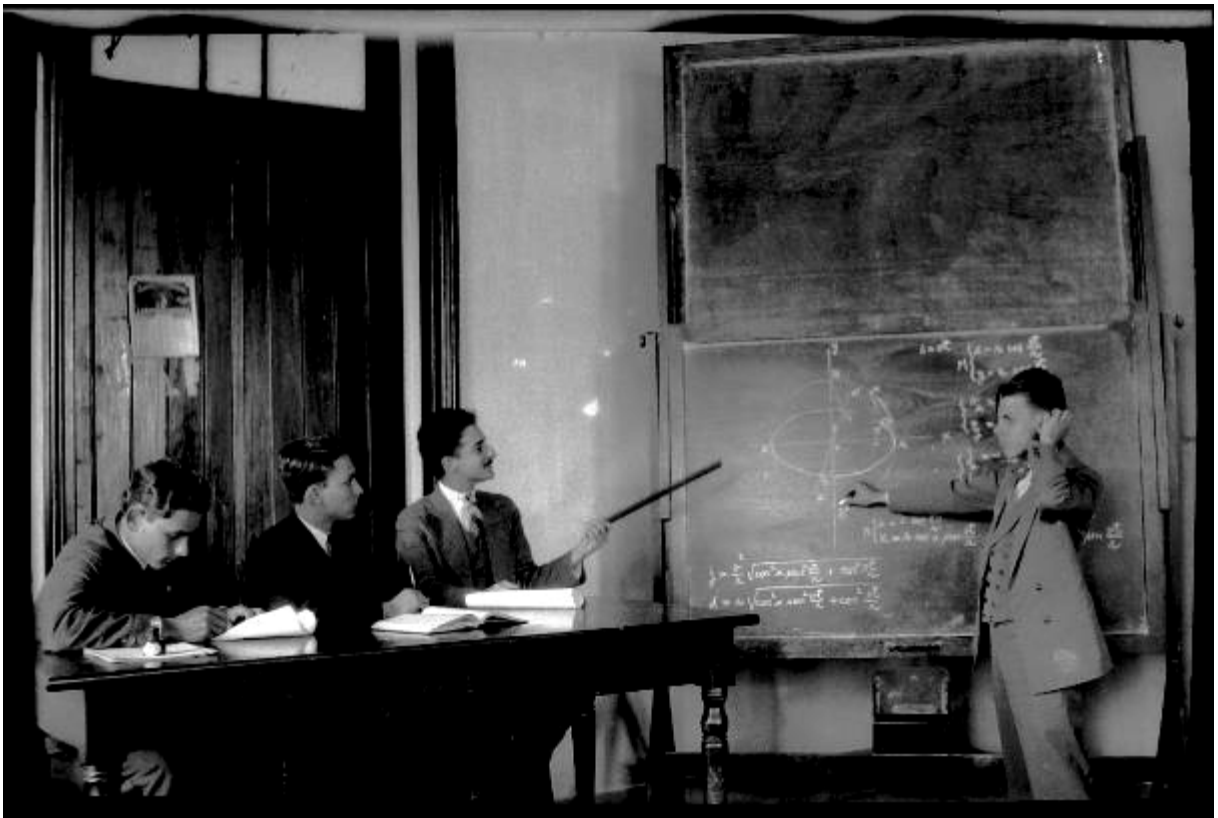
[20] LUIZ ARTHUR EM SEU TRAJE DE BANHO PARA ESPORTES AQUÁTICOS.
FONTE: ACERVO LAUFNO102 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE ATLETISMO.



[21] ACIMA: SÉRIE PENSÕES
ONDE MOREI.
FONTE: ACERVO LAUFN0530 |
NEGATIVO DIGITALIZADO

[22] AO CENTRO: SÉRIE
PENSÕES ONDE MOREI.
FONTE: ACERVO LAUFN0599 |
NEGATIVO DIGITALIZADO

[23] ABAIXO: SÉRIE PENSÕES
ONDE MOREI.
FONTE: ACERVO LAUFN0598 |
NEGATIVO DIGITALIZADO.



[24] ACIMA: LUIZ ARTHUR E SEUS COLEGAS NO INSTITUTO DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0666 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VIDA ACADÊMICA.

[25] ABAIXO: INSTITUTO DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0673 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VIDA ACADÊMICA.



[26] AO LADO: CADERNETAS DO ALUNO - ESCOLA DE ENGENHARIA 1930 E 1931. FONTE: ACERVO DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA.

[27] ACIMA: IMAGEM DO GENERAL OSCAR DE OLIVEIRA MIRANDA, PROFESSOR DA DISCIPLINA ARQUITETURA, TRAÇADO DAS CIDADES. FONTE: SITE DA AMAN. S.N, S.D.

2.2.1. O olhar positivo

No ambiente da Escola de Engenharia Ubatuba de Faria, além de receber sua formação prática, reencontraria a “temperatura política e ideológica”, bem como o discurso técnico científico vigente em Rio Grande durante sua juventude quando, da proximidade da Intendência Municipal com o Governo do Estado, emergiram os trabalhos de saneamento de Rio Grande. A Escola de Engenharia foi para Ubatuba de Faria seu espaço de gestação profissional, intelectual e política, assim como na visão de Heinz (2009), que a entendia como espaço de gestação profissional, intelectual e política das elites para o positivismo no Estado do Rio Grande do Sul.

A história da tradição positivista no Brasil está intimamente relacionada ao ensino da engenharia civil e militar. Segundo vários autores a relação das escolas politécnicas e de engenharia como ideário positivista era recorrente no país, conforme indica o texto a seguir:

A história da tradição positivista no meio científico brasileiro está intimamente relacionada ao ensino de engenharia civil e militar. As escolas de engenharia foram, de fato, o ambiente institucional onde professores e alunos experiênciam mais intensa de uma cultura positivista que se manifestava não apenas no ensinamento de alguns professores, mas, sobretudo, na agitada vida dos alunos organizada em torno de grêmios, associações e jornais de cunho literário e científico. Não é difícil entender o interesse despertado pela doutrina positivista entre os alunos. Primeiro devido à importância que atribuía à matemática e às ciências. Segundo, devido à oposição tenaz ao espírito legalista encarnado idealmente nos bacharéis em direito, elite da burocracia imperial. E finalmente, o lugar de destaque reservado à nova elite técnico-científica na nova sociedade que se avizinhava. (FERREIRA, 2007, p.8)

No campo das ciências, “os princípios do racionalismo científico do positivismo, tiveram nos engenheiros, a forma mais expressiva, de sua representação”. A difusão que se dava através escolas de engenharia acabou por conduzir os engenheiros, identificados como “os politécnicos”⁵⁰, a assumirem o papel de “arautos do progresso” (SOUZA, 2006, p.3). O Rio Grande do Sul da República Velha foi um dos centros mais fortes de penetração da Religião do Humanismo ou Positivista, tendo sido amplamente adotada pelas elites locais. A “Religião da Humanidade” se propagou e criou em Porto Alegre um de seus maiores apostolados, tendo “nos engenheiros seu maior contingente e, dentre esses, principalmente aqueles que atuavam tanto no serviço público, como na Escola de Engenharia”. O templo da Igreja Positivista até hoje marca a paisagem da cidade, com seus lemas e ícones expressos na sua arquitetura (SOUZA, 2006, p.4).

⁵⁰ Denominação dada por Ferreira (2007).

Como bem afirma Souza (2006, p.13), “a Escola de Engenharia não escondia na particularidade das disciplinas ou nas posturas ideológicas de seus mestres e alunos, o ideário positivista-sansimonista⁵¹”. Na visão de Hanssen (1996), não teria havido distinção entre a política do ensino da Escola de Engenharia e o projeto do Partido Republicano Rio-grandense, propugnador do Positivismo no Estado. Nesse sentido, a Escola de Engenharia chegou a participar de concurso pecuniário, de modo que aparece subscrita em um dos cadernos de contribuição monetária⁵² para o Templo Positivista (SOARES, 1998. 185). A elite⁵³ egressa seguiria tendo na Escola de Engenharia seu núcleo identitário forte. Neste contexto, “mesmo as carreiras mais bem-sucedidas politicamente são estruturadas em paralelo ao vínculo escolar, nunca se afastando completamente dele”. Se é verdade que o Estado apoiou financeiramente a Escola, também, a “Escola de Engenharia proporcionou à administração regional um esboço das instituições a serem por ela assumidas” (HEINZ, 2009, p.18).

A Escola de Engenharia desenvolve e estrutura uma rede de ensino (e de relações) que será decisiva para a administração regional nas décadas de 1910 e 1920, garantindo o desenho institucional para a área educacional e tecnológica a ser incorporado pelo estado nas décadas subsequentes. (HEINZ, 2009, p.12)

Embora nem todos os engenheiros oriundos da Escola de Engenharia – como Ubatuba de Faria - pudessem ser definidos como ‘positivistas’ em sentido doutrinário, “a maioria compartilhava uma série de códigos culturais impregnados por aquilo que Nelson Boeira classificou como positivismo político e positivismo difuso” (HEINZ, 2009, p. 10). Na Escola de Engenharia Ubatuba de Faria cria sua rede de relações e, também neste ambiente, ele desenvolve o “*ethos* positivista”⁵⁴. *Ethos* social elevado e boas relações acompanhariam o urbanista por toda sua trajetória pessoal e profissional. Ferreira⁵⁵ defende que surgiu neste período uma nova elite intelectual dotada de um *ethos* científico radicalmente distinto dos hábitos intelectuais característicos da cultura jurídico-literária dos bacharéis.

⁵¹ Saint-Simon (1760-1825), engenheiro, professor na Escola Politécnica de Paris, e filósofo, acompanhou a evolução das ideias iluministas, que antecederam o processo que desencadeou a Revolução Francesa. Defendia que os engenheiros por seu conhecimento técnico e consciência social, eram os mais aptos a dirigir o Estado. É considerado por muitos como o verdadeiro pai do Positivismo (Souza, 2006).

⁵² A Escola de Engenharia aparece subscrita no caderno intitulado “Subscrição para a construção de um mausoléu que perpetua a memória do Dr. Joaquim José Felizardo”.

⁵³ Referência feita à engenharia como sendo uma carreira ‘de elite’ (Heinz, 2009). Segundo Heinz os indivíduos dessa elite souberam aproveitar as circunstâncias históricas em que se viram envolvidos. Alguns engenheiros formados pela Escola de Engenharia acabaram tornando-se professores da própria Escola, seguindo posteriormente algum tipo de carreira na administração pública. Alguns, ainda, tornaram-se proeminentes políticos como Ildo Meneghetti e Leonel de Moura Brizola.

⁵⁴ Termo cunhado por Ferreira (2007). Segundo ele, foi no contexto de franca expansão institucional das ciências que o *ethos* positivista propagou-se entre os intelectuais e cientistas.

⁵⁵ Ferreira soma-se a Alfredo Bosi nas considerações sobre o legado do positivismo no Brasil, contestando a “baixa cotação” dada pelos historiadores, sociólogos, antropólogos, críticos literários brasileiros ao positivismo.



[28] ALUNOS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0692 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VIDA ACADÊMICA.



[29] ALUNOS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0687 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VIDA ACADÊMICA.



[30] ACIMA: O CARÂTER PRÁTICO DO INSTITUTO DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0681 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VIDA ACADÊMICA.

[31] ABAIXO: O CARÂTER PRÁTICO DO INSTITUTO DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0671 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VIDA ACADÊMICA.

O positivismo, referência obrigatória para os intelectuais e cientistas brasileiros no final do século XIX, não foi simplesmente uma doutrina de referência ou um elemento de retórica para o movimento cientificista brasileiro, mas a “fonte essencial do *ethos* – motivações, valores, compromissos, regras de conduta, repertório conceitual e linguístico – dos intelectuais e cientistas brasileiros do início de século XX”. Esse fato “conferia ao conhecimento científico certo tipo de distinção social” que estava associado ao papel fundamental atribuído ao cientista pelo movimento cientificista no processo de “renovação do país” (FERREIRA, 2007, p.5).

Os positivistas poderiam ser identificados por uma série de características compartilhadas que poderiam constituir o que estamos chamando de *ethos* positivista. A primeira delas seria o cientificismo, isto é, a crença na capacidade da ciência em descobrir as leis que regem os fenômenos sociais e naturais e de fornecer os instrumentos de explicação e de intervenção na realidade. A ciência é vista como a alavanca do progresso e da civilização, como meio para informar e conformar diagnósticos do atraso brasileiro e construir projetos civilizatórios. A segunda característica típica dos positivistas brasileiros seria um acentuado senso de missão social de que se consideravam portadores e que orientava suas ações visando sempre o bem-estar coletivo. Os positivistas também compartilhavam de um vocabulário específico composto por conceitos e preconceitos de Augusto Comte, o que constituiria um tipo de código linguístico ou sistema de pensamento peculiar. (FERREIRA, 2007, p.5)

Não é difícil imaginar essa “unidade linguística e comportamental”, uma vez que o conhecimento científico era defendido como a única forma de conhecimento verdadeiro e a vida social era organizada pelos moldes científicos baseados na ascendência do interesse coletivo sobre o individual. A coesão também ocorria devido ao fato de a unidade espiritual se dar por meio da ciência, pois a Religião da Humanidade tinha como um de seus principais objetivos a regeneração social e moral.

A interação de Ubatuba de Faria com o positivismo se deu para muito além do desenvolvimento de uma unidade linguística comportamental e um *ethos* social específico. O urbanista não somente frequentou⁵⁶ a Igreja Positivista, mas também contribuiu financeiramente para seu desenvolvimento. O nome de Luiz Arthur Ubatuba de Faria aparece grafado entre os contribuintes de um caderno intitulado “Contribuições para a Igreja Positivista do Brasil no Rio de Janeiro e outros fins da Propaganda⁵⁷” (SOARES, 1998, p. 184). Este caderno teria sido iniciado em 1923 e encerrado em 1936. Segundo Mozart Pereira Soares, novos nomes, como o de Ubatuba de Faria, começaram a aparecer a partir de 1932 e se mantiveram com aportes até o final do livro, em 1936.

⁵⁶ Em depoimento a autora (em dezembro de 2012), Afrânio Capelli, antigo guardião do Templo positivista de Porto Alegre, informou que o nome de Luiz Arthur Ubatuba de Faria já fora bastante “ventilado” no Templo.

⁵⁷ Propaganda aparece compreendida como um programa de divulgação e difusão do positivismo (SOARES, 1998).

Muito embora Ubatuba de Faria tenha prestado contribuições monetárias ao Templo Positivista, não chegou a ser positivista religioso. Nas palavras de Soares, os contribuintes citados “foram apenas simpatizantes do positivismo e não membros da Religião da Humanidade”. Segundo o autor, os positivistas religiosos conformavam tão somente um pequeno grupo (SOARES, 1998, p. 186). Ou ainda, conforme o regulamento para possíveis contribuintes:

O simples concurso pecuniário não significa adesão à doutrina, nem subordinação à nossa autoridade; ele pode até ser prestado por dignos adversários que, divergindo de nossas soluções, julgam socialmente úteis e sinceros os nossos esforços no sentido geral de chamar a atenção pública para o problema religioso. (SOARES, 1998, p. 180)

Não obstante Ubatuba de Faria tenha sido apenas simpatizante da doutrina e não um positivista religioso, a análise mais aprofundada de sua vivência permitiu que fossem identificados inúmeros indícios do ideário positivista⁵⁸ em suas ações. Esses indícios podem ser observados na sua vida profissional, em sua destinação, marcada pela dedicação obstinada ao trabalho em prol da ordem das cidades, do progresso da sociedade e do conhecimento científico. Sua trajetória de vida de alguma forma espelharia estas ideias, sendo pautada pela moral positiva, baseada na subordinação do homem individual à sociedade, à pátria e à humanidade. Repetiria constantemente o dizer: “Faça o bem”⁵⁹, uma derivação do “Viver para outrem” que preconiza o predomínio do altruísmo⁶⁰ sobre o egoísmo.

Destacam-se dentre as contribuições progressistas positivas que parecem ter ecoado em Ubatuba de Faria: o pensamento antropológico em uma postura antirracista, sem distinções de classe e cor; a exigência sempre reiterada da austeridade financeira no trato da coisa pública e o interesse pela humanização das condições de trabalho do operariado. Além desses, podemos citar como aspectos incentivados pelo ideário positivista, o culto pelas artes⁶¹, como arquitetura, música e poesia, e o gosto pela sociologia e pelas ciências de um modo geral.

Comte defendia que a excessiva especialização dos acadêmicos atenuava a visão de conjunto sobre a realidade (DEFLEUR, 1993, p.167). Segundo a doutrina Comtiana, a unidade do conhecimento não seria individual, mas coletiva. O ver era altamente valorizado

58 Fica registrada, para desdobramentos futuros, a necessidade de uma investigação aprofundada acerca da relação de Ubatuba de Faria com o ideário da “Religião da Humanidade”, inclusive como o estudo de signos positivistas presentes em seus textos (e de familiares próximos) através de um estudo de análise do discurso.

59 Em depoimentos de Paulo e Roberto Kemp Ubatuba de Faria ambos afirmaram, inúmeras vezes, ter escutado constantemente este dizer de Ubatuba de Faria.

60 Termo cunhado por Comte.

61 O registro de culto às artes e às ciências se encontra grafado nas paredes laterais internas do Templo Positivista de Porto Alegre, onde, abaixo da palavra “culto”, lê-se: arquitetura; escultura; pintura; música e poesia. Na parede diametralmente oposta lê-se: moral; sociologia; biologia; cosmologia e lógica.

na doutrina com vistas à previsibilidade, “ver para prever” é um dos lemas da ciência positiva. Em sintonia com tal doutrina, Ubatuba de Faria transitou por diversas artes e áreas do saber e acabou por desenvolver um olhar caleidoscópico, de grande sensibilidade para a realidade social focado através de uma visão com filtro ajustado em grande angular.

2.2.2. O olhar fotográfico

Apresenta-se a hipótese de que a fotografia tenha sido a lente utilizada por Ubatuba de Faria para observar de forma mais ampla e totalizante a sociedade, a cidade, o urbanismo e a si mesmo. Não foi possível precisar o ano em que Ubatuba de Faria começou a fotografar, os primeiros registros de seu Acervo são do período em que foi aluno da Escola de Engenharia, iniciado em 1926, quando fotografou coleções como: *Vida Acadêmica* e *Pensões onde Morei*. Pode-se dizer ao certo que o início de suas atividades como fotógrafo foi antes de 1930, ano em que faria seu primeiro trabalho fotodocumental retratando a coleção *Revolução de 1930*. Para compreender sua aproximação com a fotografia se fez necessário um breve apanhado do circuito social fotográfico vigente à época.

Ubatuba de Faria provinha de um polo de efervescência da cultura fotográfica. A cidade de Rio Grande era um ancoradouro de fotógrafos viajantes, tendo registrado entre 1845⁶² e 1900 a presença e ou passagem de trinta e oito fotógrafos, das mais diversas nacionalidades incluindo norte-americanos, franceses, italianos, ingleses, alemães, espanhóis e portugueses. Possuidores das mais avançadas técnicas, pois frequentemente viajavam à Europa em busca de materiais e novidades da arte fotográfica, muitos deles eram nacionalmente conhecidos e premiados (LENZI; MENESTRINO, 2011).

Roberto Offer⁶³, um dos viajantes a passar por Rio Grande, era, além de fotógrafo, arquiteto, chegando a anunciar em jornais locais tanto os serviços de fotografia como os de arquitetura (LENZI; MENESTRINO, 2011). Chama a atenção, também, a dupla de norte-americanos Walter Brandley e Amoretty⁶⁴ que em seus anúncios, além de oferecerem seus serviços fotográficos, propunham-se a ensinar os processos sobre vidro e papel em um período de cinco dias (LENZI; MENESTRINO, 2011). Observado este fenômeno podemos concluir que Ubatuba de Faria viveu a primeira parte de sua vida em um ambiente onde a técnica da fotografia era amplamente difundida desde pelo menos meio século antes de seu nascimento.

⁶² O cruzamento das datas de registro inicial das atividades fotográficas em Rio Grande, 1845, por Lenzi, e de Porto Alegre, segunda metade do século XIX, por Possamai, sugere que a fotografia teve seu início no Rio Grande do Sul na cidade de Rio Grande (LENZI; MENESTRINO, 2011; POSSAMAI, 2005).

⁶³ Em sua passagem por Rio Grande em 1853, abriu estabelecimento na Rua da Igreja n.40. Realizava suas fotografias sobre prata pura, papel e vidro que eram cobertos com uma folha de ouro (LENZI; MENESTRINO, 2011). Nos anos seguintes Offer se instalaria em Porto Alegre (ETCHEVERRY, 2007). Foi, segundo Damasceno (1974), o primeiro fotógrafo a atuar no Rio Grande do Sul.

⁶⁴ A dupla passou por Rio Grande em 1864. (LENZI; MENESTRINO, 2011).

Em Porto Alegre, o território da fotografia foi desbravado pela geração⁶⁵ do italiano Luiz Terragno, um dos primeiros a se estabelecer como fotógrafo profissional na cidade e precursor das coleções de vistas urbanas (POSSAMAI, 2005). Terragno, ao reformar seu estúdio⁶⁶, passou a anunciar a venda de “aparelhos para tirar retratos para amadores” bastando que fizesse uma ou duas aulas para qualquer pessoa divertir-se tirando retratos e vistas (KOSSOY, 2002).

Quando Ubatuba de Faria transfere sua residência para a capital do estado, na segunda metade da década de 1920⁶⁷, encontra no cenário do circuito social da fotografia um ambiente onde se destacavam os estúdios fotográficos do espanhol João Antônio Iglesias, dos alemães Otto Schönwald e Innocencio Barbeidos e dos italianos Irmãos Ferrari e Virgílio Calegari. Dentre esses observamos que o Estúdio de Otto Schönwald, além de oferecer serviços de fotografia, era também loja de equipamentos fotográficos e uma verdadeira escola de fotografia onde era possível tomar aulas grátis com um reconhecido fotógrafo como observa-se no parágrafo a seguir:

Otto era um homem de competência e bom gosto e seu estabelecimento, muito bem montado, dispunha de completo equipamento fotográfico. Esse material não era só empregado por ele em seus trabalhos, como também vendido a que quisesse de dedicar ao ofício. Nas prateleiras de sua loja, sortida do que havia de mais moderno no ramo, os interessados encontrariam o que procurassem – máquinas, lentes, tripés, álbuns, estojos, broches, medalhões, caixilhos e molduras. E até na própria pessoa do dono da casa, um discreto e apto professor, em condições de transmitir seguros conhecimentos da matéria e pelo que - diziam – não cobrava nada. (DAMASCENO, 1974. P. 33).

A citação acerca da disponibilidade de Otto Schönwald em ensinar a técnica da fotografia associada aos anúncios de Roberto Offer e Luiz Terragno⁶⁸ que, também, se colocam à disposição para dar aulas de fotografia leva a concluir que o aprendizado do ofício da fotografia se dava nos estúdios, que também faziam vezes de loja. Para tanto, se fazia necessário frequentar algum estúdio na condição de aprendiz. Esta hipótese ganha força com o fato de o ofício de fotógrafo nesse período ser exercido majoritariamente por imigrantes europeus que tinham o costume de passar sua técnica para seus descendentes e familiares próximos.

⁶⁵ Terragno foi protagonista de uma geração de fotógrafos. Fazem parte desta geração: Justiniano de Barros, Carlos Erdmann, Alexandre Saturnino, Carlos Seres entre outros (KOSSOY, 2002).

⁶⁶ Em 1876 (KOSSOY, 2002).

⁶⁷ Segundo Kossoy (2002), haviam no Rio Grande do Sul, no final do primeiro decênio do século XX, o número de 48 profissionais atuando em atividades fotográficas.

⁶⁸ Roberto Offer e Luiz Terragno não chegaram a se contemporâneos de Ubatuba de Faria.



[32] ILUSTRAÇÃO DE LOJA DA ZEISS IKON.
FONTE: CATÁLOGO ZEISS IKON 1931.

Segundo Etcheverry (2007), Otto Schönwald teve como um de seus ajudantes aprendizes ninguém menos que Virgílio Calegari, que veio a possuir, além de muito prestígio na sociedade, um estúdio bastante conhecido e bem frequentado. O renome não era gratuito, Calegari havia sido agraciado com diversas premiações nos Estados Unidos, Paris e Milão, bem como uma distinção da coroa italiana (ETCHEVERRY, 2007). A sala de exposições do Estúdio Calegari, instalado na Rua dos Andradas 171, funcionava como uma galeria de arte, um verdadeiro acontecimento cultural em uma época em que não havia museus na cidade e as obras de arte ficavam expostas em vitrines de lojas, farmácias e livrarias.

Quando Ubatuba de Faria chega a Porto Alegre com o intuito de estudar Engenharia, o circuito social da fotografia era marcado pela presença dos renomados estúdios fotográficos de Calegari e dos Irmãos Ferrari⁶⁹, que manteriam atividade por aproximadamente mais uma década. O cenário era também marcado “pelo muito bem montado” estabelecimento de Otto Schönwald. Ubatuba de Faria era um ávido frequentador de lojas de material fotográfico conforme podemos comprovar no depoimento a seguir:

Em Montevideu fez amizade com um comerciante de equipamentos fotográficos. Conforme mamãe dizia: ‘sempre que tinha um tempo disponível frequentava a loja inclusive orientando clientes na escolha de seus equipamentos’. Encantava-se com a variedade que tinha na loja.⁷⁰

Em seus depoimentos, tanto Paulo quanto Roberto Kemp Ubatuba de Faria, relataram a passagem atinente à aquisição de seu equipamento fotográfico. Segundo eles, Ubatuba de Faria teria frequentando de modo tão intenso uma determinada casa⁷¹ de materiais fotográficos que ficara amigo de seu proprietário. Este, vendo o interesse do rapaz que há tanto tempo namorava um determinado equipamento sem adquiri-lo, primeiramente fez um empréstimo para que o jovem o testasse, mais tarde, permitiu que o novato o tomasse para si e pagasse como e quando lhe fosse possível⁷². Nascia assim, a relação de constância e apreço que Ubatuba de Faria teria para com sua Zeiss Ikon⁷³, equipamento que o acompanharia durante toda sua trajetória como fotógrafo.

⁶⁹ Também instalados na atual Rua dos Andradas.

⁷⁰ Carta enviada por Paulo Ubatuba de Faria a João Farias Rovati como parte da documentação cedida pela família durante seu trabalho de doutorado na França.

⁷¹ Nunca, para esta passagem nos depoimentos, foi referida a palavra estúdio, sempre foram empregados os termos casa ou loja.

⁷² Paulo e Roberto sempre, ao contar esta passagem, enfatizaram que Ubatuba de Faria honrou o pagamento do equipamento quando lhe foi possível.

⁷³ Ubatuba de Faria possuía uma Câmera Zeiss-Ikon. Muito possivelmente o modelo *Ideal 250/3* equipado com lentes Tessar f/4.5 instaladas em obturador Compur S (Rim-Set) com velocidade 1/250 e distância de foco de 10,5 cm com negativos de médio formato de 6X9 cm.

Levanta-se a hipótese de Ubatuba de Faria ter aprendido o ofício da fotografia frequentando estúdios e lojas de material fotográfico. Ainda, de ele ter carregado consigo o costume de frequentar casas de equipamento fotográfico para além do tempo de aprendiz. Aventa-se a possibilidade de ele ter visto nesses estabelecimentos um lugar de efervescência, onde podia encontrar outros fotógrafos, atualizar-se e discutir assuntos atinentes à fotografia.

Não foi possível precisar com exatidão com quem Ubatuba de Faria aprendeu a fotografar⁷⁴. Aventa-se a possibilidade de que, possivelmente, tenha sido Otto Schönwald seu tutor. Ainda que não se possa fazer esta afirmação com segurança, pode-se assegurar que muito provavelmente Ubatuba de Faria, jovem curioso que era, tenha estado em seu estabelecimento, como aprendiz ou visitante, devido à importância que esse trazia para o circuito citadino da fotografia na época. Também, Ubatuba de Faria, muito provavelmente, visitou, em algum ou em vários momentos de sua vida, a sala de exposições do Estúdio *Cavaliere* Calegari. Próximo a este, também na atual Rua dos Andradas, o Estúdio dos Ferrari igualmente fazia parte do circuito áureo da fotografia local.

Certamente, além das visitas a estúdios e lojas de fotógrafos, a grande influência que Ubatuba de Faria recebeu foi das fotografias de vistas da cidade. A influência se deu tanto através de Calegari como dos Irmãos Ferrari que se dedicavam a fotografar e comercializar vistas da cidade de Porto Alegre em forma de álbuns fotográficos. Também Terragno, que igualmente fotografou vistas urbanas, tendo sido autor da primeira que se tem registro (POSSAMAI, 2005), deve, seguramente, ter inspirado o jovem.

Além de profissionais como Calegari, Otto Schönwald e os Ferrari, que estavam finalizando suas carreiras, Ubatuba de Faria foi contemporâneo de fotógrafos importantes como Lunara e Sioma Breitman, que iniciaram suas trajetórias no mesmo período.

Fotuba teria sido o apelido dado a Ubatuba de Faria pelos colegas estudantes de engenharia em função de seu gosto por fotografia. Tal codinome foi adotado como sua marca e pseudônimo enquanto fotógrafo assinando *Fotuba* em diversos negativos. Foi autor de várias coleções⁷⁵ que abordavam uma vasta gama de temas, o que evidencia a polivalência de seu olhar e sua grande capacidade produtiva. O olhar caleidoscópico de Ubatuba de Faria alcançou muitos assuntos que denotam a curiosidade e o interesse do jovem por observar e estender seu interesse e curiosidade sobre muitos campos.

Dentre os temas observados através da objetiva de Ubatuba de Faria estão gêneros clássicos da fotografia, como, por exemplo, os registrados nas coleções *Retratos* e

⁷⁴ Segundo registrado em correspondência por Paulo Ubatuba de Faria, Ubatuba de Faria teria sido um autodidata, “excetuando a cadeira de “*photometria*” na escola de engenharia”. Não foi possível a verificação desta informação por estarem inacessíveis para consulta os arquivos da Escola de Engenharia. Informação obtida em carta enviada por Paulo Ubatuba de Faria a João Farias Rovati como parte da documentação cedida pela família durante seu trabalho de doutorado na França.

⁷⁵ Costumava chamar suas séries fotográficas de coleções.

Casamentos. Produziu ainda, importantes coleções fotodocumentais, também direcionou seu olhar para fotografias de tecnologias recentes, para fotografias de urbanismo e fotografias de família. Os gêneros retratados por Ubatuba de Faria através de suas coleções⁷⁶ aparecem detalhadamente registrados em capítulo específico, intitulado *O Assunto*.

No carnaval, fantasiava-se de fotógrafo. Simbolicamente, foi muito significativo o fato de, além de vestir-se a caráter, retratar-se como tal, gerando assim uma autoimagem reverberada do ver-se fotógrafo em uma imagem fotográfica obtida por ele próprio enquanto fotógrafo. Mais significativo ainda, foi o fato de, com o passar dos anos, ter começado a levar sua câmera verdadeira⁷⁷ para compor o “disfarce” e ter capturado fotografias reais durante os bailes. Fotografou os carnavais inicialmente por diversão, tais fotografias conformaram a coleção intitulada *Carnaval*. Posteriormente, passou a cobrar por seus serviços de fotógrafo ao retratar foliões em bailes de carnaval. Ainda que de forma figurada, Ubatuba de Faria, vestido a caráter, fotografou seus clientes como retratista às antigas e cobrou por seus serviços de fotógrafo.

Foi no baile de carnaval de 1933 que Ubatuba de Faria fez um emblemático autorretrato de si próprio enquanto fotógrafo, figura 33. Se em seu autorretrato o artista mostra o seu aspecto físico e psicológico mais profundo, representando a maneira como se vê, podemos perceber aqui muito do significado que atribuía à fotografia e imagem que tinha de si próprio.

A vestimenta carnavalesca era caricata. Uma flor na lapela de proporções exacerbadas e bigode gigantesco contrastavam com o encurtamento das mangas do paletó e das barras das calças que tornavam os tornozelos aparentes. Somado à vestimenta estava o equipamento fotográfico desprovido de lentes e com o fole solto que colaborava para uma impressão jocosa. Deixando clara evidência de seu espírito irreverente e bem-humorado, em uma das fotografias, Ubatuba de Faria arregala os olhos e faz um sorriso enigmático que, juntamente com a vestimenta, compõe a figura cômica que buscou expressar. Essa composição chistosa demonstra que os aspectos relacionados à fotografia lhe pareciam dignos de divertimento e regozijo, figuras 34 e 35. Este tom irônico não aparecerá nas fotografias em que Ubatuba de Faria retrata a si próprio como engenheiro ou urbanista.

⁷⁶ As coleções de Ubatuba de Faria São: Retratos; Casamentos; Revolução de 1930; Enchentes (dividida em: Enchente de 1936 e Enchente de 1941); Semana da Pátria 1939; Abordo e Despedidas; Vida Acadêmica; Experiência com Câmera RolFadil; Experiências de Fotografia; Carnaval; Parada da Escola Normal; Parada dos Bichos da Medicina e Reclames Originais; Atlântida; Capão da Canoa; Tramandaí; Praias; São José do Norte; Uruguai; Rio Grande; Chacara Bordini; Autos; Aviação e Excursões com Dr. Murell e Dr. Teixeira; Atletismo e Regatas; Praias; Vilegiatura; Crianças; Pessoas; Antiguidades e Animais; Plantas; Topografia e Triangulações; Obras; Ruas; Vistas de Porto Alegre; Noturnas; Demolições e Alinhamentos; Conferências; Doação de Terreno; Fotografias aéreas; Aniversários; Família; Hercília e Pensões onde Morei.

⁷⁷ Inicialmente carregava um estereótipo de câmera fotográfica incapaz de operar.



[33] AUTORRETRATO DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA FANTASIADO DE FOTÓGRAFO.
FONTE: ACERVO LAUFN0120 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE CARNAVAL DE 1933.



[34] À ESQUERDA: BAILE DE CARNAVAL DE 1933.
FONTE: ACERVO LAUFNO130 | NEGATIVOS DIGITALIZADOS | SÉRIE CARNAVAL DE 1933.

[35] À DIREITA: LUIZ ARTHUR FANTASIADO DE FOTÓGRAFO.
FONTE: ACERVO LAUFNO131 | NEGATIVOS DIGITALIZADOS | SÉRIE CARNAVAL DE 1933.

2.2.3. Admissão | Rito de passagem: o início de uma carreira

A primeira aparição pública de Ubatuba em jornais data de 28 de agosto de 1932, em uma publicação de domingo do *Correio do Povo*. Intitulada “Engenheiros Civis de 1932”, a matéria trata da turma de oito formandos que teriam concluído “com brilhantismo” o curso de seis anos da tradicional Escola de Engenharia da Universidade Técnica do Rio Grande do Sul (CORREIO DO POVO, 1932). Este recorte de jornal⁷⁸ traz uma imagem do quadro de formatura da turma de 1932 (onde o retrato de Ubatuba aparece circulado a punho) que estaria exposto para apreciação pública na “conhecida casa Hermann”, e faz ainda comentários acerca de suas linhas austeras, elegantes e de bom gosto.

O artigo lista o nome dos formandos: Adolpho Gundlach Pradel, Edmundo Casado Marques, Tasso da Cunha Cavalcanti, Miguel Vitello Smith, Luiz Arthur Ubatuba de Faria, Edgar Weimann Pinto, Humberto Della Mea e Júlio Alfredo Crespo Lorenzoni. Cita também os professores homenageados: O general Dr. Oscar de Oliveira Miranda, que há pouco falecera, Dr. Ary de Abreu Lima, diretor do Instituto de Engenharia, Dr. Joaquim Teixeira e Dr. Alexandre Martins da Rosa, altos funcionários respectivamente, da Prefeitura, da Viação Férrea e da C.R.F. Elétrica. Especial atenção é dada ao professor paraninfo conforme trecho a seguir:

No centro deste conjunto, na qualidade de paraninfo, figura o Dr. Antônio Klinger Filho, diretor geral de saneamento da prefeitura local e gestor da cadeira de Saneamento desse Instituto Universidade, de cujas turmas finais há já quatro anos sucessivos, quando ingressou no corpo docente da Universidade, vem merecendo especial e cativante consideração. (CORREIO DO POVO, 1932).

A leitura cuidadosa desta reportagem mostra a boa relação dos alunos com os professores, além do símbolo de *status* que o título de engenheiro trazia, uma vez que o quadro de formatura era notícia no jornal de domingo e os recém-formados já eram tratados como doutores, conforme o costume à época. Dois dos professores citados trabalhavam na Prefeitura, especialmente o paraninfo, querido da turma, que ocupava o posto de Diretor de Saneamento.

É provável que a boa relação com estes mestres tenha contribuído para que Ubatuba de Faria tenha iniciado sua vida profissional na Seção de Cadastro da Prefeitura de Porto Alegre ainda enquanto estudante, muito embora não se possa afirmar que tenham sido tais professores os responsáveis pela indicação de Ubatuba para trabalhar na

⁷⁸ Reportagem consultada a partir de recorte de jornal da Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria.

Prefeitura de Porto Alegre. No entanto, pode-se ao menos cogitar sua estreita relação com seus professores e também colegas em seu local de trabalho⁷⁹.

O início da carreira de Ubatuba de Faria na Prefeitura de Porto Alegre se deu no decorrer do primeiro ano do Curso de Engenharia, quando do falecimento de seu pai⁸⁰, ocorrido em setembro de 1927. Conforme afirmou Horácio Ubatuba de Faria, Luiz Arthur Ubatuba de Faria, na ausência de seu provedor, “para manter-se, empregou-se na Prefeitura de Porto Alegre, o que deve a consideração do amigo, o saudoso Dr. Otávio Rocha, então prefeito de Porto Alegre”⁸¹.

2.3. DESTINAÇÃO | A CARREIRA DE URBANISTA

Não foi possível apontar uma data precisa para o início dos trabalhos de Ubatuba de Faria na Prefeitura de Porto Alegre. Sabe-se somente que o vínculo se deu após o falecimento de seu pai, em 1927. Da mesma forma não foi possível apontar a natureza do vínculo. Deste modo não é possível afirmar se Ubatuba de Faria iniciou sua vida profissional como estagiário ou como empregado regular, especialmente quando se leva em consideração o obséquio do Dr. Otávio Rocha⁸² ao jovem que passara à condição de arrimo de família. Sabe-se, todavia, que Ubatuba de Faria não deixou de trabalhar na Prefeitura quando de sua formatura em 1932, logo se tem o registro do início de suas atividades na condição de engenheiro diplomado.

2.3.1. A Seção de Cadastro da Prefeitura

A Seção de Cadastro da Prefeitura teve sua conformação, tal como idealizada pelo urbanista, a partir da primeira aparição de Ubatuba de Faria como engenheiro da Prefeitura com grande repercussão na imprensa, ocorrida somente um ano após sua formatura, no

⁷⁹ Um grande número de professores mantinha estreitos vínculos de colaboração e mesmo funcionais com os órgãos públicos estaduais e municipais. A maior parte dos engenheiros locais do início do século, que trabalhava na administração pública, estava vinculada à própria Escola, através das turmas de Engenharia Civil e de Estradas (SOUZA, 2006).

⁸⁰ Conforme manuscrito de seu irmão Horácio. Manuscrito escrito por Horácio Ubatuba de Faria intitulado *Dr. Luiz Arthur Ubatuba de Faria Eng. Civil e Urbanista Dados Biográficos S.d.*

⁸¹ Manuscrito redigido por Horácio Ubatuba de Faria. Este documento apresenta inconsistências com relação às datas e a idade atribuída a Ubatuba de Faria, especialmente quando confrontado com outros documentos. Para organizar a cronologia de seus estudos e início de sua vida profissional priorizou-se fato de a vida profissional do futuro engenheiro ter iniciado logo após o falecimento de seu pai.

⁸² À época o provimento de cargos públicos era feito por indicação em um sistema ilimitado de contratação e exoneração de servidores públicos. O implemento de concursos públicos somente teve início com a Reforma Administrativa de 1936, no Governo Vargas (REZENDE, S.d.). Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/publicacoes/estudos-legislativos/tipos-de-estudos/outras-publicacoes/volume-ii-constituicao-de-1988-o-brasil-20-anos-depois.-o-exercicio-da-politica/concurso-publico-avancos-e-retrocessos/view>>. Acesso em: 20 jan.2017.

ano de 1933. Trata-se da conferência realizada no mês de agosto⁸³ na Sociedade de Engenharia sobre o tema *Cadastro de Urbanismo para Porto Alegre*. A conferência lhe rendeu a publicação de artigo praticamente homônimo, *Cadastro e Urbanismo em Porto Alegre*, publicado no Boletim da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul em janeiro de 1934, meses após a conferência de 1933.

O acontecimento, que teria sido assistido pelo comandante da Carta Geral da República “além de crescido número de engenheiros, estudantes e industriais” (SOCIEDADE, 1933), foi amplamente noticiado, tendo recebido espaço nos jornais *Diário de Notícias*, *Jornal da Manhã*, *O Tempo* e no *Correio do Povo*, sendo que nesse último o relato se deu em duas oportunidades, uma delas ocupando página inteira sob o título *Cadastro e Urbanismo para Porto Alegre*. Apresentado como Engenheiro da Diretoria de Obras da Prefeitura de Porto Alegre, o conferencista foi reiteradamente elogiado pela imprensa em sua capacidade de oratória com bordões como: “O orador em um estilo forte e atraente”, (JORNAL DA MANHÃ, 1933), “o conferente, que se revelou orador disserto e atraente prendeu a atenção do auditório durante mais de uma hora” (O TEMPO, 1933) e “o seu trabalho mereceu de todos os presentes os mais rasgados elogios” (CORREIO DO POVO, 1933b).

Além de veicular imagens de seu Plano de Triangulação, a imprensa também publicou pela primeira vez o retrato de Ubatuba de Faria, fato que se tornaria frequente. O rosto do engenheiro recém-formado, quando associado ao texto elogioso, traz a percepção de jovialidade, competência e dinamismo. Somado a isso, a identificação abaixo do retrato com o dizer “O Dr. L. A. Ubatuba de Faria”, conforme figura 38, traz a respeitabilidade que, associada com o efeito de repetição⁸⁴, contribuiu para que Ubatuba de Faria se tornasse reconhecido – em nome e imagem - como uma personalidade à época.

Em sua conferência na Sociedade de Engenharia, Ubatuba de Faria salientou a necessidade de se organizar um serviço cadastral para a cidade, apresentando um anteprojeto de triangulação. Também traçou um comparativo entre os métodos de levantamento, confrontando o processo clássico da topografia regular com o moderno método da aerofotogrametria. Para além das questões de cadastro, o urbanista aproveitou para adentrar sua grande questão, tema que seria a ideia central de suas ações enquanto urbanista: o Plano de Conjunto. Ubatuba de Faria introduziu o assunto Urbanismo e argumentou a necessidade “imprescindível e urgente” (JORNAL DA MANHÃ, 1933) em se organizar um plano de remodelação e extensão da cidade de Porto Alegre levantando as seguintes questões: as grandes áreas não edificadas, o zoneamento e regulamentação

⁸³ À época a Sociedade de Engenharia realizava conferências mensais, às 21 horas.

⁸⁴ Ubatuba de Faria e seus trabalhos enquanto urbanista eram frequentemente veiculados em periódicos locais.

específica, a ampliação do Porto, a localização da Estação Férrea, o problema do lixo, a criação de novos cemitérios, o tráfego e o saneamento.

O *Jornal da Manhã* cita a frase de encerramento proferida por Ubatuba de Faria que traz de forma muito clara sua principal intenção: “Pleitear o Cadastro como meio. Plano de conjunto como fim foi o desiderato desta palestra” (JORNAL DA MANHÃ, 1933). Estava iniciada sua campanha para a criação para um Plano de Conjunto para Porto Alegre, sonho que acompanharia Ubatuba de Faria por grande parte de sua trajetória. Nesse sentido, a assertiva “Plano de Conjunto é a solução” (UBATUBA DE FARIA, 1934) se soma a esse pleito. Outra característica marcante do urbanista que fica evidenciada já em seu primeiro momento de grande repercussão é sua habilidade de bem fotografar, especialmente fotografias aéreas, e de se expressar graficamente fazendo uso das imagens capturadas por sua objetiva. Já na conferência de 1933 a imprensa não deixou de observar essa particularidade, conforme podemos observar no trecho que segue:

Nas paredes da sala achavam-se expostas diversas fotografias de levantamentos aéreos do autor. [...] Para melhor demonstrar a sua necessidade, focaliza o conferencista, que é um técnico em fotografia, diversos filmes, alguns tirados de avião. (UMA CONFERÊNCIA, 1933)

Não somente a fotografia o diferenciava, mas ainda, o uso de filmes cinematográficos conforme descrito pelo *Jornal Correio do Povo*: “O conferencista [...] dissertou acerca de ‘Cadastro e Urbanismo para Porto Alegre’, assunto este amplamente ilustrado com modelos, projeções fixas e filmes cinematográficos” (SOCIEDADE, 1933).

O gosto pela fotografia, fato que chegou a ser reconhecido pela imprensa, encontrou espaço também em sua carreira profissional. Para além do olhar plural que o fez retratar múltiplos assuntos, Ubatuba de Faria fez uso da fotografia como instrumento técnico de trabalho para seu *métier* de urbanista.

Ubatuba de Faria se distinguia de seus contemporâneos de fotografia a partir da constituição dele mesmo em suas circunstâncias singularizantes. Nesse sentido, suas vistas da cidade com um olhar especializado somente lhe foram possíveis através de um traço distintivo obtido através do estudo e da prática do urbanismo. Entende-se como muito significativo o fato de que, ao mesmo tempo em que o fato de ser urbanista o diferenciava em meio aos fotógrafos, o fato de ser fotógrafo lhe ressaltava entre os urbanistas e engenheiros da época, pois tinha seu olhar construído e refinado, também, através das lentes, e ainda o domínio de uma inovadora forma de expressão gráfica. É justamente a singularidade no filtro e no olhar gerada por sua profissão que lhe permitirá focalizar a cidade através de lentes privilegiadas em relação aos demais fotógrafos. Este novo modo de olhar a cidade por meio das questões do urbanismo resultou em imagens fotográficas que,

além do senso estético, contemplavam também a prática e o fazer do urbanista. A associação do olhar estético e prático formaram o conjunto de padrões denominados *Fotografia Aplicada*⁸⁵, onde foi possível observar a fotografia sendo utilizada como técnica de representação gráfica além de padrões como: registros de trabalho, transformações urbanas, fotografia comparativa, fotografia panorâmica e fotografia aérea.

No entanto, dentre os padrões fotográficos aplicados diretamente à prática e ao fazer do urbanista, foi a complexidade técnica e a empregabilidade da fotografia aérea que obteve especial atenção de Ubatuba de Faria que chegou, inclusive, a escrever artigos sobre a temática da aerofotogrametria⁸⁶. Em documento de sua *Pasta Funcional*, quando solicitado a relatar “informações úteis ao seu *Curriculum Vitae*”, Ubatuba de Faria indica, dentre outras obras, a “Criação de um Departamento de Levantamentos Aéreos (1937)”⁸⁷.

No artigo intitulado *Cadastro e Urbanismo para Porto Alegre*⁸⁸, Ubatuba de Faria, fortemente influenciado por Agache (ABREU FILHO, 2006; ROVATI, 2001), especialmente com relação às descrições do método da foto-restauração, discorre acerca das vantagens do uso da fotografia aérea para a elaboração da Planta Cadastral da cidade. Nesse trabalho, Ubatuba de Faria se vale dos ensinamentos do urbanista francês para propor um plano de triangulação específico para Porto Alegre, incluindo a amarração de marcos fixos para as medições topográficas subsequentes ao trabalho de levantamento aerofotogramétrico. Segundo Ubatuba de Faria a aerofotogrametria seria um elemento moderno e muito preciso para levantamentos a serem desenhados em pequena escala e levantamentos preliminares. Para ele a aerofotogrametria deveria ser empregada mesmo no serviço de topografia regular como excelente meio de controle e fiscalização e recomenda a elaboração de uma fotocarta na escala 1:5000 para os trabalhos do estudo preliminar do plano de conjunto para a capital. Não obstante a validade das considerações trazidas em seu primeiro artigo, os conceitos de Ubatuba de Faria acerca da importância e utilidade da fotografia aérea para o urbanismo estão melhor descritos no artigo *Fotografia Aérea: Sua Utilidade para as Administrações Municipais*⁸⁹, originado de tese apresentada ao *I Congresso Estadual de Prefeitos*, publicado no *DPM Boletim*⁹⁰, em 1949.

Ficam evidenciados os esforços de Ubatuba de Faria, desde o início de sua atuação como engenheiro da Prefeitura, para a conscientização das autoridades municipais bem como da população acerca da necessidade e dos benefícios, tanto do ponto de vista

⁸⁵ Denominação estabelecida para conjunto de fotografias reunido e definido pela autora, conforme demonstrado no capítulo 4, *O assunto*.

⁸⁶ Por exemplo: *Cadastro e Urbanismo para Porto Alegre e Fotografia Aérea: Sua Utilidade para as Administrações Municipais*.

⁸⁷ [Pasta Funcional] de Luiz Arthur Ubatuba de Faria | Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS. Documentos cedidos por Bruno Cesar Euphrasio de Mello.

⁸⁸ Publicado no Boletim da *Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul* em 1934.

⁸⁹ O referido artigo foi analisado mais detalhadamente no quarto capítulo deste trabalho.

⁹⁰ Órgão de divulgação do Departamento das Prefeituras Municipais do Estado do Rio Grande do Sul.

prático como econômico, de um acurado Cadastro Municipal. As reiteradas ações do urbanista denotam a tenacidade com que se dedicou às questões atinentes ao Cadastro Municipal. Essa obstinação com relação à temática parece ter sido percebida pelos meios de comunicação locais, uma vez que Ubatuba de Faria chegou a ter sua *caricatura* veiculada no *Jornal o Repórter*, onde aparece “montado” em um grande livro onde se lê “Cadastro Municipal” redigido com letras grafadas em negrito e caixa alta, conforme se observa na figura 36.

O jovem urbanista, em sua campanha, escreveu o artigo *Cadastro e Urbanismo para Porto Alegre*, proferiu conferência na *Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul*, obteve por si próprio diversas fotografias aéreas de Porto Alegre, bem como conseguiu, inclusive, forte veiculação na imprensa de tais acontecimentos. É muito provável que tais realizações tenham sido determinantes para a sua nomeação como Engenheiro Chefe da Seção de Cadastro da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, em janeiro de 1935 (NOMEAÇÃO, 1935).

Ainda, chama à atenção a frase proferida pelo urbanista: “Pleitear o Cadastro como meio. Plano de conjunto como fim foi o desiderato desta palestra” (JORNAL DA MANHÃ, 1933). Conforme se observa, tanto o Cadastro como o Plano de Conjunto aparecem descritos como temas ainda pleiteados. É bastante provável que já existissem dados cadastrais no município, no entanto, em face ao exposto, alvitra-se a hipótese de que uma seção específica para dedicação ao Cadastro Municipal tenha sido criada em função dos esforços do urbanista quando de sua nomeação para chefe desta seção, em 1935. A referida hipótese fica reforçada pelo fato de que, pelo menos por um período, muito possivelmente em seu início, a Seção de Cadastro foi composta somente por Ubatuba de Faria e seu engenheiro auxiliar, conforme suscita a narrativa de Paiva (1985).

Ainda no ano de 1935, a Seção de Cadastro ganharia seu novo integrante com a passagem do recém-formado Edvaldo Pereira Paiva⁹¹ ao quadro de engenheiros da Prefeitura de modo a conformar uma dupla com Ubatuba de Faria. O ainda novato, que ingressara na prefeitura ainda enquanto estudante, como auxiliar de topógrafo, em 1932, pela mercê de seu professor e amigo Lélis Espartel, que também trabalhava na municipalidade, assumiu o posto de Engenheiro Auxiliar na Seção de Cadastro (PAIVA, 1985), estando, dessa forma, subordinado a Ubatuba de Faria, que ocupava o cargo de Engenheiro Chefe da Seção.

⁹¹ Edvaldo Pereira Paiva (1911-1981) formou-se engenheiro civil em 1935 pela Escola de Engenharia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi professor do Curso de Arquitetura do I.B.A. (1946/1951), da Faculdade de Arquitetura de Porto Alegre (1956/1964) e do Curso de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura de Brasília. Participou da elaboração de diversos planos diretores como os de Uruguaiana, em 1944, Rio Grande, em 1947, Caxias do Sul, em 1951, Passo Fundo e Florianópolis, em 1952, bem como dos planos do Delta do Jacuí, em 1958 e Porto Alegre, em 1954/1959 (MILANEZ, 1985).

Ubatuba de Faria procedeu com a iniciação do jovem pupilo, que até seu ingresso na Seção de Cadastro se dedicara à topografia, para as questões do urbanismo. Tal condição pode ser observada já na distribuição de tarefas da Seção, que era feita da seguinte forma: “O Engenheiro Luiz Arthur Ubatuba de Faria e eu dividimos as nossas tarefas em duas partes: ele se encarregava dos levantamentos cadastrais e elaboração das plantas respectivas e eu do levantamento topográfico e altimétrico” (PAIVA, 1985. p. 12). A principal tarefa da Seção consistia no levantamento topográfico das vias, tendo em vista que a cidade só dispunha de plantas muito antigas, consta que a última seria do ano de 1916, “sendo que a cidade velha tinha uma planta mais detalhada”. (PAIVA, 1985. p. 12). O relato do pupilo de Ubatuba de Faria indica que, para além das atividades de cadastro, os assuntos atinentes à história da cidade, inclusive a análise do projeto de Maciel de 1914, e ao desenho urbano ganharam espaço nos afazeres da Seção, conforme segue:

Ao entrar em contato com a vida urbana e seus problemas, nos dedicamos os dois, a analisar historicamente a cidade e os projetos existentes, em especial, o projeto de urbanização da parte central, elaborado em 1914 pelo arquiteto João Moreira Maciel. Ao nos aprofundarmos nessas tarefas, fomos nos entusiasmando e deixando em segundo plano os trabalhos de rotina. (PAIVA, 1985. p. 12)

Muito possivelmente, o aprofundamento nas questões históricas e de evolução urbana de Porto Alegre advinha do aconselhamento do mestre que influenciou profundamente a dupla de urbanistas. Alfred Agache, conhecido por Ubatuba de Faria desde antes de sua primeira conferência, em 1933, afirmava que “o urbanista deve, antes de tudo, tomar conhecimento da história e da geografia do lugar no seu passado, interpretar as estatísticas para a previsão do futuro, e traçar com esses dados um programa de estudo” (AGACHE, 1930. p. 12). Juntamente com Agache, Prestes Maia seria outra autoridade a exercer fortes influências no trabalho dos jovens urbanistas da municipalidade, conforme relata Paiva:

Comecei a organizar uma biblioteca de urbanismo e lemos tudo o que encontramos. Em primeiro lugar, o ‘Plano Diretor do Rio de Janeiro’, elaborado pelo arquiteto francês Alfred Agache, e o ‘Plano de Avenidas’ da cidade de São Paulo de autoria do engenheiro Prestes Maia. Sofremos uma influência muito grande destes dois trabalhos onde o urbanismo era encarado somente como uma tarefa viária e de ornamentação urbana! (PAIVA, 1985. p. 13)

Para além das influências maiores de Agache e Prestes Maia, expressamente reconhecidas, a dupla teria sofrido influências por vias indiretas do urbanismo da *Société Française des Urbanistes*. A esse desígnio seriam ainda acrescentadas influências da Cidade Jardim, do *City Beautiful*, do urbanismo alemão, do Art Déco, bem como da

arquitetura monumental racionalizada de influência acadêmica dos regimes autoritários da década de 30, que teria estado presente, segundo Abreu Filho (2006), em praticamente todos os países ao longo da década, inclusive no Brasil de Vargas. Para o autor, seria improvável que a equipe local não conhecesse o projeto de Burnham e Bennett para Chicago. Também, o urbanismo alemão teria sido referência obrigatória nos meios técnicos locais nas primeiras décadas do século XX através de Saturnino de Brito, introdutor de Camilo Sitte, com forte penetração nas disciplinas de engenharia sanitária da Escola de Engenharia. Ainda, o urbanismo alemão teria sido fortemente divulgado por Benno Hofmann, especialmente através de seu artigo intitulado “*Notas sobre o arruamento das cidades*”, na revista *EGATEA* da Escola de Engenharia, onde defende a institucionalização do urbanismo como disciplina (ABREU FILHO, 2010).

A influência da Cidade Jardim foi doutrinada diretamente por Agache que, em seu volume referente ao Plano para o Rio de Janeiro, dedica um subtítulo específico para esclarecimentos acerca das cidades baseadas nos preceitos de Howard, onde afirma que os industriais que, em Paris e nas suas imediações, construíram cidades operárias “todos estudaram, preliminarmente, a obra de Howard, e nenhuma cidade satélite seria hoje planejada com todos seus elementos, sem se inspirar, a priori, nos exemplos do grande urbanista inglês” (AGACHE, 1930. p.27).

O gosto desenvolvido pelo urbanismo através da leitura de diversos autores em jovens engenheiros egressos da Escola de Engenharia, de formação generalista, com tendência para a formação de autodidatas⁹², acabou por orientar os trabalhos da Seção de Cadastro. Por tratar se de uma área eminentemente técnica e, provavelmente, desconhecida pela maior parte dos demais funcionários, inclusive dirigentes da Prefeitura, a Seção de Cadastro parece ter recebido bastante autonomia a ponto de redirecionar – por conta própria – o foco de seus trabalhos. O reposicionamento de foco da Seção de Cadastro na Prefeitura de Porto Alegre em direção ao urbanismo foi uma inovação característica da proatividade de Ubatuba de Faria. O fato de a Seção de Cadastro capitanear espontaneamente as questões de urbanismo e planejamento denota a possibilidade de que tal assunto, não estivesse sendo tratado em outros setores da municipalidade. Por esta razão, aventa-se a hipótese de que a Seção de Cadastro tenha contribuído em muito para originar a tradição do trabalho voltado ao urbanismo por técnicos dos quadros da municipalidade de Porto Alegre e, possivelmente, a própria Divisão de Urbanismo. É muito provável que a Seção de Cadastro, vinculada à Secretaria de Obras, tenha sido o embrião do que viria a ser a Divisão de Urbanismo da municipalidade de Porto Alegre, onde viriam a trabalhar importantes personagens do urbanismo no Rio Grande do Sul como: Edvaldo

⁹² Como ressalta Lopes (2012, p.31).

Pereira Paiva, Carlos Maximiliano Fayet, Moacyr Moojen Marques, Nestor Nadruz, Leo Ferreira da Silva, João José Valandro, Claudio Ferraro, Ramirez Vas, entre outros.

Durante este período, Ubatuba de Faria e Paiva iniciaram um trabalho de revisão e ampliação do Plano de Melhoramentos de 1914, do arquiteto Maciel, conforme citação que segue. A revisão desse trabalho culminaria em um anteprojeto de urbanização que seria apresentado na *Exposição de Urbanismo*, de 1936, e relatado no volume intitulado *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, de 1938.

Ubatuba de Faria e eu retomamos, portanto, o trabalho do arquiteto Maciel e organizamos um novo esquema condizente com as condições vigentes em 1935/36. E o levamos à prática, elaborando um novo anteprojeto de urbanização, atingindo novas áreas nascidas depois de 1914. Terminando os estudos prévios, passamos ao trabalho de elaboração de plantas e maquetes, que terminou em setembro de 1936. (PAIVA, 1985. p. 13)

O início dos trabalhos de Paiva como pupilo de Ubatuba de Faria assinalaria o estabelecimento de uma relação profissional que marcaria uma época de desbravamento e pioneirismo na história do urbanismo no Rio Grande do Sul. A amizade da dupla, que teria momentos de convergências e divergências, muito possivelmente, inclusive, pelo posicionamento político diverso, foi geradora de profícua produtividade profissional. O legado das produções técnicas e intelectuais associado ao exercício do ensino de urbanismo pela dupla influenciou, em última análise, o pensamento de gerações de urbanistas, bem como norteou os alicerces dos futuros planos para capital do Estado. Pode-se dizer, ainda, que a tradição atribuída à Porto Alegre, tanto em Urbanismo como em Planejamento Urbano, foi fortemente impulsionada pela Seção de Cadastro da Prefeitura de Porto Alegre, possivelmente criada pelos esforços de Luiz Arthur Ubatuba de Faria e integrada em associação com seu companheiro de trabalhos Edvaldo Pereira Paiva.



O MAJOR ALBERTO BINS, Prefeito da Capital



O Engenheiro Luis Ubatuba de Faria, organizador da Exposição de Urbanismo.



UBATUBA DE FARIA — Que me diz, coronel Germano Petersen, sobre a Exposição de Urbanismo? as suas impressões do que viu e observou?

GERMANO PETERSEN JUNIOR — Francamente, dr. Ubatuba, no meu obscuro modo de ver as coisas, como elas são, me parece que os tais projetos, ante-projetos, estudos e mais estudos, ali expostos, enfim aquele mundão de perspectivas de grandesa, não passam sino de sonhos aereos... digo aereos porque a epoca é dos que andam pelos ares e consequentemente pensam, sonham e agem aereamente...

UBATUBA — Mas, coronel, o sonho dos que idealisaram as avenidas Borges de Medeiros, São Rafael, Julio de Castilhos (esta em terrenos conquistados no Guahyba) o veaduto da rua Duque de Caxias, o porto da Capital (tambem em terrenos conquistados no Guahyba) e tantas outras realisações, aquele sonho, diziamos, não se tornou uma realidade?

GERMANO — Sim, até ahi, você está com a razão. Mas, os sonhos de hoje são vertiginosos, quasi fenomenais. Aquele tunel da rua Conceição, aquela formidavel perspectiva da "Monumental Entrada" de Porto Alegre, convenhamos, são obras para os seus tataranelos...

UBATUBA — Que importa? Esses nossos tataranelos, certamente, um dia, hão de bem dizer os nomes dos que idealisaram tais obras e glorificar "os vereadores" que patrioticamente deram verbas ao Prefeito para ultimar semelhantes sonhos!...

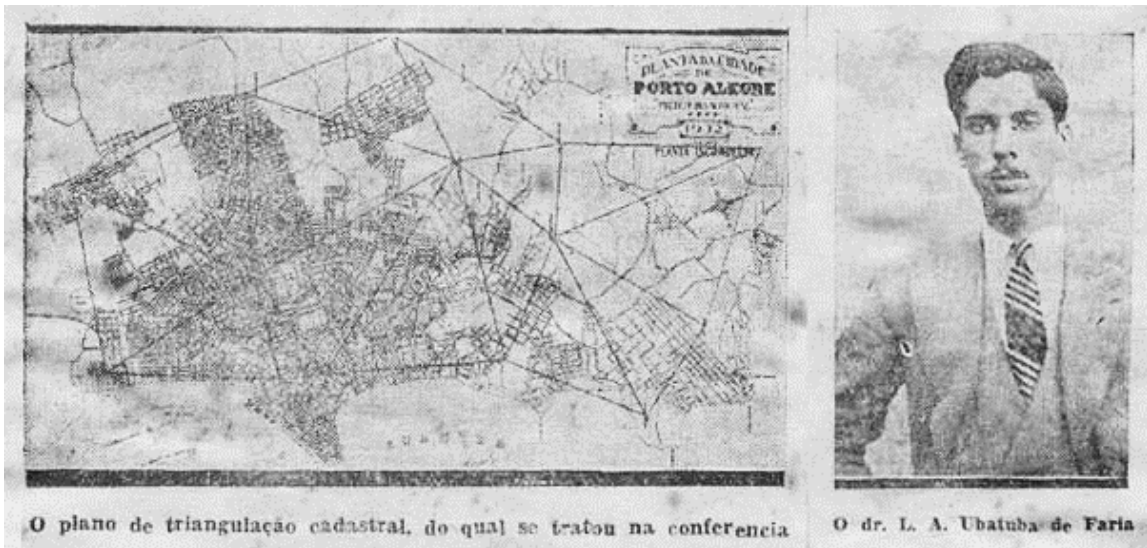
GERMANO — Você, dr. Ubatuba, até nesta palestra intima põe em relevo as suas aptidões urbanicas.

[36] ACIMA: CARICATURAS DO PREFEITO ALBERTO BINS E DO URBANISTA UBATUBA DE FARIA.

FONTE: HEMEROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | JORNAL O REPÓRTER, PORTO ALEGRE, 28 NOV. 1936

[37] ABAIXO: CARICATURAS DO VEREADOR GERMANO PETERSEN JR. E DO URBANISTA UBATUBA DE FARIA.

FONTE: HEMEROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | JORNAL O REPÓRTER, PORTO ALEGRE, 05 DEZ. 1936.



O plano de triangulação cadastral, do qual se tratou na conferencia

O dr. L. A. Ubatuba de Faria



[38] COMPOSIÇÃO DE IMAGENS VEICULADAS NO *JORNAL DA MANHÃ* | PLANO DE TRIANGULAÇÃO.

FONTE: HEMEROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | *JORNAL DA MANHÃ*, 01 SET. 1933.

OBJETO DE UM BAIRRO INDUSTRIAL NA ZONA DO GRAVATAÍ.

FONTE: *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*, 1938.

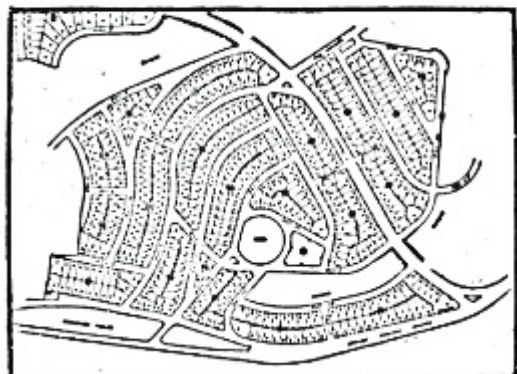
[40] VILA TARUMÃ.

FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA, S.D.

Vila Tarumã

A mais correta urbanização dos arredores de Porto Alegre. Situada em Viamão.

Linhas elétricas. Água canalizada. Ruas pavimentadas. A Vila Tarumã tem vida própria.



2.3.2. O urbanista como profissional autônomo

Ubatuba de Faria foi contratado, em 1935, pela empresa F. Mentz para a elaboração de um plano para um bairro industrial e operário em uma extensa propriedade na área conhecida como Várzea do Gravataí, junto à confluência dos rios Gravataí e Guaíba. O jovem urbanista foi indicado para a firma *Mentz* pelo geógrafo da Carta Geral da República, Eng. Tito Marques, que teria referendado sua competência profissional afirmando que: “Ubatuba era um excelente urbanista e que a firma não necessitaria contratar profissionais estrangeiros para a elaboração do plano” (MIRANDA, 2010, p.6). Tito Marques assistira a conferência proferida por Ubatuba de Faria na Sociedade de Engenharia, em 1933 (SOCIEDADE, 1933). Para Miranda, nesse trabalho, Ubatuba de Faria manifestaria seu posicionamento com relação à doutrina positivista ao exaltar a importância das indústrias como sustentáculos do equilíbrio das finanças municipais. Consta que, a priori, o anteprojeto viria a ser elaborado por uma equipe composta por Ubatuba de Faria, Benno Hoffmann⁹³ e Cel. Tito Marques (MIRANDA, 2010).

O plano de urbanização do bairro industrial rendeu à Ubatuba de Faria o artigo intitulado *Urbanização da Várzea do Gravataí*, do qual é o único autor, publicado no *Boletim da Sociedade de Engenharia*, em 1936. Este artigo contém uma ampla introdução que justifica o projeto baseada na história da cidade de Porto Alegre, inclusive com imagens e mapas comparativos, e por dados estatísticos, representados através de gráficos, de forma muito semelhante a que viria a ser apresentada na *Exposição de Urbanismo*, em 1936. Além de fotografias e gráficos, o urbanista fez uso de um filme cinematográfico⁹⁴ em sua apresentação para a companhia. Em 1938, este plano viria a integrar o trabalho *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre* como um dos planos de extensão.

Para Ubatuba de Faria, a envergadura do projeto do bairro industrial não permitia que o plano se restringisse somente ao âmbito local, de forma que foi tratada uma área maior, priorizando o traçado das futuras avenidas que ligariam o centro urbano ao bairro industrial projetado, de modo que esse viria a ser uma célula dentro de um plano de conjunto. Além das avenidas de ligação bairro-centro, o urbanista prevê possíveis ligações com municípios vizinhos tanto por vias lacustres, como pela estrada de ferro e, inclusive, pelo aeródromo (UBATUBA DE FARIA, 1936).

O projeto do bairro industrial, figura 39, apresenta clara influência da Cidade Jardim. Para Abreu Filho (2010, p. 10), o projeto revelaria, também, influências do urbanismo alemão e dos traçados curvos e paisagísticos derivados não somente de Sitte

⁹³ Benno Hoffmann se desvinculou do projeto após assumir outras atividades profissionais, o Cel. Tito Marques, por sua vez, ficou responsável pelos levantamentos (MIRANDA, 2010).

⁹⁴ O filme se encontra no espaço DELFOS ainda inacessível para consulta.

como também de Stübben e Eberstadt, assumidos tanto por Saturnino de Brito quanto por Moreira Maciel.

O exercício da profissão enquanto profissional autônomo seria uma constante na vida de Ubatuba de Faria. Como era de praxe à época, além de desempenhar a função de funcionário público como engenheiro contratado pela Prefeitura de Porto Alegre, trabalhou como autônomo durante toda a sua vida profissional, chegando a manter um escritório na Rua do Andradas⁹⁵. Como exemplo da produção de Ubatuba de Faria enquanto profissional autônomo podemos citar, além do bairro industrial da Várzea do Gravataí, trabalhos posteriores como muitos dos balneários marítimos do Estado. Por exemplo, o Balneário Pinhal, Balneário Oasis, Imbé, Capão da Canoa e Atlântida, bem como a Vila Tarumã⁹⁶, em Viamão, conforme apresentado na figura 40.

2.3.3. A Exposição de Urbanismo

A Exposição de Urbanismo aconteceu em Porto Alegre, no ano de 1936, entre os dias 21 de novembro e 3 de dezembro, sob responsabilidade da equipe de técnicos da Seção de Cadastro, composta por seu engenheiro chefe, Luiz Arthur Ubatuba de Faria, e por seu engenheiro auxiliar, Edvaldo Pereira Paiva. A Seção de Cadastro estava diretamente subordinada à Diretoria Geral das Obras de Viação, dirigida por Paulo Bozano, e, por sua vez, à Prefeitura de Porto Alegre que tinha como prefeito o Major Alberto Bins.

A Exposição foi dividida em duas partes: um estande mostrando a organização dos serviços de atribuição da Diretoria de Cadastro, e outro estande apresentando um Plano Geral de Urbanização de Porto Alegre ou, como também era chamado, o Plano de Conjunto. Este plano era formado por um conjunto de projetos para a cidade, associados a um Plano de Avenidas. Figuravam entre os trabalhos apresentados projetos para o bairro industrial da Várzea do Gravataí, a canalização do Riacho, a entrada da cidade na Ponta da Cadeia, um Parque Náutico, um bairro residencial no aterro Praia de Belas e um túnel sob a Rua Conceição. Além dos estandes dedicados ao trabalho da Diretoria de Cadastro e ao Plano Geral de Urbanização, havia um estande chamado “*Evolução da Cidade*” onde estava exposto um estudo o desenvolvimento de Porto Alegre por intermédio de plantas, fotografias comparadas e gráficos (MENNA BARRETO, 2010).

Localizada na Rua dos Andradas, número 1357, a Exposição de Urbanismo obteve grande êxito, tendo sido amplamente visitada, apoiada e divulgada pela imprensa durante

⁹⁵ Conforme depoimento de Paulo Kemp Ubatuba de Faria.

⁹⁶ Ubatuba de Faria apresentou o projeto da Vila Tarumã ao Governador do Estado, Dr. Walter Só Jobim e pessoalmente o conduziu em visita ao loteamento, conforme documentado em acervo de Paulo Kemp Ubatuba de Faria.

todo o período em que esteve aberta, chegando a ser, em sua inauguração e encerramento, reportagem de capa de vários jornais porto-alegrenses⁹⁷.

Segundo o *Correio do Povo* “nos 14 dias em que esteve franqueada ao público mais de 30.000 pessoas estiveram examinando os numerosos trabalhos expostos que mereceram o mais franco elogio e despertaram vivo interesse” (CORREIO DO POVO, 1936a). A Exposição de Urbanismo de 1936, cujo aspecto aparece registrado nas figuras 41, 42, 43 e 44, foi realizada no ano seguinte à grande Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, ocorrida em 1935, que teve sítio na antiga Várzea da Redenção, hoje conhecida como Parque Farroupilha. Logo, a opinião pública ainda estava marcada pelo gosto por exposições desenvolvido a partir do grande evento do ano anterior. Esse espírito pode ser percebido no trecho que segue, que também ressalta o pioneirismo de uma exposição dedicada exclusivamente ao tema urbanismo.

Nada mais útil, nada mais aproveitável, nada mais significativo, nada que com maior eficiência indique o índice intelectual de um povo e a capacidade de um administrador do que a realização de exposições. [...] A Prefeitura Municipal, à cuja testa se encontra esse temperamento dinâmico e organizador, que é o major Alberto Bins, - a Prefeitura Municipal acaba de fazer belíssima exposição de urbanismo, a primeira ao que nos consta, até hoje realizada no Brasil. (O REPÓRTER, 28 de novembro de 1936a)

A Exposição foi noticiada durante vários dias, em diversos jornais, inclusive no jornal local escrito em alemão, *Deutsches Volkblatt*⁹⁸, atingindo, assim, várias camadas da população. Ao longo da Exposição, as reportagens de jornal passaram a noticiar também os assuntos por esta abordados (imagem 6), promovendo assim, um debate público sobre as questões de urbanismo. Esta ampla divulgação fez com que a Exposição de Urbanismo atingisse seu objetivo principal que era sensibilizar e mobilizar a população. As diversas matérias publicadas em jornais como o *Correio do Povo*, *Diário de Notícias*, *Folha da Tarde*, *O Repórter*, *Folha da Manhã* e *A Federação*, bem como na *Revista do Globo*, teceram sempre comentários elogiosos aos trabalhos expostos, como o trecho que segue, onde aparece exaltado o “espírito moço, dinâmico e capaz” da Seção de Cadastro, comparando, inclusive, a capacidade dos técnicos locais à do “mestre dos mestres” Agache.

O êxito obtido com a exposição de urbanismo recentemente inaugurada pelos técnicos da Prefeitura Municipal é uma prova evidente da capacidade de trabalho do espírito moço, dinâmico e capaz que norteia os departamentos daquela repartição. [...] Demonstraram assim os engenheiros da nossa Prefeitura que temos, entre nós, homens formados em nossas escolas, com a capacidade necessária para a solução dos mais intrincados problemas que se relacionam com o nosso urbanismo. De uma

⁹⁷ Por exemplo: *Diário de Notícias*, 22 de novembro de 1936; *Folha da Tarde*, 2 de dezembro de 1936; *O Repórter*, 28 de novembro de 1936.

⁹⁸ *Folha Popular Alemã*, 23, novembro, 1936.

feita tivemos a visita do grande Agache, o mestre dos mestres em tal matéria; entretanto, o que deixou delineado esse ilustre professor, em nada supera o grande plano dos técnicos indígenas. A exposição ai está, comprovando o que acima asseveramos. É uma vitória com a qual devemos nos ufanar. (JORNAL DA MANHÃ, 24 de novembro de 1936)

A forte divulgação obtida através da imprensa, especialmente quando associada a comentários elogiosos, era um dos objetivos maiores da Exposição de Urbanismo, que já era em si uma forma de propaganda. Ubatuba de Faria tinha plena consciência da necessidade de ampla divulgação para a realização de planos urbanísticos. Tais preceitos já haviam sido retratados por Agache em seu plano para o Rio de Janeiro (1930) onde advertiu sobre a necessidade de propaganda e da criação de uma aceitação pública para a realização de feitos de magnitude urbanística. Em inúmeras oportunidades, Ubatuba de Faria demonstrou ter compreendido com muita clareza este conceito.

O discurso de abertura proferido por Ubatuba de Faria foi publicado na íntegra pelo *Correio do Povo*, pelo *Jornal da Manhã*, bem como na capa do *Diário de Notícias*, ocupando grande parte da reportagem. Em tal discurso, o urbanista da municipalidade manifesta que “assim como a mais bela e verdadeira doutrina não vence sem uma divulgação, o urbanismo para vingar requer propaganda intensa, racional e sistemática” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1936). O *Diário de Notícias* publicou também um artigo assinado por Ubatuba com o título *Finalidades da Exposição de Urbanismo* onde o autor deixa claro o seu entendimento acerca da necessidade de propaganda para a realização de planos urbanísticos.

Os urbanistas de mais nomeada são unânimes em dizer que a difusão dos projetos é a alma dos planos. Esta afirmativa é confirmada na prática, pois aqueles que não cuidam de uma propaganda intensa veem diante de si obstáculos intransponíveis de incompreensão e de má vontade. A Exposição de Urbanismo teve por objetivo atrair a atenção do público para os problemas urbanos da cidade de Porto Alegre despertar em cada habitante de nossa capital o interesse e o amor pela cidade em que vivem. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5 dezembro, 1936⁹⁹)

No mesmo artigo, o urbanista expressa a necessidade de que cada visitante se tornasse um “otimista crente na realização daqueles anteprojetos” e comenta a importância de que cada “otimista” estivesse baseado “nas estatísticas certas no progresso do passado”. Ou seja, para além da aceitação de suas ideias por parte dos dirigentes da municipalidade, Ubatuba de Faria trabalhou arduamente para a criação de uma temperatura moral favorável ao plano na sociedade. Mais ainda, para que a sociedade reconhecesse a necessidade da

⁹⁹ As páginas das reportagens de jornais muitas vezes não aparecerão registradas pelo fato de a fonte para a consulta destas ter sido a Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria, onde as reportagens aparecem dispostas em forma de recortes afixados em um livro. Em muitas oportunidades, a hemeroteca não indica a página em que se situava o recorte, aparecendo, assim, indicados somente a data e o periódico em que originalmente se encontravam.

criação de projetos e de um plano de conjunto, estivesse apta à discussão e demandasse por tais questões junto às autoridades.

A ampla divulgação da Exposição de Urbanismo acabou por tornar bem conhecidas não somente suas ideias para um plano de conjunto, mas também sua imagem. Ubatuba de Faria teve, durante todo o período da Exposição e ainda em um período posterior, tanto seu nome como sua imagem constantemente veiculados nos mais variados e difundidos jornais, o que contribuiu para torná-lo uma personalidade bastante reconhecida à época. Além do nome e da imagem, “caricaturas” de Ubatuba de Faria ganharam destaque no jornal *O Repórter*. Na edição de 28 de novembro do ano corrente da Exposição, em reportagem elogiosa de página inteira, Ubatuba de Faria ganha sua imagem caricaturada ao lado¹⁰⁰ da do então prefeito, o Major Alberto Bins, figura 36.

Observa-se um grande destaque dado a um técnico de urbanismo da municipalidade. Possivelmente, tal distinção não tenha sido dada a nenhum técnico do município desde então, especialmente àqueles vinculados ao planejamento urbano.

É indubitável que a associação da imagem do urbanista à do então prefeito Alberto Bins tenha trazido respeitabilidade e notoriedade ao jovem técnico da municipalidade. No entanto, há de se observar o contexto, tendo em vista que juntamente com seu antecessor Otávio Rocha, o prefeito Alberto Bins foi responsável por realizar grandes reformas urbanas, alterando profundamente a paisagem urbana da cidade no sentido de transformar a capital na “sala de visitas” do Estado (MONTEIRO, 2012). Nesse sentido, dada uma plataforma de governo de remodelação urbana, a agitação social decorrente da Exposição de Urbanismo certamente favoreceu a figura do gestor. Soma-se ao fato a circunstância de os trabalhos da Exposição de Urbanismo terem sido gerados de forma espontânea pela Seção de Cadastro, que por conta própria alterou o foco de seu trabalho, indo além do levantamento cadastral e propondo uma associação de projetos em feitiço de plano para a cidade. Os projetos ambiciosos e arrojados propostos pelo “espírito moço” da Seção trouxeram, também por associação, os mesmos ares para a gestão municipal.

A imagem de Ubatuba de Faria não foi somente associada à figura do então prefeito, mas, também, a do vereador Germano Petersen Júnior¹⁰¹ na charge que estampou a capa do jornal *O Repórter*, de 05 de dezembro de 1936. O diálogo apresentado evidenciou o poder persuasivo do urbanista, figura 37.

¹⁰⁰ A caricatura de Ubatuba de Faria aparece em tamanho semelhante na diagonal superior direita da do prefeito Alberto Bins em meio ao texto da reportagem sobre a Exposição de Urbanismo. A composição foi tratada pela autora para uma melhor adaptação ao espaço do texto.

¹⁰¹ Germano Petersen Júnior integrou a Câmara de Porto Alegre como representante do *Partido Frente Única*, coligação entre os partidos PRR e PL. Ao início da década de 1930 a coligação possuía 2 representantes: Petersen e Alberto Pasqualini (ALMEIDA, 2015). Assim como Ubatuba de Faria, figurou nas listas de contribuintes do Templo Positivista de Porto Alegre (SOARES, 1998).

Os projetos apresentados na Exposição de Urbanismo parecem ter sido inspirados nas recomendações de Daniel Burnham, adotando a máxima de planos grandiosos “*make no little plans*”¹⁰². Ubatuba de Faria e Paiva tinham consciência de que seus projetos receberiam críticas céticas em razão de sua ousadia. Para tanto, foi criada uma linha de justificativa baseada na evolução urbana da capital, que recebeu um estande específico para sua exibição, uma vez que para Ubatuba de Faria era imprescindível que as proposições para o futuro estivessem baseadas em uma sólida análise do presente e do passado. Estes dados estatísticos vinham demonstrados no referido estande destinado à evolução urbana da cidade. O autor dedica parte de seu texto *Finalidades da Exposição de Urbanismo* para comentar tal estande.

Entre os diversos estandes do certâmen destacava-se um, o da Evolução, ao qual atribuímos grande valor. Viam-se lá mapas desde onde 1839, verdadeira preciosidade, até o atual de 1936, gráficos expressivos sobre construção, veículos matriculados, população, movimento de bondes, todos eles com ordenadas sempre maiores, reflexo de um progresso sempre crescente. Fotografias antigas comparadas com as de hoje marcavam transformações radicais. O exame consciencioso deste estande enchia de esperanças a quem o fizesse e incutia a convicção de que todos aqueles estudos poderão muito em breve ser uma realidade concreta. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5 de dezembro de 1936)

O grande valor atribuído por Ubatuba de Faria à evolução da cidade e seu estande tem origem no pensamento de Agache, para quem era absolutamente necessário conhecer os fatores históricos que governam o passado de uma cidade antes de estudar os fatores que deveriam governá-la no futuro, conforme observa-se no trecho que segue:

É necessário examinar a história da cidade no passado, pois, não o olvidemos nunca, o que já foi é um dos fatores a que se subordina o que tem de vir. O urbanista deverá, em seguida, interpretar as estatísticas para prever o futuro da cidade e preparar o seu crescimento, separando e acomodando as partes mais importantes das aglomerações, cuidando das questões que dizem respeito à circulação, antevendo com largueza o seu futuro, etc... (AGACHE, 1930. p. 15)

O estande atinente à evolução da cidade está retratado na figura 45, que traz a seguinte legenda: “Aspéto” da exposição de urbanismo, Porto Alegre, 1936. A referida fotografia foi digitalizada dos anexos do exemplar original do livro *Contribuição ao Estudo de Urbanização de Porto Alegre*, que pertenceu ao urbanista¹⁰³..

¹⁰² “*Make no little plans; they have no magic to stir men's blood and probably themselves will not be realized. Make big plans; aim high in hope and work, remembering that a noble, logical diagram once recorded will never die, but long after we are gone be a living thing, asserting itself with ever-growing insistency. Remember that our sons and our grandsons are going to do things that would stagger us. Let your watchword “be order and your beacon beauty”*” (MOORE, 1921. p. 147).

¹⁰³ O anexo *Opiniões sobre os projetos aqui apresentados* é exclusivo do volume *Contribuição ao Estudo de Urbanização de Porto Alegre* que pertenceu à Ubatuba de Faria e hoje faz parte do acervo da família Kemp

Analisando a fotografia vemos um espaço formado por dois planos: um maior de fundo e um menor perpendicular a este plano. Dividindo este plano em partes superior e inferior corre uma fita branca que faz vezes de linha do tempo. Ao longo desta linha, na parte inferior, estão colocadas uma sucessão de plantas da cidade, da mais antiga para a mais atual, da esquerda para a direita. Esta linha, provavelmente, segue para além do fim da fotografia ao lado direito. Também na parte inferior se encontram gráficos que demonstram o crescimento ascendente da cidade e plantas demonstrando os serviços executados pela administração do prefeito Major Alberto Bins. Na parte superior a esta “linha do tempo” figuram uma placa com o título do estande *Evolução da Cidade* e fotografias comparativas, mostrando o antes e o depois das transformações urbanas. No plano mais alto da parte superior encontra-se uma mensagem dirigida ao povo de Porto Alegre assinada a punho por Ubatuba de Faria e Edvaldo Paiva (MENNA BARRETO, 2010). Este mesmo trecho foi novamente citado pelo urbanista em seu artigo *Finalidades da Exposição de Urbanismo no Diário de Notícias*. Este trecho demonstra claramente o uso do conhecimento da estatística e da evolução urbana como discurso de modo a dar autoridade e legitimidade às proposições feitas sob forma de projeto, conforme segue:

POVO DE PORTO ALEGRE

Não podes descrever no futuro da nossa capital.

Uma cidade que duplica o número de seus habitantes em 17 anos, que transportava em seus bondes 21 milhões de pessoas em 1925 e que eleva essa cifra para 45 milhões em 1936, que aumenta a sua área edificada em 130 mil metros quadrados por ano, esta cidade evolui a largos passos.

Todos os estudos que te doamos não são fantasias de visionário. Defende as tuas aspirações, combate o pessimismo demolidor, e verás em breve a realidade destes anteprojetos. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 5, dezembro, 1936)

A evolução urbana de Porto Alegre receberia especial atenção de Ubatuba de Faria para além do estande específico na Exposição de Urbanismo. Anos mais tarde, em 1940, Ubatuba de Faria publicaria o artigo intitulado: *Evolução Urbana de Porto Alegre por L.A. Ubatuba de Faria*, como parte integrante da publicação *Porto Alegre: biografia duma cidade*¹⁰⁴, realizada em homenagem às comemorações dos 200 anos de colonização da cidade.

Ubatuba de Faria, localizado na cidade de Rio Grande. Este anexo contém, além das vistas da exposição de urbanismo e de seu estande de Evolução da Cidade, fichas originais assinadas por personalidades do município com suas opiniões acerca da Exposição de Urbanismo. Dentre elas podemos citar o industrial A. J. Renner, o Diretor Geral da Fazenda da Prefeitura Municipal e inúmeros catedráticos da Universidade de Porto Alegre. Além destes documentos, estão as cópias originais, também assinadas, das parabenizações enviadas à Ubatuba de Faria pelo Club Italiano e pelo Grémio Náutico União.

¹⁰⁴ Obra organizada pela Prefeitura com o apoio do Governo do Estado, de secretarias e entidades, na qual Ubatuba de Faria é, juntamente com outras personalidades como Angelo Guido e Fernando Corona, um dos autores da referida coletânea.

Se na Exposição de Urbanismo a preleção foi composta predominantemente por imagens gráficas, combinando os instrumentos fotografias, gráficos e plantas, no artigo *Evolução Urbana de Porto Alegre* o discurso se modifica. Os instrumentos agora utilizados são somente texto e fotografias comparativas, deixando de estar presentes as plantas e os gráficos. O teor do discurso deste artigo difere do proferido na Exposição de Urbanismo, uma vez que agora o objetivo era retratar a evolução urbana e não servir como base e/ou legitimar uma proposta de plano. O próprio autor narra que quando da escrita deste texto, Arnaldo Gladosch já havia sido contratado pelo “Edil municipal” para confeccionar o plano de extensão da cidade (UBATUBA DE FARIA, 1940, p. 353). Com isso, o texto se transforma passando de uma constante demonstração de crescimento e pujança para uma análise reflexiva e crítica sobre a evolução da cidade e dos projetos de urbanismo para esta (MENNA BARRETO, 2010).

Ao longo do texto, Ubatuba de Faria faz ampla explanação, transitando por diversas áreas como geografia, história, topografia, vocação militar do sítio, arquitetura e comportamento social, entre outras. No entanto, o que caracteriza o texto em sua essência é a profunda análise crítica acerca da evolução da cidade enquanto processo, utilizando os atos do passado para demonstrar os equívocos e acertos, além de abordar da forma como a cidade foi moldada. Seguem trechos do texto:

Já em meados do século passado, as terras e chácaras divididas no intuito meramente comercial, originavam erros de urbanismo cujos efeitos perniciosos, ainda em nossos dias, se fazem sentir. [...]

A função urbana do transporte coletivo, em Porto Alegre, foi de alastrar a edificação ao longo de seu percurso. O impulso que provocou no crescimento da cidade foi grande, mas exagerado. E tão pernicioso para a economia pública que até hoje sentimos suas consequências. (UBATUBA DE FARIA, 1940, p.350)

A análise do urbanista considera, ainda, plantas antigas, como as de 1839 e 1838, assinalando seu caráter prospectivo de planificação. Ubatuba comenta também o Plano Maciel, além de analisar a evolução das diretrizes de urbanismo. Por fim, o autor amplia o caráter do urbanismo para as questões regionais e de planejamento, comentando interligações urbanas e acenando para ideais de realizações futuras, como o canal “Porto Alegre-Oceano” e a obtenção de energia acessível. Ubatuba expressa a base de seu pensamento a partir da influência das obras de Agache e Prestes Maia como um fato histórico, mencionando, ainda, a Exposição de Urbanismo de 1936, organizada por ele em associação com Paiva, como parte da história do urbanismo local. Desta forma, se faz personagem de sua própria narrativa.



[41] ACIMA: EXPOSIÇÃO DE URBANISMO.

FONTE: HEMEROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | FOTO DE CAPA DO JORNAL *FOLHA DA TARDE*, PORTO ALEGRE, 2 DEZ. 1936

[42] ABAIXO: ASPECTO DA INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE TRABALHOS URBANÍSTICOS ORGANIZADA PELOS ENGENHEIROS DA DIRETORIA DO CADASTRO DA PREFEITURA DE PORTO ALEGRE.

FONTE: ACERVO PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA | *REVISTA DO GLOBO*, P.26, 12 DEZ. 1936.



[43] ACIMA: ASPECTO DA EXPOSIÇÃO DE URBANISMO, 1936.

FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO DO ANEXO INTITULADO OPINIÕES SOBRE OS PROJETOS AQUI APRESENTADOS DO LIVRO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DE URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*, DE 1938.

[44] ABAIXO: ASPECTO DA EXPOSIÇÃO DE URBANISMO, 1936.

FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO DO ANEXO INTITULADO OPINIÕES SOBRE OS PROJETOS AQUI APRESENTADOS DO LIVRO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DE URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*, DE 1938.



[45] ESTANDE EVOLUÇÃO DA CIDADE.

FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO DO ANEXO INTITULADO *OPINIÕES SOBRE OS PROJETOS AQUI APRESENTADOS* DO LIVRO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DE URBANIZAÇÃO* DE PORTO ALEGRE, DE 1938*.

* O ANEXO OPINIÕES SOBRE OS PROJETOS AQUI APRESENTADOS É EXCLUSIVO DO VOLUME *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DE URBANIZAÇÃO* DE PORTO ALEGRE QUE PERTENCEU A UBATUBA DE FARIA E HOJE FAZ PARTE DO ACERVO DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA, LOCALIZADO NA CIDADE DE RIO GRANDE. ESTE ANEXO CONTÉM, ALÉM DAS VISTAS DA EXPOSIÇÃO DE URBANISMO E DE SEU ESTANDE DE EVOLUÇÃO DA CIDADE, FICHAS ORIGINAIS ASSINADAS POR PERSONALIDADES DO MUNICÍPIO COM SUAS OPINIÕES ACERCA DA EXPOSIÇÃO DE URBANISMO. DENTRE ELAS PODEMOS CITAR O INDUSTRIAL A. J. RENNER, O DIRETOR GERAL DA FAZENDA DA PREFEITURA MUNICIPAL E INÚMEROS CATEDRÁTICOS DA UNIVERSIDADE DE PORTO ALEGRE. ALÉM DESTES DOCUMENTOS, ESTÃO AS CÓPIAS ORIGINAIS, TAMBÉM ASSINADAS, DAS PARALELIZAÇÕES ENVIADAS A UBATUBA DE FARIA PELO CLUB ITALIANO E PELO GRÊMIO NÁUTICO UNIÃO.

A NAÇÃO

Director — PEDRO VERGARA

RIO DE JANEIRO — QUARTA-FEIRA, 20 DE JANEIRO DE 1937

Telephone:

Plano de remodelação de Porto Alegre



Convidado pelo Instituto de Architectos, o engenheiro gaúcho Ubatuba de Faria realizou hontem, no salão de Bellas Artes, magnifica conferencia sobre: "O Plano de Remodelação de Porto Alegre".

Expondo com segurança, projectos seus, sobre a urbanização da bella cidade rio-grandense, o conferencista demonstrou como com o trabalho do homem conjugado com as bellezas naturaes, poderá Porto Alegre tornar-se um poderoso centro de turismo.

Além da criação de novas zonas residenciaes, o engenheiro Ubatuba de Faria expoz tambem em sua conferencia, o plano da construção de parques que tornarão Porto Alegre uma cidade simplesmente admiravel. Ao terminar foi o Dr. Ubatuba de Faria longamente applaudido pelo selecto e numeroso auditorio que compareceu a sua palestra.

[46] REPERCUSSÃO DA PALESTRA DE UBATUBA DE FARIA NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO.

UBATUBA DE FARIA É O TERCEIRO DA ESQUERDA PARA A DIREITA, AO LADO DE SUA ESPOSA HERCÍLIA*.

FONTE: HEMEROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | A NAÇÃO. RIO DE JANEIRO, 20 JAN. 1937.

2.3.4. A passagem pelo Rio de Janeiro

Logo após a Exposição de Urbanismo de 1936, Ubatuba de Faria, acompanhado de sua esposa Hercília, embarcou, fazendo uso de um “avião Panair”, com destino à cidade do Rio de Janeiro, a fim de representar a municipalidade de Porto Alegre como delegado na Exposição de Educação e Estatística que teria início no dia 20 de dezembro de 1936 (CORREIO DO POVO, 1936b). O Congresso de Estatística e Educação tinha como objetivo a uniformização das pesquisas por meio da estatística. Depois do congresso foi realizada uma exposição de estatística para a qual todos os Estados do Brasil foram solicitados a apresentar trabalhos que tivessem realizado sobre o assunto.

A presença de Ubatuba de Faria no Rio de Janeiro foi amplamente divulgada na imprensa carioca, tendo recebido espaço nos principais jornais locais como *A Nação*, *O Imparcial*, *Jornal do Commercio*, *A Noite* e *Correio da Manhã*. O jornal *A Nação* chegou a dedicar reportagem de capa para a participação dos trabalhos de urbanização de Porto Alegre na Exposição de Estatística e Educação, citando, de pronto, o nome do urbanista L. A. Ubatuba de Faria e exibindo imagem de tamanho considerável da maquete de remodelação da Praça Quinze de Novembro, em Porto Alegre. *A Nação* (1936), em sua reportagem, publicou, além de entrevista explicativa do plano de remodelação para Porto Alegre, o retrato do urbanista gaúcho. O retrato de Ubatuba de Faria também foi veiculado no jornal *O Imparcial* (1936), que também colheu sua entrevista. Imagens de maquetes, como a do estádio e parque náutico, que faziam parte do “programa de urbanismo e modernização para Porto Alegre”, juntamente com largo texto explicativo, também foram publicadas no jornal *A Noite* (1936).

Ainda em sua jornada pela capital federal, no mês de janeiro de 1937, Ubatuba de Faria proferiu palestra¹⁰⁵ no salão de honra da Escola Nacional de Belas Artes “sob os auspícios do Instituto de Arquitetos do Brasil” sobre o seguinte tema: O Plano de Viação de Porto Alegre e suas novas avenidas (JORNAL DO COMÉRCIO, 1937). Por ocasião da palestra realizada na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Nestor de Figueiredo, enviou carta ao então prefeito de Porto Alegre, Alberto Bins, parabenizando-o pela apresentação do urbanista da municipalidade e seus trabalhos realizados. A carta foi publicada na íntegra pelo jornal *A Federação*, conforme segue.

¹⁰⁵ Palestra realizada no salão de honra da Escola Nacional de Belas Artes, 19 de janeiro de 1937, às 17h (JORNAL DO COMÉRCIO, 1937).

Ilmo. Sr. Alberto Bins, D. D. Prefeito de Porto Alegre O Instituto de Arquitetos do Brasil vem por meu intermédio manifestar a sua satisfação pelos estudos de urbanismo que estão sendo realizados pela administração de V. S. A conferência que o Dr. Ubatuba de Faria, especialmente convidado por este instituto, realizou na Escola Nacional de Belas Artes, deixou magnífica impressão nos profissionais que tiveram o prazer de ouvi-la. Os trabalhos expostos, na mesma ocasião, vieram demonstrar o nobre propósito desta municipalidade em resolver, com acerto, problemas urgentes relacionados com o desafogo da parte central da cidade. Fazemos votos para que ainda na administração de V.S. possua a progressista cidade de Porto Alegre um plano completo de remodelação e desenvolvimento sistemático. O problema do urbanismo tornou-se na época em que vivemos uma necessidade inadiável, a fim de melhorar as condições de vida da coletividade. Rara é a cidade da Europa e do continente norte-americano que não possua, neste momento, o seu plano de urbanização. O Instituto de Arquitetos do Brasil felicita a V.S. por ter bem compreendido as razões de ordem cívica que presidem os trabalhos de urbanismo. Aproveito a oportunidade para apresentar a V.S. as saudações dos nossos associados e os meus protestos de elevada estima e maior consideração. Nestor E. de Figueiredo, presidente. (A FEDERAÇÃO, 1937)

Mesmo após longa estada na cidade do Rio de Janeiro, tendo em vista que a palestra realizada solicitada pelo Instituto de Arquitetos ocorreu praticamente um mês após os eventos da Exposição de Estatística e Educação, os trabalhos de Ubatuba de Faria seguiram ganhando ampla divulgação na imprensa carioca. Também a palestra realizada a convite do Instituto de Arquitetos do Brasil foi notícia de capa do Jornal *A Nação*, exibindo imagem da cúpula dos Institutos de Arquitetos e de Belas Artes, juntamente com o palestrante Ubatuba de Faria e sua jovem esposa Hercília defronte a uma das maquetes do “Plano de Remodelação de Porto Alegre”, figura 46, que estiveram expostas no Instituto de Belas Artes até a ocasião da palestra do urbanista (A NAÇÃO, 1937).

É bastante significativa a repercussão que a passagem de Ubatuba de Faria pela cidade do Rio de Janeiro obteve na imprensa local e, notadamente, em meio à crítica especializada de seus pares, como catedráticos da Escola Nacional de Belas Artes e presidência do IAB. A relevância desta repercussão fica realçada tendo em vista o fato de o urbanista ter sido – até a época – em grande parte autodidata para os conhecimentos de urbanismo e estudioso de Agache e do *Plano de Extensão, Remodelação e Embelezamento para a cidade do Rio de Janeiro* elaborado pelo urbanista francês.

2.3.5. Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre

Após o sucesso da Exposição de Urbanismo de 1936 e da viagem de Ubatuba de Faria ao Rio de Janeiro para representar o município como delegado no Congresso de Estatística e Educação, quando, a convite do Instituto dos Arquitetos do Brasil, proferiu palestra na Escola Nacional de Belas Artes o urbanista passa a dedicar-se, juntamente com Edvaldo Paiva, ao aprimoramento dos trabalhos apresentados tanto na Exposição de

Urbanismo como no Rio de Janeiro. Os trabalhos seguiram com o intuito da elaboração de um plano que viria a chamar-se *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, publicado em 1938. A respeito dos trabalhos para a elaboração da *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, Paiva assim narrou:

Durante os anos 1937/38, continuamos nossas tarefas de rotina e preparamos um volume – o ‘Plano de Avenidas’ – de caráter teórico e prático, no qual analisávamos a formação histórica da cidade, o Plano do arquiteto Maciel, apresentávamos os resultados dos levantamentos censitários e cadastrais e nosso projeto, que já tinha sido exposto em 1936, porém bastante mais detalhado. (PAIVA, 1985. p. 13)

O trabalho apresentado pela dupla de urbanistas divide-se em nove partes: A evolução da cidade de Porto Alegre (I), As linhas gerais do Plano Diretor (II), O Plano de Avenidas (III), os Planos de Extensão (IV), Espaços Livres (V), Parque Náutico (VI), O Problema das Enchentes (VII), Canalização do Riacho (VIII), O problema do tráfego (IX), todas elas subdivididas em capítulos.

A primeira parte, dedicada à evolução da cidade de Porto Alegre, já havia, em sua maioria, sido apresentada na Exposição de Urbanismo, inclusive com fotografias comparativas e a evolução de mapas antigos. O trabalho de evolução urbana de Porto Alegre seria aprimorado anos mais tarde, em 1940, no artigo intitulado *Evolução Urbana de Porto Alegre por L.A. Ubatuba de Faria*, como parte integrante da publicação *Porto Alegre: biografia duma cidade*, realizada em homenagem às comemorações dos 200 anos de colonização da cidade.

O terceiro item, intitulado *O Plano de Avenidas*, apresenta um esquema teórico rádio concêntrico para Porto Alegre baseado no perímetro de irradiação, conformado por avenidas perimetrais e radiais, com base nas teorias de Hénard, apresentadas por Prestes Maia no *Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo*, figura 47. O perímetro de irradiação teria como funções descentralizar a vida comercial, ampliando o centro, além de distribuir a circulação pelas ruas secundárias, desviar o tráfego de passagem e integrar o centro com os setores abandonados, conservando o aspecto local.

O Plano de Avenidas tinha como parte integrante do perímetro de irradiação obras complementares que tornavam possível seu funcionamento. Aparecem citadas, além do centro rodoviário e do bairro residencial, o *Túnel da Conceição*, cujo projeto é atribuído a Ubatuba de Faria, figura 48.

Além do Perímetro de Irradiação, o *Plano de Avenidas* reserva um item dedicado aos Melhoramentos do Núcleo Central, onde estão descritos aprimoramentos para a Praça Quinze de Novembro, o alargamento da Rua Riachuelo e a complementação da Avenida Borges de Medeiros, bem como a criação de uma Avenida Mista, aos moldes dos bulevares

haussmanianos, localizada entre a avenida Voluntários da Pátria e a rua Alberto Bins. O Plano de Avenidas contempla, ainda, um capítulo atinente às Avenidas Radiais e se encerra com o capítulo referente às Avenidas Perimetrais, onde é proposta a Terceira Perimetral para a cidade de Porto Alegre, que visava ligar, aproveitando trechos de avenidas já existentes, como a Carlos Gomes e a Aparício Borges, os extremos da cidade: o Bairro Operário e o Bairro Tristeza.

Além do plano de avenidas, que é uma das partes mais significativas da *Contribuição a Urbanização de Porto Alegre*, são propostos, também, planos de extensão. No item quatro, referente aos planos de extensão, são apresentados projetos para duas novas áreas na cidade, respectivamente, o novo bairro residencial e a entrada da cidade, atribuídos a Paiva, e o novo bairro industrial-operário, de autoria de Ubatuba de Faria. Quanto ao novo bairro residencial operário, trata-se do mesmo projeto que fora produzido por encomenda da empresa F. Mentz e apresentado no artigo intitulado *Urbanização da Várzea do Gravataí*, em 1936. Para Abreu Filho:

[Os novos bairros estariam] espelhados em Agache e em suas peças urbanas para o Rio de Janeiro, propõem duas novas centralidades, um bairro residencial na Praia de Belas (atribuído a Paiva), e um bairro industrial operário na zona norte (atribuído a Ubatuba de Faria). O primeiro bebe direta e despudoradamente no Centro de Negócios da Praça do Castelo na Porta do Brasil de Agache. Talvez por isso tenha sido tão violentamente renegado depois por seu autor. O segundo revela referências cruzadas mais sutis, agregando Camillo Sitte e o urbanismo alemão, a tradição da Cidade Jardim, Hénard e Agache. (ABREU FILHO, 2010. p. 2)

Ainda, com relação ao bairro operário, o autor acrescenta que:

As plantas dos projetos de urbanização, especialmente do Bairro Industrial-operário de Ubatuba, apresentam maior qualidade, possivelmente em função da experiência adquirida na execução do Cadastro e Planta Topográfica de Porto Alegre na primeira metade da década de 30. (ABREU FILHO, 2010. p. 16)

A *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre* contemplou também os Espaços Livres e um Parque Náutico guardando capítulos específicos para cada tema, respectivamente capítulos cinco e seis. No entanto, seria nos capítulos sete e oito, respectivos ao Problema das Enchentes e à Canalização do Riacho que a relação do texto com o trabalho de fotodocumentarismo desenvolvido por Ubatuba de Faria ganharia maior expressão. Para além das valiosas contribuições para o urbanismo da capital como, por exemplo, o Esquema Teórico rádio concêntrico – que persistiu nos estudos e planos posteriores – e a indicação de obras que acabaram por ser realizadas nas décadas seguintes como a Terceira Perimetral e os túneis da Conceição e da Vasco da Gama,

vamos analisar aqui, também, o volume da Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre como um artefato gráfico.

O volume é composto por duzentas e oito páginas, mais um conjunto anexo, datilografadas e amplamente ilustradas com fotografias coladas sobre as folhas, como podemos observar no exemplo trazido na figura 51. Uma contribuição até então silenciosa de Ubatuba de Faria se devia ao fato de ele ser autor de todas as fotografias do volume¹⁰⁶. Podemos aqui considerar as inúmeras vistas da cidade, incluindo as vistas aéreas voo de pássaro e fotocartas. Até mesmo as fotografias do primeiro capítulo, referente à evolução da Cidade de Porto Alegre, que retratam períodos anteriores, consistem em fotografias obtidas por Ubatuba de Faria a partir de fotografias de outros fotógrafos¹⁰⁷. O mesmo ocorre nas fotografias que retratam mapas, esquemas teóricos e gráficos. Os registros fotográficos da Contribuição a Urbanização de Porto Alegre indiscutivelmente conformam um dos ricos legados da obra. Os registros fotográficos referentes ao problema das enchentes e à canalização do riacho trazem uma especial condição ao exercício fotográfico do urbanista, uma vez que somam os registros fotodocumentais da Enchente de 1936 a esquemas gráficos desenvolvidos especificamente para delimitar as zonas alagáveis tornando, assim, o conjunto em uma coleção fotodocumental aplicada ao urbanismo, conforme é possível verificar nas fotografias apresentadas nas figuras 49 e 50.

A Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre constituiu-se na apoteose dos trabalhos desenvolvidos ao longo da trajetória da Seção de Cadastro, bem como no feito mais ambicioso da dupla de urbanistas com vistas à elaboração de um Plano de Conjunto para a cidade de Porto Alegre. Devemos, ainda, colocar em perspectiva o histórico de trabalhos e propagandização que teve início logo no princípio da trajetória profissional de Ubatuba de Faria, quando, em sua palestra realizada em 1933 na Sociedade de Engenharia, já afirmava ser o plano de conjunto o objetivo maior de seus trabalhos com o cadastro municipal. Ainda, a bem-sucedida Exposição de Urbanismo, amplamente divulgada e visitada, em 1936, e a Viagem ao Rio de Janeiro, quando os trabalhos da dupla foram expostos no Instituto de Belas Artes e Ubatuba de Faria representou a municipalidade no Congresso de Educação e Estatística e realizou palestra de divulgação a convite do Instituto de Arquitetos do Brasil. A trajetória de cinco anos¹⁰⁸ capitaneada por Ubatuba de Faria com a colaboração de seu parceiro Paiva favoreceu em muito a criação de um clima favorável, tanto por parte da sociedade quanto por parte das autoridades municipais, em prol da realização de um Plano de Conjunto. No entanto, a expectativa dos jovens urbanistas de

¹⁰⁶ Essa assertiva será justificada e melhor demonstrada no quarto capítulo.

¹⁰⁷ A fotografia foi o método empregado para produzir uma quantidade significativa de cópias das imagens.

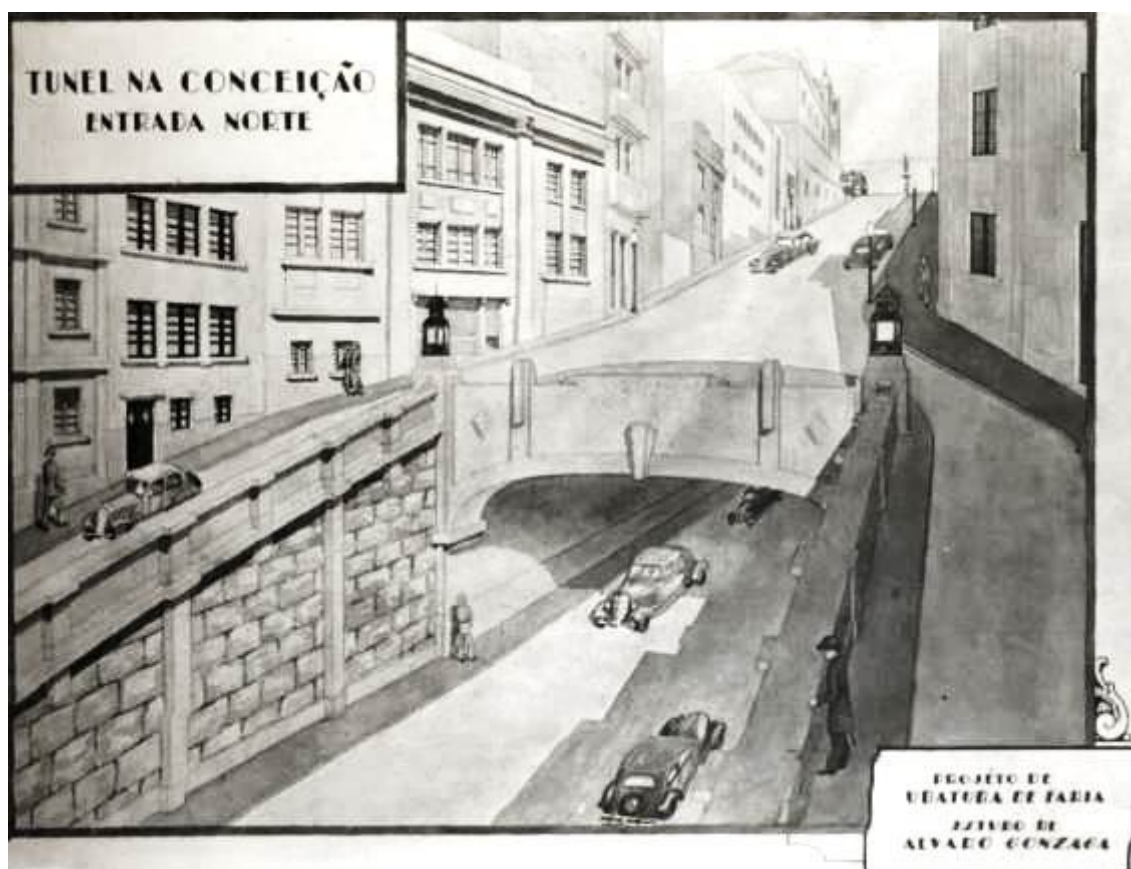
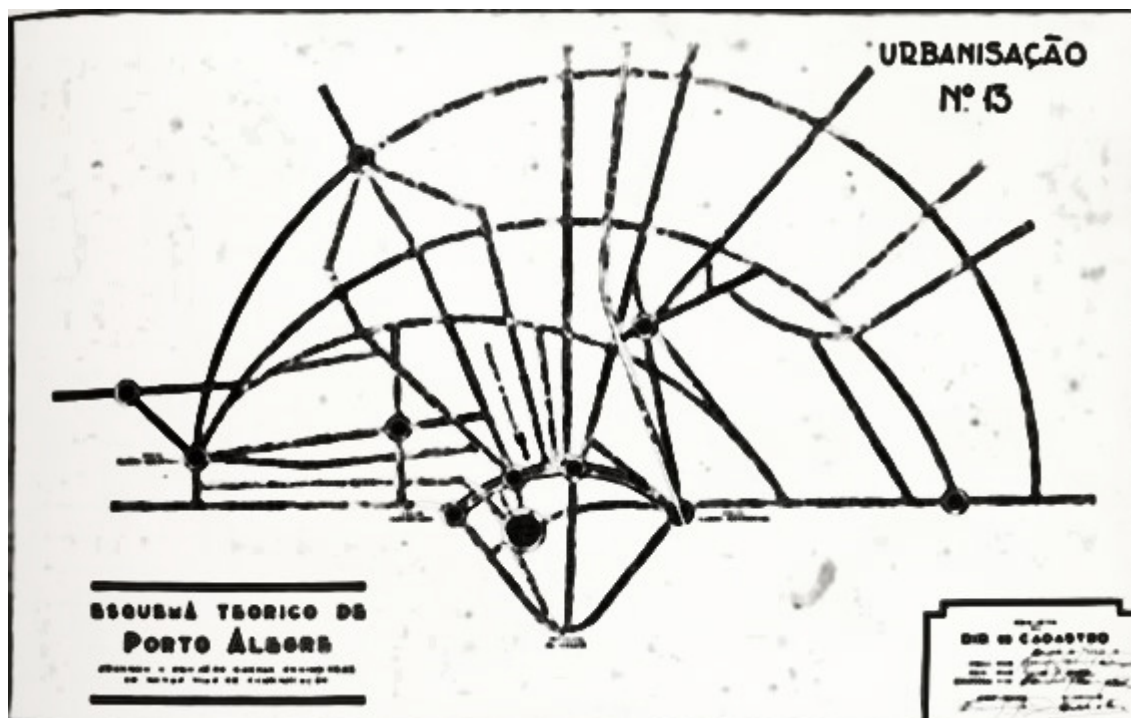
¹⁰⁸ De agosto de 1933, quando da Conferência na Sociedade de Engenharia, a dezembro de 1938, quando da contratação de Gladosch. Paiva passa a somar nessa trajetória a partir de 1935, quando ingressa na Seção de Cadastro.

realizarem um Plano de Conjunto para Porto Alegre foi frustrada quando o então prefeito de Porto Alegre José Loureiro da Silva contrata o urbanista Arnaldo Gladosch para missão tão almejada pelos técnicos da Seção de Cadastro da municipalidade.

A gestão municipal contratou Gladosch, que completara seus estudos de ensino médio na Suíça e sua formação universitária em Dresden na Alemanha, em dezembro de 1938, alegando vasta experiência, uma vez que o urbanista havia participado da equipe de Alfred Agache na realização do *Plano de Extensão, Remodelação e Embelezamento do Rio de Janeiro*. Na primeira reunião do Conselho do Plano, o prefeito Loureiro da Silva destacou, também, o fato de Arnaldo Gladosch ter obtido o quarto lugar entre 56 concorrentes no Concurso Internacional para a Construção do Porto de Barcelona (CANEZ, 2006). Segundo Canez, Gladosch teria enfrentado reservas dos profissionais locais que associaram sua imagem à “figura de um forasteiro, com cuja contratação não concordavam, justificando a discordância pela afirmação de sua própria competência para o encargo” (CANEZ, 2006. p. 201).

Ironicamente, Agache, que inspirou os jovens urbanistas da municipalidade porto-alegrense, também teria contribuído com seus ensinamentos para que Ubatuba de Faria e Paiva não tivessem sido escolhidos como os “homens da arte” para o Plano de Conjunto de Porto Alegre tendo em vista a afirmação, quando de seu plano para o Rio de Janeiro, que “quaisquer que sejam as qualidades que os técnicos [locais] possuam, não há, em geral, interesse em escolher entre eles, o ‘homem da arte’, encarregado da direção geral dos planos de remodelação” (AGACHE, 1930. p. 15).

O fato de não estar à frente da elaboração do Plano de Conjunto para Porto Alegre contribuiu para um redirecionamento na carreira de Ubatuba de Faria, que deixou os trabalhos da municipalidade e passou a servir o poder público em nível estadual, coordenando o Departamento de Balneários Marítimos, quando teve a oportunidade de estar à frente dos projetos de grande parte dos balneários do litoral norte gaúcho. Paiva, por sua vez, iniciou seus estudos de urbanismo no Uruguai e seguiu servindo à municipalidade, chegando a implementar a Divisão de Urbanismo e coordenar os trabalhos para o Expediente Urbano, bem como participar da equipe do Plano Diretor de Porto Alegre, 1954-1959. Para ambos, iniciou-se uma nova fase em suas caminhadas profissionais.



[47] ACIMA: ESQUEMA TEÓRICO DE PORTO ALEGRE.
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO DO VOLUME *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.

[48] ABAIXO: TÚNEL DA CONCEIÇÃO.
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO DO VOLUME *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.



[49] ACIMA: ASPECTOS DA ENCHENTE DE 1936 | FLAGELADOS
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO DO VOLUME *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.

[50] ABAIXO: PLANTA DE PORTO ALEGRE MOSTRANDO A ZONA INUNDADA EM 1936.
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO DO VOLUME *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.



Fig. nº 47- Atual praça 15 de Novembro.

devem fazer a volta por traz do atual Mercado, e os provenientes da avenida Borges de Medeiros, deverão continuar até o cais e fazer a volta pela avenida Mauá, avenida Sepulveda e 7 de Setembro. Esta rua que tem 15 metros de largura e duas linhas de bondes, ficaria somente com uma).

- 2º Retirar do local as praças arborizadas (praças 15 e Parobé)
- 3º Estabelecer uma retificação , bastante grande, dos alinhamentos (ver planta do projeto nº.44. e planta do novo traçado das bondes nº.49.). Com isto se conseguiria um local simétrico de 110 X 185 metros. Essa retificação poderá ser executada parceladamente pelos próprios proprietários que, interessados na execução desta obra que valorizaria enormemente o local, reconstruiriam as fachadas de seus prédios colocando-os no novo alinhamento.



Fig. nº 48- Remodelação de praça 15. Visto da futura Prefeitura Municipal. estudo.

[51] PÁGINA 54 DO VOLUME *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE* COM APONTES A PUNHO PELO PRÓPRIO UBATUBA DE FARIA.

FONTE: FOTOGRAFIA OBTIDA POR PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA.

2.4. MATRIMÔNIO | O NÚCLEO FAMILIAR KEMP UBATUBA DE FARIA

Ubatuba de Faria alcançou, através de seu trabalho como engenheiro e de seu *ethos* social elevado¹⁰⁹, uma posição de destaque profissional e intelectual que lhe permitiu o livre trânsito entre os mais altos estratos da sociedade porto-alegrense. O mesmo se deu com seus irmãos: Homero seguiu a carreira militar chegando ao posto de general e Horácio, também graduado como engenheiro, seguiu carreira política chegando a ser prefeito da cidade de Rio Grande. Uma vez tendo Ubatuba de Faria alcançado uma posição social elevada somada a uma rede de ligações desenvolvida a partir da Escola de Engenharia, em seu núcleo identitário, a união com a família Kemp contribuiu para ampliar ainda mais essa condição.

Hercília Maria Hermínia Fleck Kemp¹¹⁰, figura 52, era uma moça de família aristocrática que fora criada em seus primeiros anos, juntamente com suas irmãs Zilck, Belkiss, Adelaide e Gracieta, na cidade do Rio de Janeiro. Essa conformação fez com que as irmãs da família Kemp apresentassem um perfil arrojado com uma formação cultural sólida. De seu núcleo familiar original e de suas irmãs, Hercília afirma, em poema intitulado *Minhas Irmãs*, terem sido todas belas. Em suas palavras, as moças teriam sido descendentes da mesma árvore genealógica “cujas raízes alcançam sangue azul sacramentado” e, também, teriam figurado como “capas de revistas e ornamentos de bailes” (UBATUBA DE FARIA, s.d. p.34).

Ubatuba de Faria contraiu o sacramento do matrimônio no ano de 1936, aos 28 anos de idade. Se a finalidade do matrimônio, conforme indicava a Religião da Humanidade, para além da procriação, visava primeiramente o aperfeiçoamento recíproco dos cônjuges, foi em Hercília Kemp que o urbanista encontrou a companheira à altura da trajetória que iniciara para compor seu núcleo familiar. Juntos parecem ter compartilhado uma visão de mundo afinada, baseada em uma postura altruísta com vistas para o progresso a partir do desenvolvimento intelectual, artístico e emocional. Na figura 53 podemos observar a jovem esposa retratada por seu marido, defronte à residência do casal, com um “flagelado” da enchente de 1941. Ubatuba de Faria fez questão de registrar este complemento que ressalta a conduta altruísta da jovem na margem do negativo.

A casa da Rua Garibaldi, número 1234, em Porto Alegre, que aparece ao fundo na figura 53 e nas figuras 54 e 55, foi o cenário idealizado por Ubatuba de Faria para sua vida familiar. A casa da primeira infância foi lembrada com carinho pelos filhos Paulo e Roberto

¹⁰⁹ Heinz (2009) e Ferreira (2007) referenciam a construção de um *ethos* social coletivo difuso, com base positivista, apresentado por egressos da Escola de Engenharia.

¹¹⁰ Hercília Maria Hermínia Fleck Kemp (1914-1989), filha de Emilio Kemp Larbeck Filho e Hermínia Fleck Kemp (1885-1968), após seu casamento passou a se chamar Hercília Kemp Ubatuba de Faria.

em seus depoimentos. Da mesma forma, era muito bem quista por Hercília, conforme se observa em suas palavras que a descrevem:

Minha casa, linda, linda.
 Toda feitinha para mim.
 Tinha em arcos, janelinhas,
 Portas de vidro, fechaduras La Fonte.
 Tinha um arco, uma escada,
 onde havia uma trepadeira.
 Parquê vindo do Amazonas,
 Todo em cores e desenhos.
 Tinha garagem com porta para o corredor
 Quase dentro da casa.
 Tinha detalhes trabalhados
 Em madeira de lei.
 Tinha janelas com pesos
 Leves de manejar.
 Tinha armários embutidos,
 Uma enorme banheira azul.
 Tinha uma porta que a isolava
 Da criada, e ficava privativa do casal.
 Um jardim e trepadeiras.
 Uma roseira ao lado, uma parreira no quintal.
 [...]
 Quero esquecer minha casa
 N. 1234, para não chorar por mim.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, 1986, p.12)¹¹¹

Hercília, nascida no Rio de Janeiro, era o que se podia chamar de uma mulher à frente de seu tempo. Era livre em seu agir e em seu pensar como ela própria chegou a afirmar: “eu penso com liberdade” (UBATUBA DE FARIA, 1986, p. 84). Esse perfil, que lhe permitiu o livre pensar, em momento algum divergiu da imagem do que se costumava chamar de “moça de família” que a solidez e a tradição da família Kemp requeriam.

Hercília, que concluiu seus estudos na Escola Normal, era fluente em francês. A fluência em um segundo idioma lhe oportunizou ser financeiramente independente na medida em que foi professora na Escola Aliança Francesa do Centro Franco-Brasileiro. O domínio do idioma era suficiente para que ela, em mais de uma ocasião, fosse confundida com uma francesa nativa por professores visitantes¹¹². Além de professora de francês, Hercília era poetisa, tendo publicado, em sua madureza, três livros com versos em português e em francês intitulados: *Toadas de Galpão*¹¹³, *Tu no Galpão*¹¹⁴ e *Filosofia de Galpão*¹¹⁵. A autora compôs versos sobre os mais variados temas.

¹¹¹ Aqui estão somente alguns versos do poema intitulado *Minha Casa*.

¹¹² Segundo relatado pelos filhos Paulo e Roberto Kemp Ubatuba de Faria.

¹¹³ Editado pela Gráfica Metrópole, sem indica o de data.

¹¹⁴ Editado pela Editora da Funda o Universidade do Rio Grande, em 1985.

¹¹⁵ Editado pela Gráfica da UCS, em 1986.

Dentre as principais temáticas recorrentes na obra literária da mulher que se tornaria precocemente viúva estão o amor, o autoconhecimento, a passagem do tempo e a solidão, como podemos observar no poema intitulado *Sentimento de Morte* que segue:

Perdi o meu “ego”
Perdi o meu passado
Não tenho lembranças
Não tenho amigos nem inimigos

Flutuo no espaço
Deixei o meu amor
E caminho como um espectro
Entre os vivos

Nada sei do meu nome,
Não tenho passado nem futuro,
E o tempo não tem minutos,
Estou na eternidade.

Deixei a vida que eu tinha,
As ligações, amizades,
Deixei para trás o conhecido.
Vivo com a morte.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, 1986, p. 29)

É improvável que a trajetória de Hercília enquanto intelectual e poetisa não tenha sido influenciada, ou até mesmo determinada, pelo convívio com seu pai, figura central da família Kemp. Emilio Kemp Larbeck Filho¹¹⁶, figuras 57, 58 e 59, era tão influente em tantos meios sociais e áreas do saber que se torna impossível a análise de qualquer pessoa de seu núcleo familiar, central ou periférico, sem referenciar o alcance de sua atuação. Mais conhecido como Emilio Kemp, foi jornalista, médico, poeta e escritor. Obteve reconhecimento e desenvolveu profícua produção em todas as áreas em que atuou.

Trabalhou como jornalista no Rio de Janeiro, onde foi redator da *Gazeta de Petrópolis* e fundou, juntamente com Ernesto Paixão, em 1899, o jornal *O Comércio*, também em Petrópolis. Em Porto Alegre, foi diretor do jornal *Correio do Povo* e fundou o jornal *A Manhã*. Como médico, diplomado pela Faculdade de Medicina do Paraná, defendeu tese intitulada *A defesa da saúde pública no Rio Grande do Sul* junto à Congregação da Escola Médico-Cirúrgica de Porto Alegre, que foi posteriormente publicada, em 1916. Também publicou as obras *Contribuição ao Estudo do Clima Antropológico do Rio Grande do Sul*, em 1933, e a obra didática intitulada *Hygiene Elementar*, em 1934, ambas pela Editora Selbach.

¹¹⁶ Filho de Emilio Larbeck Kemp e Maria Martins Kemp Larbek. Nasceu no Rio de Janeiro, em 1874, e faleceu em Porto Alegre, em 1955. Seu pai ostentava o título de Comendador também tendo sido vereador em Niterói na década de 1880 e seu irmão, Nelson Kemp Larbeck, foi bastante conhecido como jornalista no Rio de Janeiro e ocupou o cargo de Deputado Federal.



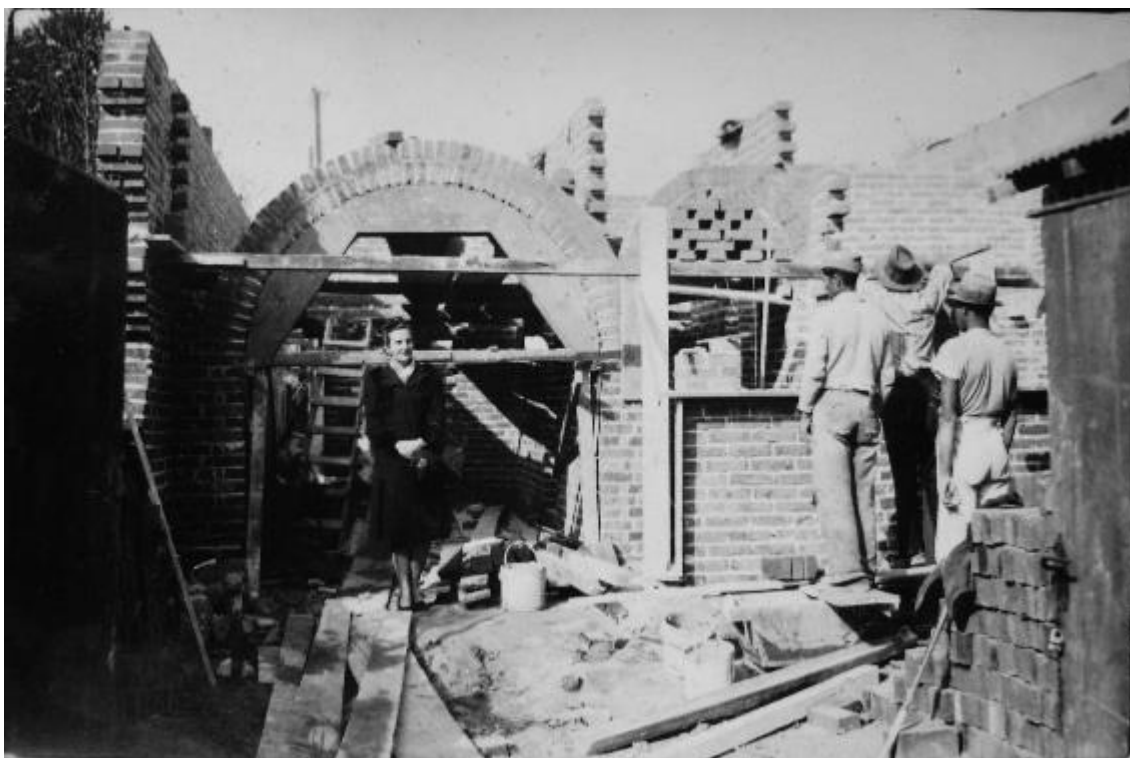
[52] HERCÍLIA.

FONTE: ACERVO LAUFNO479 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



[53] HERCÍLIA COM UM FLAGELADO.

FONTE: ACERVO LAUFN0465 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



[54] ACIMA: HERCÍLIA E A CASA DA RUA GARIBALDI EM OBRAS.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA.

[55] ABAIXO: RUA GARIBALDI NÚMERO 1234.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA



[56] RETRATO DO CASAL.
FONTE: ACERVO PESSOAL DE ROBERTO KEMP UBATUBA DE FARIA.



Esta photographia foi apastada no salão da Capela de Faria, por ocasião de casamento da jornalista Caldas Junior de sua noiva em Rio de Janeiro, em outubro de 1912. Presença: Christian Kraemer, Fátima Kemp, Caldas Junior, João Obino e Augusto Daloz. — De pé, Edmundo Carvalho, Alfredo Gonzaga, Massato Bernardi, Alberto Tavares, Desidério Carvalho, Manoel Góes Iba, Gustavo Motta e Archangelo Estácio. — Debaixo à esquerda Caldas Junior, C. Kraemer, A. Dantas e João Obino.



[57] ACIMA: EMÍLIO KEMP AO LADO DE CALDAS JUNIOR E JOÃO OBINO.
ACERVO PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA | REVISTA DO GLOBO, P. 47, 7 NOV. 1936.

[58] AO CENTRO: FAMÍLIA KEMP.
FONTE: ACERVO LAUFNO322 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.

[59] ABAIXO: FAMÍLIA KEMP.
FONTE: ACERVO LAUFNO320 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



Também conhecido como Arcúcio Benigno ou Baianave, seus pseudônimos, foi muito reconhecido tanto como poeta como quanto escritor. Como poeta participou do movimento simbolista, colaborou com a *Revista Vera Cruz* e publicou vários livros. Foi membro da extinta Academia de Letras do Rio Grande do Sul e da Academia Fluminense de Letras. Dentre suas publicações de poesia podemos citar *Matinal*¹¹⁷, *Poesia*¹¹⁸, *Luz Suprema* e *Cantos de Amor ao Céu e a Terra*, sendo os dois últimos publicados pela *Livraria do Globo*, em 1938 e 1943 respectivamente. Como escritor publicou *O Amor de D. Amanda*¹¹⁹, *O Snr. Ministro*¹²⁰ e *Gente Alegre*¹²¹, comédia publicada em Porto Alegre, posteriormente traduzida para o idioma italiano pelo escritor Atila Moriconi e representada pela *Companhia Clara Della Guardia* em Porto Alegre, Roma, Milão, Turim e Palermo, em 1922.

Como poeta, Emilio Kemp foi muito festejado pela crítica. Como evidência dessa afirmação, segue a apresentação feita pela *Livraria do Globo* ao volume *Luz Suprema*:

Um livro maravilhoso de poesia. Emilio Kemp é um dos melhores poetas do Rio Grande do Sul. Num estudo que sobre sua personalidade publicou no 'Jornal do Comércio' do Rio de Janeiro, Alcides Maia salientou 'o surto para a perfeição moral, vislumbrada através da arte', que predomina na poesia do ilustre gaúcho. É esse surto que domina neste novo livro de Emilio Kemp. 'Luz Suprema', quando estudado paralelamente com o volume 'Poesia', mostrará o mesmo filão de onde provêm a criação poética do autor. [...] 'Poesia' é obra da mocidade e 'Luz Suprema' da madureza. O primeiro embora publicado em 3ª edição pela empresa do 'Anuário do Brasil', do Rio de Janeiro, está completamente esgotado e mereceu dos maiores nomes da literatura brasileira os mais fartos e espontâneos aplausos. 'Luz Suprema', obra luminosa de um cérebro privilegiado, continuará por certo o êxito retumbante de 'Poesia'.¹²²

Além de aclamado como poeta e escritor, Emilio Kemp também atuou como gestor, tendo sido nomeado diretor do Museu Júlio de Castilhos, cargo que ocupou de 1939 a 1950, quando de sua aposentadoria. A área de educação também rendeu destaque ao escritor que defendeu tese posteriormente publicada com o título de *A Educação Ativa como Base da Educação Escolar*, em 1929. Também publicou, pela *Livraria do Globo*, uma compilação sobre o ensino em seis volumes de tiragem bimestral denominada *Enciclopédia Brasileira de Educação*, em 1932/1933. Foi Diretor da *Escola Normal* de Porto Alegre além de contribuir para a fundação do *Colégio Protásio Alves*.

¹¹⁷ Publicado em duas edições, sendo a primeira no Rio de Janeiro, pela *Livraria Jerônimo Silva*, em 1898, e a segunda em Porto Alegre, pela *Livraria Americana*, em 1918.

¹¹⁸ Publicado em três edições, sendo a primeira no Rio de Janeiro, pela *Companhia Gráfica do Brasil*, em 1900, a segunda em Porto Alegre, pela *Livraria Americana*, em 1919, e a terceira no Rio de Janeiro, na terceira edição do *Anuário do Brasil*, em 1924.

¹¹⁹ Romance publicado em folhetins no *Diário do Comércio* no Rio de Janeiro, em 1908.

¹²⁰ Comédia em 2 atos representada pela *Companhia Cristiano de Souza* em Porto Alegre, em 1918.

¹²¹ *Livraria Americana* 1918.

¹²² A referida apresentação aparece nas dobras de capa do volume adquirido pela autora e não há indicação de autor. É simplesmente assinada como: "Edição da Livraria do Globo".

Como é possível constatar a partir de um rápido olhar sobre seu legado, Emilio Kemp foi um intelectual de muitas luzes e que somou à sua aptidão natural uma grande capacidade de trabalho e realização tornando-se, à época, uma personalidade de renome. Teria sido impossível ficar indiferente à presença de Emilio Kemp e a todas as consequências que o relacionamento com ele pudesse implicar, especialmente quando tão próximo como no caso de Hercília, como filha, e de Ubatuba de Faria, na qualidade de genro. Sobre Emilio Kemp Hercília assim escreveu no poema intitulado *Pai*:

Pai, que saudades que eu tenho!
Vontade de te abraçar.
Deitar a cabeça em teu peito
Muitas lágrimas chorar.

Teu amor por toda a vida
Meu caminho enfeitará
Abriste-me a porta dele,
Vou segui-lo, terminar.

Para todos foste nobreza
Meu conde, minha realeza
Meu poeta a sonhar!

Quanto carinho e bondade
Muito e muito te devo
E nem sei onde estás.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, s.d., p. 25)

Como podemos observar, Hercília cresceu em um ambiente de vasto capital intelectual e interação cultural criado pela proximidade com seu pai. Emilio Kemp era um homem que se relacionava com os mais altos estratos de intelectuais tanto no Rio Grande do Sul quanto no Rio de Janeiro. Tal qualidade proporcionou à Hercília, desde muito cedo, o convívio com inúmeros intelectuais, artistas e homens de governo da época. Esse ambiente social foi, ainda, incrementado pela rede de contatos que desenvolveu por si, bem como à que teve acesso através de seu marido, que também parecia ter um dom inato para o trânsito entre intelectuais e artistas bem-conceituados.

Para exemplificar o estrato cultural em que o casal estava inserido através de seus conhecidos, cito aqui os agradecimentos proferidos nas páginas iniciais do livro *Filosofia de Galpão* (1986), onde Hercília, consciente do diferenciado ambiente cultural em que esteve inserida, presta suas homenagens aos que lhe influenciaram. A passagem em questão foi por ela denominada *Grandes Vultos do meu Caminho*, aqui transcrita em partes e agrupada em categorias da seguinte forma: a primeira trata de seu relacionamento com homens de Governo, a segunda com religiosos ou líderes espirituais e a terceira enumera seu

relacionamento tanto com intelectuais como com artistas, escritores, urbanistas, conforme segue:

Dr. Antônio Borges de Medeiros
 Governou o Rio Grande do Sul por 25 anos
 Meu pai, jornalista, combatia suas ideias
 Pelas colunas do Correio do Povo, que dirigia.
 Foi convidado por S. Excia.
 Para dirigir a Escola Normal de Porto Alegre.

General Flores da Cunha, Presidente do Estado,
 Caudilho, revolucionário
 Convidou-nos, as alunas da Escola Normal,
 Para seus comícios políticos.
 Era sua a frase:
 “Ou voltamos com honra
 ou não voltamos mais”.

Dr. Osvaldo Aranha, presidente da ONU,
 Inteligência, talento.
 Quando secretário da Educação do nosso Estado,
 Visitava as exposições da Escola Normal
 E assistia aos nossos exames orais de didática e química.

Dr. Getúlio Vargas,
 O maior político,
 Visitava a Escola Normal
 Presidente do Estado.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, 1986, p. 9)

Aparentemente, parece ter sido recorrente que grandes políticos visitassem a Escola Normal e se dirigissem às normalistas, ou, pelo menos Flores da Cunha, Osvaldo Aranha e Getúlio Vargas, conforme relatado por Hercília, o fizeram. Ressaltamos que Emilio Kemp, como diretor da Escola, muito provavelmente, recepcionava os visitantes ilustres e, possivelmente, os apresentava à sua filha, normalista da Escola.

D. João Becker¹²³,
 Arcebispo de Porto Alegre,
 Assistia ao Natal na nossa casa.
 Minha mãe adorava o Natal, e como o festejava!

Monsenhor Mariano da Rocha,
 Religioso de Porto Alegre,
 Belo, alegre, descontraído,
 Apreciava as feijoadas da minha mãe.

¹²³ Versado em filosofia, grego, hebraico, História e Direito Canônico notabilizou-se como jornalista. Segundo o jornalista Evandro Ribas era um homem de “trato fidalgo”. Disponível em: <<http://pebesen.wordpress.com/padres-da-igreja-catolica-em-santa-catarina/dom-joao-becker/>>.

Eng° Carlos Torres Gonsalves¹²⁴,
Chefe da Igreja Positivista.

Dr. Paulo Hecker¹²⁵, advogado, espírita militante,
Que me iniciou no espiritualismo.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, 1986, p. 10)

O parágrafo inicial faz indagar acerca do prestígio dos Kemp, ou de suas festas de Natal, para que o líder máximo da Igreja Católica no Estado, o Arcebispo de Porto Alegre D. João Becker, as frequentasse. Tendo em vista o panorama da inserção do positivismo nos altos escalões do Governo no Estado, especialmente sua relação religiosa ou difusa com a Escola de Engenharia, conforme já mencionados neste estudo, é significativo o fato de o chefe da Igreja Positivista e principal responsável pela construção da Capela Positivista de Porto Alegre estar aqui referendado.

Como pessoas que a “inspiraram” Hercília menciona também o pensador hindu Krischnamurti e o Papa João Paulo II. Em ambos os casos ela afirma expressamente não os ter conhecido pessoalmente, sendo estes os únicos casos no texto em que ela afirma não conhecer pessoalmente a pessoa a quem ela se refere. Sendo assim, subentende-se que, provavelmente, os demais mencionados eram seus conhecidos.

É marcante a proximidade que Hercília manteve com expoentes religiosos de diversas ordens e, mais ainda, a combinação de religiões, passando pelo catolicismo, positivismo, espiritualismo¹²⁶ e até mesmo hinduísmo, pelas quais se permitiu influenciar. Aventa-se a hipótese de que a liberdade quanto ao pensamento religioso que Hercília desfrutava pudesse ter sido compartilhada por Ubatuba de Faria tendo em vista que esse alvedrio com relação ao pensar religioso não era comum à época. Para além de religiosos influentes, grandes artistas e intelectuais fizeram parte de seu círculo de relacionamentos, conforme segue:

¹²⁴ O engenheiro civil, egresso da *Escola Politécnica do Rio de Janeiro*, Carlos Torres Gonçalves (1875-1974) foi um dos mais importantes positivistas religiosos do Rio Grande do Sul e do Brasil ao longo do século XX, sendo o principal responsável pela construção da Capela Positivista de Porto Alegre. Continuou a frente da Igreja Positivista do Brasil mesmo após sua transferência para o Rio de Janeiro. (PEZAT, 2007). Desempenhou a função de técnico da Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul, ocupando altos postos na Diretoria de Viação Fluvial, bem como o posto de Diretor de Terras e Colonização. (SOARES, 1998).

¹²⁵ Tanto Paulo Hecker quanto Paulo Hecker Filho, escritor e crítico literário, eram advogados. No entanto, muito possivelmente, Hercília estivesse se referindo ao primeiro que, segundo o site do DELFOS, era um renomado espiritualista “lotando salas de cinema da época com suas palestras”. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=hecker>>.

¹²⁶ Emilio Kemp e Zeferino Brasil, seu amigo e vizinho, aparecem entre os poetas que supostamente teriam ditado poemas através da *psicografia* à Francisco de Paula Cândido, na obra *Antologia dos Imortais*, de 1963. O fato de seu pai e seu amigo estarem relacionados a esta obra pode ter influenciado Hercília com relação a esta doutrina em sua madureza.

Zeferino Brasil¹²⁷,
Poeta rio-grandense,
Vizinho de meu pai.

Pintor Di Cavalcanti
Amigo do meu falecido esposo.
Procópio Ferreira, artista,
Amigo de meu pai,
Nos meus 15 anos,
Recitou o monólogo das mãos.

Madame Suzanne Burtin Vinhales, 95 anos,
Formada pela Escola Normal de Paris,
Professora Excelsa, amiga dedicada,
Espírito sempre jovem.
Condecorada pela França, homenageada pelo Brasil.

Batista Luzardo, último caudilho,
Embaixador do Brasil no Uruguai,
Convidou-me a lecionar português
No Cultural Brasileiro Uruguaio.
Queria que eu ficasse no Itamarati.

Urbanista Lúcio Costa,
Amigo do meu falecido esposo.

Albert Camus¹²⁸,
Escritor Francês,
Realizou uma palestra a meu convite
No Instituto de Educação Gal. Flores da Cunha.

Professor Agache,
Urbanista francês,
Amigo do meu falecido esposo.

Margarida Lopes de Almeida
E Berta Singerman – declamadoras.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, 1986, p.11)

Como podemos observar a rede de contatos vivenciada por Hercília era riquíssima. Chamamos atenção para o convívio com grandes personalidades das artes como o ator e

127 Zeferino Antônio de Souza Brazil firmou-se como cronista, romancista, dramaturgo e crítico literário, no entanto sua “marca pessoal, como artista da palavra, foi a poesia, obtendo, por isso, o epíteto ‘Príncipe dos poetas rio-grandenses’, devido à sua expressiva e notória sensibilidade poética”. DELFOS. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=zeferino>>.

128 Albert Camus, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1957, esteve em visita ao Brasil em 1949, oportunidade em que visitou Porto Alegre. Nessa ocasião palestrou no Instituto de Belas Artes onde foi apresentado em discurso introdutório proferido em francês por Érico Verissimo. Logo após a sua chegada a Porto Alegre, no dia 09 de agosto, foi recepcionado em coquetel com significativa presença de intelectuais de Porto Alegre na sede da Associação de Cultura Franco Brasileira. Segundo Neves, durante sua estada em Porto Alegre, Camus teve uma agenda intensa de compromissos organizada por outras pessoas. A presença de Camus em Porto Alegre foi, desde antes de sua chegada, amplamente divulgada pelo jornal Correio do Povo (NEVES, 2010). A passagem de Albert Camus por Porto Alegre é tema do curta metragem intitulado Um Estrangeiro em Porto Alegre, dirigido por Kika Sousa.

dramaturgo Procópio Ferreira¹²⁹, que, não somente compareceu a seu aniversário de quinze anos como recitou na ocasião. Também é notável o contato com Albert Camus, que se tornaria vencedor do prêmio Nobel de literatura. Esse, na oportunidade em que esteve em Porto Alegre, foi recepcionado na Aliança Francesa, onde Hercília era professora, e chegou a atender seu convite de palestrar no Instituto Flores da Cunha. Ainda, faz-se notar o renomado poeta gaúcho Zeferino Brasil. O contato com Batista Luzardo, embaixador do Brasil no Uruguai, proporcionou o convite para integrar o quadro do Itamarati como adida cultural no país vizinho. Tal convite foi recusado por Hercília pelo fato de seu marido ser servidor público, estando assim vinculado à municipalidade, e, também, devido à necessidade de mudança de país. Segundo relatado por seus filhos Paulo e Roberto, a recusa chegou a ser contestada por Ubatuba de Faria que teria alegado poder trabalhar em qualquer lugar devido à universalidade de sua profissão.

À extensa lista de contatos indicados por Hercília ressaltam-se aqueles que foram acrescidos por influência de seu marido. Conforme relatado por Hercília, Ubatuba de Faria teria sido amigo do pintor Di Cavalcanti e dos urbanistas Lúcio Costa e Alfred Agache. A amizade com Di Cavalcanti reforça os indícios acerca da personalidade extrovertida e plural do urbanista. Em especial, o relato da amizade de Ubatuba de Faria com o urbanista Alfred Agache pode trazer novos ares e reforçar os estudos que referendam a influência exercida pelo urbanista francês. Somado a esse fato, é bastante significativo o relato da amizade de Ubatuba de Faria com Lúcio Costa que, muito possivelmente, pode ter contribuído com novas influências em sua compreensão de urbanismo.

O destaque profissional alcançado pelo marido parece ter sido motivo de orgulho para a esposa que de forma diligente organizou uma *clipagem* da vida profissional de Ubatuba de Faria, agrupando em um livro de recortes, intitulado pela autora de *Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria*, as muitas reportagens veiculadas em jornais acerca de sua obra. A parceria e colaboração entre os dois ia para além da admiração. Hercília era, além de revisora ortográfica dos trabalhos do marido, sua datilógrafa. Segundo relatado pelos filhos Paulo e Roberto, os volumes do *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, de 1932, teriam sido datilografados pela esposa do urbanista. Ubatuba de Faria chegou a retratar sua companheira fazendo uso de sua máquina de escrever, ver figura 60. A constante leitura acerca do tema urbanismo, tanto através dos escritos do marido quanto em publicações feitas por jornais e revistas, e, muito possivelmente as conversas com o marido e seus amigos, acabou por tornar Hercília uma crítica qualificada do tema. Sobre o fazer do urbanista em versos intitulados *Urbanismo* escreveu:

129 Procópio Ferreira (1898 – 1979) é considerado um dos grandes nomes do teatro brasileiro. Foi ator de teatro e cinema, diretor e dramaturgo de profícua produção. Dentre muitos títulos, medalhas e homenagens recebidas, chegou a ser agraciado com o título de Presidente de Honra da Escola Dramática do Rio Grande do Sul.

Como o regente
de uma grande orquestra
rege o urbanista
a harmonia de uma
cidade

Como cientista
pesquisa
Como artista
projeta

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, 1985, p.41)

O trecho acima demonstra em versos a sintonia do casal no que diz respeito à compreensão de urbanismo tendo em vista que Ubatuba de Faria afirmava seu entendimento de urbanismo enquanto “urbanismo arte e ciência”, “ciência quando resolve os problemas de ordem técnica, e arte quando empresta a estas soluções o cunho de beleza inspirados pela nossa sensibilidade estética” (Inaugurou-se, 1936). A parceria para as questões profissionais se fez, muito possivelmente, através das longas conversas entre o casal acerca dos afazeres atinentes ao cargo de Ubatuba de Faria enquanto urbanista, conforme relatado por seus filhos Paulo e Roberto. A cumplicidade de Hercília para com o trabalho de Ubatuba de Faria enquanto urbanista ficou registrada na figura 61, onde a jovem posa para a câmera de seu marido em meio a equipamentos de infraestrutura urbana.

O núcleo familiar composto por Hercília e Ubatuba de Faria foi ampliado com o nascimento dos filhos Roberto Kemp Ubatuba de Faria e Paulo Kemp Ubatuba de Faria, figuras 62 e 63. Ainda que o período de convivência de Ubatuba de Faria com os filhos tenha sido interrompido, uma vez que os meninos ficaram órfãos durante sua infância, esse tempo foi determinante para que ambos tenham desenvolvido uma imagem positiva de seu referencial masculino. Tanto Roberto quanto Paulo, a modelo de seu pai, estudaram engenharia, tendo Roberto se graduado e desenvolvido carreira em Rio Grande e Paulo abdicado do curso para seguir carreira na área de sistemas de informação.

As lembranças que ambos trazem de Ubatuba de Faria são uníssonas e conformam a visão de um pai afetivo, presente e dedicado. Dentre as muitas lembranças relatadas pelos filhos do urbanista, chama a atenção o lugar da fotografia na relação familiar. O ato de fotografar do pai foi interpretado por ambos como um signo de afeto e presença. Faz-se necessário destacar que os filhos do casal foram intensamente retratados pelo pai. A coleção temática dos filhos e seus interesses revela desde retratos individuais e em conjunto, assim como tomadas de seus amigos de infância, brincadeiras, animais de estimação, até as fotografias de aniversários, bastante lembradas por eles. Ainda, destacam-se as lembranças de Paulo ao recordar-se de si mesmo sentado no colo de seu

pai examinando, juntamente com este, os negativos da Coleção LAUF, à época conhecidos pelo menino como fotografias invertidas. Seguem como forma de exemplificar o conjunto de fotografias da família as figuras 62, 63, 64, 66, 67, e 69.

Além das fotografias, outro elemento agregador da família foi o automóvel, que teve um papel tão significativo que chegou a ser um verdadeiro personagem na vida de Ubatuba de Faria e dos Kemp Ubatuba de Faria. Conforme relatado pelos filhos do casal, o urbanista reservava seus domingos e seu automóvel para longos passeios com a esposa e os filhos, ou, ainda, com os filhos e a “gurizada” da Rua Garibaldi. O automóvel era conhecido pelos amigos do urbanista como seu escritório móvel devido ao grande número de equipamentos de trabalho jamais retirados do veículo. O Citroën, como era chamado, com a pronúncia aberta no final, conforme gostava de corrigir Hercília, ficou guardado na memória da família e nos registros fotográficos de Ubatuba de Faria, como se observa nas figuras 64 e 65.

As viagens em família realizadas no Citroën tinham múltiplos destinos, mas um em especial: o Litoral Norte do Rio Grande do Sul. Os balneários marítimos foram o principal destino da família, tanto para as viagens de veraneio como para as viagens a trabalho em que o urbanista, responsável pelo projeto urbanístico de significativos balneários do Estado, fazia para conferir os processos de urbanização pelos quais era responsável. Como podemos observar nas figuras 68, 69 e 70, o mar e as praias tiveram uma significado especial para a família. A viúva do urbanista que projetou os balneários de Atlântida e Imbé compôs o poema intitulado *O Mar*, conforme segue:

O mar é azul ou verde
 Dos olhos dos afogados.
 Olhos que se diluíram
 E suas águas tingiram.

O mar é cinza ou marrom
 Dos olhos dos afogados,
 Olhos que não viram
 Que a morte os esperava.

[...]

O mar é azul ou verde
 De olhos de afogados.
 Morreram de asfixia
 Das paguas que neles entraram.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp., s.d. p. 41)



[60] HERCÍLIA E SUA MÁQUINA DE DATILOGRAFAR.
FONTE: ACERVO LAUFN0234 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



[61] A ESPOSA DO URBANISTA.

FONTE: ACERVO LAUFN0438 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



[62] OS IRMÃOS ROBERTO E PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0317 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



[63] OS IRMÃOS PAULO E ROBERTO KEMP UBATUBA DE FARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0858 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



[64] PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA E O CITROËN.
FONTE: ACERVO LAUFN0436 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



[65] O CITROËN NA OFICINA.
FONTE: ACERVO LAUFN0580 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE AUTOS.



[66] ACIMA: VIAGEM EM FAMÍLIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0326 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.

[67] ABAIXO: VIAGEM EM FAMÍLIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0329 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE FAMÍLIA.



[68] HERCÍLIA E LUIZ ARTHUR.

FONTE: ACERVO LAUFN0499 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VILEGIATURA.

BANHO DE MAR

A água parecia tão fria!
Mas é gostosa e macia
E a onda é uma alegria.
Que bom um banho de mar!

Há vida e Movimento.
O banho é uma delícia
Tanta água, tão fresquinha
Que arrepios não dá.

O sol bronzeia na areia.
E a espuma das ondas
Vem de manso a borbulhar.
Quero com a água brincar.

A água é azul ou verde
É tanta e tão macia
Que deitada sobre as ondas
Olho o céu, fico a boiar.

A onda incha e lá vem,
E me ergue num balanço,
Tão manso e delicado
Que eu quero mais me banhar.

Verdes mares bravios
Que pareceis tão mansos
Alegria do verão
Delícia do banho de mar.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, s.d., p. 39)



[69] ROBERTO E PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA EM BALNEÁRIO PINHAL.
FONTE: ACERVO LAUFN0425 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VILEGIATURA.

CAPÃO CANOA 8 Set 1940



[70] HERCÍLIA EM CAPÃO DA CANOA.

FONTE: ACERVO LAUFN0480 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE VILEGIATURA.

2.5. MATURIDADE | PLENITUDE E APERFEIÇOAMENTO DE APTIDÕES

Não foi necessário muito tempo para que, após a contratação de Arnaldo Gladosch, no último trimestre de 1938, para a elaboração do Plano de Conjunto para Porto Alegre, Ubatuba de Faria desse um novo direcionamento para sua carreira enquanto urbanista. Já em maio de 1939, Ubatuba de Faria apresentaria, com grande repercussão, o Plano de Urbanização para a cidade balnear de Atlântida. Em seu novo caminho estaria a realização de projetos para diversas cidades balneares e os trabalhos como engenheiro chefe do Departamento de Balneários Marítimos, órgão vinculado ao Governo do Estado, onde teve a oportunidade de trabalhar com uma nova escala, o planejamento em nível regional. Somado a isso, Ubatuba de Faria manteve, até meados da década de 1940, seu trabalho como colaborador contratado pelo *Instituto Nacional de Estatística*, que se iniciara em 1937 com o objetivo de auxiliar no levantamento aerofotogramétrico do Rio Grande do Sul. É também na maturidade que Ubatuba de Faria vai encontrar a complementariedade de sua prática enquanto urbanista na docência de nível superior.

2.5.1. Atlântida

No dia 11 de maio de 1939 foi apresentado ao Interventor Federal Interino, Dr. Miguel Tostes, um requerimento pedindo a concessão para construir uma cidade balneária na costa do Atlântico. Além do requerimento, foi entregue um dossier com todas as plantas e mais o relatório referente à construção da nova cidade de veraneio. Na ocasião da entrega do relatório, o plano de urbanização fora assinado pelos engenheiros Luiz Arthur Ubatuba de Faria e Gabriel Pedro Moacyr e os desenhos das plantas e perspectivas couberam ao arquiteto Erwin Brandt, da firma Dahme, Conceição e Cia. O nome de Ubatuba de Faria teria sido indicado pelo Dr. Loureiro da Silva mediante solicitação do Dr. Pedro Gabriel Moacyr para que apontasse um técnico para a realização do plano do novo balneário. Além da escolha do urbanista para a realização do projeto de urbanização, o Dr. Loureiro da Silva teve o privilégio de escolher o nome de “Atlântida” para o novo balneário (CORREIO DO POVO, 1939).

A futura cidade balnear distaria 130 km de Porto Alegre, pela Estrada Porto Alegre – Osório, entre Tramandaí e Capão da Canoa, no município de Osório. A construção da cidade seria viabilizada através do consórcio das empresas *Fischer, Martins e Cia.*, *Dahme, Conceição e Cia.* e *Tecnico Comercial Ltda.*, sendo que o conjunto das obras atingiria a importância de vinte mil contos. Segundo o jornal Diário de Notícias, pelo orçamento das

construções se poderia “aquilatar” o que seria a cidade de Atlântida, que estaria “destinada a ser a metrópole dos veranistas” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1939).

O fato de a estação balnear ser vista como modelo é frequentemente descrita nos jornais da época. Atlântida satisfaria uma velha aspiração de todo o Estado. Desta forma, o Rio Grande do Sul possuiria uma “verdadeira estação balneária”, como havia na Argentina, Uruguai, Estados Unidos e Europa (CORREIO DO POVO, 1939). Pelo *Diário de Notícias*, Atlântida é vista como uma cidade balnear “monumental”, talvez a mais “perfeita” da América do Sul (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1939). A reportagem de capa do *Jornal do Estado*, na qual Ubatuba de Faria figura ao centro da imagem, ao lado do engenheiro e coautor do projeto Gabriel Pedro Moacyr, figura 71, ilustra a repercussão gerada pela criação do novo balneário.

O anteprojeto de Atlântida foi publicado no *Boletim da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul* sob o título de *Atlântida, Cidade Balnear*, em outubro de 1939. O texto do anteprojeto inicia com uma citação, de autoria de Remaury, professor do Instituto de Urbanismo da Universidade de Paris, que dá, de início, o tom que seria desenvolvido em todo o trabalho: “antes de fixar os limites de uma zona a urbanizar, é preciso compreender as razões principais que justificam sua formação, de ordem moral, social, ou mesmo sentimental, que de ordem técnica ou econômica” (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939, p. 271).

Seriam as razões que justificavam a formação do novo núcleo, bem como as de ordem moral e social que norteariam o trabalho dos urbanistas, para quem o urbanismo era descrito como “ciência e arte tão complexas” e o tema dos balneários era, sobretudo, social.

Para os autores, a lei que estabeleceu férias obrigatórias para todos os trabalhadores, recente na época, teria sido decisiva para o crescimento do litoral norte do Rio Grande do Sul, uma vez que houve uma repentina demanda coletiva por lugares onde as famílias pudessem passar as férias. Associado a isto, predominava a ideia de que banhos de mar eram terapêuticos e medicinais, logo importantes para uma boa saúde. Desta forma, proporcionar oportunidade de aproximação com o mar era visto como um tema de bem-estar social.

Segundo os autores, o tema geral do balneário era principalmente social, tendo em vista as repetidas e veementes afirmações de que o projeto nascia de um desejo sincero de realizarem uma verdadeira obra social. O plano claramente se estrutura de forma a permitir a ocupação por vários tipos de público, no que diz respeito ao poder aquisitivo. Seria um projeto que hoje poderíamos chamar de socialmente inclusivo, conforme afirmam os autores:

Ao concebermos Atlântida, tivemos em mente um grande objetivo: servir a todos, ricos e pobres. Uma organização de repouso onde há ricos e pobres será dado gozar umas férias alegres e saudáveis. (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939. p. 285)

Além da constante preocupação com os aspectos sociais, o anteprojeto é visivelmente voltado para o pensamento e a prospecção do futuro da cidade. Para os autores era de fundamental importância o lançamento de diretrizes com “amplidão de vista” e o dimensionado para demandas futuras, conforme segue:

É razoável e técnico lançarmos diretrizes com amplidão de vista, que abranjam um futuro quiçá remoto, com avenidas largas, pressupondo um tráfego intenso futuro, grandes áreas de vegetação, garantindo ar puro, ainda quando o número de prédios se multiplicar. (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939. p. 283)

O traçado de Atlântida está organizado a partir de uma sobreposição de estruturas. A estrutura dominante está organizada com base em um esquema de avenidas radiais e perimetrais ordenadas ao redor de uma praça central alongada com funções de centro cívico, onde estava prevista a instalação do hotel-cassino. As avenidas radiais estão dispostas em forma de um tridente, que coroa a praça central a partir da convergência da Avenida Central, também chamada de *Parkway*, e das diagonais conformadas pelo caminho de ligação para o Porto Camila e pela Estrada de Osório. As três avenidas perimetrais cruzariam não somente as avenidas do tridente radial, como também as avenidas paralelas que marcam as extremidades da Praça Central e estão denominadas Avenida Beira Mar, na extremidade próxima ao Atlântico, e *Parkway* de 40 metros, na extremidade oposta, em direção à serra. O tecido urbano das zonas conformadas entre as grandes avenidas da estrutura principal é marcado por avenidas de traçado orgânico, claramente influenciado pelos preceitos das Cidades Jardim, acrescido por grandes extensões de áreas verdes. Nota-se uma sobreposição de influências que une em diferentes camadas os conceitos do Perímetro de Irradiação de Hénard e das Cidades Jardins projetadas por Parker e Unwin. As linhas gerais do plano estão evidenciadas nas figuras 72 e 73 e abaixo narradas pelos autores:

Para o caso particular de Atlântida, adotamos como linha dominante o traçado convergente. A grande Avenida Central, com a sua função de parkway com canaleta, o caminho do Porto Camila e o traçado para a Estrada de Osório convergem todos para um centro, ao qual demos marcada importância. Deste local e paralelamente à orla do mar, a uns 580m da praia, desenvolve-se e para ambos os lados, uma avenida com 40m de largura, aproximadamente a um e a dois quilômetros de distância deste centro principal, avenidas perimetrais, combinados os traçados retos com os curvos. Desde o Porto Camila até a primeira avenida Perimetral, projetamos um grande parque que se orienta na direção norte-sul. Na parte

sul, outra grande faixa de vegetação que segue aproximadamente a linha noroeste-sudeste e que vem desde o hipódromo próximo à Barra do João Pedro, morrem no *parkway* de 40m de largura, a uma distância de 550m da praia. Estas são as linhas gerais que caracterizam o plano urbano. Estes diferentes aspectos foram projetados em boa ordem, separados uns dos outros por largas faixas de vegetação. A nova cidade balnear se erguerá obedecendo a um traçado racional, moderno e altamente social. (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939)

O zoneamento e a estrutura fundiária do plano estavam diretamente relacionados com o “projeto social” ambicionado pelos autores. A estrutura fundiária observaria o variado poder aquisitivo dos compradores, tendo em vista que os lotes teriam testadas variáveis, sendo de 20m sobre a praia, 12m na circunvizinhança da zona central e 10m para a zona mais modesta. A nova cidade balnear preencheria três funções diferentes. A primeira compreenderia o núcleo de cidade com caráter permanente, incluindo zona de moradia, administração pública, comércio, culto e diversões. A segunda estaria caracterizada pela zona balneária marítima, incluindo construções de alto, médio e baixo custo, zona popular, organizações coletivas de veraneio e recreações. A terceira seria a zona de repouso próxima à lagoa dos Quadros, que previa lotes com características de sítios de lazer.

Os mentores do plano de Atlântida tinham clareza com relação às dificuldades de se implantar um projeto, tanto no que diz respeito à gestão, quanto aos interesses gerados a partir da valorização da terra. A ideia de gestão está presente, ainda que não com esta nomenclatura, pois os autores detalham processos de ocupação, de forma a estabelecer tanto regras de ocupação como de “conduta social”. No anteprojeto são traçadas críticas à forma com que se deu o desenvolvimento urbano nos municípios litorâneos vizinhos, trazidas, em contrapartida, formas de controle e contenção de tais inconvenientes, consoante trecho a seguir transcrito:

Os proprietários dessa zona, visando benefícios materiais vantajosos, desastrosamente se orientam, pondo em cheque os interesses particulares. Procurando vender caro e sem despesa de um real em obras mezinhas de pequenos melhoramentos, transformaram nossas estações de banho em inestéticos e anti-higiênicos aglomerados de casinhas. Em Tramandaí, por exemplo, encontram-se uma série de chalés separados entre si por uma distância mínima de trinta centímetros. À proporção que as construções se intensificam, a falsa impressão de liberdade gerada por perspectivas largas e campos verdes dá origem a um desagradável ambiente antiestético. (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939)

Em contrapartida aos inconvenientes assinalados, os autores do projeto indicavam suas finalidades e meios de consecução, conforme segue:

JORNAL DO ESTADO

Ano II

Porto Alegre, Sexta-feira, 12 de Maio de 1939

N.º 431

Uma grande cidade balnearia na Costa do Atlântico

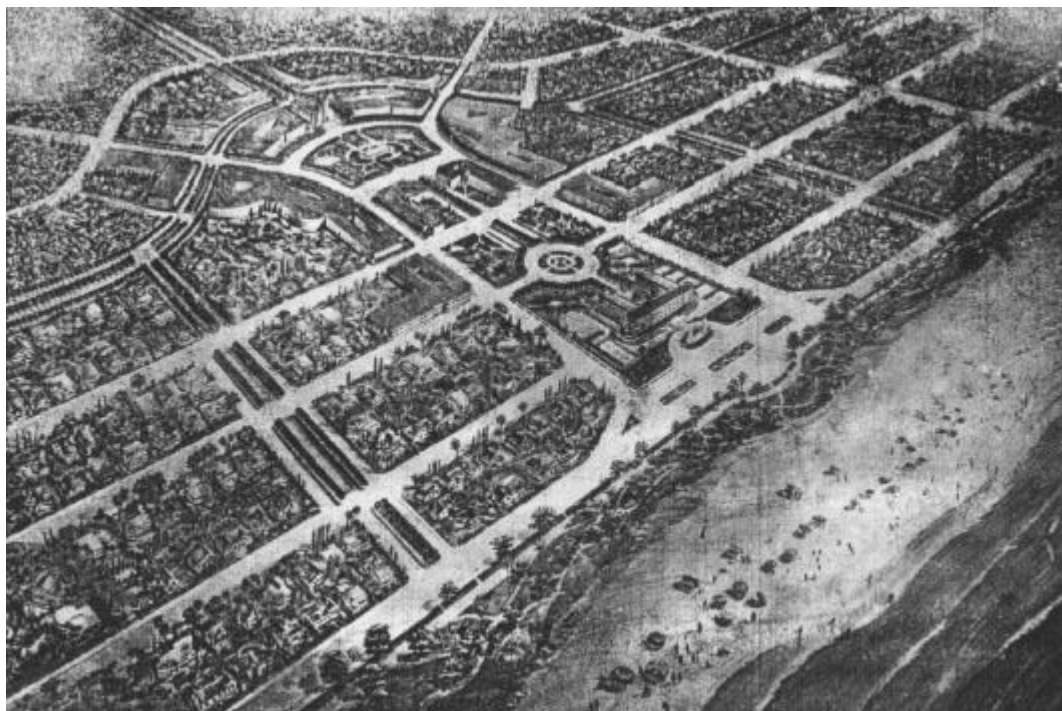
Rápidas declarações, sobre esse grande empreendimento, feitas ao "Jornal do Estado", pelos engenheiros Gabriel Pedro Moacir e Ubatuba de Farias



Os dres. Gabriel Pedro Moacir e Ubatuba de Farias, quando falavam ao nosso representante

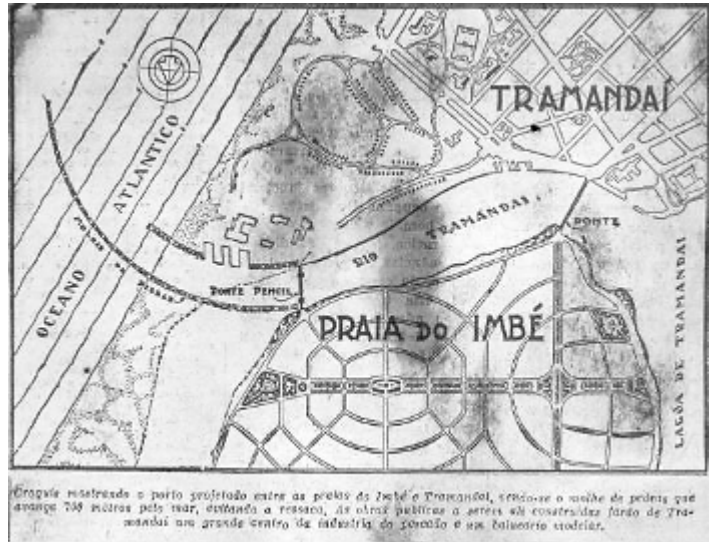
[71] REPERCUSSÃO DA ENTREGA DE PROJETOS PARA A CIDADE BALNEAR DE ATLÂNTIDA.
LUIZ ARTHUR APARECE AO CENTRO DA IMAGEM.

FONTE: HEMEROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | JORNAL DO ESTADO. 12 MAI. 1939.



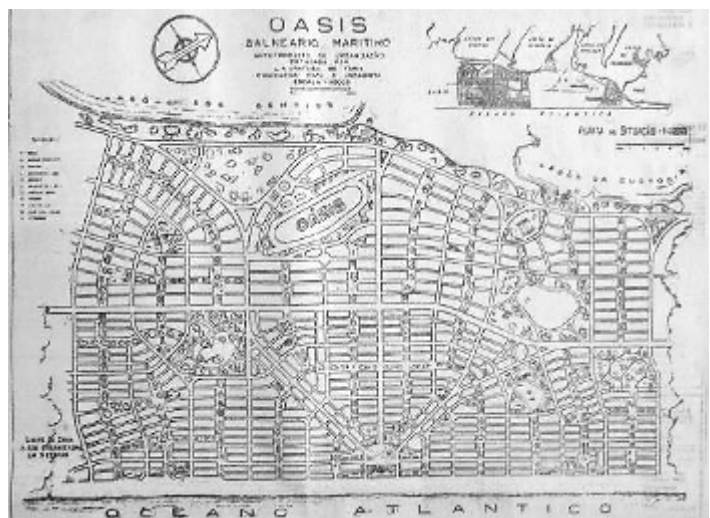
[72] ACIMA: PLANO GERAL DE URBANIZAÇÃO DE ATLÂNTIDA.
FONTE: *BOLETIM DE ENGENHARIA DO RIO GRANDE DO SUL*, OUT 1939.

[73] ABAIXO: PLANO GERAL DE URBANIZAÇÃO DE ATLÂNTIDA.
FONTE: *BOLETIM DA SOCIEDADE DE ENGENHARIA DO RIO GRANDE DO SUL*, OUT. 1939.



[74] ACIMA: CROQUI COM ALTERAÇÕES PREVISTAS PARA TRAMANDAÍ E IMBÉ.
 FONTE: HEMEROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. 30 JAN. 1944.

[75] AO CENTRO: PLANTA GERAL DO PLANO DE URBANIZAÇÃO PARA A PRAIA DO REMANSO, 1951.
 FONTE: ACERVO DA PREFEITURA MUNICIPAL DE ATLÂNTIDA.



[76] ABAIXO: ANTEPROJETO DE URBANIZAÇÃO PARA O BALNEÁRIO OASIS.
 FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA | *CORREIO DO POVO*. 3 AGO. 1952.

Para colimarmos esta finalidade altruística, não podemos abandonar a cidade ao azar, em sua expansão. A zona de alto ou baixo preço deverão expandir-se em outro obstáculo à sua continuidade que outros espaços necessários aos logradouros públicos. A expansão será orientada pela própria procura do terreno, mas nunca se permitirá a venda de um lote distante do extremo da canalização de águas e esgotos, quando ainda houver terrenos à venda dotados desses serviços públicos. (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939)

O que indicam os autores do projeto, desde aqueles anos, seria o grande problema da especulação imobiliária predatória, bastante incipiente na época, mas que já assinalava preocupante crescimento para as décadas que estavam por vir.

Não obstante a elaboração do projeto para o Balneário de Atlântida tenha sido realizada e publicada em 1939, a execução do balneário não seria orientada por este projeto. No entanto, o projeto de Atlântida, conforme executado, em 1952, foi elaborado por Ubatuba de Faria e em muito se assemelha ao projeto de 1939 chegando, inclusive, a ter peças gráficas incorporadas do projeto anterior. O empreendimento de 1952 foi capitaneado por Antônio Casaccia através da Atlântida S. A. Balneários. Os projetos para o Balneário de Atlântida foram tema de dissertação de mestrado desenvolvida por Oliveira¹³⁰ (2015).

2.5.2. O Departamento de Balneários Marítimos

Não é possível precisar se a realização do projeto de Atlântida esteve vinculada ao Departamento de Balneários Marítimos ou se a repercussão da criação deste balneário teve efeito propulsor para o lançamento dos demais balneários que tiveram seu início logo após a realização de Atlântida. Pode-se aventar, ainda, se a criação de Atlântida não acabou por gerar o próprio Departamento de Balneários Marítimos, bem como a indicação de Ubatuba de Faria como engenheiro chefe do referido departamento. No entanto, se pode afirmar com certeza que este período de produção de projetos para cidades balneares foi uma das fases mais produtivas da carreira de Ubatuba de Faria como urbanista, quando lhe foi proporcionado trabalhar não somente com projetos de desenho urbano, mas também com planejamento em escala regional.

O Departamento de Balneários Marítimos, DBM, foi criado pelo interventor federal no Estado à época, o general Cordeiro de Farias, com o intuito de dotar o litoral atlântico de estações balneares “perfeitamente saneadas e salubres” através da criação de novas

¹³⁰ Oliveira, autora da dissertação intitulada *As duas Atlântidas 1939 / 1952: O veraneio moderno e a constituição dos balneários do litoral norte gaúcho*, teve acesso ao conteúdo completo do capítulo 2, referente ao relato da história de vida do urbanista Luiz Arthur Ubatuba de Faria, contido no presente trabalho antes da publicação de sua dissertação, em 2015. O acesso da autora ao presente trabalho aparece referenciado nas páginas 62 e 130 de sua dissertação. O acesso ao trabalho de pesquisa aqui apresentado foi proporcionado pelo orientador deste trabalho, o professor João Faria Rovati.

estações e da qualificação das existentes que estariam “longe de satisfazer essas exigências” (CORREIO DO POVO, 1942). O Departamento de Balneários Marítimos foi criado com objetivos sanitaristas e trabalhava em parceria com o Departamento Estadual de Saúde. A equipe do Departamento era composta pelo Dr. Ibanez Verney, que respondia pelo Departamento ocupando o posto de Secretário da Interventoria, e Luiz Arthur Ubatuba de Faria, que ocupava o posto de engenheiro chefe (CORREIO DO POVO, 1942).

Não foi possível precisar a data de criação do Departamento de Balneários Marítimos. As reportagens em jornais acerca da viagem de Ubatuba de Faria a Montevideu por designação do Departamento, em 1942, citam apenas que o Departamento havia sido “recentemente criado” (CORREIO DO POVO, 1942) por ordem do Interventor Federal Cordeiro de Farias. Logo, o Departamento de Balneários Marítimos foi criado entre março de 1938, quando da posse de Cordeiro de Farias, e 1942, quando da viagem da equipe técnica ao Uruguai. Da mesma forma, não foi possível identificar a data de término das atividades do Departamento em questão. Sabe-se, tão somente, que o Departamento foi mantido em funcionamento até pelo menos 1962. Nesta data foi publicado um anúncio na *Revista A Gaivota* divulgando o Departamento - DBM¹³¹.

Como parte de seus trabalhos como engenheiro chefe do Departamento de Balneários Marítimos, em dezembro de 1943, Ubatuba de Faria realiza conferência na Sociedade de Engenharia sobre a urbanização dos balneários do Estado. Nessa ocasião, expôs um panorama histórico da região, bem como os aspectos físicos, climáticos, geológicos e econômicos, destacando a importância da indústria da pesca para a região. Também foi abordada a necessidade de colônias de férias para entidades de classe, assim como os sistemas de recreação, tendo em vista a importância de tornar as praias atrativas para o desenvolvimento econômico da região, tema destacado a partir de explanação sobre as diferenças entre o turismo regional e estrangeiro.

No entanto, segundo o *Correio do Povo*, o que mais teria chamado atenção da audiência, composta por “engenheiros, médicos e autoridades administrativas”, teria sido a divisão do litoral do Estado em Litoral Norte e Litoral Sul, conforme segue: “Entre os mapas que foram apresentados, despertou grande atenção o que divide o nosso Estado em duas zonas de influência balneária”, notadamente norte e sul (CORREIO DO POVO, 1943). Dessa forma, fica subentendido que a tradição até hoje presente de denominar as partes do litoral do Estado como *Litoral Sul* e *Litoral Norte* se deu a partir de um estudo apresentado por Ubatuba de Faria.

Observa-se que trabalhos no Departamento de Balneários Marítimos faziam frente a diferentes escalas que abrangiam desde o projeto de cidades balneares em seu desenho urbano até a macro escala do planejamento urbano regional. Muito possivelmente esta

¹³¹ O anúncio na revista *A Gaivota* foi apresentado por Oliveira (2016).

tenha sido, senão a primeira, uma das primeiras vezes em que se designara, no Estado, um departamento exclusivo para pensar no urbanismo de forma regional. Ainda existe a possibilidade de Ubatuba de Faria, mais uma vez por conta própria, ter dado uma nova feição ao departamento pelo qual era o técnico responsável, criado para pensar as cidades balneares.

Uma das atribuições do Departamento de Balneários Marítimos foi a ação saneadora dos hotéis e pousadas da orla litorânea com o objetivo de estabelecer padrões mínimos de salubridade e serviços, de modo que as exigências do Código Sanitário do Estado fossem cumpridas. Para tal objetivo, foi empreendida viagem de inspeção realizada em conjunto pelos técnicos Ubatuba de Faria e Rui Bacelar, respectivamente dos Departamentos de Balneários e de Saúde do Estado. Nessa oportunidade, vários hotéis de Tramandaí e Capão da Canoa foram notificados e tiveram seu funcionamento condicionado à melhora das instalações sanitárias. Em Torres, foi determinada a demolição do *Hotel Picoral*, conhecido como “quadrado”. O município deveria receber um novo hotel cassino, que seria construído pelo Governo do Estado, cujo projeto fora aprovado em concurso aberto, promovido pela Secretaria de Obras Públicas¹³².

Ubatuba de Faria ao longo de sua trajetória profissional, de forma autônoma ou vinculada ao Departamento de Balneários marítimos, realizou diversos projetos e anteprojetos para cidades balneares como Atlântida, Imbé, Balneário Pinhal, Balneário Oásis e Remanso, no Litoral Norte, e para a Praia do Cassino, no Litoral Sul. Somado a isso, desenvolveu projetos de intervenções urbanas em balneários já existentes como o de Capão da Canoa.

O projeto de Ubatuba de Faria para Imbé teria sido elaborado de modo a contemplar o projeto de um Porto de Mar, existente na Secretaria de Obras Públicas, de autoria do engenheiro Jorge Porto, da Diretoria de Serviços Hidrográficos. O projeto de Porto consistia na construção de um único molhe de pedra curvo que começaria na ponte pênsil da Praia do Imbé e entraria mar a dentro em uma extensão aproximada de 700 metros. O molhe de seis metros teria a finalidade de assegurar a profundidade do canal e fixar a barra do Tramandaí que vinha se deslocando em direção ao norte (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1944). A figura 74 traz a união do projeto de Ubatuba de Faria para Imbé, fortemente influenciado pelos projetos de Cidades Jardins de Parker e Unwin, e da Diretoria de Serviços Hidrográficos.

No Litoral Sul, o Plano para a Praia do Cassino foi apresentado à comunidade, em março de 1944, em palestra que teria sido amplamente ilustrada por mapas e desenhos

¹³² As informações acerca da ação saneadora de hotéis podem ser somente referenciadas pela Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria, tendo em vista que o recorte referente a esta reportagem aparece desacompanhado de informações como data e o jornal em que este foi publicado.

coloridos. Os elementos gráficos referentes ao Plano de Urbanização da antiga “Villa Siqueira” ficaram expostos na cidade após a palestra (GAZETA DA TARDE, 1944). O volume original do Plano de Urbanização para o Cassino, assinado por Ubatuba de Faria, a que se teve acesso, encontra-se na Biblioteca Rio-Grandense, em Rio Grande.

É possível dividir os projetos para os balneários marítimos de autoria de Ubatuba de Faria em duas fases. A primeira, data da década de 1940, e relaciona os projetos de Atlântida, Imbé e Cassino, com a ressalva de o projeto de Atlântida ter sido apresentado no último trimestre de 1939. A segunda, data da década de 1950, e contempla os projetos do Balneário Pinhal, da Praia do Remanso e de Oásis, bem como o segundo projeto e a execução do Balneário de Atlântida.

Em fevereiro de 1950, o jornal *Correio do Povo* traz, em informe publicitário de página inteira, a construção da estrada particular que proveria acesso ao Balneário Pinhal. A obra tida como “gigantesca” seria concluída em poucos meses e traria desenvolvimento para a agricultura e pecuária de uma extensa área rural. A reportagem estava repleta de imagens das obras de abertura da estrada e de automóveis transitando pela via, sobre a qual já poderiam transitar “carros de quaisquer tipos”, inclusive em “alta velocidade” (CORREIO DO POVO, 1950a).

O projeto para a Praia do Remanso foi encaminhado pela *Sociedade Territorial Praia do Remanso Ltda.* e aprovado pela prefeitura de Osório pelo Decreto nº140, em 1952. A planta original, de 1951, figura 75, faz indicação de autoria logo abaixo do título, na parte superior esquerda, apontando, logo após a indicação de escala, “Projeto de L.A. Ubatuba de Faria”, que vinha, em linha subsequente, apresentado como engenheiro civil e urbanista, em letras de caixa alta. No canto inferior direito é possível visualizar a assinatura do urbanista.

A praia de Oásis aparece, em informe publicitário, no jornal *Correio do Povo*, em agosto de 1952. Segundo o informe, Oásis seria a mais bem localizada praia do Atlântico, situada antes mesmo de Tramandaí, e ligada à capital pela estrada de rodagem. O informe traz a imagem da Planta de Situação do “Anteprojeto de Urbanização estudado por L.A. Ubatuba de Faria” que, novamente, aparece apresentado como “engenheiro civil e urbanista” (OASIS, 1952). As informações de autoria encontram-se em destaque, na parte superior ao centro do arranjo, conforme se verifica na figura 76.

2.5.3. Estudos em Montevidéu

Em 1942, Ubatuba de Faria foi enviado “ao estrangeiro” em missão de trabalho, juntamente com o Dr. Ibanez Verney, como representante do Departamento de Balneários Marítimos do Estado, com vistas a estudar os modelares balneários uruguaios como base para o aprimoramento das estações balneares do Estado. O fato foi amplamente noticiado

pela imprensa, ganhando reportagens nos seguintes jornais: *Correio do Povo*, *A Nação*, *Folha da Tarde* e *Diário de Notícias*. O urbanista, que passou o mês de julho em Montevidéu, em seu retorno assim declarou:

Volto muito satisfeito com o resultado de minha missão. Em Montevidéu encontrei as maiores facilidades tanto da parte das autoridades da nação amiga, como do embaixador Batista Luzardo, que vem prestando relevantes serviços aos brasileiros que vão, em qualquer missão ao Uruguai. Assim, entrei em contato com a Comissão Nacional de Turismo, controladora de todos os serviços que tem por fim atrair turistas a Montevidéu. Conheci de perto suas finalidades, podendo verificar a organização dos balneários uruguaios, considerados os melhores do continente e que são, de fato, modelares. Obtive apreciável material para o plano de trabalho que terá que desenvolver o Departamento Estadual de Balneários, cuja direção se encontra afeta ao Dr. Ibanez Verney, secretário da Interventoria Federal. Este titular, quando de sua recente visita à capital uruguaia, onde esteve tratando de importantes assuntos do Estado, também voltou sua atenção para este problema, que o Governo do Estado estuda carinhosamente, pois deseja que nossos balneários não sejam somente acessíveis às pessoas de recursos, mas à população em geral. Estudaremos, assim, um programa de colônias balneárias para todas as classes sociais, visando o governo, com tal medida, o bem-estar dos rio-grandenses. Já existem vários projetos e dos resultados de minha missão apresentarei um relatório ao sr. Interventor Federal para o devido estudo e aprovação. (FOLHA DA TARDE, 1942a)

O relatório a que Ubatuba de Faria se refere foi entregue em 4 de agosto de 1942, apenas uma semana após seu retorno do país vizinho, conforme noticiado: “o engenheiro Ubatuba de Faria entregou ao Dr. Ibanez Verney amplo relatório sobre suas atividades em Montevidéu, sugerindo medidas que lhe parecem aconselháveis ao perfeito funcionamento dos balneários rio-grandenses” (FOLHA DA TARDE, 1942b). O relatório, após ser encaminhado ao Dr. Ibanez Verney, seria analisado pelo Interventor Federal. No entanto, infelizmente, assim como os documentos do Departamento de Balneários Marítimos, este relatório não foi encontrado, não havendo cópia nem mesmo entre os documentos do acervo da família Kemp Ubatuba de Faria.

A falta de documentação parece ser uma constante no que se refere ao período. Não obstante o fato de a viagem em missão de trabalho ao Uruguai, em 1942, ter sido amplamente noticiada pela imprensa, há poucos registros sobre a passagem de Ubatuba de Faria por Montevidéu, especialmente no que diz respeito a sua passagem pela Universidade local. As reportagens publicadas em jornais e os depoimentos de Ubatuba de Faria revelam tão somente os contatos com o embaixador Batista Luzardo, com a comissão Nacional de Turismo e as visitas a balneários uruguaios. Ainda que o contato com a Universidade não tenha sido sequer mencionado na oportunidade da viagem de 1942, há indícios da passagem de Ubatuba de Faria pela Faculdade de Arquitetura, onde Mauricio Cravotto era catedrático. Somente um ano mais tarde o *Correio do Povo* faria referência à sua passagem pela Faculdade de Arquitetura de Montevidéu: O engenheiro Ubatuba de Faria, que está à frente do serviço de urbanização das praias marítimas e que, ainda no ano passado, fez um curso intensivo da sua especialidade na Faculdade de Arquitetura de Montevidéu,

estudando, também, a urbanização dos balneários uruguaios [...].
(CORREIO DO POVO, 1943)

A passagem de Ubatuba de Faria pela Faculdade de Montevideu pode ter se dado tanto na oportunidade da viagem de 1942, como, também, em outra oportunidade, provavelmente posterior¹³³, exclusiva para estudos de urbanismo. Como evidências da passagem de Ubatuba de Faria pela Universidade uruguaia apresentamos as figuras 52, 53 e 54, integrantes do Acervo Digital Paulo Kemp Ubatuba de Faria¹³⁴, que demonstra a interação do urbanista brasileiro com os colegas do curso de urbanismo, alunos de Cravotto. Soma-se a isso, o fato de Ubatuba de Faria ter enviado a Mauricio Cravotto, como uma homenagem a seu mestre, cópia dos trabalhos gráficos referentes a seu projeto para a cidade balnear de Atlântida, conforme depoimento de Roberto Kemp Ubatuba de Faria. Ainda, como esforço de reconhecer seus estudos na capital estrangeira, acrescenta-se que Demétrio Ribeiro, para quem a Universidade do Uruguai era “não apenas um centro de distribuição do saber, mas também um centro de produção do saber”, faz referência aos estudos de Ubatuba de Faria no Uruguai. Somado a isso, em depoimento sobre Paiva, tece elogioso comentário acerca da passagem de Ubatuba de Faria pela estimada Universidade, da qual também foi aluno, conforme segue:

Tendo ido a Montevideu para se aperfeiçoar numa disciplina em que até então fora autodidata – como Luiz Arthur Ubatuba de Faria, pioneiro do urbanismo no Rio Grande do Sul, e prematuramente falecido em 1953 – Paiva lá encontrou uma Universidade digna desse nome. (RIBEIRO, 1985)

133 Caso Ubatuba de Faria tivesse sido aluno da Faculdade de Arquitetura do Uruguai, esse fato, muito provavelmente, teria sido mencionado pelos jornais na oportunidade das reportagens de 1942.

134 Juntamente com as fotografias referentes à passagem de Ubatuba de Faria pela Universidade uruguaia foram encontradas vistas de Montevideu e de balneários uruguaios, todas datadas de 1942.



[77] ACIMA: TURMA DO CURSO DE URBANISMO EM MONTEVIDÉU
UBATUBA DE FARIA É O PRIMEIRO EM PÉ À DIREITA.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA | LAUFADPUF054.

[78] ABAIXO: TURMA DO CURSO DE URBANISMO EM MONTEVIDÉU.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA | LAUFADPUF057.



[79] AUTORRETRATO DO URBANISTA DURANTE O CURSO DE URBANISMO EM MONTEVIDÉU.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA | LAUFADPUF056.



[80] ACIMA: CERIMÔNIA DE COLAÇÃO DE GRAU DA PRIMEIRA TURMA DO CURSO DE URBANISMO DO IBA COM OSCAR NIEMEYER AO CENTRO. LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA É O SEGUNDO DA ESQUERDA PARA DIREITA, AO LADO DE PAIVA.

FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA.

[81] ABAIXO: OSCAR NIEMEYER, EM RECEPÇÃO OFERECIDA NA RESIDÊNCIA DE FERNANDO CORONA, COM PROFESSORES E ALUNOS DO IBA. LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA É O SEGUNDO DA DIREITA PARA A ESQUERDA, OSCAR NIEMEYER AO CENTRO.

FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA.



PARTE da assistência a uma das reuniões plenárias do II Congresso Brasileiro de Arquitetos, no auditório da Sociedade de Engenharia de Porto Alegre. Público mais assíduo às sessões e conferências do Congresso: alunos do Instituto de Belas Artes.



EDGAR Ubatuba de Faria em uma reunião com seus colegas na capela metodista.

[82] ACIMA: LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA EM REUNIÃO PLENÁRIA DO II CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS.

FONTE: HEREROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | *REVISTA DO GLOBO*, 5 MAR. 1949.

[83] AO LADO: LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA EM NO II CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS.

FONTE: HEREROTECA HERCÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA | *REVISTA DO GLOBO*, 5 MAR. 1949

2.5.4. A Comissão Revisora do Plano Diretor

Ubatuba de Faria foi designado para substituir Edvaldo Paiva nos trabalhos da Comissão Revisora do Plano Diretor após Paiva ter feito declarações polêmicas aos jornais alegando não existir um Plano Diretor para ser revisado pela Comissão. Além das declarações aos meios de comunicação, Paiva presidiu uma subcomissão, criada por sua sugestão, para tratar do Plano Diretor de Porto Alegre durante o II Congresso Brasileiro de Arquitetos, em novembro de 1948. A referida subcomissão preparou um relatório sobre a revisão do Plano e o publicou na imprensa (PAIVA, 1985). As declarações de Paiva desagradaram o então prefeito Ildo Meneghetti que, em uma das reuniões da Comissão Revisora do Plano declarou que “sendo ou não sendo um Plano Diretor, a verdade era que todos assim o chamavam” (CORREIO DO POVO, 1949b). A indicação de Ubatuba de Faria para a Comissão Revisora do Plano Diretor lhe foi “comunicada” em 13 de outubro de 1948, ocasião em que foi indicado pela Direção do IBA como representante do Instituto de Belas Artes que era detentor de vaga de representação nessa comissão¹³⁵.

A Comissão Revisora do Plano Diretor passou então a ser constituída por: Luiz Arthur Ubatuba de Faria, como engenheiro representante do Departamento das Prefeituras Municipais, Artur Porto Pires, pela Ordem dos Advogados do Rio Grande do Sul, Alcides de Oliveira Gomes, pela Associação Riograndense de Imprensa, Diego Blanco, representando a Sociedade de Engenharia, José Gerbase, pela Faculdade de Medicina e Fernando Mendes Ribeiro, diretor da Diretoria de Urbanismo da Prefeitura. Também participavam das reuniões o prefeito Eng. Ildo Meneghetti e um grupo de vereadores como representantes da Câmara Municipal¹³⁶. A Comissão Revisora do Plano Diretor entregou o relatório de seus trabalhos ao prefeito Ildo Meneghetti em 05 de maio de 1950. Segundo o *Correio do Povo*, Ubatuba de Faria teria feito uso da palavra na ocasião da “cerimônia de entrega” dos trabalhos da comissão, realizada no gabinete do prefeito (CORREIO DO POVO, 1950b).

Por ocasião do II Congresso Brasileiro de Arquitetos, a *Revista do Globo* publicou reportagem com fotografias das atividades realizadas. Ubatuba de Faria aparece, em uma das fotografias, ao lado de Edgar Graeff e, em outra, próximo a Paiva, figuras 82 e 83. Para a revista, o Congresso teria promovido uma espetacular exposição de arquitetura na capital rio-grandense e dado curso a mais um capítulo do caso do Plano Diretor para Porto Alegre. Ainda, conforme a *Revista do Globo*, o público mais assíduo às sessões e conferências do Congresso teria sido composto pelos alunos do Instituto de Belas Artes (KREBS, 1949).

¹³⁵ [Pasta Funcional] de Luiz Arthur Ubatuba de Faria | Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS. Documentos cedidos por Bruno Cesar Euphrasio de Mello.

¹³⁶ Estiveram presentes na reunião de 18 de maio de 1949 os vereadores Frederico Bordini (PSD), Carlos de Moraes Vellinho (PL), Deli Chaves (PSP), Bonorino Buttelli (PTB) e Ludolfo Boehl (UDN).

2.5.5. A Docência no Ensino Superior

Ubatuba de Faria encontrou na docência de nível superior a complementariedade entre sua prática enquanto urbanista e o ensino de urbanismo. Dessa forma, conciliou a docência com o serviço público enquanto urbanista da municipalidade e do Estado, somadas, também, as atividades de profissional autônomo. Essa complementariedade vem ao encontro dos conceitos trazidos por Leme (1999), nos quais reforça a dupla inserção profissional, sempre realçando a importância da interface acadêmica da atuação, como fator fundamental para a própria formação e consolidação do urbanismo como área do saber.

Em *A formação do pensamento urbanístico no Brasil, 1895-1965*, Leme (1999) utiliza dados de três gerações de urbanistas para propor uma periodização do urbanismo no Brasil. Como forma de estabelecer a trajetória desta área de conhecimento, a autora identifica três períodos: o primeiro de 1895 a 1930; o segundo de 1930 a 1950; e o terceiro até 1964. A transição do primeiro para o segundo período seria marcada pela publicação dos planos de Prestes Maia e Alfred Agache para São Paulo e Rio de Janeiro em 1930, obras que influenciaram profundamente Ubatuba de Faria. No segundo período, de 1930 a 1950, “observa-se uma nova fase de afirmação do urbanismo no âmbito da universidade, expansão e atuação”. Ocorre, portanto, “a consolidação [do urbanismo] enquanto área de conhecimento e de prática profissional” (LEME, 1999). Luiz Arthur Ubatuba de Faria é citado como representante deste período e se enquadra perfeitamente nas características dos profissionais mencionadas pela autora, uma vez que compôs o quadro de funcionários da seção de Cadastro da Prefeitura de Porto Alegre e atuou conjuntamente em órgãos do Governo do Estado e como docente. Leme (1999) complementa que essa “dupla inserção [dos profissionais da época] foi fundamental, no início, para a própria formação e consolidação da área”.

2.5.5.1. O Instituto de Belas Artes

Em Porto Alegre, até 1952, o ensino de arquitetura podia ser obtido a partir de dois ambientes de formação, a Escola de Engenharia, fundada em 1886, e o Instituto de Belas Artes, o IBA, criado em 1908. Muito embora Ubatuba de Faria tenha cursado sua graduação na Escola de Engenharia, seria no Instituto de Belas Artes que viria a exercer sua docência.

O ensino de arquitetura no Instituto de Belas Artes percorreu uma trajetória até se consolidar em 1945. Houve, inclusive, uma “hesitação” em relação ao ensino desta matéria até 1936, ano em que a arquitetura passou a ser considerada como uma “secção” das artes, divididas em pintura, escultura, arquitetura e artes de aplicação industrial (MELLO, 2016, p. 81/82). Em 1939 foi criado o *Curso Técnico de Arquitetura*, vinculado ao Instituto de Belas

Artes. Neste mesmo ano, o IBA passaria a conformar um instituto autônomo, se desvinculando, assim, da Universidade de Porto Alegre, à qual estava atrelado desde 1934. O Curso Técnico de Arquitetura passaria por uma oscilação curricular tendo, em 1941, a inclusão de novas disciplinas e seu tempo de integralização expandido para quatro anos e, em 1943, o retorno ao tempo de integralização de três anos. Este processo culminaria na criação *Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes*, em 1945, idealizado nos moldes do curso da Escola Nacional de Belas Artes e da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Neste novo curso foram incluídas diversas disciplinas e o tempo de integralização passou de três para cinco anos (MELLO, 2016).

Ubatuba de Faria passou a integrar o corpo docente do recém-criado Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes a partir de janeiro de 1946, quando de sua nomeação pelo Interventor Federal para o posto de “catedrático da cadeira de Higiene das habitações, urbanismo e arquitetura paisagista”, conforme descrito:

O Interventor Federal resolve nomear, nos termos do artigo 2º e seu parágrafo, do decreto-lei nº 976, de dezembro de 1945, e de conformidade com a legislação federal do ensino, em vigor, o engenheiro civil LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA para exercer o cargo de professor catedrático da cadeira de Higiene das habitações, urbanismo e arquitetura paisagista, do Curso de Arquitetura, padrão XV, do quadro do Instituto de Belas Artes¹³⁷. (ANEXO 03)

Tendo em vista que o Curso de Arquitetura do IBA teria tido seu funcionamento “autorizado” pelo Decreto Federal nº 19.991, de 26 de novembro de 1945 (MELLO, 2016), pela proximidade das datas, fica evidenciado que Ubatuba de Faria fez parte do primeiro corpo docente do Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes, tal como conformado em 1945. Durante esse período, Ubatuba de Faria lecionou as seguintes disciplinas: *Higiene da Habitação – Saneamento da Cidade e Física Aplicada*.

Segundo Mello (2016) a disciplina de Higiene da Habitação – Saneamento da Cidade, da quarta série do curso, associava conhecimentos de instalações hidrossanitárias prediais e infraestrutura urbana. Dessa forma, a disciplina tratava “da higiene do edifício à da cidade”, abordando o edifício e a cidade como “artefatos de natureza similar”. Conforme destaca o autor, a distinção entre ambas estaria “apenas na escala” e os temas de saneamento remeteriam à “preocupação higienista-sanitarista do início do século, tributária de Saturnino de Brito”. Ainda, o tema higiene da habitação estaria presente “desde uma perspectiva modernista, de preocupação com a insolação e ventilação” (MELLO, 2016, p.94 e 95). O conteúdo abordava temas, conforme descritos na tabela 05.

137 Documento da [Pasta Funcional] de Luiz Arthur Ubatuba de Faria | Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS. Documento cedido por Bruno Cesar Euphrasio de Mello.

DISCIPLINAS MINISTRADAS - CURSO DE ARQUITETURA IBA

HIGIENE DA HABITAÇÃO	Relatório do curso de arquitetura 1949	1- Drenagem. Esgôto pluvial. 2- Situação do prédio. Insolação. Dados meteorológicos. 3- Umidade do subsolo e de condensação. 4- Isolamento. Ventilação. Iluminação natural. 5- Revestimentos. 6- Pisos e coberturas. 7- Encanamento domiciliar. 8- As peças fundamentais de uma residência. 9- Encanamento domiciliar. Tipos de canos e de juntas; vantagens e desvantagens de cada um deles. Peças especiais. 10- Sifões. 11- Depósito de água para W.C. 12- Baixantes de águas; regras e cuidados com sua ventilação. 13- Instalações com baixante único e cuidados contra a sifonagens. 14- Instalações em um quarto de banho e sua ligação com a canalização pública. 15- Água e esgôto numa casa de campo. 16- Tipos de captação. Número de Recalque. 17- Tratamento e distribuição. 18- Lixo. Transporte. Vasilhame apropriado. 19- Tratamento do lixo. Câmara Becari. 20- Traçados urbanos sanitários.
SANEAMENTO DA CIDADE		
FÍSICA APLICADA	-	-

TABELA 5: CONTEÚDOS DAS DISCIPLINAS MINISTRADAS NO CURSO DE ARQUITETURA DO INSTITUTO DE BELAS ARTES.
 FONTE: TABELA COMPOSTA COM DADOS DE MELLO (2016, p. 94).

O fato de Ubatuba de Faria ministrar a disciplina de Física Aplicada, da terceira série do curso, que fora a ele “designada”, faz lembrar que o exercício das atividades enquanto urbanista não alterou o DNA profissional do engenheiro egresso da Escola de Engenharia. A aptidão para as ciências exatas é reafirmada quando analisada sua ficha cadastral de docente¹³⁸ do IBA. Neste documento, quando questionado acerca da ocorrência de “outras atividades referentes ao magistério” fora daquela escola, Ubatuba de Faria, em redação de próprio punho, declarou ter atuado como professor particular de matemática.

2.5.5.2. O Curso de Urbanismo

O Curso de Urbanismo do Instituto de Belas Artes foi proposto e aprovado em março de 1947. Neste mesmo ano tiveram início suas atividades letivas. O Curso de Urbanismo foi estruturado como um curso à parte do Curso de Arquitetura do IBA e se propunha a admitir somente engenheiros e arquitetos já diplomados em seu corpo discente. Com tempo de integralização de dois anos e orientação eminentemente prática, o novo curso deveria observar a “organização dada ao seu congênere da Faculdade Nacional de

¹³⁸ Título atribuído pela autora para documento da [Pasta Funcional] de Luiz Arthur Ubatuba de Faria | Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS. Documento cedido por Bruno Cesar Euphrasio de Mello.

Arquitetura até que [fosse] aprovado pelo Ministério da Educação um regimento próprio”. Os professores convidados para integrar o corpo docente do curso seriam os engenheiros e urbanistas Luiz Arthur Ubatuba de Faria e Edvaldo Pereira Paiva, que ministrariam a maior parte das disciplinas, e o bacharel em direito Waldemar Lubke, que ministraria apenas uma disciplina (MELLO, 2016, p.104).

A primeira turma do Curso de Urbanismo iniciou suas atividades em 1947 e foi composta por quatro discentes: Carlos Alberto de H. Mendonça¹³⁹, Francisco Riopardense de Macedo, Nelly Peixoto Martins e Sérgio Corrêa, dentre eles três eram engenheiros formados pela Escola de Engenharia e um arquiteto formado pela Escola Nacional de Belas Artes. A segunda turma de estudantes foi composta por Edgar de Albuquerque Graeff, José Wite Corrêa e por Carlos Alberto de H. Mendonça, que retomara seus estudos. A terceira turma foi composta somente por Alfredo Leboutte e Mário José Corrêa (MELLO, 2016).

A primeira turma de alunos concluintes¹⁴⁰ do Curso de Urbanismo colou grau em 1949, tendo como orador Riopardense de Macedo e, como paraninfo, o arquiteto Oscar Niemeyer. A cerimônia de colação de grau ocorreu no auditório Tasso Corrêa, do IBA. Teriam participado dela “além dos três estudantes e do paraninfo, os professores Edvaldo Paiva e Luiz Arthur Ubatuba de Faria, o diretor do IBA, Tasso Corrêa, o representante do Estado, capitão Carlos Pandolfo, dentre outros” (MELLO, 2016, p. 107). Segundo o *Correio do Povo*, o curso teria sido o único para essa especialização existente no Brasil, por esse motivo, com relação à formatura dos alunos, o jornal faz a seguinte afirmação: “É um acontecimento digno de nota, que ficará na história da cultura gaúcha como um marco na tradição universitária da nossa Porto Alegre” (CORREIO DO POVO, 1949a).

Oscar Niemeyer, durante sua estada em Porto Alegre, em 1949, não somente participou da cerimônia de colação de grau da primeira turma do Curso de Urbanismo na condição de paraninfo como também, nessa oportunidade, realizou uma conferência, figura 80. Ainda, nessa ocasião, foi recebido por um grupo de professores e alunos na residência de Fernando Corona, figura 81. Um dos trabalhos de curso da turma de urbanismo, que consistiu na elaboração de um pré-plano regional para Rio Grande, foi apresentado na Câmara Municipal ao prefeito do município como uma contribuição prática do Curso à sociedade. A apresentação foi realizada pela dupla de professores e por um aluno do curso, o engenheiro Nely Martins (CORREIO DO POVO, S.d.¹⁴¹). As figuras 122 e 123 trazem o registro fotográfico do trabalho apresentado.

¹³⁹ Carlos Alberto de H. Mendonça suspendeu seus estudos temporariamente, de modo que não colou grau com o restante da turma. Retomou os estudos no ano seguinte, 1948.

¹⁴⁰ Composta por Francisco Riopardense de Macedo, Nelly Peixoto Martins e Sérgio Corrêa.

¹⁴¹ Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria | Artigo de jornal sem data.

DISCIPLINAS MINISTRADAS - CURSO DE URBANISMO IBA

URBANISMO	pasta funcional	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Fatores geográficos, topográficos, geológicos, fitológicos, meteorológicos, climatéricos e demográficos na formação das cidades ▫ Classificação arquitetônica ▫ Estudo dos valores imobiliários ▫ Estatística urbana ▫ Plantas e documentação fotográfica para reconstituição dos diferentes períodos da história de uma cidade ▫ Fenômenos sociais, políticos, econômicos e religiosos da cidade.
ESTATÍSTICAS	caderneta de frequência 1ª série de 1947	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Geografia humana (origem e evolução dos núcleos, o homem e o meio, expansão do homem sobre a terra, limites antropogeográficos) ▫ Técnica sanitária e estatística ▫ Trânsito urbano (variação, densidade, previsão, rede viária) ▫ Vias públicas, passagens em desnível, praças de trânsito, estacionamento, fórmulas e cálculos de trânsito ▫ Transportes coletivos (ônibus, bondes, metropolitanos, aéreos) ▫ Subdivisão urbana do solo (quarteirões, lotes) ▫ Zoneamento, nivelamento e fotografias do local ▫ Aulas de trabalho prático.
DOCUMENTAÇÃO URBANÍSTICA		
TÉCNICA SANITÁRIA URBANA	pasta funcional	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Influência da situação geográfica ▫ Fatores meteorológicos, geológicos e topográficos ▫ Escoamento das águas pluviais e de esgoto ▫ Abastecimento de água e de utilidades econômicas ▫ Resíduos urbanos ▫ Ruídos urbanos ▫ Poluição atmosférica ▫ Serviços de água e esgotos ▫ Luz, força, gás e telefone ▫ Transportes urbanos.
SERVIÇO DE UTILIDADE PÚBLICA	1ª série - 1947 e 1949	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Climatologia, ventos reinantes, correntes marítimas, umidade ▫ Sistemas de drenagem ▫ Redes de esgoto pluvial, canais, sistemas de esgoto cloacal ▫ Tratamento de efluentes ▫ Abastecimento de água ▫ Decadência dos setores urbanos pela densidade excessiva de população ▫ Favelas, mucambos, vivenda insalubre ▫ Aspecto higiênico e moral ▫ Ordem social ▫ Segurança.
ORGANIZAÇÃO SOCIAL DAS CIDADES	2ª série de 1948	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Organização social das cidades através da história ▫ Aspectos humanos da organização social ▫ Documentação e estatística ▫ Bairros industriais, comerciais ▫ Moradia individual e coletiva ▫ Urbanização de bairros de residência (casas coletivas e individuais) ▫ Habitação (história, dependência do material local, adaptação ao clima, aspectos sociológicos).

TABELA 6: CONTEÚDOS DAS DISCIPLINAS MINISTRADAS NO CURSO DE URBANISMO DO INSTITUTO DE BELAS ARTES.
 FONTE: TABELA COMPOSTA COM DADOS DE MELLO (2016).

As disciplinas do Curso de Urbanismo ministradas por Ubatuba de Faria foram as seguintes: *Urbanologia – Estatística – Documentação Urbanística; Técnica Sanitária Urbana – Serviço de utilidade pública e Organização social das cidades* (MELLO, 2016). Os conteúdos das disciplinas foram organizados e descritos na tabela 06.

O estudo das disciplinas ministradas por Ubatuba de Faria e seus conteúdos evidenciam a vasta gama de temas que dominava e sobre os quais era capaz de dissertar.

A análise detalhada dos conteúdos ministrados aponta para o fato de que sua formação na Escola de Engenharia, predominantemente voltada para as ciências exatas, não diminuiu seu gosto pelas ciências humanas.

Tanto na disciplina de *Urbanologia - Estatística - Documentação Urbanística*, bem como na disciplina *Técnica Sanitária Urbana - Serviço de utilidade pública*, se encontram temáticas atinentes ao estudo dos fenômenos da sociedade. Como forma de evidenciar este fato, destacam-se os seguintes conteúdos abordados: *fenômenos sociais, políticos, econômicos e religiosos da cidade | favelas, mucambos, vivenda insalubre | aspecto higiênico e moral*, bem como *ordem social*. Ainda mais digno de nota é o fato de ter havido uma disciplina especialmente dedicada ao estudo da dinâmica social da cidade, denominada *Organização social das cidades*. Disciplina em que estavam contempladas temáticas como: *a organização social das cidades através da história, os aspectos humanos da organização social e, por fim, os aspectos sociológicos da habitação*.

É de especial interesse desta pesquisa o fato de Ubatuba de Faria ter lecionado em suas disciplinas temas que expressamente explicitam o uso da fotografia, conforme segue: plantas e documentação fotográfica para reconstituição dos diferentes períodos da história de uma cidade | zoneamento, nivelamento e fotografias do local. Ainda, há que se aventar a possibilidade de a fotografia ter sido instrumento de apoio para outros conteúdos sem que essa menção tenha sido oficialmente redigida nos documentos do IBA.

Por fim, é necessário referenciar a passagem de Mauricio Cravotto¹⁴² pelo Instituto de Belas Artes. Em julho de 1948, o arquiteto-urbanista¹⁴³, professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade da República do Uruguai, ministrou uma disciplina, em caráter intensivo, intitulada *Grandes Composições*. Alunos do Curso de Urbanismo (1º e 2º anos), assim como alunos do Curso de Arquitetura (3º e 4º anos), cursaram a disciplina. Do Curso de Urbanismo estiveram presentes os alunos Carlos Alberto de H. Mendonça; Edgar Albuquerque Graeff; Francisco Riopardense de Macedo; Nelí Peixoto Martins e Sérgio Corrêa (MELLO, 2016, p. 131). É muito provável que Ubatuba de Faria, que já tivera contato com Cravotto durante seus estudos em Montevideu, tenha feito parte do séquito de professores e alunos que recebeu e ciceroneou o professor convidado. Inclusive porque seus alunos, tanto do Curso de Arquitetura como do Curso de Urbanismo, cursaram a referida disciplina. Dessa forma, se pode alvitrar que o contato de Ubatuba de Faria com Cravotto tenha se dado em diferentes e repetidas oportunidades.

¹⁴² A importância de Mauricio Cravotto (1893-1962) para a arquitetura e para o urbanismo é bastante reconhecida. Como rápida ilustração da trajetória do professor e egresso da Universidade da República do Uruguai se cita a obtenção da “*Medalla de oro de la Universidad*” da República, como melhor aluno da instituição; o Grande Prêmio, como melhor aluno do curso de arquitetura; e a *Beca Diplomática de la Universidad por dos años*” (MELLO, 2016, p. 124).

¹⁴³ Segundo Mello (2016), a rica trajetória profissional conferiria ao arquiteto o “reconhecimento social” como urbanista, podendo, assim, ser chamado de arquiteto-urbanista.

2.5.5.3. A Faculdade de Arquitetura

A criação da Faculdade de Arquitetura teve sua campanha iniciada no I Congresso Brasileiro de Arquitetos, promovido pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, realizado em São Paulo em 1944. Tal congresso recomendava a criação de Faculdades de Arquitetura independentes das Escolas de Engenharia e Artes. Em 1948, por ocasião do II Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado em Porto Alegre, os clamores pela criação de uma Faculdade de Arquitetura independente foram reforçados. Nessa ocasião, os estudantes do Instituto de Belas Artes criaram um movimento denominado “Por uma Faculdade de Arquitetura – PUFA” (ROVATI, 2002). Houve, ainda, juntamente ao movimento dos estudantes, grande campanha do Diretor do Instituto de Belas Artes, professor Tasso Corrêa, para a criação de uma faculdade independente. Quando da criação definitiva da Faculdade de Arquitetura, em 1952, o corpo docente foi formado pela reunião dos docentes da Escola de Engenharia e do Instituto de Belas Artes. Dessa forma, Luiz Arthur Ubatuba de Faria, oriundo do IBA, teve a oportunidade de integrar o primeiro corpo docente da Faculdade de Arquitetura, ocupando o posto de catedrático da disciplina de *Higiene da Habitação - Saneamento das Cidades* (ROVATI, 2002). A referida disciplina, que pertencia ao 4º ano letivo e estava atrelada ao *Departamento de Técnica das Construções*, era ministrada em conjunto com o Eng. Egydio Hervé, que anteriormente integrara o corpo docente da Escola de Engenharia. A união do corpo docente das duas escolas fez com que esta disciplina contasse com dois catedráticos. O programa estava subdividido em três partes: a primeira tratava de noções gerais de higiene e organismos patogênicos, a segunda contemplava os conteúdos de infraestrutura urbana, e a terceira abordava as instalações prediais (MELLO, 2016). Os conteúdos da disciplina estão especificados na tabela 07.

O meio acadêmico também foi palco para que Ubatuba de Faria manifestasse a personalidade irreverente e descontraída que demonstrava nas muitas facetas de sua vida, traço constantemente evidenciado em suas ações. Conforme depoimento de seus filhos, Ubatuba de Faria, que praticava canto lírico em exercícios domésticos, chegou a cantar pelos corredores da recém-instalada Faculdade de Arquitetura. Conforme relatado, Ubatuba de Faria formou dueto com outro professor¹⁴⁴ da faculdade e cantou entre os alunos e professores.

¹⁴⁴ Roberto e Paulo Kemp Ubatuba de Faria não souberam identificar o nome do professor, mas reiteraram que esta passagem era seguidamente mencionada na família.

DISCIPLINAS MINISTRADAS - FACULDADE DE ARQUITETURA

HIGIENE DA HABITAÇÃO SANEAMENTO DAS CIDADES	1	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Noções de higiene e saneamento, saúde e doença ▫ Importância higiênica do ar, da água e do solo ▫ Bactérias, protozoários, cogumelos, parasitas e insetos ▫ Vida microbiana ▫ Moléstias.
	2	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Abastecimento de água na cidade (fontes, propriedade físicas da água, composição química...) ▫ Águas pluviais, superficiais e subterrâneas ▫ Consumo e quantidade de água necessária ao abastecimento das cidades ▫ Reservatórios ▫ Cálculos e dimensionamento da rede ▫ Esgotamento sanitário (redes, seções, cálculos, fórmulas, etc.) ▫ Iluminação ▫ Arborização ▫ Espaços livres, áreas de recreio e parques.
	3	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Instalação de água quente e fria na habitação ▫ De combate à incêndios ▫ Tratamento domiciliário da água ▫ Esgotos domiciliares ▫ Coleta de lixo ▫ Iluminação natural e insolação na habitação.

TABELA 7: CONTEÚDOS DA DISCIPLINA MINISTRADA NA FACULDADE DE ARQUITETURA.
 FONTE: TABELA COMPOSTA COM DADOS DE MELLO (2016).

2.6. TRANSFORMAÇÃO | INCORPORAÇÃO

Os vivos são sempre e cada vez mais necessariamente governados pelos mortos.

A análise da trajetória de vida do urbanista Luiz Arthur Ubatuba de Faria, tanto na vida pessoal como nas atividades profissionais, apresenta uma série de indícios que denotam uma personalidade marcante, enérgica e irreverente. Ao estudar o discurso registrado em suas publicações, foi possível perceber traços de idealismo que parecem se aproximar da característica que Ferreira (2007, p.5) descreve como sendo recorrente entre os positivistas brasileiros, “um acentuado senso de missão social que orientava suas ações visando sempre o bem-estar coletivo”. O “progresso social”, nas palavras do urbanista, também parece ter orientado seu desempenho profissional. Seu trabalho, do qual se considerava um “*enamorado*”, parece ter sido visto por ele como um elemento para a transformação da sociedade e fator de progresso social, conforme descrito através das palavras que seguem:

O trabalho é tido por homens do mundo inteiro como um mal que é preciso sofrer para viver. Antes de tudo é necessário modificar este estado de espírito nefasto a todo o progresso social. É indispensável, pois, que todo o trabalhador se considere elemento imprescindível a um todo, ou que seja um *enamorado* de sua produção. (UBATUBA DE FARIA, 1942)

O volume da produção profissional e intelectual do urbanista faz perceber a intensidade e a dedicação que designou ao seu ofício, especialmente quando considerado o fato de sua trajetória ter sido interrompida prematuramente. “*Enamorado* de sua produção”, Ubatuba de Faria exerceria sua profissão até os últimos momentos de sua vida.

O urbanista seguiu os passos de seu pai não somente ao dedicar-se à cátedra, mas também em seu “momento de transformação”, uma vez que este falecera em sala de aula, enquanto lecionava francês para o terceiro ano ginásial do Colégio Lemos Jr de Rio Grande. Assim como seu progenitor, nas dependências da Universidade, durante o desempenho de sua função como catedrático da Faculdade de Arquitetura, Luiz Arthur Ubatuba de Faria sofreu um mal súbito enquanto estava junto de seus alunos, em sala de aula, vindo a falecer horas mais tarde em sua residência. Seu falecimento ocorreu em uma terça-feira, aos 19 dias do mês de outubro de 1954. O urbanista tinha 46 anos de idade quando deixou sua esposa e seus dois filhos. Produziu rico legado pessoal e profissional, que bem podem ser ilustrados pelo reconhecimento do Diretor da Faculdade de Arquitetura, em carta encaminhada à “Exma. Senhora Viúva do Egrégio Professor Dr. Ubatuba de Faria”, em 16 de agosto de 1955. Neste documento, o urbanista é descrito como um “exemplo para as gerações presentes e vindouras”, conforme segue:

Em nome da Colendíssima Congregação, tenho a honra de cumprimentar Vossa Excelência e Excelentíssima Família, e, servindo-me da oportunidade, para cientificar que, na 42ª reunião da Colendíssima Congregação, foi prestada, respeitosa homenagem, à memória do Egrégio Professor Doutor: Luiz Arthur Ubatuba de Faria, sendo inaugurado, em perpétua lembrança, o retrato do Egrégio Professor, exemplo para as gerações presentes e vindouras. Colho o ensejo para apresentar a Vossa Excelência meus protestos de alto apreço e distinta consideração.¹⁴⁵

A imprensa, que frequentemente veiculara aspectos da trajetória profissional do urbanista, não se ausentou em seu momento final, tendo o *Correio do Povo* e a *Folha da Tarde* publicado notas sobre o acontecimento que teria “enchido de consternação não só a classe que o extinto pertencia, como também os meios universitários e a sociedade”. A *Folha da Tarde* refere o urbanista como “um dos que batalharam pela criação da faculdade de Arquitetura do Estado”. O *Correio do Povo*, por sua vez, faz referência à “enorme lacuna que o seu *desaparecimento* iria fazer ao magistério do Rio Grande do Sul e à classe a que o mesmo pertencia e constituía para ela um legítimo orgulho a presença dele em seu meio”¹⁴⁶. Ainda segundo o *Correio do Povo*, o urbanista teria sido velado no Salão Nobre da Faculdade, tendo seu esquife “recoberto com o estandarte da Universidade” e conduzido

¹⁴⁵ Carta enviada pelo Diretor da Faculdade de Arquitetura, Dr. Ney Chrysostomo da Costa, à Hercília Kemp Ubatuba de Faria, então viúva do urbanista Luiz Arthur Ubatuba de Faria, em 16 de agosto de 1955. A carta atende ao assunto intitulado “comunicação de homenagem”.

¹⁴⁶ Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria | Os trechos aqui citados pertencem a recortes de notas de necrologia S.n. e S.d.

pelo Reitor da Universidade, Prefeito de Porto Alegre, Presidente da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul e Diretor da Faculdade de Arquitetura¹⁴⁷.

Algumas das páginas da Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria são repletas de recortes com notas de pesar, publicadas a pedido, em jornais locais. Além da família, através da publicação de nota em jornais, prestaram homenagem e manifestaram seu pesar: A Direção da Colendíssima Congregação da Faculdade de Arquitetura; A Faculdade de Arquitetura; O Instituto de Belas Artes; O Instituto de Arquitetos do Brasil; Os alunos do Curso de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul; O *Bureau* Nacional de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo; O Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul; Atlântida S. A. – Balneários; Parque Samura S. A. – Imobiliária – Turismo; A Sociedade Territorial Tarumã LTDA.; Sociedade Imobiliária Pontaporã LTDA. e A Urbanizadora Boianovsky LTDA.¹⁴⁸

Após o falecimento de Ubatuba de Faria, sua esposa lhe dedicou viuvez eterna, traço que viria a ser constantemente manifestado em seus versos, conforme segue:

Foi-se a ilusão,
Foi-se a esperança,
E de uma lágrima
Fica a esperança

E tu partiste.
Pouco me viste
Uma emoção
na despedida

Já não estás
Mas continuas
No pensamento
Não me lamento

Não te esqueci
Muita lembrança
E continua
Nosso romance

Mesmo sem ti,
Longe de ti,
Não me esqueci,
Só lembro a ti.

(UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp, 1986, p. 114)

¹⁴⁷ Respectivamente Elizeu Paglioli, Ildo Meneghetti, Eng. Homero Silveira e Eng. Nei Crisostomo da Costa | *Correio do Povo* / Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria.

¹⁴⁸ Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria.

1910

NASCIMENTO
08

09

SANEAMENTO DE RIO GRANDE [Saturnino de Brito]

GOVERNADOR ANTÔNIO AUGUSTO BORGES DE MEDEIROS 1913-1930

13

14

PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL 1914-1918

1920

25

FORMATURA NO COLÉGIO LEMOS JR.

PORTO ALEGRE

SEÇÃO DE CADASTRO NA PREFEITURA PORTO ALEGRE

OTÁVIO ROCHA INTENDENTE POA 1924-1928

24



FOTOGRAFIA COLEÇÃO PENSÕES ONDE MOREI

26 27

TRABALHO NA PREFEITURA

PRESIDENTE WASHINGTON LUÍS 1926-1930

28

PRIMEIRO PREFEITO NOMEADO POA ALBERTO BINS 1928-1937

GOVERNADOR GETÚLIO VARGAS 1928-1930

1930

FORMATURA
32

Engenheiros Cívicos de 1932



PAIVA INICIA COMO ESTAGIÁRIO NA PREFEITURA

FOTOGRAFIA COLEÇÃO REVOLUÇÃO DE 30



ESTADO NOVO PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS 1930-45

30

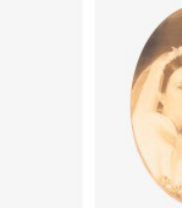
QUEDA DA BOLSA DE NOVA YORK

33

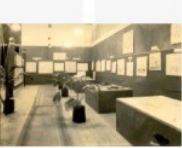
CONFERÊNCIA CADASTRO E URBANISMO SOCIED. ENGEN.

CONFERÊNCIA URBANIZAÇÃO DA VÁRZEA DO GRAVATAÍ SOCIEDADE

CONGRESSO DE ESTATÍSTICA E EDUCAÇÃO NO RJ



34 LAUF É NOMEADO ENGENHEIRO CHEFE DA SEÇÃO DE CADASTRO



35 EXPOSIÇÃO DE URBANISMO

PALESTRA PELO IAB NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES - RIO DE JANEIRO



FORMATURA DE EDVALDO PEREIRA PAIVA

CASAMENTO
36

CASA DA RUA GARIBALDI

37

PALESTRA NO ROTARY CLUB [PROPAGANDA NO URBANISMO]

GOVERNADOR FLORES DA CUNHA 1935-1937

ENCHENTE DE 1936

38

ARTIGO URBANIZAÇÃO DA VÁRZEA DO GRAVATAÍ

39 40

ARTIGO ATLÂNTIDA, CIDADE BALNEAR

ARTIGO EVOLUÇÃO URBANA DE PORTO ALEGRE

DEPARTAMENTO DE BALNEÁRIOS MARÍTIMOS RS

SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 1939-1945

41

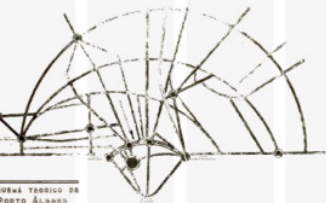
RELATÓRIO TOPOGRÁFICO PONTA DA SERRARIA

42

VIAGEM DE ESTUDOS AO URUGUAI E ARGENTINA

ENCHENTE DE 1941

PREFEITO PORTO ALEGRE JOSÉ LOUREIRO DA SILVA 1937-1943



REGRAS TÉCNICAS DO PORTO ALEGRE

PUBLICAÇÃO DA CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE COM PAIVA



43

PLANO DE URBANIZAÇÃO PARA A CIDADE BALNEAR DE ATLÂNTIDA

PLANO DE REMODELAÇÃO E SANEAMENTO



ENCHENTE DE 1941

1940

44

NASCIMENTO DE ROBERTO KEMP URATUBA DE FARIA

45

CORPO DOCENTE DO CORPO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO IBA

46

NASCIMENTO DE PAULO KEMP URATUBA DE FARIA

47

PREFEITO POA GABRIEL MOACYR 1947-1948

48

ARTIGO O PROBLEMA DO TURISMO RS

49

PRIMEIRA TURMA DE URBANISTAS

50

ARTIGO FOTOGRAFIA AÉREA: SUA UTILIDADE PARA AS ADMINISTRAÇÕES MUNICIPAIS

51

REVISÃO DO PLANO DIRETOR 1948-1949

II CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS

PLANO DE URBANIZAÇÃO PARA PRAIA DO REMANSO

PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS 1931-1954

PLANO DE URBANIZAÇÃO E EXECUÇÃO DO BALNEÁRIO DE ATLÂNTIDA

PLANO DE URBANIZAÇÃO DA PRAIA DE OÁSIS

"Oásis", a mais bem localizada praia de Ilhação antes de Tramandai, ligada à capital pela estrada de rodagem de Nova Almeida para Ilhação de Tramandai, 1948-1949. (Foto: Paulo Kemp Uratuba de Faria, 1948)

52

FACULDADE DE ARQUITETURA

53

ARTIGO ZONEAMENTO

54

ÓBITO VELÓRIO NO SALÃO NOBRE DA FACULDADE DE ARQUITETURA

55

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

56

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

57

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

58

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

59

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

60

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

61

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

62

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

63

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

64

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

65

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

ARTIGO

3. A TECNOLOGIA

3. A TECNOLOGIA

O relato da história de vida de Luiz Arthur Ubatuba de Faria permitiu verificar o gosto e o interesse que o egresso da Escola de Engenharia manteve pelas mais diversas tecnologias durante toda sua trajetória. A personalidade inquieta e investigativa fez com que constantemente buscasse a forma, o processo, a ciência e a técnica mais avançada para elaboração de seus trabalhos práticos. A proficiência no uso das diversas tecnologias empregadas pelo urbanista pode parecer recorrente nos dias de hoje, mas certamente não era comum nas décadas de 1930 e 1940. O urbanista operou diversos equipamentos e fez uso de variadas técnicas de expressão, inclusive filmes cinematográficos, como foi possível verificar tanto em seu legado iconográfico¹⁴⁹ como nos relatos de seus herdeiros.

Ubatuba de Faria fotografou com diferentes câmeras. Além de sua *Zeiss*, ficou evidenciado o uso de pelo menos outras três câmeras: o equipamento do exército que produzia negativos de vidro de grande formato, uma *Rolleiflex*, adquirida na década de 1950, e uma *RolFadil*, com a qual produziria a coleção *Experiências com Câmera RolFadil*.

Quanto ao equipamento do exército não foi possível determinar o formato, a marca, nem mesmo o tipo. Há o relato de que no acervo havia um negativo que era de vidro e maior do que os negativos 6,5 x 9 cm. Tal negativo acabou por se quebrar e se perdeu do conjunto do acervo. Nunca se tratou de um conjunto de negativos de vidro, mas apenas de um. A hipótese que se aventa para tal situação é de que o conjunto de negativos provavelmente deveria ficar aos cuidados do exército e/ou da prefeitura para diversas e futuras impressões. Possivelmente o fotógrafo tenha ficado com uma lembrança de seu trabalho para seu acervo pessoal, não obstante nessas ocasiões fotografasse também com seu equipamento pessoal, provavelmente pelo mesmo motivo.

A *Rolleiflex* foi adquirida na década de 1950: “mais ou menos em 1952 papai adquiriu uma ‘*Rolle*’, mas deu preferência à Zeiss (vendendo a Rollei)”¹⁵⁰. Na década de 1950, a *Rolleiflex* era um equipamento bastante atual e festejado por profissionais da época. Muito embora Ubatuba de Faria tenha adquirido uma câmera *Rolleiflex*, parece não ter se adaptado a ela, de modo que há somente 18 negativos em seu acervo no formato 5x5. Segundo Paulo, teria sido justamente o formato 5x5 que desagradara seu pai.

Mesmo sendo um adepto de tecnologias de ponta Ubatuba de Faria era capaz de se afeiçoar a alguns de seus equipamentos uma vez adquiridos, como é o caso do “*Citroën*”, que o acompanhou durante quase toda sua vida profissional. Sua *Zeiss* também foi, no

149 O legado iconográfico de Ubatuba de Faria compreende os seguintes itens: Negativos de diferentes formatos, positivos colados em álbuns de família ou relatórios de trabalho. Imagens de fotografias impressas em publicações. Fotografias aéreas obtidas em conjunto e com equipamento das forças armadas registrados em negativos de vidro de grande formato. Uma filmagem do Bairro Industrial Navegantes.

¹⁵⁰ Carta de Paulo Kemp Ubatuba de Faria a João Rovati, em 1997.

questo equipamento fotográfico, sua “grande paixão” por assim dizer, ainda que gostasse de experimentar diferentes equipamentos como assíduo frequentador de casas fotográficas que era. Esta constância para com sua *Zeiss Ikon* fica evidente quando comparado com o também fotógrafo e urbanista Nestor Nadruz¹⁵¹, aluno de Ubatuba de Faria, que possui 25 *Leicas* e 6 *Rolleiflex*. O gosto de Ubatuba de Faria por sua *Zeiss Ikon* também fica evidenciado na análise de seu acervo, praticamente todo obtido com o mesmo equipamento, excetuando-se os negativos de formato 5X5 obtidos com sua *Rolleiflex* e os testes com a *RolFadil*.

Não se pode dizer que o urbanista foi um fotógrafo de uma câmera só, mas podemos afirmar, com certeza, que foi sua *Zeiss Ikon* a grande detentora de sua afeição. Para ilustrar o funcionamento da *Zeiss Ikon*, se fez uso das impressões registradas por um fotógrafo apreciador de câmeras *vintage*, Tonicito (2011), com relação a uma *Zeiss Ikon Ideal*, modelo 250/3, conforme segue:

[...] é uma câmera de fole de placa dobrável que tira fotos em folhas de filme no formato 6.5x9. Foi fabricada pela *Zeiss Ikon*, em Dresden, Alemanha, por volta de 1930, tornando-se uma câmera com mais de 80 anos que orgulhosamente ainda funciona e é capaz de tirar ótimas fotos. Quando fechada, a *Ideal* é não maior que um livro de bolso. É, primeiramente, quando você a abre e o encaixe do nível frontal (lente e obturador) que se prolonga em direção ao infinito que você percebe que esta é uma câmera para toda a vida, ou até mais. (TONICITO, 2011 - Tradução nossa)¹⁵²

3.1. A CÂMERA ZEISS

Em um dos catálogos da *Zeiss Ikon* de 1931 aparece descrito que “a câmera não é nada mais que um olho artificial feito de vidro, metal e couro” (ZEISS IKON, 1931a, p2). No entanto, para Ubatuba de Faria sua *Zeiss Ikon* parece ter significado mais que isso. O trabalho de identificação do modelo de câmera *Zeiss Ikon* do urbanista teve início a partir dos registros e depoimentos de Paulo Ubatuba de Faria, que utilizou e manteve a câmera que fora de seu pai até 1978. Algumas das características da câmera foram descritas em correspondência redigida em 1997, conforme segue:

Seu equipamento pessoal era uma '*Zeiss-Ikon*', obturador *Compur* (velocidade B 1 a 250 – luminosidade f 4,5 – distância de foco 10,5 cm) negativo 6X9 cm. Era uma câmera de fole com algumas características:
Visor - uma simples moldura de arame para enquadramento. Isso permitia ver o que ia sair na foto e o que não ia sair, permitindo uma eventual mudança de enquadramento. Janela – abertura da parte traseira permitindo

¹⁵¹ Nestor Nadruz foi objeto de estudo na fase inicial deste trabalho, quando, em um projeto de pesquisa inicial e exploratório, se pretendia estudar seu acervo juntamente com o Acervo LAUF.

¹⁵² Artigo intitulado “*The old lady - Zeiss Ikon Ideal 250/3*” escrito em 2011, por Tonicito, fotógrafo apreciador de câmeras *vintage*, em seu blog A (PHOTO) CHALLENGE A DAY.

a visão real da foto, possibilitando focagens precisas em objetos muito próximos. OBS. Esta câmera ficou comigo por um tempo e foi perdida em 1978 num acidente de carro, quando quebrou sua lente.¹⁵³

A partir deste relato e de informações descritas em depoimentos, se procurou nas câmeras de fole produzidas pela companhia *Zeiss Ikon* tais características, como forma de tentar determinar o modelo do equipamento utilizado por Ubatuba de Faria. A busca consistiu em um processo longo devido à dificuldade em encontrar informações específicas acerca das características de cada modelo. Mas, principalmente, devido ao grande número de modelos muito semelhantes entre si produzidos pela companhia. Por exemplo, dentre alguns modelos de câmeras de fole (*folding bed plate*) produzidos pela *Zeiss Ikon* se pode citar: *Maximar*, *Ideal*, *Onito*, *Trona*, *Trix*, *Orix*, *Taxo*, *Nixe*, *Universal Juwel*, *Volta*, *Donata*, *Nettar*, *Icarette*, *Cocarette*, *Piccolette*, e, ainda, entre outros, a *Ikonta* e a *Super Ikonta*. Soma-se à grande variedade descrita o fato de a maioria dos modelos citados apresentar subdivisões com várias configurações possíveis, figura 84.

O processo de busca se deu através dos catálogos da companhia *Zeiss Ikon* de 1928, 1931, 1932 e 1937, além de uma publicação exclusiva sobre câmeras da companhia: *Zeiss Ikon Cameras*, Tubbs (2001). A busca foi realizada com base no cruzamento de informações referentes às linhas de câmeras de fole da *Zeiss Ikon* tendo como matriz as descrições de Paulo Kemp Ubatuba de Faria e a análise das bordas dos negativos¹⁵⁴. As características buscadas foram as seguintes: *Rollfilms* 2 ¼ x 3 ¼ inch e *Platefilm* 2 ½ x 3 ½ inch; lentes *Tessar* com abertura *f* 4,5 e distância focal de 4 1/8 inch; obturador *Compur Rim-Set* com velocidade de obturação de 1 a 1/250s, visor traseiro e a “moldura de arame”, indicada como *iconomiter* ou *wire frame finder* nos catálogos da companhia. Dentre todos os modelos analisados, com suas respectivas configurações, somente três reuniram o conjunto das características citadas: A *Icarette* modelo L, a *Maximar* modelo 207/3 (*Maximar A*) e a *Ideal* modelo 250/3. Não foi possível, no entanto, afirmar com absoluta certeza qual destes modelos era o utilizado por Ubatuba de Faria. Para justificar essas variáveis se faz necessária a compreensão do processo e das particularidades da companhia *Zeiss Ikon* para o estudo do modelo e das especificações da câmera eleita pelo urbanista.

A *Carl Zeiss*, fundada por Carl Zeiss, Ernst Abbe e Schott Otto, teve seu núcleo inicial em Jena, na Alemanha, em 1846. Atualmente, a empresa fabrica não somente sistemas ópticos e de medições industriais, mas também dispositivos médicos. Especificamente para a linha de equipamentos fotográficos foi fundada, em 1926, a *Zeiss Ikon*, como um segmento da *Carl Zeiss*. A *Zeiss Ikon* foi criada através da fusão das

¹⁵³ Carta enviada por Paulo Ubatuba de Faria a João Farias Rovati como parte da documentação cedida pela família durante seu trabalho de doutorado na França.

¹⁵⁴ A análise das bordas dos negativos determinou que a busca fosse feita somente em câmeras que pudessem acomodar duas formas de filme fotográfico: *rollfilm* e *plate cut film*.

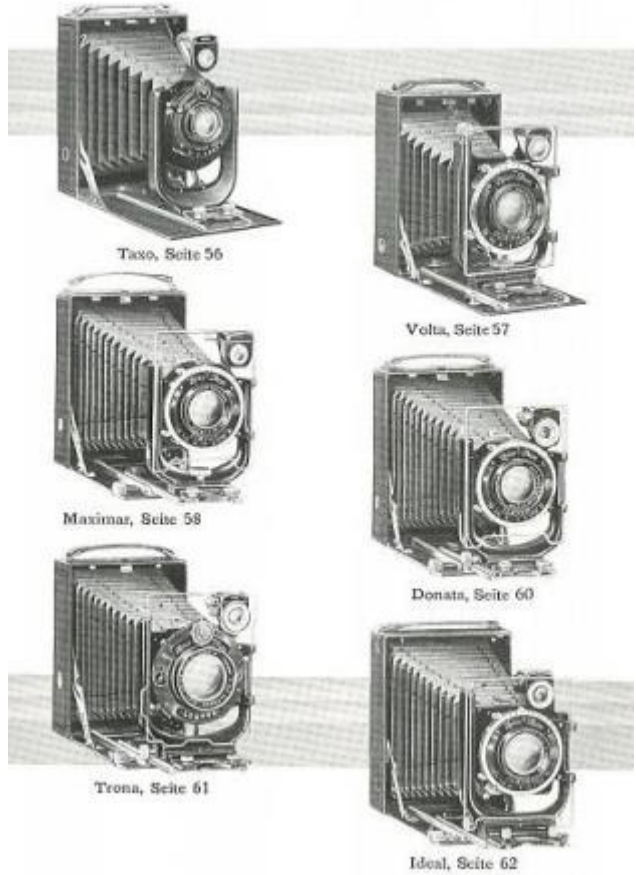
seguintes companhias: *Contessa-Nettel*, *Goerz*, *Ernemann e Ica*, sendo que esta última já era produto da fusão das companhias *Huttig*, *Krugener*, *Wunsche* e *Zulauf*. Após a fusão em 1926, a *Zeiss Ikon* continuou a produção das mais variadas linhas de cada uma das companhias, de modo que seu catálogo inicial possuía mais de 120 modelos. Com o tempo, alguns desses modelos foram descontinuados, mas muitos deles continuaram a ser produzidos ao longo da década de 1930 (TUBBS, 2001). Dessa forma, a *Zeiss Ikon* construiu câmeras com os mais variados preços e características. Não obstante as câmeras da *Zeiss Ikon* serem consideradas referência de qualidade, o fato de terem sido produzidas em tantas linhas, sendo várias delas muito parecidas umas com as outras, fez com que as câmeras da companhia se tornassem concorrentes entre si, conforme segue:

Ainda que fossem excelentes desenhando e construindo câmeras, pareciam não ter a mesma habilidade para gerir o negócio. Todas as partes da fusão trouxeram linhas de câmeras com elas, que eram mantidas e competiam umas com as outras. Fizeram muitos modelos que eram disponibilizados em inúmeras combinações de lentes e obturadores. Em um único ano tiveram 104 modelos diferentes em seu catálogo com uma possibilidade de cerca de 1000 combinações entre modelos, formatos, lentes e obturadores. Praticamente tudo que era vendido pela Zeiss foi atrelado a um número de catálogo geralmente expresso por uma fração. A parte superior ajuizava o número do modelo, a parte inferior revelava o formato. Assim, por exemplo, a linha de câmeras de fole *Icarette* tinha quatro modelos de corpo, números de catálogo 509, 500, 512 e 551. Eles estavam disponíveis em cinco tamanhos diferentes (mais um modelo que era de formato duplo parafilmes de rolo e de folha). O formato 6x9 é catalogado como 2. Assim, 509/2 é o modelo designado 509, em 6 x 9. Esse mesmo modelo também pode estar disponível em 6,5 x 11, 4,5x6, 6x6 e 8x10,5 como 509/15, 509, 509/16 e 509/17. Não, eu não esqueci um número no modelo de 4,5 x 6. Eles não atribuíram um número a esse tamanho, eles simplesmente chamaram-no de o primeiro número. [...] O triste é que a causa da falha não era o produto que era geralmente de superior com design exemplar e execução impecável. Ao invés disso o fracasso foi em gestão e marketing, tentando cobrir também grande parte do mercado com pouco capital, e nenhuma organização racional da linha de produtos. (OTTO; KASNER, 2012 - Tradução nossa)

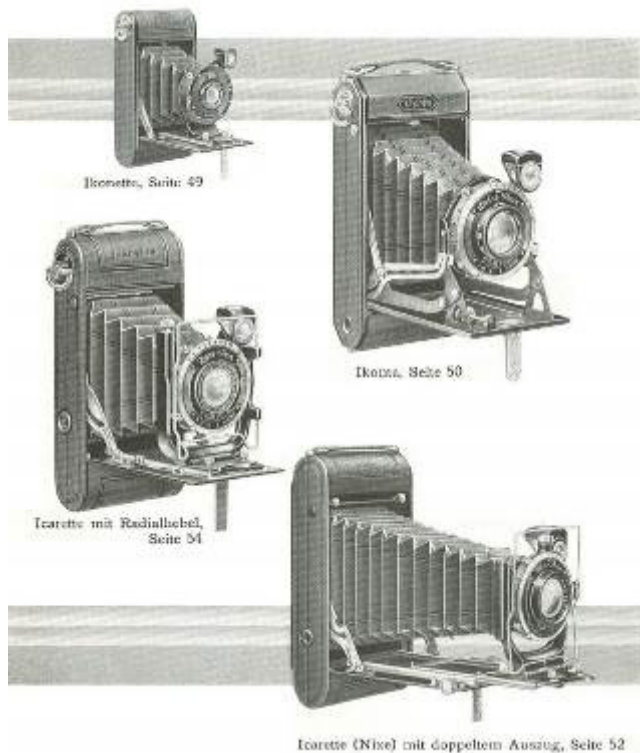
De acordo com o texto citado, podemos observar que tanto a *Maximar 207/3* como a *Ideal 250/3* e a *Icarette L* poderiam ser construídas, dentre muitas outras formas, com as mesmas especificações: negativo *plate* tamanho 6,5x9 cm, obturador *Compur* com velocidade 1/250, abertura de lente f 4.5 e distância focal de 105 mm.

A *Zeiss Ikon*, tanto quanto as empresas pré-*Zeiss Ikon*, possuía uma variedade de diferentes modelos de câmeras de fole para escolher após a fusão. A maioria das ofertas iniciais era a sobra do estoque pré-fusão não vendido. Somente poucos dos modelos dobráveis de fole duraram além de 1930. (OTTO; KASNER, 2012 - Tradução nossa)

Klappcameras für Platten



Klappcameras für Rollfilm



ALGUMAS DAS CÂMERAS DE FOLE ZEISS IKON.
CATÁLOGO ZEISS IKON 1931.

Sabemos que a *Maximar* e a *Ideal* são modelos que continuaram a ser fabricados pela *Zeiss Ikon* após a fusão e que eram semelhantes entre si sob vários aspectos. A *Ideal*¹⁵⁵, figuras 85 e 88, era disponibilizada em formatos 250/3 (6,5 x 9 cm), 250/7 (9 x 12 cm), 250/9 (10 x 15 cm) e 250/11 (13 x 18 cm). Todos, exceto o menor tamanho, tinham lentes intercambiáveis montados como baioneta. Todas tinham abertura para o visor traseiro, e fole de extensão dupla com possibilidade de movimentos de deslocamento para cima e para baixo (*rise and fall*). Possuíam o recurso de recuo do fole para uso como grande angular. Foram produzidas com lentes *Tessar*, *Dominar* ou *Protar* em obturadores *Compur*.

Já a *Maximar*¹⁵⁶, figuras 86 e 89, foi introduzida em 1914 pela *Ica* e se tornou muito popular após a fusão *Zeiss Ikon*. Era uma câmera de boa qualidade, ainda que de menor preço que a *Ideal*, com fole de extensão dupla e movimentos de deslocamento para cima e para baixo (*rise and fall*). Estava disponível em três tamanhos: A 207/3 (6,5 x 9 cm), B 207/7 (9 x 12 cm) e C 207/9 (10 x 15 cm). A *Maximar* A também foi oferecida com acabamento em verde, ainda que não fosse muito comum. Esse modelo podia ser encontrado com lentes 4.5 *Tessar* ou *Preminar*, 105 mm, ambas em obturadores *Compur*.

A diferença entre elas estava no peso e nos recursos disponíveis. A *Ideal* era mais leve, mais completa e bem-acabada. Os movimentos para correção de perspectiva chegavam a uma polegada e o foco podia ser fixado em qualquer ponto por meio de dispositivo tipo cremalheira. O que também diferenciava a *Ideal* é que essa era acompanhada por três cartuchos para filme de folha e um adaptador para filme em rolo, além da tradicional bolsa protetora de couro.

Muito embora a base da *Icurette*¹⁵⁷ modelo *L*, figuras 87 e 90, apresentasse um formato com as bordas arredondadas, diferente da *Maximar* e da *Ideal* que tinham bordas quadradas, os recursos técnicos por ela apresentados eram praticamente os mesmos das câmeras anteriormente referidas, além de terem um modo de operação muito semelhante. Diferentemente de muitas das câmeras da sua linha, o modelo *L* foi desenhado para receber tanto *RollFilms* como *PlateFilms*. Dentre suas características estão a capacidade de extensão dupla de fole, *double extension*, o recurso de recuo do fole, a distância focal ajustável e o deslocamento vertical da base do obturador, *rising front*. A *Icurette L* apresentava, ainda, obturador *Compur* com *delayed action*. Há o registro, por TUBBS (2001,

¹⁵⁵ A linha *Ideal* foi descontinuada em 1938, uma vez que a Alemanha estava se preparando para a Guerra e os recursos estavam escassos. A *Zeiss Ikon* não retornou ao mercado de filme em folha (*cut film camera*) e câmeras de fole depois da guerra.

¹⁵⁶ A *Maximar C* teve sua produção interrompida em 1937, os tamanhos *A* e *B*, vítimas do esforço de guerra, foram interrompidos em 1939.

¹⁵⁷ As câmeras *Icurette* foram originalmente produzidas pela *ICA*, a partir de 1912, e tiveram sua produção continuada pela *Zeiss Ikon*. Estavam disponíveis nos formatos 495 (6x6), 496 (4,5x6), 500 (6x9), 500/2 (6,5x9 e 6x9), 501 (6,5x11), 502 (6,5x11 e 6,9), 503 (6,5x11) e 0 (4x6,5). Disponível em: <<http://camera-wiki.org/wiki/Icurette>> Acesso em: 24 fev. 2017.

p.74 – tradução nossa), de que “as câmeras *Icurette* eram frequentemente escolhidas pelos profissionais mais eruditos por conta de sua diversificada extensão de operação”.

As informações as quais se teve acesso não foram suficientes para distinguir com absoluta exatidão o modelo da câmera utilizado pelo urbanista. No entanto, é possível descartar o modelo *Maximar* com base nos fatos ora descritos. Na figura 112, aparece retratado sobre a mesa do laboratório improvisado do então estudante da Escola de Engenharia um estojo de couro característico das câmeras da época. A análise deste estojo, especialmente quando comparado com imagens de estojos originais *Zeiss Ikon*, sugere o uso de uma câmera de caixa com bordas arredondadas. Esta imagem seria suficiente para descartar tanto a *Maximar* como a *Ideal*, não fosse pelo seguinte fato: além de o modelo *Ideal* coincidir em sua totalidade com as especificações informadas por Paulo Kemp Ubatuba de Faria, em um dos depoimentos à autora, o filho do urbanista chegou a afirmar (antes do início das buscas nos catálogos da *Zeiss Ikon*, na primeira referência que fez em depoimento sobre a câmera) que o modelo de câmera utilizado por seu pai seria uma *Zeiss Ikon* “Ideal”. Nessa oportunidade, além de enfatizar o termo “Ideal” com uma pronúncia singular, comentou da coincidência de a câmera tão bem quista por seu pai se chamar justamente “Ideal”, porque seria ideal para ele¹⁵⁸. No entanto, quando lhe foram mostradas imagens de câmeras do modelo *Ideal* nos catálogos da *Zeiss Ikon*, afirmou que aquelas, a julgar pelo aspecto exterior, diferiam da câmera de seu pai.

Com base nos fatos narrados se aventa hipóteses como: o estojo sobre a mesa não ter pertencido à câmera *Zeiss*, o que parece pouco provável, ou que “ideal” fosse somente um apelido dado à câmera. Ainda, considerando os inúmeros modelos fabricados pela *Zeiss Ikon* e a alta complexidade dos padrões existentes, conforme aqui demonstrado, não seria inadequado supor que, talvez, pudessem ter sido produzidos, ou comercializados¹⁵⁹, exemplares *Ideal* com bordas arredondadas. Dessa forma, é bastante provável que a câmera do urbanista tenha sido uma *Ideal 250/3* ou uma *Icurette L*. Muito embora não tenha sido possível uma definição exata do modelo da câmera utilizado, este fato não prejudica o trabalho de pesquisa requerido para a compreensão do funcionamento e da operação do equipamento fotográfico, uma vez que ambos os modelos têm modo de operação e recursos técnicos muito semelhantes, figuras 85, 86 e 87.

Os modelos *Icurette L* e *Ideal 250/3* possuíam muitas características técnicas em comum, mas, de modo geral, ambos eram modelos profissionais, completos, leves e flexíveis. A *Icurette L* é descrita, em catálogo da *Zeiss Ikon*, como sendo um equipamento fotográfico leve, completo e versátil. Nas palavras da companhia, “uma câmera universal

¹⁵⁸ Essa passagem chegou a ser registrada no diário de campo da pesquisa.

¹⁵⁹ Após a fusão da empresa, em 1926, equipamentos que conformavam os estoques das companhias que se uniram chegaram a ser comercializados com a marca *Zeiss Ikon* (TUBBS, 2001).

para todos os tipos de trabalho fotográfico” (ZEISS IKON, S.d.(b), p.16 tradução nossa) e, ainda, “uma *câmera universal* em todos os sentidos” (ZEISS IKON, S.d.(b), p.3 tradução nossa, grifo do autor). A *Ideal 250/3* é descrita conforme segue:

Para este tamanho não se pode encontrar câmera de fole mais versátil que a *Ideal A*. Praticamente todos os ajustes para um trabalho erudito podem ser incorporados por essa câmera. Ao mesmo tempo não é muito complicada nem tão pesada para ser carregada conforme for conveniente. (ZEISS IKON, 1931a, p.31, tradução nossa)

O estudo do equipamento fotográfico utilizado é fundamental para a compreensão de um conjunto de fotografias, conforme indicado por Kossoy (2001), não pela definição de um modelo em si, mas sim para a compreensão dos recursos disponíveis e do processo fotográfico ou do ato de fotografar. Sendo assim, passamos a análise das partes e recursos das câmeras comuns aos dois modelos.

Evidentemente a maior parte das lentes dos equipamentos da *Zeiss Ikon* provinha da empresa de equipamentos ópticos *Carl Zeiss*, proprietária da *Zeiss Ikon*, no segmento de fotografia. A lente dos equipamentos era a famosa *high quality Zeiss Tessar f 4,5*. As lentes *Tessar*¹⁶⁰, figura 91, eram referência de inovação e qualidade, sendo extremamente celebradas no segmento de fotografia tanto da época como atual. A Câmera também podia ser equipada com lentes suplementares tipo *Distar* e *Proxar*.

As lentes Tessar eram instaladas em obturadores *Compur*, muito conhecidos por alta qualidade e precisão tanto em altas como em baixas velocidades de obturação, figura 94. Dentre os obturadores *Compur* o provável obturador de Ubatuba de Faria era o *Compur S (Rim-Set)* com velocidade 1/250 - 1, B, T. Tal obturador passou a ser fabricado em 1928 substituindo o *Compur (Dial-Set)* de 1912. A grande inovação do novo modelo foi o incremento do dispositivo *delayed action* ou *self-timing*, o que hoje chamamos de *timer*, que permitia adiar a exposição em 12 segundos, permitindo, dessa forma, ao autor da fotografia estar presente em sua composição.

Em *Vers une Architecture*, Le Corbusier (1923) instaura, com comparações provocadoras, ligações entre o universo mecânico e o da arte sugerindo que há uma beleza comparável na pedra esculpida e nos “órgãos mecânicos”. Ubatuba de Faria parecia viver em consonância com o “espírito *nouvel*” demonstrado por Le Corbusier, e, também, admirar a tecnologia que constantemente utilizava, como máquinas, aviões e o automóvel. Ao valorizar as tecnologias que despontavam em seu tempo, o urbanista muito provavelmente

¹⁶⁰ *Tessar* é um modelo de lente desenhado por Paul Rudolph enquanto trabalhava para a *Carl Zeiss Jena Company* em 1902. O modelo original tinha abertura de f/6.3 e foi desenvolvido e ampliado para f/4.5 em 1917 e f/2.8 em 1930. O design Tessar tem sido copiado pelas maiores companhias do mundo incluindo Canon, Kodak, Nikon, Olympus dentre muitas outras. Disponível em: <<http://camerapedia.wikia.com/wiki/Tessar>> Acesso em: 15 fev. 2012.

via beleza no seu equipamento fotográfico em si para além da arte que ele era capaz de gerar. O mecanismo interno do obturador *Cumpur*, demonstrado na figura 94, parece exemplificar a beleza artística dos órgãos mecânicos, conforme descrito por Le Corbusier.

A partir do conhecimento dos recursos técnicos do obturador foi possível observar o uso do dispositivo *self-timing* em várias fotografias em que Ubatuba de Faria aparece fotografado. O conhecimento desse recurso também é fundamental para indicar a autoria de muitas fotografias do acervo, principalmente as que Ubatuba de Faria aparece fotografado com grupos de pessoas, como é o caso das fotografias da série Vida Acadêmica. Na fotografia obtida durante o curso de urbanismo em Montevideú podemos observar com clareza o uso do recurso *self-timing*, figura 95. Nota-se que a câmara se encontra apoiada em altura similar às mesas que aparecem em primeiro plano, tendo sido necessário a Ubatuba de Faria contornar esses obstáculos para convenientemente se colocar e compor o enquadramento previamente organizado. O posicionamento do autor da foto é acessível no tempo de 12 segundos proporcionado pelo retardamento do momento de obturação. Nota-se a espontaneidade com que o Autor compõe a foto em seu canto inferior direito, e também algum deslize no cálculo do enquadramento uma vez que sobra espaço no canto esquerdo de imagem e seu braço aparece cortado no lado direito da fotografia. Na fotografia obtida durante seu período de estudante na Escola de Engenharia, figura 96, fica evidente a espontaneidade com que Ubatuba de Faria, que vem na corrida, abraça seus colegas para compor o retrato. Comparado com os demais retratos de grupo de sua vida acadêmica este parece ser o mais extrovertido, mesmo assim, percebemos os demais colegas em posições mais austeras ou menos naturais, figura 97. Tal espontaneidade para posar para retratos pode ser atribuída à personalidade extrovertida do urbanista, mas quando observamos o recorrente posicionamento de Ubatuba de Faria no canto inferior direito, de fácil e rápido acesso para quem sai de traz da câmara, fica evidente que o jovem esfuziante que aparece retratado era também autor das fotografias. Cabe ressaltar que as fotografias aqui exibidas conformam a totalidade das fotografias da série Vida Acadêmica em que Ubatuba de Faria está presente.

Zeiss Ikon Cameras



MAXIMAR A and B

For Plates and Film Packs

Plates
Model A: $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{2}$ "
($6\frac{1}{2} \times 9$ cm.)
Model B: $3\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{4}$ "
(9×12 cm.)

Film Packs
Model A: $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{4}$ "
Model B: $3\frac{1}{2} \times 4\frac{3}{4}$ "

Maximar A and B have many of the features of the advanced models, yet they are moderately priced. They are the ideal plate and film pack cameras for the amateur who is beginning to do all of his work with a plate camera instead of a rollfilm camera.

The outstanding feature which puts Zeiss Ikon cameras in a position of leadership in the camera world, is also incorporated in these models — that is the Carl Zeiss Tessar F/4.5 lens. It is mounted in the new Compur shutter with self-timing device which allows the photographer approximately 12 seconds to get into his own picture, before the exposure.

Both models have double extension bellows which permit the use of Zeiss Distar and Proxar supplementary lenses. Ample vertical and horizontal movement enables the photographer to make architectural as well as the more difficult shots.

These popular models also have the brilliant view finder as well as the Ikonometer wire finder. What you see through the Ikonometer is what you get in your picture.

The ground glass back has a large focusing hood which renders the use of a focusing cloth unnecessary.

Maximar B is supplied with $3\frac{1}{4} \times 4\frac{1}{2}$ " kits for plates and film packs.

The Maximar models are constructed of all metal, well-finished, and covered with genuine grain leather.

Picture Size . . . Maximar A, $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{2}$ inches; Maximar B, 9×12 cm. ($3\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{4}$ in.)
Lens Zeiss Tessar F/4.5, Model A, $4\frac{1}{8}$ inch; Model B, $5\frac{1}{8}$ inch focal length
Shutter New Compur with cable and finger release and self-timing device
Speeds Model A, 1 to $\frac{1}{200}$ sec. Time and Bulb; Model B, 1 to $\frac{1}{200}$ sec. Time and Bulb
Bellows Model A, $2\frac{1}{4}$ inch extension; Model B, $10\frac{1}{2}$ inch extension
Camera Size . . . Model A, $2\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4} \times 5$ inches; Model B, $2\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{4} \times 6\frac{1}{4}$ inches
Weight Model A, 25 oz.; Model B, 40 oz.

Zeiss Ikon Cameras



IDEAL A

For Plates and Film Packs

Plates
 $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{2}$ " ($6\frac{1}{2} \times 9$ cm.)

Film packs
 $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{4}$ "

For its size, no more versatile plate camera can be found than the Ideal A. Practically every adjustment that serious work calls for is included in this camera. At the same time, it is not too complicated nor too heavy to be carried about conveniently.

The famous Carl Zeiss Tessar F/4.5 lens is fitted to this camera. And the new Compur shutter with the self-timing device which allows you approximately 12 seconds to get into your own pictures, before the exposure, is also a feature.

The Ideal A has an $8\frac{1}{2}$ " double bellows extension which permits focusing on objects as close as 9" from the camera, a decided advantage in making copies or photographing small objects. Zeiss supplementary lenses Distar and Proxar can be used on this camera.

The lens front of the Ideal A has both vertical and horizontal movements of one inch, considerable for a camera of this size. These adjustments, combined with the long extension, are most important in architectural photography.

The Ikonometer wire finder indicates correctly at all times the exact composition of the picture to be made. A brilliant view finder is also included.

For critical work, focusing may be done while viewing the image on the hooded ground glass. Focusing is accomplished by means of rack and pinion adjustment and can be locked at any desired point. The bellows are fitted with an automatic take-up which eliminates the possibility of sagging and cutting off part of the picture.

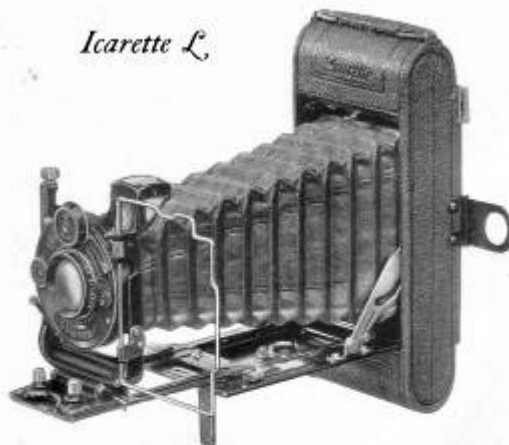
Ideal A is built of light metal, finished in polished black enamel, and covered with pin grain seal leather.

Also furnished with the Ideal A are three single metal plate holders, film pack adapter, and leather carrying case.

Picture Size . . . For plates: $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{2}$ inches; for film packs: $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{4}$ inches
Lens Zeiss Tessar F/4.5 of $4\frac{1}{8}$ inch focal length and $4\frac{1}{8}$ inches
Shutter New Compur with cable and finger release and self-timing device
Speeds 1 to $\frac{1}{200}$ sec. Time and Bulb
Bellows Black leather, $8\frac{1}{2}$ inch extension
Camera Size . . . $1\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{4} \times 5\frac{1}{8}$ inches. Weight: 23 ozs.

Zeiss Ikon Cameras

Icarette L



For Rollfilm $2\frac{1}{4} \times 3\frac{3}{4}$ " and Plates $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{2}$ ".

THE Icarette L is a rollfilm and plate camera, having 8 inch double extension bellows. It takes six exposure rollfilms $2\frac{1}{4} \times 3\frac{3}{4}$ inch of any make. The back is fitted with a panel which is readily removable so that a plate holder, film pack adapter or focusing back may be inserted for the use of plates or cut films $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{2}$ inch ($6\frac{1}{2} \times 9$ cm.) as well as of film packs $2\frac{1}{2} \times 3\frac{3}{4}$ inch. The 8 inch bellows permit the use of a Distar Lens, and when plates are used, objects within two feet of the camera may be photographed. Proxar Lenses for wide-angle work may be used with the Icarette L, making it a universal camera for all-round photographic work.

[85] MODELO IDEAL A.
FONTE: CATÁLOGO ZEISS IKON 1931.

[86]: MODELO MAXIMAR.
FONTE: CATÁLOGO ZEISS IKON 1931.

[87] MODELO ICARETTE L
FONTE: CATÁLOGO ZEISS IKON S.D.



[88] ZEISS IKON IDEAL MODELOS 250/7 (9 X 12 CM) E 250/3 (6,5 X 9 CM).
FONTE: PACIFICRIMCAMERA

[89] ZEISS IKON MAXIMAR MODELO 207/3 (6,5 X 9 CM).
FONTE: PACIFICRIMCAMERA

[90] ICARETTE L
FONTE: PHOTO-ANALOGUE





A Perfect Picture

WITH A ZEISS LENS. The difference between success and failure is often—just the lens. If your pictures lack brilliance and that crisp definition you would like to see, get a Zeiss lens and note the difference. Ask successful photographers of your acquaintance and they will tell you that ZEISS lenses are recognized the world over as embodying the highest point of excellence in optical manufacture. You may buy worse, but you cannot buy a better lens than a Zeiss. There is a

Zeiss Lens

suitable for every class of work.

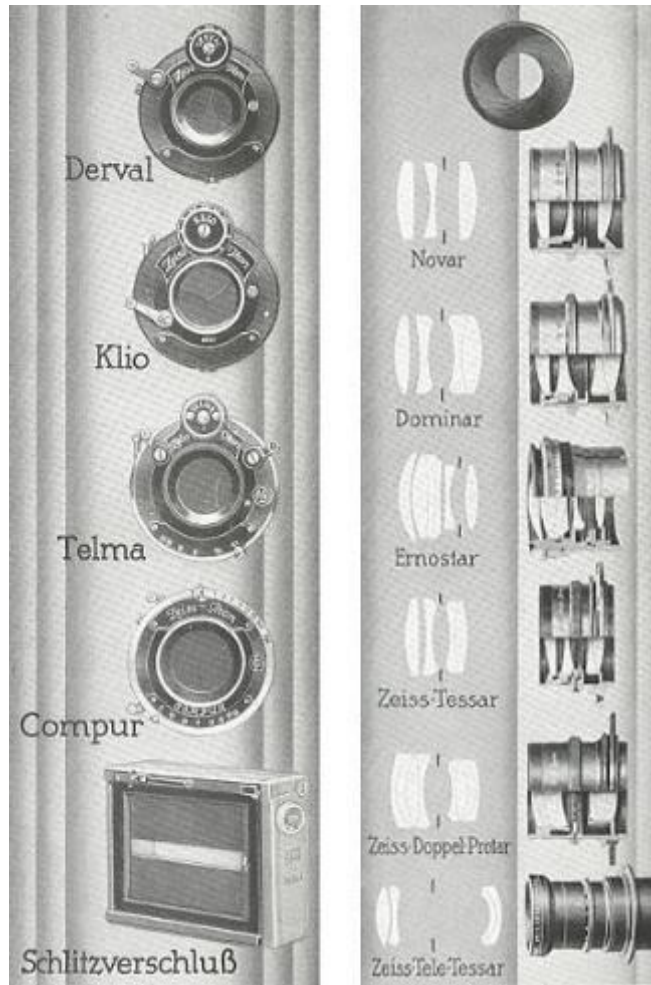
HAND CAMERAS. For fast-focus hand cameras and reflexes the TESSARS F 1.5 and F 1.7 are recommended. They are extremely rapid and give sharp definition to the edges of the film. For double exposure hand cameras the Double SHUTTER is of particular value. It opens at F 6.8 and gives a chance of two full, steady exposures being about twice the form of the usual lens sets.

STAND CAMERAS. For absolutely brilliant work the Double PROTAR F 1.2 to F 2.2 should be selected. It can be used for landscape, portrait, architecture, stage, sports, etc. and according to the combinations selected will give a choice of either two or three lens.

THE MAGNAR film is a unique substitute lens which gives the results of an 8-in. lens and yet requires only the camera extension.

ASK FOR LIST P1.
CARL ZEISS

(London), Limited,
11 & 14, Great Castle Street, Oxford Cross,
LONDON, W.



[91] ACIMA:LENTE TESSAR CARL ZEISS JENA EM CORTE.
FONTE: CAMERAPEDIA.

[92] ACIMA, À ESQUERDA: RECLAME DAS OBJETIVAS ZEISS EM 1913.
FONTE: EARLYPHOTOGRAPHY

[93] AO CENTRO: OBTURADORES E OBJETIVAS UTILIZADOS NAS LINHAS DE PRODUÇÃO DA ZEISS IKON.
FONTE: CATÁLOGO ZEISS IKON 1931.

[94] ABAIXO: OBTURADOR COMPUR S (RIM-SET) VELOCIDADE 1/250 - 1, B, T. SELF-TIMING EM FRENTE E VERSO.
FONTE: EARLYPHOTOGRAPHY





[95] ACIMA, À ESQUERDA: CURSO DE URBANISMO EM MONTEVIDÉU.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA

[96] ACIMA, À DIREITA: VIDA ACADÊMICA | FACULDADE DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0666

[97] ABAIXO: CONJUNTO DE FOTOGRAFIAS DA SÉRIE VIDA ACADÊMICA | FACULDADE DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0667, LAUFN0669, LAUFN0670 E LAUFN0668.

Era particularidade intrínseca das câmeras de fole a capacidade de extensão do fole. Tanto a *Ideal 250/3* como a *Icarette L* apresentavam capacidade de extensão dupla de fole, *double extension*. Tal característica permitia operar efeitos de *close-ups*, ou dar *zoom*. Este recurso aparece demonstrado no trecho que segue e nas figuras 98 e 103.

A extensão dupla de fole é realmente indispensável para câmeras de fole de prato onde é possível utilizar várias distâncias focais com a ajuda de lentes suplementares. Os usuários estarão interessados em possuir uma câmera de fole de extensão dupla por ser necessária para obter fotografias a partir de longas distancias ou de ângulos difíceis, ou ainda para fotografias em tamanho natural de objetos muito pequenos. (ZEISS IKON, 1931b¹⁶¹)

Outro recurso importante apresentado por ambos os equipamentos fotográficos é a movimentação do fole na direção vertical. A *Ideal* possuía, ainda, a capacidade de movimentação do fole na horizontal. Esta flexibilidade do fole, que chegava a uma polegada em todas as direções e era extremamente útil para correção de perspectiva em fotografias de arquitetura.

O fole pode se estender para o dobro do comprimento da câmera, permitindo um *close-up* de focagem realmente surpreendente. Outro recurso interessante da *Ideal* é que o nível frontal tem a possibilidade de se deslocar procedendo com movimentos de subida e descida que são muito úteis para correção de perspectiva. (TONICITO, 2011 - Tradução nossa)

Se a análise dos recursos técnicos da câmera é importante para a compreensão do que foi fotografado através de suas lentes, o *modus operandi* da câmera é igualmente importante para a compreensão do acervo fotográfico estudado, em especial devido às particularidades inerentes ao equipamento fotográfico do urbanista. É importante que fique claro que operar uma câmera de fole é uma operação peculiar que tem muitas minudências devido ao longo e cuidadoso processo de manuseio da câmera demandado para a obtenção de uma única fotografia.

Cabe ressaltar que para podermos descrever este processo nos valem do depoimento de um fotógrafo apreciador de câmeras *vintage*, Tonicito (2011), que descreveu minuciosamente o ato de fotografar com sua *Zeiss Ikon Ideal A*. Soma-se a isso, o fato de terem sido adquiridas pela autora duas câmeras de fole *Zeiss Ikon*¹⁶² para que o processo, conforme descrito, pudesse ser melhor acompanhado e observado.

¹⁶¹ Texto originalmente em alemão traduzido pelo Arq. Stefan Germann.

¹⁶² Foram adquiridas uma *Ideal A*, com o mesmo tamanho de negativo, e uma *Maximar B*, que, embora seja de tamanho diferente, possui a mesma lente e obturador adotados por Ubatuba de Faria.

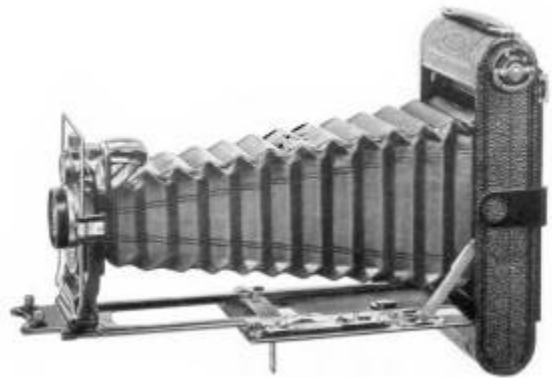
Antes de o obturador ser acionado se deve atentar para muitas operações anteriores a este momento, conforme passamos a descrever: para obter uma fotografia é necessário, inicialmente, abrir totalmente o obturador para visualizar a imagem que atravessa a lente e se projeta na tela de vidro fosco, no dorso da câmera, figura 100.

A imagem projetada no vidro fosco, como todas as imagens que atravessam uma lente fotográfica, é invertida de cabeça para baixo e da direita para a esquerda. Isso torna o enquadramento e composição de uma imagem uma tarefa difícil, embora eu também pense que é exatamente essa imagem invertida que põe uma distância suficiente entre a realidade que você está fotografando e da realidade que você vê através da câmera, fazendo com que o momento decisivo seja praticamente impossível. No entanto permite composições muito mais bem pensadas e elaboradas. Imagens invertidas e câmeras difíceis de usar fazem de você, creio eu, melhor fotógrafo. (TONICITO, 2011 - Tradução nossa)

Esta tela de vidro fosco, *ground glass back*, juntamente com o enquadramento em arame e com a lente de aumento que fica no alinhamento do obturador são elementos que ajudam na obtenção do foco e do enquadramento. Esta tela é de difícil visualização, especialmente à luz do dia. Por esse motivo, a câmera *Ideal* vem com um capuz retrátil fixado em seu dorso que se desdobra e permite a visualização da tela em sua sombra, figura 101. Este capuz tem a mesma função do pano escuro usado para cobrir a cabeça pelos primeiros fotógrafos e que ainda é um ícone do ofício de fotógrafo.

O ajuste do foco ocorre através do deslocamento do nível frontal (plano onde estão a lente e o obturador) para mais perto ou mais longe do nível do filme (plano em que estão a película, ou a tela de vidro fosco). Mais uma vez o foco e o enquadramento devem ser checados através do *frame* de arame, *iconomiter*, e da lente de aumento, *brilliant view finder*, figura 102. Quando se tem o enquadramento e foco ajustados deve-se, sem mover a câmera, remover a tela de vidro fosco e substituir pelo filme. O filme deve estar previamente condicionado em um suporte à prova de luz, *clamp-on plate holder*. Este suporte é um cartucho que é encaixado exatamente na mesma posição que era ocupada pela tela de vidro e contém uma lâmina escura que deve ser removida para obtenção da fotografia. Estes cartuchos devem ser carregados individualmente, em ambiente protegido de luz, com uma folha de filme cada. O número de cartuchos disponíveis e carregados limita o número de fotografias possíveis de serem realizadas.

Depois da remoção da lâmina escura, passa-se a avaliar a exposição, quando se define a velocidade de obturação e a abertura da lente. Depois de armar e disparar o obturador recoloca-se a lâmina escura e só então é possível remover o cartucho do filme e reiniciar o processo para obter uma nova imagem.



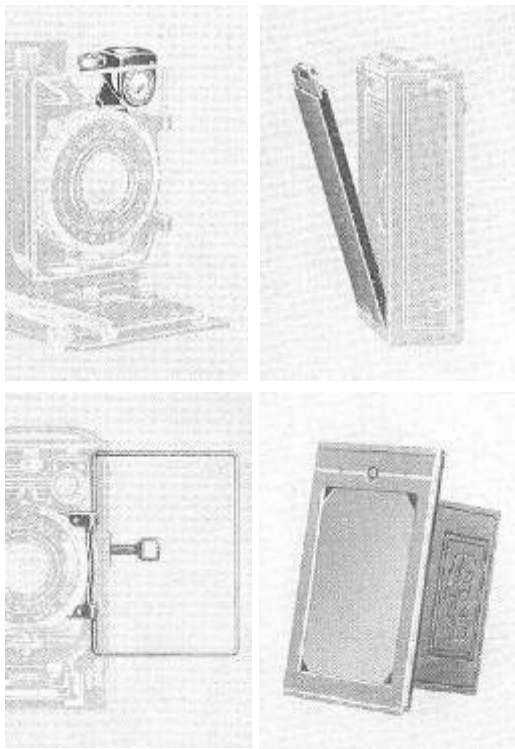
[98] ACIMA: RECURSO DE EXTENSÃO DE FOLE DAS
CÂMERAS *IDEAL* E *ICARETTE*.
FONTE: COMPOSIÇÃO ELABORADA PELA AUTORA.

[99] AO CENTRO: RECURSO DE MOVIMENTAÇÃO DO
FOLE PARA CORREÇÃO DE PERSPECTIVA.
FONTE: COMPOSIÇÃO ELABORADA PELA AUTORA

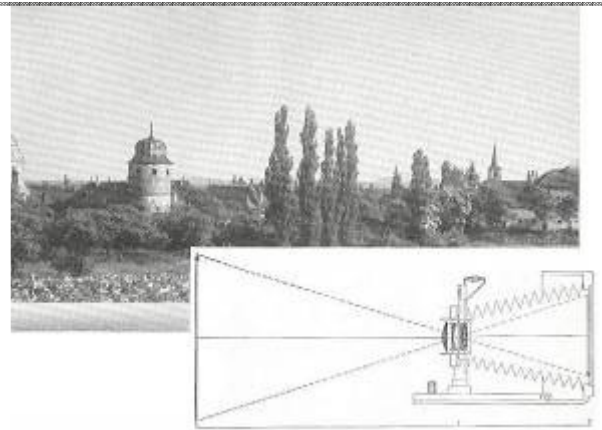
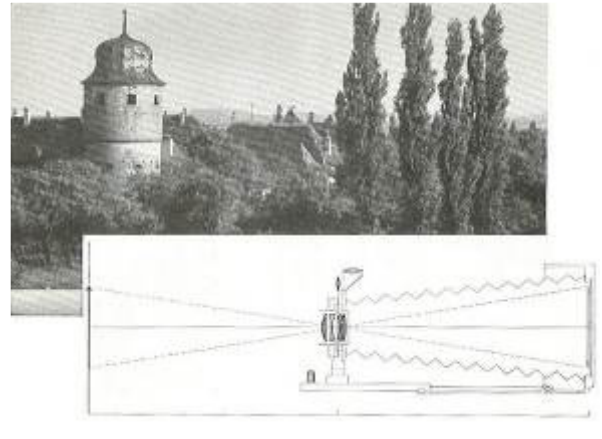
[100] AO LADO: IMAGEM INVERTIDA PROJETADA
SOBRE TELA DE VIDRO FOSCO.
FONTE: *A PHOTOCHALLENGE A DAY*.

[101] ABAIXO: CAPUZ RETRÁTIL.
FONTE: IMAGEM TRATADA PELA AUTORA.



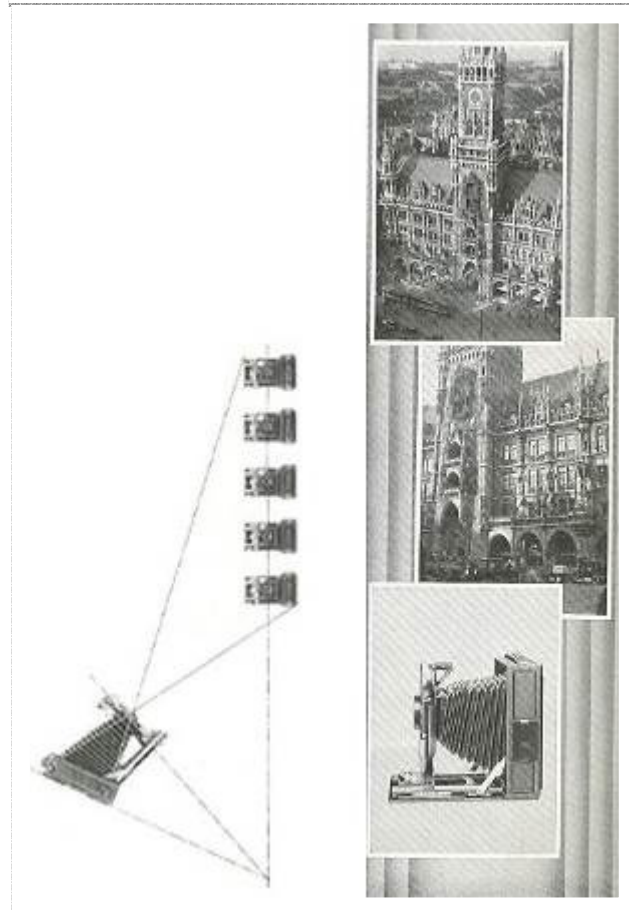


[102] À ESQUERDA: PARTES DA CÂMERA:
BRILLIANT VIEW FINDER, *CLAMP-ON PLATE HOLDER*,
IKONOMITER E *GROUND GLASS BACK*.
 FONTE: ZEISS IKON, 1932.



[103] ACIMA: RECURSO DE EXTENSÃO DE
 FOLE.
 FONTE: CATÁLOGO ZEISS IKON, 1931.

[104] ABAIXO: RECURSO DE CORREÇÃO DE
 PERSPECTIVA.
 FONTE: CATÁLOGO ZEISS IKON, 1931.



Suponha que tenhamos encontrado um enquadramento agradável, que o foco está ajustado e que gostamos do que vemos na tela. Sem mover a câmara, a tela de vidro fosco deve agora ser removida de trás da câmara e substituída pelo filme, para capturarmos exatamente a imagem desejada sobre ele. Para isso, um suporte de filme é encaixado à parte de trás da câmara, exatamente na mesma posição onde estava a tela de vidro. Este suporte de filme é um cartucho à prova de luz contendo uma folha de filme, com uma lâmina escura removível que deve ser retirada para a obtenção da imagem.

Agora, o suporte de filme está no lugar e é hora de avaliar e definir a exposição: velocidade de obturação e a abertura. Então, depois de reconfirmar que o suporte está firmemente encaixado à parte traseira da câmara, remova cuidadosamente a lâmina escura, arme o obturador e tire sua foto. Em seguida, coloque a lâmina escura cuidadosamente de volta no lugar e então você pode remover o suporte de filme da câmara. Se você quiser tirar mais fotos, você precisa de suportes de filme adicionais carregados com folhas de filme não exposto. (TONICITO, 2011 – tradução nossa)

Este alongado processo para obtenção de uma única fotografia tem implicações diretas no tipo de fotografia produzida com este equipamento. Conforme relato a seguir podemos observar que esta câmara demandava um tempo prolongado de operação e maturação para obtenção da imagem.

Esta não é uma câmara para fotos casuais, e menos ainda para uma ação rápida: outros tipos de câmara são muito mais adequados para esses fins. A Ideal é a câmara perfeita para fotografar lentamente, muitas vezes usando tripé, para ter tempo de pensar sobre o que você está fazendo antes de fotografar, uma vez que o processo é complexo e as etapas devem ser feitas na ordem correta. Utilizar a Ideal me faz estranhamente feliz. Eu acho que não é só por um pouco de diversão masoquista por precisar mais de um minuto para tirar uma foto, mas porque transmite a sensação de estar fazendo fotografia de verdade. Focar no vidro de fundo e depois mudar para o filme de volta me faz sentir que eu estou jogando com os garotos grandes agora. É quase fotografia de grande formato com uma câmara de visão. Isso me traz para perto das origens e faz me sentir como um pioneiro da fotografia. (TONICITO, 2011 – tradução nossa)

O tempo de operação para obtenção de um registro fotográfico viria a ser reduzido em alguns instantes a partir do incremento tecnológico que permitiu o uso de filmes fotográficos em rolo, normalmente com capacidade para obtenção de 06 fotografias. Tanto a *Icchette L* como a *Ideal 250/3* possuíam este recurso. Na *Ideal* era necessário um adaptador externo para o uso de filmes em rolo e na *Icchette L* os filmes em rolo eram posicionados no corpo da câmara sendo o recurso para obtenção de fotografias com filmes tipo *plate* anexado na parte traseira da câmara.

3.2. A TÉCNICA COMPOSITIVA

É justamente em função do tempo necessário para obter uma imagem e das minudências do processo de fotografar com esta câmera que algumas questões da técnica do fotógrafo devem ser abordadas neste capítulo, próximo à descrição da câmera, para uma compreensão clara de seu real significado. O estudo detalhado do equipamento do fotógrafo é essencial para o entendimento da habilidade e técnica necessária para registrar imagens como as registradas por Ubatuba de Faria que estão a seguir.

Com a descrição do equipamento feita aqui se poderia esperar encontrar no Acervo LAUF fotografias que fossem obtidas de forma demorada e não as de ação rápida. No entanto, Ubatuba de Faria parecia gostar de desafiar o próprio tempo de operação de seu equipamento. Apesar das limitações de sua câmera para fotografias rápidas, algumas fotografias de Ubatuba de Faria fazem lembrar o “*momento decisivo*” de Henri Cartier-Bresson¹⁶³, o instante capaz de expressar a essência de uma situação. O momento ou instante decisivo era “o reconhecimento simultâneo, em uma fração de segundo, da significação de um evento, assim como uma precisa organização das formas que dão a tal evento sua devida expressão” (CARTIER- BRESSON, 1952). Na prática, é o momento exato do disparo da câmera, onde tudo o que está enquadrado em cena se alinha de forma a criar a composição final perfeita, dentro da visão do fotógrafo. Efetivamente, segundo Cartier-Bresson:

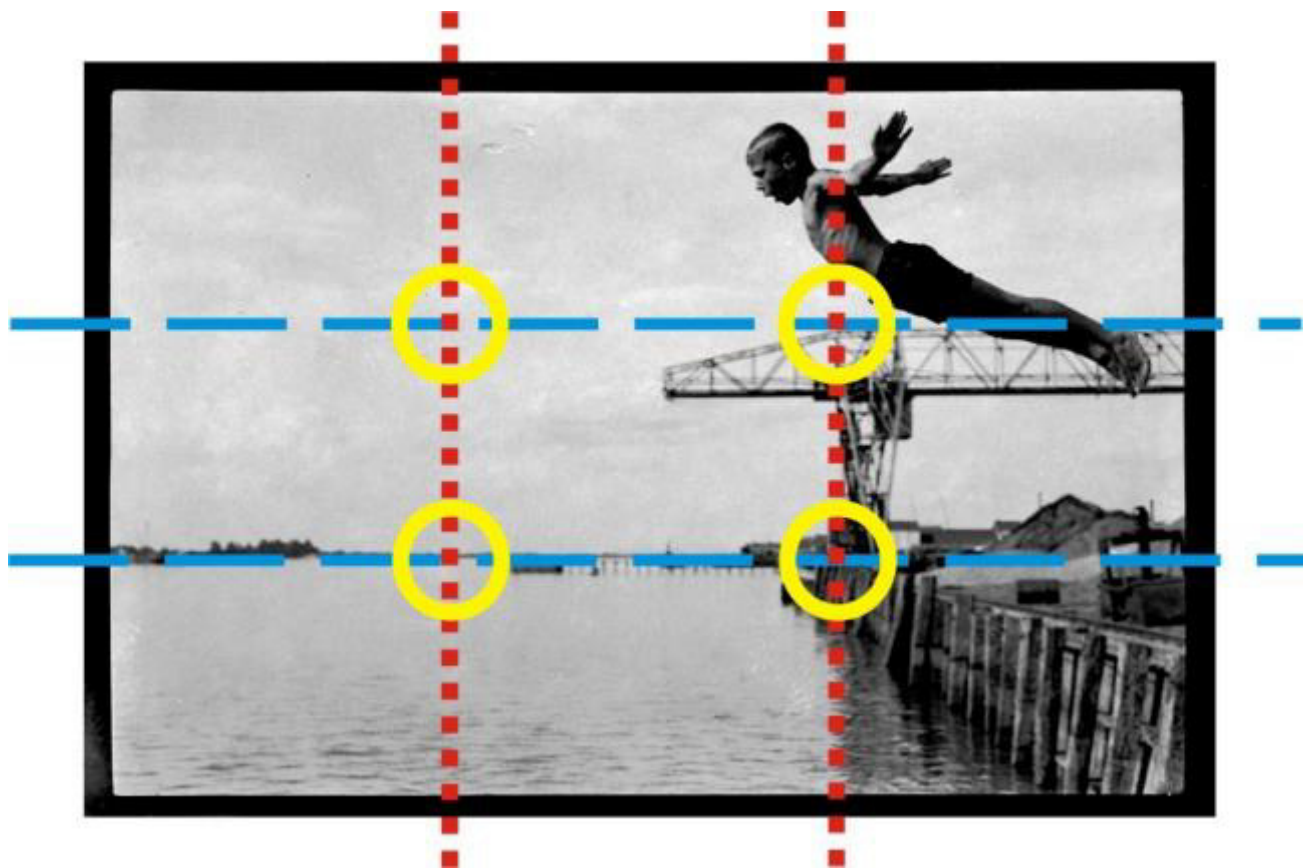
Na fotografia existe um novo tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas tecidas pelo movimento do objeto. O fotógrafo trabalha em uníssono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma, como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel. O olhar do fotógrafo está constantemente avaliando. Um fotógrafo pode captar a coincidência de linhas simplesmente ao mover a cabeça uma fração de milímetro. Pode modificar a perspectiva com um leve dobrar de joelhos.¹⁶⁴

¹⁶³ O francês Henri Cartier-Bresson é considerado um dos maiores expoentes da Fotografia de todos os tempos, e um dos mais influentes fotógrafos do século XX. Sua obra é marcada por uma peculiaridade que o mesmo chamava de *The Decisive Moment*, expressão eternizada na publicação de 1952. Cabe dizer que o equipamento de Cartier-Bresson, a lendária *Leica* 35mm, era muito mais rápida que o equipamento fotográfico de Ubatuba de Faria. “Quando Henri Cartier-Bresson pegou sua *Leica*, em 1932, esta era um tipo milagroso novo de câmera, pequena e leve, equipada com uma lente afiada, rápida e equipada com um longo rolo de película de 35 mm. Este continua a ser o tipo de câmera que a maioria de nós conhece e utiliza hoje, mas antes disso, praticamente todas as câmaras eram maiores e mais pesadas. Embora fáceis de usar, ofereciam pouco controle sobre a composição e velocidade do fotógrafo usando grandes folhas de filme que tinham que ser carregadas uma de cada vez e muitas vezes precisavam de um flash volumoso.” Disponível em: <<http://www.npg.si.edu/exh/cb/index-int2.htm>> Acesso em: 08 julho. 2012.

¹⁶⁴ Tradução livre e informal do inglês por Paulo Thiago de Mello de trecho do livro *The Decisive Moment*, New York, 1952. Copyright 1952 Cartier-Bresson, Verve and Simon and Schuster. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso em: jul. 2012.



[105] O "MOMENTO DECISIVO" DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA.
FONTE: ÁLBUM NO CLUB UNIÃO 1932 E 1933 | LAUFN1007.



[106] DIAGRAMA MONTADO A PARTIR DA FOTOGRAFIA LAUF1007.
FONTE: COMPOSIÇÃO ELABORADA PELA AUTORA.

O negativo digitalizado com tombo LAUFN1007, apresentado na figura 105, exemplifica a habilidade técnica e compositiva demonstrada pelo urbanista nas mais variadas unidades de seu acervo fotográfico. Como forma de demonstrar essa afirmação, esta imagem passa a ser analisada com base na Regra dos Terços, figura 106, que tem como ideia básica dividir a imagem em três quadrantes verticais e horizontais. As linhas que demarcam esta divisão são denominadas “linhas de interesse” e, os pontos de intersecção entre elas, são conhecidos como “pontos áureos”.

Observa-se que as linhas de interesse horizontais se encontram rigorosamente alinhadas com a linha do horizonte em sua parte inferior e com o alinhamento horizontal da estrutura metálica em sua parte superior.

Sobre o segmento da linha de interesse vertical direita encontram-se dispostos os elementos da cena do salto, na qual, em seu ponto áureo inferior, encontra-se a união da base da estrutura metálica com a plataforma. O alinhamento vertical segue com o pilar da estrutura metálica até o ponto áureo superior onde, além do fim do pilar e início da parte horizontal da grua, percebe-se o ponto de inflexão do corpo do atleta que vinha alinhado desde os pés com o elemento horizontal da estrutura metálica e passa agora a seguir o alinhamento vertical. Esta linha de interesse predominantemente preenchida é coroada com o vazio formado pela separação entre a cabeça e os braços do atleta. Este contraste entre o claro do céu aberto e o escuro do corpo em movimento, que vem de uma base preenchida, traz certa dramaticidade ao foco da cena.

Por sua vez, a linha de interesse vertical esquerda se contrapõe à linha vertical direita em um esquema evidente de cheio e vazio, claro e escuro. O ponto áureo inferior encontra-se onde há menos atividades na linha horizontal e o céu parece estar mais próximo da água; o ponto superior está localizado junto à mancha mais clara do céu.

Sabendo que o movimento natural de leitura e observação vai da parte mais clara para a mais escura e da diagonal superior esquerda para a diagonal inferior identifica-se, na composição, o movimento dos olhos seguindo uma espiral. Este movimento sai do canto esquerdo do céu até a base da plataforma, localizada mais a direita, subindo pelo pilar da plataforma até o foco da cena - corpo em movimento – e, por fim, volta ao centro em sua parte mais clara. Este movimento de leitura da imagem reforça a ideia do salto do atleta.

Ao aplicar a "Regra dos Terços", o único compasso que o fotógrafo tem são seus próprios olhos. Qualquer análise geométrica, qualquer redução da foto a um esquema, só pode ser feita - pela sua própria natureza - depois que a foto já foi tirada, revelada e ampliada. E aí, ela só pode ser usada para um exame "post-mortem" da cena [...]. Espero nunca ver o dia em que as lojas de equipamentos fotográficos vendam esquemas geométricos para colocarmos nos visores de nossas câmaras; ou a "Regra dos Terços" colada nos nossos óculos. Se um fotógrafo começa a cortar uma boa foto, isto representa a morte à correta relação geométrica das proporções entre

os elementos que compõem a imagem. Além do que, raramente ocorre de uma má foto, que tenha sido mal composta, seja salva pela reconstrução de sua composição no laboratório, pois a integridade da visão do fotógrafo não estará mais lá. Há muita conversa sobre os ângulos da câmara, mas os únicos ângulos válidos existentes são os ângulos da geometria da composição e não naqueles fabricados pelo fotógrafo que se deita no chão ou coisa que o valha para encontrar seu enquadramento. (CARTIER-BRESSON, 1952)

Para completar a análise acrescenta-se que a imagem aqui retratada foi obtida a partir da digitalização de um negativo mostrado em sua integridade. Não houve qualquer trabalho de fotomontagem ou reenquadramento nesta imagem. A fidelidade dos positivos ao enquadramento e às bases originais era uma característica de Ubatuba de Faria, que, inclusive, revelava muitos de seus positivos por contato, como podemos observar no estudo comparado das bases e ampliações utilizadas. Ainda, o equipamento fotográfico do urbanista não possuía qualquer “esquema geométrico aplicado ao visor da tela” para o enquadramento dos terços, como, em desacordo com a vontade de Cartier Bresson, é possível encontrar nos dias de hoje.

3.3. NEGATIVOS E REVELAÇÃO

Conforme exposto, a compreensão do tempo de operação da câmera para obtenção de um registro fotográfico é fator determinante para o entendimento do significado de fotografias como a que foi apresentada e analisada no item anterior. Para além da habilidade técnica do fotógrafo, inovações tecnológicas contribuiram para uma diminuição do tempo de operação do equipamento fotográfico. Os filmes em rolo facilitaram a obtenção de imagens e aumentaram a velocidade de obtenção das mesmas, uma vez que tal incremento tecnológico atrelou alguma agilidade no processo de obtenção de imagens. De acordo com Tubbs (1977):

Rolos de filme eram baratos, leves e portáteis - muito mais leves do que qualquer cartucho de filmes em folha, além disso, câmeras com rolo de filme continham suas próprias munições. Cada um tinha ao menos seis disparos. Isto, por sua vez, significa que mais imagens eram obtidas. Então, ao invés de ir para casa com dois ou três cartuchos carregados com uma folha de negativo para serem reveladas por contato como lazer, o amador se encontrou com talvez dois rolos de filme e uma dúzia de ampliações por fazer. (TUBBS, 1977, p.48)

Muito embora tenha havido uma diminuição na velocidade de obtenção das imagens, as câmeras de fole dotadas de filme em rolo ainda estavam muito distantes, no quesito agilidade, de câmeras como a *Leicas* e dos modelos que a sucederam. Não obstante o incremento tecnológico advindo dos filmes em rolo tenha contribuído para uma

gradual substituição dos modelos projetados para *platefilms*, a antiga tecnologia continuou sendo empregada por oferecer recursos mais avançados inexistentes nos filmes de rolo, conforme descrito no trecho que segue:

Os amadores frequentemente preferiam *platefilms* porque ofereciam uma possibilidade de escolha mais ampla de emulsões e velocidades, além dos *platefilms* se manterem sempre planos. O foco podia ser feito com mais precisão através do ecrã de vidro e as câmeras *plate* eram mais finas do que as equivalentes de filme em rolo. Havia também uma certa magia com relação ao ritual do tripé, de focalizar, do pano e do cartucho de filme que distinguia o profissional literato. (TUBBS, 2001, p. 21, tradução nossa)

A observação atenciosa das bordas dos negativos do Acervo LAUF faz perceber, em determinados momentos, diferença na angulação dos cantos de vários negativos. Em outros momentos os cantos têm ângulos perfeitos e os negativos são impecavelmente planos. Isso leva a concluir que, por vezes, foram usadas folhas de filme individuais acopladas aos cartuchos, com bordas de ângulos retos e, em outros momentos, foram utilizados filmes em rolo, cortados posteriormente. Provavelmente pelos cortes serem resultados uma operação manual, por vezes, se observam ângulos irregulares nas bordas superior e inferior.

Ambos os equipamentos analisados como possíveis câmeras de Ubatuba de Faria apresentam como recurso tanto o uso de *rollfilmes* como *platefilmes*. A *Ideal* requeria o uso de um adaptador para a utilização de filmes em rolo. A *Icurette L*, por sua vez, possuía o corpo apartado para o uso de filmes em rolo e os cartuchos de *platefilmes* eram encaixados em um receptor já integrado na parte traseira da câmera. O uso de adaptadores como o da *Ideal* é relatado conforme segue:

Felizmente, existe algo chamado adaptador de filme de rolo, que é acoplado a trás da câmera como os suportes de filme, mas é projetado para conter um rolo de filme 120 padrão, o mesmo formato de filme que uso em outras câmaras. Este adaptador de filme de rolo permite tirar fotos no formato 6x9, que é quase tão grande quanto o filme original do filme em folha. Adaptadores de rolo de filme eram muito comuns na época de ouro das câmeras de fole (entre o início do século 20 e a Segunda Guerra Mundial) havia adaptadores feitos para cada câmera no mercado. (TONICITO, 2011 - Tradução nossa)

Dentre os negativos utilizados por Ubatuba de Faria se pode afirmar que, em algum momento, foram adotados negativos de vidro de grande formato¹⁶⁵, utilizado nas fotografias aéreas, e negativos 5x5 cm, utilizados em fotografias com a Rolleiflex. No entanto, a grande

¹⁶⁵ Conforme relato de Paulo Ubatuba de Faria. Sabe-se que foram utilizados negativos de vidro de grande formato ainda que não se saiba o exato formato. O negativo de vidro que fazia parte da coleção, provavelmente como forma de recordação, se perdeu.

maioria dos negativos encontrados no acervo possuem o formato 6,5x9 cm, quando em *platefilm*, e 6x9 cm, *quando rollfilm*. Em alguns casos os negativos foram divididos, possivelmente por uma questão de aproveitamento do material, formando-se assim negativos 9x6 cm com duas imagens 4,5x6 cm. “As fotografias aéreas eram feitas em conjunto com as forças armadas em departamento específico do exército, inclusive os negativos eram em vidros”¹⁶⁶.

Os negativos do Acervo LAUF são compostos por bases de nitrato de celulose e acetato de celulose, identificados através do processo de datação¹⁶⁷. Essas bases, produzidas até meados da década de 1950, são instáveis e autocatalíticas, podendo, inclusive, entrar em combustão espontânea. A compreensão das bases do Acervo, bem como suas implicações, é de fundamental importância para o entendimento da conservação e preservação deste.

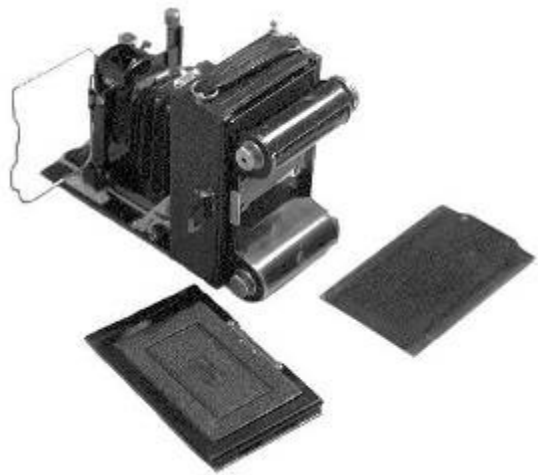
A revelação dos negativos era normalmente feita em casas especializadas de revelação como a Masson e a Herrmann, que vendia além de artigos fotográficos, artigos cirúrgicos e dentários. Para exemplificar o cotidiano da revelação dos artefatos fotográficos apresenta-se, nas figuras 110 e 111, um envelope das casas Herrmann & Cia. Ltda. assinado pelo próprio Ubatuba de Faria onde se lê “Ubatuba”¹⁶⁸. No mesmo envelope observamos, ainda, o pedido, grafado a punho e a tinta pelo urbanista, para que a revelação viesse “sem vinheta”. Ele próprio especifica também o número de cópias para cada negativo. É notável na parte interna do envelope o reclame estimulando o gosto por fotografar com o seguinte dizer: “Retenha os momentos agradáveis de sua vida ‘FOTOGRAFANDO’...”. O reclame direciona para a “fotografia vernacular”¹⁶⁹, do registro do cotidiano, enfatizando a fotografia como meio de registrar e guardar o que “vale a pena”, como memória do fragmentário.

¹⁶⁶ Carta enviada por Paulo Ubatuba de Faria a João Farias Rovati, em 1997.

¹⁶⁷ Não foi possível realizar os testes para a especificação precisa da composição das bases utilizadas por diversos motivos. Primeiramente, pelo fato de as bases não serem todas da mesma marca e terem sido adquiridas ao longo de um período abrangente. Dessa forma seria necessário testar cada um dos negativos individualmente, levando em conta que os processos de verificação são em sua maioria destrutivos, além de tóxicos, cancerígenos ou inflamáveis. (FISCHER; MONIQUE C, 2001). Por esses motivos optou-se por uma análise por datação, ainda que essa não seja capaz de diferenciar nitratos de acetatos.

¹⁶⁸ O envelope das casas Herrmann foi encontrado vazio em meio ao acervo LAUF juntamente com envelopes das casas Masson que também revelavam filmes. Um dos envelopes da Masson também se encontra assinado por Ubatuba de Faria lendo-se “Ubatuba” à lápis.

¹⁶⁹ José de Souza Martins cita o termo “fotografia vernacular” e “fotografia cândida” para o fenômeno do registro do cotidiano, do fenômeno publicitário “você clica e nós fazemos o resto”.




[107] ACIMA: *ICARETTE L* PARA USO DE *ROLLFILM* COM INTERIOR DO FOLE EXPOSTO E COM ECRÃ DE VIDRO E CARTUCHOS PARA *PLATEFILMS*.
 FONTE: COMPOSIÇÃO ELABORADA PELA AUTORA

[108] AO CENTRO: *IDEAL 250/3* COM ADAPTADOR PARA FILMES DE ROLO AVULSO E ACOPLADO À CÂMERA.
 FONTE: COMPOSIÇÃO ELABORADA PELA AUTORA

[109] AO LADO: NEGATIVOS ZEISS IKON TIPO *PLATEFILM* PARA CARREGAR CARTUCHOS E ROLLEFILM.
 FONTE: CATÁLOGO ZEISS IKON 1931.






55 80.498,40
 R.F. 3.102,00
 30.530,30
 114.130,70

Com esmero e rapidez
 só no
 Depósito Fotográfico

TRABALHO No.



Artigos
 Fotográficos
 Cirúrgicos
 Dentários

HERRMANN & CIA. LTDA.

M A T R I Z :
 ANDRADAS, 1320 - esq. URUGUAI - FONES 4725 e 8317

F I L I A I S :

SANTA MARIA Rua Dr. Bozano, 1293 Fone 284	SANTA CRUZ Rua 28 de Setembro, 341 Fone 286
---	---

Sur. *Ubatuba*

Revelações . . .	Cr\$
Cópias <i>cad.</i> . . .	Cr\$ <i>18,00</i>
Ampliações . . .	Cr\$
	Cr\$
TOTAL	Cr\$

Sem Vinhetos



Retenha
 os momentos
 agradáveis
 de sua vida,
 FOTOGRAFANDO...

[110] ACIMA: ENVELOPE HERRMANN & CIA. LTDA. FRENTE E VERSO.
 FONTE: ACERVO DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA.

[111] ABAIXO: ENVELOPE HERRMANN & CIA. LTDA. VISTA DO BOLSO INTERNO.
 FONTE: ACERVO DA FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA.



[112] ACIMA: LABORATÓRIO.
FONTE: ACERVO LAUFN0536 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE PENSÕES ONDE MOREI.

[113] ABAIXO: LABORATÓRIO.
FONTE: ACERVO LAUFN0535 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE PENSÕES ONDE MOREI.



[114] À ESQUERDA: A CAIXA DE CHARUTOS E DE *TRICOT*.

FONTE: FOTOGRAFIAS OBTIDAS PELA AUTORA.

[115] ACIMA: EXEMPLOS DE ENVELOPES ORIGINAIS DO ACERVO LAUF GRAFADOS A PUNHO PELO URBANISTA.

FONTE: FOTOGRAFIAS OBTIDAS PELA AUTORA.

[116] AO CENTRO: ENVELOPE ORIGINAL DA COLEÇÃO ENCHENTE DE 1941.

FONTE: FOTOGRAFIAS OBTIDAS PELA AUTORA.

[117] ABAIXO: ASSINATURA FOTUBA.

FONTE: DIAGRAMA ELABORADO PELA AUTORA A PARTIR DO NEGATIVO LAUFN0786.



Além de fazer uso dos serviços de revelação de casas especializadas, Ubatuba de Faria fazia seu próprio trabalho de revelação. Nas figuras 112 e 113, podemos observar o improvisado estúdio fotográfico do então estudante da Escola de Engenharia registrado no conjunto por ele intitulado *Pensões onde morei*. A mesa, localizada ao lado da cama, fazia vezes de bancada de laboratório e escrivaninha de estudos. Podemos observar os livros e petrechos fotográficos na prateleira localizada ao lado da pia que, por sua vez, está localizada imediatamente ao lado da mesa. A pia encontra-se em local estratégico para revelações que necessitam de processos de lavagem e alternância de líquidos.

Quando estudante e morava nas pensões revelava seus filmes dentro de um guarda roupa e fazia as cópias por contato. Sabia revelar, mas nunca teve laboratório próprio utilizando serviços de terceiros, algumas vezes atuando (revelando, copiando...) diretamente [contato].¹⁷⁰

Na figura 112 observa-se em destaque o estojo de couro preto utilizado para acomodar sua câmera fotográfica. Entre o estojo e um medidor com líquido transparente está a luz escura (vermelha), usada em processos de revelação. Encontram-se espalhados pela mesa uma pinça, um relógio e duas bacias de revelação, localizadas ao fundo, todos elementos úteis para o processo de revelação.

É notável o fato de haver sobre a mesa também objetos de uso pessoal como espelho, barbeador, chaves e até mesmo uma escova de dentes. É possível que esses objetos fossem usados também para a revelação. No entanto, detalhes como a toalha embolada no canto da pia e a desordem dos objetos sobre a prateleira deixam evidente que a imagem do espaço foi capturada com ele ao natural, sem um “traje domingueiro”¹⁷¹ calculado. Estes detalhes são importantes para a percepção da real atmosfera do laboratório de Ubatuba de Faria.

A figura 113 mostra o retrato de uma criança¹⁷² brincando com os equipamentos do laboratório. A infância era um dos principais temas fotográficos de Ubatuba de Faria, que frequentemente fotografava crianças. Ao fundo da cena principal notam-se bacias. Duas do lado direito e três do lado esquerdo. A bacia mais à esquerda tem grafada a palavra “fixador”, em caixa alta, em sua lateral. Além da balança com a qual a criança brinca, estão sobre a mesa um vidro de produto químico, característico das antigas farmácias, e um fogareiro. No entanto, o que mais chama a atenção é o varal de secagem improvisado, com um prendedor de roupa fixado a um papel, sobre a cama.

¹⁷⁰ Carta enviada por Paulo Ubatuba de Faria a João Farias Rovati, em 1997.

¹⁷¹ José de Souza Martins (2008) cita o termo “traje domingueiro” para se referir ao hábito de elaborar uma arrumação especial para a obtenção de um retrato.

¹⁷² Paulo Ubatuba de Faria afirmou que este teria sido um dos quartos de seu pai e que a criança retratada vivera na pensão e fora amigo de seu pai. Tal afirmação é verossímil diante do gosto manifestado por Ubatuba de Faria por fotografar crianças e pelo depoimento de Paulo, que afirma ter observado e aprendido sobre negativos e fotografia no colo de seu pai enquanto criança.

A leitura das imagens 112 e 113 em conjunto, constatamos que Paulo Ubatuba de Faria se equivoca ao afirmar que Ubatuba de Faria nunca tivera um laboratório próprio. Tal constatação somente foi possível ao fazermos uso da ferramenta de *zoom* após a digitalização completa do acervo. Essa ferramenta esteve indisponível até então para a leitura dos negativos. Possivelmente Ubatuba de Faria manteve o laboratório somente enquanto estudante, não o levando consigo após o matrimônio. A análise destas imagens é muito significativa para a compreensão da aura do processo de fotografar vivenciado por Ubatuba de Faria no início de sua trajetória de fotógrafo, bem como da atmosfera de seu “laboratório”. O reconhecimento do laboratório caseiro é deveras necessário, pois atesta sua proficiência também no processo posterior à captura da imagem.

3.4. ARMAZENAMENTO E CATALOGAÇÃO ORIGINAL

Os positivos do Acervo LAUF, em sua maioria revelados por contato, apresentam pequenos formatos. Eram principalmente armazenados em álbuns de família¹⁷³, ou em álbuns profissionais. Podemos citar como exemplo de álbuns profissionais o *Relatório Topográfico Ponta da Serraria*, de 1941, e o *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, de 1938. Ainda, um número significativo de positivos, 104, por serem de pequeno formato, foram encontrados em envelopes. Estavam acondicionados na caixa de charutos¹⁷⁴, figura 114, com vários positivos por envelope e misturados aos negativos.

O armazenamento original dos negativos, organizado pelo autor do acervo, era feito em envelopes. Os envelopes eram catalogados por assunto contendo coleções e, na maioria das ocasiões, com mais de um ou até mesmo vários negativos por envelope.

Posteriormente, vários negativos foram cuidadosamente trocados de envelope por Paulo Kemp Ubatuba de Faria. Na ocasião da troca de envelopes, Paulo teve o cuidado de transcrever as informações dos envelopes originais e embalar individualmente uma parte significativa dos negativos. Esse processo certamente contribuiu muito para que o acervo chegasse preservado em condições aceitáveis nos dias de hoje¹⁷⁵. Ao transcrever as informações originais Paulo também contribuiu acrescentando novas informações. Por este motivo, não mais é possível distinguir a autoria de cada informação. No entanto, o estudo da catalogação original se fez possível devido ao fato de Paulo ter mantido vários dos envelopes originais grafados por seu pai, ainda que vazios.

¹⁷³ A Família Kemp Ubatuba de Faria gentilmente confiou, para a realização deste trabalho, seus álbuns de família para a digitalização de seus positivos.

¹⁷⁴ Involucro original do acervo, posteriormente, na ocasião da troca de envelopes, teve seu espaço físico ampliado tendo sido acrescentada a Caixa de Tricot e mantida a Caixa de Charutos.

¹⁷⁵ O armazenamento de vários negativos por envelope é altamente nocivo para a preservação um acervo, pois, uma vez que uma base inicia o processo de deterioração induz o processo de deterioração em bases próximas. A descrição da forma com que o acervo esteve acomodado durante muitos anos é importante para o registro e histórico da preservação dos suportes físicos do acervo no futuro.

O estudo da catalogação original demonstra que Ubatuba de Faria frequentemente atribuía títulos a suas séries, como se observa na figura 115, em que os títulos aparecem sublinhados pelo autor. A quantidade de informações descritas nos envelopes em cada série é variada. As informações descritas podem conter variadas combinações de alguns dos seguintes itens: título da série, local, data, número de negativos no envelope, formato do negativo e informações adicionais. Fazemos uma ressalva para esclarecimentos acerca das datas, uma vez que, quando aparecem, podem conter combinações com o ano, o mês e até mesmo o dia. Quando imagens da mesma série foram obtidas em momentos distintos, as datas costumam ser indicadas no envelope como é o caso do envelope “*Atlântida Vistas*” com as datas “1939-40-41”. Outras séries como *Pensões Onde Morei* e *Vida Acadêmica*, com imagens obtidas em locais e momentos diversos, não há indicação de data ou local.

O estudo da catalogação original é de extrema importância, pois funciona como um diálogo com o autor, mediante o qual se podem saber algumas impressões dele sobre a própria obra. Os vestígios deste diálogo trazem informações preciosas como as obtidas a partir dos dizeres do envelope que abrigou a série intitulada “*Enchente de 1941*”, figura 117, onde se lê “*Coleção Fotuba*”.

Fotuba era a assinatura e o pseudônimo do urbanista enquanto fotógrafo. Tal assinatura era registrada inclusive em negativos, como podemos verificar no canto inferior direito da figura 117. A grafia do *Fotuba* registrado nos negativos é estilizada, alongando o traço superior do F por toda a extensão da palavra, como o registro de uma marca.

A grafia da palavra coleção em uma série emblemática como a série *Enchente de 1941* demonstra a clareza que Ubatuba de Faria tinha de seu próprio trabalho enquanto fotógrafo, sabendo diferenciar as fotografias *cândidas* (MARTINS, 2008), do cotidiano, de uma fotorreportagem de valor artístico e histórico para várias áreas do conhecimento. Os fatos descritos, quando analisados em conjunto, levam a crer que Ubatuba de Faria sabia o teor de seu trabalho enquanto fotógrafo.

O fato de Ubatuba de Faria empregar essas duas palavras juntas, coleção e Fotuba, potencializa o significado das mesmas. Trata-se do reconhecimento de si mesmo, Fotuba, como fotógrafo virtuoso a ponto de ser autor de uma coleção com fotografias de alto nível como as da série *Enchente de 1941*.

4. O ASSUNTO: A FOTOGRAFIA DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA.

A ideia, na imagem,
permanece infinitamente
ativa e inexaurível

Goethe

4. O ASSUNTO: A FOTOGRAFIA DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA.

O acervo iconográfico produzido por Luiz Arthur Ubatuba de Faria é singular em vários aspectos. Seja por sua variedade de temas, seja pelo diferencial de ter sido produzido por um urbanista, ou ainda, pela grande qualidade técnica, compositiva e artística, o acervo sensibiliza, arrebatava e comove exatamente como um conjunto com sérias pretensões artísticas deve fazer.

Para iniciar esta aventura exploratória através da visualidade das coleções direcionadas ao urbanismo deste fotógrafo, por meio do Acervo Fotográfico LAUF¹⁷⁶, foi necessário percorrer o caminho indicado por Kossoy (2009) que afirma que o *Assunto* só pode ser dado a conhecer após o estudo detalhado do *Fotógrafo* e da *Tecnologia*, conforme realizado nos capítulos anteriores.

A análise da história de vida do urbanista, capítulo *o Fotógrafo*, evidenciou um jovem¹⁷⁷ urbanista com múltiplas aptidões. A profícua produção enquanto urbanista e fotógrafo demonstra energia e determinação condizentes com a sua juventude. Era possuidor de uma personalidade irreverente e detentor de uma sólida formação cultural. Sua sensibilidade artística em muitas vezes se aproximou de uma visão social inclusiva e de ideais anticlassistas e antirracistas. Os ideais com vistas ao social não lhe subtraíram o *ethos* social elevado que lhe permitiu o trânsito por entre as classes mais altas da sociedade. Conhecia e valorizava a necessidade desse trânsito, bem como a importância da ampla divulgação para que fosse possível a realização de seus projetos. O urbanista parece ter absorvido alguns dos preceitos positivistas como: o vício pelo trabalho, o gosto pela filosofia e pelas artes e o modo de vida convergente. A amplitude e curiosidade de seu olhar esteve associado ao engajamento de quem privilegiou, em discurso e ações, o coletivo. O conjunto dessas especificidades parece ter funcionado como uma lente, que teria operado como um filtro cultural ajustado em grande angular, através da qual o urbanista observaria suas circunstâncias e sua ambiência urbana.

Observou-se que Ubatuba de Faria era um homem *moderno*, interessado e proficiente em tecnologia de ponta. Ao investigar *A Tecnologia* por ele empregada, uma vez que não é possível separar a imagem fotográfica dos procedimentos tecnológicos que a materializaram, observou-se que, ainda que ele mantivesse um olhar exploratório para novos equipamentos, cultivou para com sua Zeiss Ikon¹⁷⁸ uma profunda relação de apreço

176 LAUF – Luiz Arthur Ubatuba de Faria. Denominação atribuída ao Acervo e parte inicial do tomo codificado conferido a cada imagem fotográfica do Acervo. Exemplos: LAUFN0465, LAUFP032.

177 Por ter falecido prematuramente, aos 46 anos de idade, teve a prerrogativa de ser eternamente jovem durante sua existência.

178 Concluímos que o equipamento fotográfico que acompanhou Ubatuba de Faria era uma Câmera Zeiss-Ikon modelo Ideal 250/3 equipada com lentes modelo Tessar f/4.5 instaladas em obturador Compur S (Rim-Set) com velocidade 1/250 e distância de foco de 10,5 cm com negativos de médio formato de 6X9 cm.

que se manteve constante durante sua trajetória como fotógrafo tornando seu equipamento verdadeiro personagem de seu ato fotográfico. A proficiência técnica se desdobrava para além do momento do disparo do obturador estendendo-se para a revelação e catalogação de suas “coleções”, como gostava de chamar suas séries fotográficas.

Ubatuba de Faria, além de engenheiro e urbanista, reconhecia-se como fotógrafo assinando muitos de seus negativos como *Fotuba*, sua assinatura e pseudônimo enquanto produtor de imagens fotográficas. Fotografou diversos assuntos e teve, em diferentes oportunidades, seu trabalho como fotógrafo veiculado em importantes álbuns da cidade, revistas, exposições, conferências e jornais.

Os múltiplos assuntos de Ubatuba de Faria eram agrupados em coleções que foram consideradas a partir do estudo da catalogação original e de sua nomenclatura, feito através da análise dos envelopes originais do Acervo LAUF. Como já observado, os negativos do Acervo LAUF foram originalmente separados por Ubatuba de Faria em conjuntos temáticos, denominados por ele como coleções, e armazenados conjuntamente em envelopes. Os envelopes, catalogados por assunto pelo próprio autor, eram grafados ou digitados à máquina contendo o título dado à suas coleções e, algumas vezes, informações adicionais tais como local e data, dentre outras possíveis combinações.

Várias eram as coleções assinadas por *Fotuba* e abordavam uma vasta gama de temas, o que evidencia a polivalência de seu olhar e sua grande capacidade produtiva. O olhar caleidoscópico de Ubatuba de Faria alcançou muitos assuntos que denotam a curiosidade e o interesse do jovem por observar e estender seu olhar sobre muitos campos. Conforme mencionado, operacionalizou-se uma classificação da catalogação original de suas coleções com o intuito de melhor visualizar as áreas de interesse do autor do Acervo.

Dentre os temas observados através da objetiva de Ubatuba de Faria estão gêneros clássicos da fotografia, como os registrados nas coleções *Retratos* e *Casamentos*. Ainda, com relação à atuação clássica do *métier* de fotógrafo foram registradas profícuas coleções do gênero fotodocumental intituladas como: *Revolução de 1930*; *Enchentes* (dividida em: *Enchente de 1936* e *Enchente de 1941*), *Semana da Pátria 1939*; *Abordo e Despedidas* e *Vida Acadêmica*. Ficaram registradas algumas aventuras experimentais feitas enquanto fotógrafo nas coleções: *Experiência com Câmera Rollifadil* e *Experiências de Fotografia*.

Ubatuba de Faria também voltou sua lente para assuntos inusitados em meio à urbanidade recorrente, registrando coleções como: *Carnaval*; *Parada da Escola Normal*; *Parada dos Bichos da Medicina* e *Reclames Originais*. Registrou, também, lugares onde visitou ou esteve a trabalho em coleções intituladas: *Atlântida*; *Capão da Canoa*; *Tramandaí*; *Praias*; *São José do Norte*; *Uruguai*; *Rio Grande* e *Chacara Bordini*.

Retratou o manifesto gosto que demonstrava por tecnologia nas coleções *Autos; Aviação e Excursões com Dr. Murell e Dr. Teixeira*. Seu apreço por atividades físicas ficou evidenciado nas coleções *Atletismo e Regatas*. Também retratou álbuns temáticos como: *Crianças; Pessoas; Antiguidades e Animais*.

O registro de grande parte de sua atuação como fotógrafo para o urbanismo ficou nas coleções: *Plantas; Topografia e Triangulações; Obras; Ruas; Vistas de Porto Alegre; Noturnas; Demolições e Alinhamentos; Conferências; Doação de Terreno e Fotografias aéreas*.

Ubatuba de Faria conhecia os diferentes significados das coleções com aspirações artísticas e documentais, das fotografias técnicas que colaborariam para a prática da realização de seu trabalho como urbanista e das fotografias de instância pessoal. As fotografias cândidas de sua vida familiar, de interesse pessoal e biográfico foram registradas nas coleções denominadas: *Aniversários; Família; Hercília e Pensões onde Morei*.

A maior parte da vasta produção fotográfica inventariada através de suas coleções foi realizada enquanto Ubatuba de Faria era bastante jovem, tendo seu início no final da década de 20 até, aproximadamente, a metade da década de 40. Pouca produção fotográfica é acrescentada na segunda metade dos anos 40 e nos primeiros anos da década de 50. Essa produção tardia é reservada a fotografias de família e retratos de pessoas conhecidas. Suas grandes coleções foram obtidas no auge de sua juventude.

A rica produção iconográfica produzida por Ubatuba de Faria possui valor objetivo para diversos campos do saber e grande parte das coleções merecem ser estudadas individualmente e de forma aprofundada sob vários aspectos de investigação, uma vez que o Acervo LAUF contribui para diversas áreas para além da história do urbanismo e evolução urbana, tais como: história, história da fotografia, artes visuais, sociologia, antropologia, entre outras.

Como hipótese mais abrangente, foi considerado o fato de toda a produção fotográfica de Ubatuba de Faria ter contribuído de forma direta ou indireta para sua produção como urbanista por ter aguçado sua leitura do espaço urbano e das relações sociais inerentes ao urbanismo e, esta leitura através das lentes, ter, inclusive, contribuído na construção do entendimento do urbano em um processo retroalimentado. Como recorte específico buscou-se a privilegiar a produção fotográfica que tenha contribuído mais diretamente para seu trabalho como urbanista com vistas ao seguinte questionamento: de que maneiras Luiz Arthur Ubatuba de Faria fez uso da fotografia como instrumento de trabalho para seu métier de urbanista no Rio Grande do Sul no período de 1926 a 1954?

Com vistas a responder a esse questionamento foi dado início a um processo de análise das imagens fotográficas com o objetivo de perceber tendências e padrões recorrentes. Foram buscadas recorrências nos padrões de representação, bem como

singularidades e variações por trás destes padrões. Também foram investigadas as relações que geraram estes padrões. A análise aqui descrita se deu a partir do recorte serial que delimitou como *corpus* de pesquisa o Acervo Fotográfico LAUF. Esse olhar analítico foi inspirado na Análise de Conteúdo de Fotografias, segundo Banks (2009), para que fossem organizados os dados e informações contidos nas fotografias em padrões de significado. Para a compreensão do significado desses padrões, além do conteúdo manifesto nas narrativas constantes nos artefatos fotográficos, direcionou-se o olhar para indícios que foram possíveis de serem observados nesse esforço interpretativo que teve por base o Paradigma Indiciário (GINZBURG, 1976; 2009). Esse posicionamento teórico-metodológico foi complementado por uma Análise Reflexiva, conforme base epistemológica de Banks (2009).

Os padrões de uso, agrupados a partir de recorrências, foram organizados em dois grandes grupos que expressam as tendências investigadas, denominados Fotografia Aplicada e Fotografia Social. O primeiro grupo, denominado Fotografia Aplicada, que trata do urbanismo e do urbano, contém os seguintes padrões: Expressão Gráfica; Registros de Trabalho; Fotografia Aérea; Fotografia Panorâmica; Fotografia Comparativa; Transformações Urbanas; A Captura do Espetáculo da Rua e A veiculação do Olhar. O segundo grupo, denominado Fotografia Documental, que trata da percepção política, ambiental e social através da sensibilidade de um olhar engajado, apresenta dois padrões: Fotodocumentarismo e o Documentarismo Social.

Não obstante tenha se realizado estudos atinentes a cada um dos padrões identificados, muitos deles merecem ser pesquisados individualmente de forma mais aprofundada. Todavia, o objetivo deste trabalho foi identificar os padrões, classificá-los e demonstrar sua contribuição, individual e coletiva, para o trabalho de Ubatuba de Faria enquanto Urbanista perpassando as relações que os geraram. O foco do trabalho, tendo no horizonte a questão de pesquisa já referida, foi demonstrar e dar vista ao conjunto de padrões de uso da fotografia como *modus operandi* para o trabalho de Ubatuba de Faria enquanto urbanista. A contextualização dada a cada um dos padrões foi o estudo de suas relações com seus circuitos de consumo¹⁷⁹ e origens, tendo em vista que muitos desses gêneros possuem uma historicidade.

Nesse sentido, fez-se necessário demonstrar que os padrões identificados são fruto de uma recorrência, caso contrário, não se consubstanciariam em padrões. Para evidenciar as recorrências e a classificação de padrões foi criada uma narrativa através de textos e imagens apoiada no entendimento de que imagens também conformam discursos (FLICK, 2009; MANGUEL, 2001). Assim como em um discurso textual as frases dissociadas de seu texto ficam descontextualizadas, o mesmo ocorre com o discurso através de imagens. Na

179 Conceitos tratados por Mauad (1990; 2008) e Possamai (2005; 2008; 2010).

narrativa que segue foi observada a necessidade de contextualização das imagens fotográficas de modo a trazer, para cada padrão identificado, uma mostra de imagens significativas que em seu conjunto o representasse.

É sabido que o tempo de ver e o tempo de interpretar imagens são tempos diferentes. O tempo de interpretar é o tempo de olhar muitas vezes a imagem, é o tempo de voltar a ela e revê-la em suas minúcias, de decompô-la¹⁸⁰. Para permitir esse tempo de dar a ler e interpretar as imagens fotográficas foram observados os necessários cuidados com a impressão, com o distanciamento e com uma dimensão que permitisse um contato interpretativo.

A decisão de manter as imagens fotográficas no corpo do texto, ainda que isso ocasione o indesejável alongamento deste, se deu por diversos motivos: primeiro, em virtude de as imagens fotográficas aqui apresentadas serem discursivas e não meramente ilustrativas. Segundo, por fazerem parte de um esforço de pesquisa que vai desde a busca, limpeza, digitalização e catalogação dos negativos até seu agrupamento por padrões. São, por conseguinte, resultado de pesquisa. E por último, por serem, em sua grande maioria, inéditas.

4.1. FOTOGRAFIA APLICADA

Como já foi observado, não foi possível precisar ao certo o ano em que Ubatuba de Faria começou a fotografar. Os primeiros registros de seu Acervo são do período em que foi aluno da Escola de Engenharia, iniciado em 1926, quando fotografou coleções como: *Vida Acadêmica* e *Pensões onde Morei*. Pode-se dizer ao certo que o início de suas atividades como fotógrafo foi antes de 1930, ano em que fazia seu primeiro trabalho fotodocumental retratando a coleção *Revolução de 1930*. Para ilustrar sua aproximação com a fotografia se faz necessário um breve apanhado do circuito social fotográfico vigente.

Ubatuba de Faria provinha de um polo de efervescência da cultura fotográfica. A cidade de Rio Grande era um ancoradouro de fotógrafos viajantes, tendo registrado entre 1845¹⁸¹ e 1900 a presença e ou passagem de 38 (trinta e oito) fotógrafos, das mais diversas nacionalidades incluindo norte-americanos, franceses, italianos, ingleses, alemães, espanhóis e portugueses. Possuidores das mais avançadas técnicas, sendo muitos deles nacionalmente conhecidos e premiados (LENZI; MENESTRINO, 2011). Dentre os fotógrafos

180 Informação oral por Charles Monteiro em entrevista disponibilizada no Youtube, s.d. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=PyfgsJka_nw>.

181 O cruzamento das datas de registro inicial das atividades fotográficas em Rio Grande, 1845, por Lenzi, e de Porto Alegre, segunda metade do século XIX, por Possamai, sugere que a fotografia teve seu início no Rio Grande do Sul na cidade de Rio Grande. (LENZI; MENESTRINO, 2011) e (POSSAMAI, 2005).

que passaram por Rio Grande está Roberto Offer¹⁸², que era, além de fotógrafo, arquiteto, chegando a anunciar em jornais locais tanto os serviços de fotografia como os de arquitetura (LENZI; MENESTRINO, 2011). Também, a dupla de norte-americanos Walter Brandley e Amoretty¹⁸³ e Terragno, que fotografou o Imperador em sua visita ao Estado (LENZI; MENESTRINO, 2011). Observado este fenômeno podemos, concluir que Ubatuba de Faria viveu a primeira parte de sua vida em um ambiente onde a técnica da fotografia era amplamente difundida desde meio século antes de seu nascimento.

Em Porto Alegre, o território da fotografia foi desbravado pela geração¹⁸⁴ do italiano Luiz Terragno, um dos primeiros a se estabelecer como fotógrafo profissional na cidade e precursor das coleções de vistas urbanas. A mais antiga vista da cidade a que se tem acesso é de sua autoria e está datada em aproximadamente 1865. Trata-se de uma fotografia estereoscópica da Praça da Harmonia (POSSAMAI, 2005).

Quando Ubatuba de Faria transfere sua residência para a capital do estado, na segunda metade da década de 1920¹⁸⁵, encontra no cenário do circuito social da fotografia um ambiente onde se destacavam os estúdios fotográficos do espanhol João Antônio Iglesias, dos alemães Innocencio Barbeidos e Otto Schönwald¹⁸⁶ e dos italianos Irmãos Ferrari e Virgílio Calegari.

O fotógrafo que gozava de maior prestígio, juntamente com os Ferrari, era Virgílio Calegari, que, segundo Etcheverry (2007), fora ajudante e aprendiz de Otto Schönwald até iniciar sua carreira solo. Calegari, que era uma figura destacada na sociedade, possuía, além de fama um estúdio bastante conhecido e bem frequentado. Orgulhava-se de ter retratado importantes líderes como Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros. O renome não era gratuito, Calegari havia sido agraciado com diversas premiações nos Estados Unidos, Paris e Milão, bem como uma distinção da coroa italiana (ETCHEVERRY, 2007).

A sala de exposições do Estúdio Calegari, instalado na Rua dos Andradas 171, funcionava como uma galeria de arte, um verdadeiro acontecimento cultural em uma época em que não havia museus na cidade e as obras de arte ficavam expostas em vitrines de lojas, farmácias e livrarias. Ubatuba de Faria, um jovem curioso e apaixonado por fotografia, muito provavelmente esteve visitando em algum ou em vários momentos de sua vida a sala

¹⁸² Em sua passagem por Rio Grande em 1853, abriu estabelecimento na Rua da Igreja n.40. Realizava suas fotografias sobre prata pura, papel e vidro que eram cobertos com uma folha de ouro. (LENZI; MENESTRINO, 2011). Nos anos seguintes Offer se instalaria em Porto Alegre (ETCHEVERRY, 2007). Foi, segundo Damasceno (1974), o primeiro fotógrafo a atuar no Rio Grande do Sul.

¹⁸³ A dupla passou por Rio Grande em 1864 (LENZI; MENESTRINO, 2011).

¹⁸⁴ Terragno foi protagonista de uma geração de fotógrafos. Fazem parte desta geração: Justiniano de Barros, Carlos Erdmann, Alexandre Saturnino, Carlos Seres entre outros (Kosoy, 2002).

¹⁸⁵ Segundo Kosoy (2002), haviam no Rio Grande do Sul, no final do primeiro decênio do século XX, o número de 48 profissionais atuando em atividades fotográficas.

¹⁸⁶ Ubatuba de Faria muito provavelmente frequentou o estabelecimento de Otto Schönwald, quem levantei a hipótese de ter sido seu professor de fotografia.

de exposições do Estúdio do *cavaliere* Calegari. Próximo a este, também na atual Rua dos Andradas ficava o Estúdio dos Ferrari (ETCHEVERRY, 2007).

Certamente, além das visitas a Estúdios de fotógrafos famosos, a grande influência que Ubatuba de Faria recebera fora das fotografias de vistas da cidade de oriundas tanto de Calegari como dos Irmãos Ferrari, que se dedicaram a fotografar e comercializar vistas da cidade de Porto Alegre em forma de álbuns fotográficos (POSSAMAI, 2005). Calegari vai produzir álbuns como o *Vistas do Novo Abastecimento de Água*, feito por encomenda da Intendência Municipal e o *Álbum de Porto Alegre* (ETCHEVERRY, 2007). Os Ferrari vão produzir, com seus aparelhos próprios para produção de vistas, álbuns comercializados em fascículos contratados por assinatura onde estavam retratados “as principais ruas, edifícios, jardins e lugares pitorescos” (KOSSOY, 2002). Além de profissionais como Calegari, Otto Schönwald e os Irmãos Ferrari, que foram seus contemporâneos por aproximadamente uma década, porquanto estavam finalizando suas carreiras, Ubatuba de Faria foi contemporâneo de fotógrafos importantes como Lunara e Sioma Breitman, que desenvolveram suas trajetórias aproximadamente no mesmo período.

Os fotógrafos dessa época tinham características que eram recorrentes entre eles como o fato de serem, em sua maioria, estrangeiros ou descendentes de imigrantes (POSSAMAI, 2005; ETCHEVERRY, 2007). Outro fator em comum, como foi possível observar, era o fato do ofício de fotógrafo constituir seus meios de vida e sustento¹⁸⁷. Ubatuba de Faria fez parte da vanguarda cultural da fotografia de caráter amador que se iniciou no Brasil, em Porto Alegre, através dos fotoclubes¹⁸⁸. O grande diferencial de Ubatuba de Faria para seus contemporâneos de fotografia seria a constituição dele mesmo em suas circunstâncias singularizantes. Era brasileiro nativo, filho de brasileiros, o que traz uma diferenciação no “filtro” desde a origem. Ainda, não obstante sua qualidade técnica de alinhamento profissional e seu apreço pela arte de fotografar, não tinha na fotografia seu modo de sustento, sendo primeiramente engenheiro e urbanista.

Ao mesmo tempo em que, o fato de ser urbanista, o diferenciava em meio aos fotógrafos, o fato de ser fotógrafo lhe trazia um grande diferencial entre os urbanistas e engenheiros da época, pois tinha seu olhar construído e refinado, também, através das lentes, e também o domínio de uma inovadora forma de expressão gráfica. É justamente a singularidade no filtro e no olhar gerada por sua profissão que lhe permitirá focalizar a cidade através de lentes privilegiadas em relação aos demais fotógrafos. Ainda que tenha sofrido a influência das vistas de Porto Alegre com visualidades modernizantes e

187 Excetuando-se, dentre os citados, Lunara - Luiz do Nascimento Ramos, que era um comerciante bem-sucedido e tinha a fotografia como *hobbie*, atuou em Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX.

188 Porto Alegre foi berço do primeiro fotoclube brasileiro, o Sploro Photo Club, em 1903. Também, em Porto Alegre, em 1918, foi fundado a Photo Club Hélios, criado a partir de uma associação alemã (COSTA, 2008). Não foi possível verificar a participação de Ubatuba de Faria nessas associações, fica a indicação para uma investigação futura.

européizantes produzidas pelos Ferrari e por Calegari, retratou, além de imagens assemelhadas, vistas da cidade com um olhar especializado que somente lhe foi possível através do diferencial do estudo e da prática do urbanismo.

Este novo modo e necessidade de olhar a cidade por meio das questões do urbanismo resultaram em imagens fotográficas que, além do senso estético, privilegiavam também a prática e o fazer do urbanista. A associação do olhar estético e prático formaram o conjunto de padrões específicos que foram neste trabalho classificados, agrupados e denominados *Fotografia Aplicada*, conforme se passa a analisar.

4.1.1. A Fotografia como Técnica de Representação Gráfica

As relações fotografia e cidade, bem como fotografia e arquitetura já vêm sendo estudadas por diversos pesquisadores¹⁸⁹ e encontram, em alguns momentos, por muitas razões, áreas de justaposição. Muitos dos padrões fotográficos identificados no uso da fotografia por Ubatuba de Faria para o urbanismo vão ao encontro da historicidade que vem sendo demonstrada pelas pesquisas que relacionam fotografia com cidade e com arquitetura. Como esperado, a relação entre fotografia e urbanismo, estudada através do Acervo LAUF, encontrou áreas justapostas às linhas mencionadas em muitos dos padrões encontrados. No entanto, o padrão que trata da fotografia como técnica de representação gráfica apresenta tanto recorrências como singularidades, o que, em determinado momento, cria um distanciamento desta zona de justaposição.

4.1.1.1. Desenho Técnico, Croquis e Modelos Tridimensionais.

A análise da historicidade da relação fotografia e arquitetura evidencia que desenhos técnicos já haviam sido fotografados no Brasil ao que consta pelo menos pelo fotógrafo Marc Ferres, contratado pela municipalidade para o registro das obras da Avenida Central do Rio de Janeiro. Segundo Carvalho e Wolff (1991; 2008) nessa ocasião “foram fotografados desde os desenhos dos projetos até as construções concluídas, passando pelas demolições necessárias para sua implantação”¹⁹⁰. Ubatuba de Faria ao longo de sua carreira de urbanista fotografou desenhos técnicos de vários tipos para formas distintas de uso. No padrão *Fotografia como Técnica de Representação Gráfica* agrupou-se recorrências de fotografias de desenhos técnicos tais como plantas, cortes e diagramas. Também, foram

¹⁸⁹ Por exemplo: PARE (1982), NÉAGU; CHEVRIER (1984), CARVALHO; WOLFF (1991; 2008).

¹⁹⁰ Além de fotografar desenhos, como por exemplo de fachadas, Marc Ferres também fotografa fachadas com correção de perspectiva, fazendo uso da mesma linguagem dos desenhos técnicos.

obtidas pelo urbanista fotografias de maquetes, de croquis perspectivos, de gráficos e de fotografias prospectivas.

As fotografias de desenho técnico sejam de plantas, de elevações ou de diagramas foram retratadas, em grande parte, com o intuito de serem reproduzidas em publicações e relatórios conforme se observa nas figuras 120 e 121. Publicações como a *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre* e os demais relatórios de atividades¹⁹¹ eram produzidos de maneira muito artesanal de modo que apresentavam as páginas datilografadas e as ilustrações se davam através de fotografias coladas individualmente nas páginas dessas publicações. Muitas das fotografias presentes nessas publicações foram obtidas especialmente para ilustrá-las.

Outra situação que gerou fotografias de desenhos técnicos foi o desejo de Ubatuba de Faria registrar e guardar para si trabalhos que julgou pertinentes, seja para repertório e ou para registro afetivo. Nesse sentido, podemos citar registros tais como os do Plano de Bagé e do Pré-plano de Rio Grande elaborado por alunos¹⁹² do Curso de Urbanismo do IBA, em 1948. Ubatuba de Faria, juntamente com Edvaldo Pereira Paiva, era professor do Curso de Urbanismo e foi orientador deste trabalho que se observa nas figuras 122 e 123. Nota-se, pelo enquadramento e composição, que essas fotografias foram obtidas com um intuito diferente das designadas para publicações. Ao invés de a prancha ocupar o centro da composição ela aparece alinhada ao canto direito do negativo, com alguma inclinação, onde podemos visualizar ao canto esquerdo a prancheta, o que faz notar intencionalmente que o trabalho estava exposto. Trata-se de fotografias para o acervo pessoal de um professor que registrou o trabalho de seus alunos.

Para ilustrar e facilitar a compreensão de projetos foram obtidas fotografias de croquis e de maquetes como podemos observar nas, figuras 118 e 119. Tais fotografias traziam a espacialidade e as facilidades da compreensão tridimensional dos projetos e ocuparam inicialmente o espaço que hoje é dado às renderizações e modelos tridimensionais realizados através de computação gráfica. Também as fotografias de maquetes funcionaram como registros devido à efemeridade e dificuldade de conservação das mesmas.

4.1.1.2. Fotografia Prospectiva

Para melhor compreender as singularidades do padrão denominado *Fotografia Prospectiva* foi necessário o apoio na historicidade das técnicas de representação gráfica e

191 Tais como o Relatório Levantamento Topográfico Ponta da Serraria e o Relatório Anteprojeto de Medição de Uma Rede de Triângulos para Base de um Levantamento Cadastral da Cidade de Porto Alegre.

192 Alunos: Edgar Graeff, Francisco Riopardense de Macedo, Nely Martins e Sergio Correa.

da técnica de fotopintura. Em uma retrospectiva histórica das Técnicas de Representação Gráfica (TRGs) na história do conhecimento Soares (2007) destaca duas importantes rupturas paradigmáticas: a primeira, renascentista, com a caracterização científica do desenho, e a segunda, ao final do século XX, com o advento da Computação Gráfica que viabilizou o acesso à realidade virtual. No entanto, ao observar o uso da fotografia como recurso para o desenvolvimento do trabalho de urbanista através das Técnicas de Representação Gráfica, nota-se que o advento desta nova tecnologia representou deveras uma ruptura paradigmática intermediária às descritas pelo autor para uma mudança no processo de expressão e compreensão desta área do saber.

Tanto a arquitetura quanto a prática do traçado de cidades e o urbanismo encontraram no desenho técnico, derivado da geometria descritiva e projetiva, juntamente com os desenhos em perspectiva linear, sua forma de expressão. Somou-se a esses recursos, com o advento da fotografia, como relatam Carvalho e Wolff (1991; 2008), o registro de monumentos consolidados, o registro das fases de execução de novas obras e o registro de detalhes construtivos. Ainda, para a compreensão das fotografias prospectivas, há que se referenciar às fotopinturas¹⁹³, uma vez que a fotografia desde seus primórdios foi utilizada como base para o desenho e a pintura. No Brasil, a fotopintura está presente desde a chegada dos primeiros fotógrafos contratados pelo Paço Imperial, anexo 04.

Ubatuba de Faria, em seu trabalho como urbanista, fez uso dos recursos das técnicas de fotografia que já vinham sendo empregadas para fotografar arquitetura e cidade, com o diferencial de que ele era o fotógrafo da própria obra¹⁹⁴. Também fez uso das técnicas de representação gráfica tradicionais. Mas, em determinado momento, uniu as duas formas de expressão passando a produzir imagens gráficas específicas às quais foram denominadas fotografias prospectivas.

Para representar seus trabalhos de urbanista Ubatuba de Faria apresentava as competências de desenhista inerentes à profissão de urbanista, era capaz de elaborar desenhos técnicos e perspectivos, inclusive fazendo uso da cor, como podemos observar no. Além do domínio desta técnica tradicional de representação era fotógrafo, capaz de capturar e revelar suas próprias imagens. Para melhor representar projetos de alta complexidade e qualificar a expressão gráfica, Ubatuba de Faria uniu as competências de desenhista e fotógrafo. Passou a desenhar sobre suas próprias fotografias criando

193 A fotografia foi utilizada como acessório auxiliar por muitos pintores como Delacroix, Ingres, Coubert e Manet. Outros, ainda, denominados “fotógrafos de arte” começaram a obter imagens ligeiramente fora de foco, a retocar negativos e acrescentar tinta às fotografias impressas. (STRICKLAND, 1992: 1999). Entende-se por fotopintura as fotografias impressas retocadas à tinta.

194 Na revisão bibliográfica realizada para este estudo foram identificados urbanistas que se utilizaram da fotografia para seu trabalho tais como Francisco de Paula Ramos e Prestes Maia. No entanto, não consta que as fotografias utilizadas fossem obtidas por eles. Até o presente momento, nas buscas empreendidas, não foi encontrado outro urbanista no Brasil, anterior a Ubatuba de Faria, que tenha feito uso de fotografias de autoria própria para o trabalho profissional. Tal assertiva aponta para o pioneirismo de Ubatuba de Faria no uso da combinação destas competências para a expressão gráfica e prática profissional para o urbanismo.

fotopinturas em forma de diagramas técnicos para o urbanismo. Podem-se observar exemplos de fotografia prospectiva nas figuras 124, 125 e 126.

O urbanismo é propício para este tipo de uso combinado entre desenho e pintura por aproveitar as linhas perspectivas das fotografias e pelo fato de os desenhos serem compostos por formas volumétricas simples ou diagramáticas. A especificidade desta técnica aplicada ao urbanismo é que diferentemente da fotopintura convencional, onde o trabalho com tintas é utilizado para realçar e colorir a imagem original que é o foco do artefato, a fotopintura para o urbanismo tem foco na associação combinada entre a imagem original e os novos desenhos aplicados, que, normalmente, não seguem a forma original da imagem e somados à imagem original transmitem uma nova mensagem de significado distinto.

Se, inicialmente, o significado do artefato era produzido atribuindo-se importâncias iguais entre desenho e fotografia, no desenvolvimento desta técnica vai prevalecer o desenho sobre a fotografia, que será usada como ambiência para o foco grafado sobre ela. Esta forma de representação que teve início no Rio Grande do Sul com Ubatuba de Faria será amplamente difundida no urbanismo e na arquitetura vindo a ser especialmente desenvolvida por Nestor Nadruz, aluno de Ubatuba de Faria e pupilo de Paiva, que fora seu estagiário e colega na Seção de Cadastro da Prefeitura. Podemos observar o desenvolvimento pleno desta técnica na fotopintura de Nestor Nadruz no anexo 04.

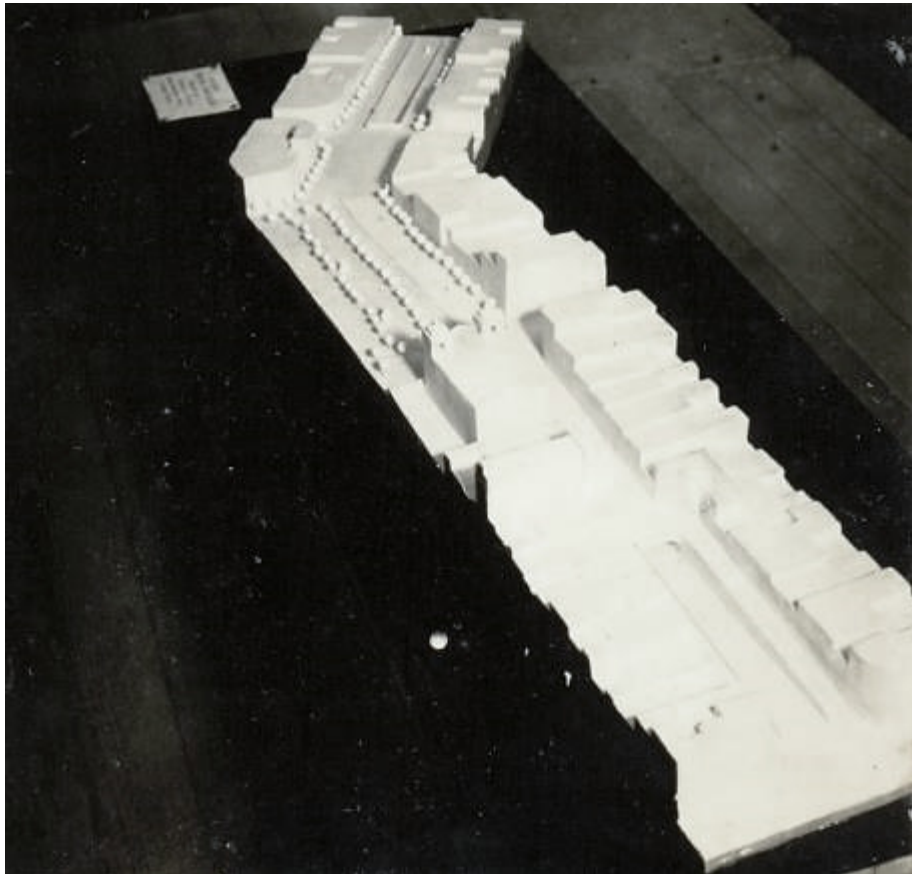
O tratamento da fotopintura pode ser direto, quando observamos o artefato original colorido manualmente, ou indireto quando este artefato é novamente fotografado para fins de reprodução. A publicação *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre* analisada, que pertenceu ao próprio Ubatuba de Faria, a partir da qual digitalizamos suas imagens, possuía artefatos originais, com desenhos a punho sobre fotografias, colados em suas páginas.

Ubatuba de Faria fez uso de desenhos sobre fotografias para produzir fotografias prospectivas de fotografias aéreas, de desenhos técnicos, de diagramas e de gráficos. O modelo de desenho sobre fotografia aérea pode ser observado na figura 126 onde aparece indicada a área de intervenção, local escolhido para o futuro parque náutico, pintada em vermelho acompanhada de uma seta. Aqui, além da composição interna da fotografia prospectiva, a montagem na página onde aparece colada faz parte do arranjo. Na página, compondo o arranjo, aparece grafado e indicado com seta o local da ilha fronteira a ser parcialmente suprimida. Cita-se como exemplo de diagrama a figura 125, onde a Planta da cidade de Porto Alegre, de 1932, foi previamente fotografada e sobre o positivo foram aplicados círculos de irradiação concêntrica do tráfego, sendo que a linha do quilômetro 6 aparece em vermelho. A associação da fotografia da planta ao fundo do diagrama contribui para uma aparência mais complexa e técnica qualificando graficamente a representação.

Foi na representação de gráficos que desenho e pintura combinados atingiram seu máximo de complexidade no trabalho de Ubatuba de Faria. Como se observa na figura 127, desenho e fotografia trabalham em consonância para o discurso urbanístico do autor. Os gráficos chamam atenção por sua riqueza visual. Além de exibirem curvas ascendentes do crescimento da cidade, se valem de imagens condizentes não somente como fundo, mas como parte do discurso. É feita uma sobreposição cuidadosa de forma a potencializar a adição do que é expresso em termos numéricos nos gráficos e do que é mostrado nas fotografias. A percepção da recorrência desta estratégia em várias imagens evidencia não se tratar de coincidências. Os gráficos chamam atenção por sua riqueza visual. Trata-se de fotografias coloridas e coladas individualmente na publicação *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, de 1938¹⁹⁵. Estas imagens também foram exibidas na Exposição de Urbanismo de 1936. Observa-se congruência no discurso entre imagens e textos nas duas oportunidades.

No gráfico *Movimento portuário até 1935*, a fotografia mostra um intenso movimento na área portuária. A parte central da imagem, que se encontra escurecida e subsumida atrás das barras do gráfico, mostra uma carga sendo preparada por trabalhadores para ser içada. No entanto, o centro de atenção se encontra na parte superior direita da imagem. O olhar é conduzido por linhas perspectivas até a parte mais clara onde os braços das guias apontam para cima. A sobreposição das linhas do gráfico com a fotografia realça o topo da imagem onde aparece o topo das guias lado a lado com as linhas mais altas do gráfico. No segundo gráfico, referente ao movimento de passageiros nos bondes da *Cia. Carris*, a imagem mostra um grupo de pessoas, sendo que três delas estão em fila, tentando embarcar. Curiosamente, esses três homens estão olhando e sorrindo para a câmera. Praticamente toda a espessa linha do gráfico é ascendente, exceto por um pequeno trecho que se sobrepõe perfeitamente às pessoas na fila do bonde. Essa composição cria um foco de atenção onde as pessoas estão localizadas, dando a impressão de que uma multidão se aproxima do bonde. No gráfico *Evolução da área edificada*, observa-se que a fotografia foi obtida de baixo para cima, enfatizando a altura do prédio. Associa-se a isso, a linha ascendente do gráfico que, por ser vermelha, destaca-se frente à fotografia preto e branco. Desta forma, observa-se uma sobreposição de informações organizadas intencionalmente para demonstrar crescimento (MENNA BARRETO, 2010).

195 Para o desenvolvimento deste trabalho foi consultada a cópia original Livro *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre* que pertenceu a Luiz Arthur Ubatuba de Faria com fotografias coladas e páginas manualmente datilografadas contendo, inclusive, anotações e correções a punho pelo autor. O artefato faz parte do Acervo Família Kemp Ubatuba de Faria.



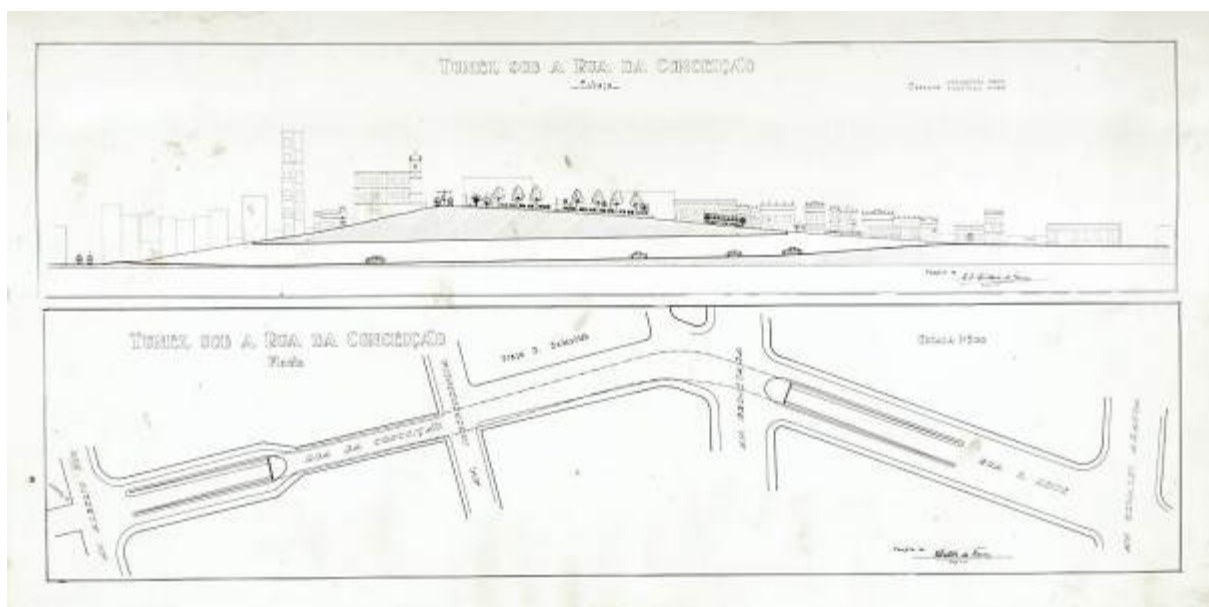
[118] ACIMA: MAQUETE DOS PROJETOS DO PLANO GERAL DE MELHORAMENTOS | 1937.

FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.*

[119] ABAIXO: MAQUETE DO TÚNEL SOB A RUA DA CONCEIÇÃO.

FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.

*PARA O DESENVOLVIMENTO DESTES TRABALHOS FOI CONSULTADA A CÓPIA ORIGINAL DO LIVRO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE* QUE PERTENCEU A LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA COM FOTOGRAFIAS COLADAS E PÁGINAS MANUALMENTE DATILOGRAFADAS CONTENDO, INCLUSIVE, ANOTAÇÕES E CORREÇÕES A PUNHO PELO AUTOR. O ARTEFATO FAZ PARTE DO ACERVO FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA.



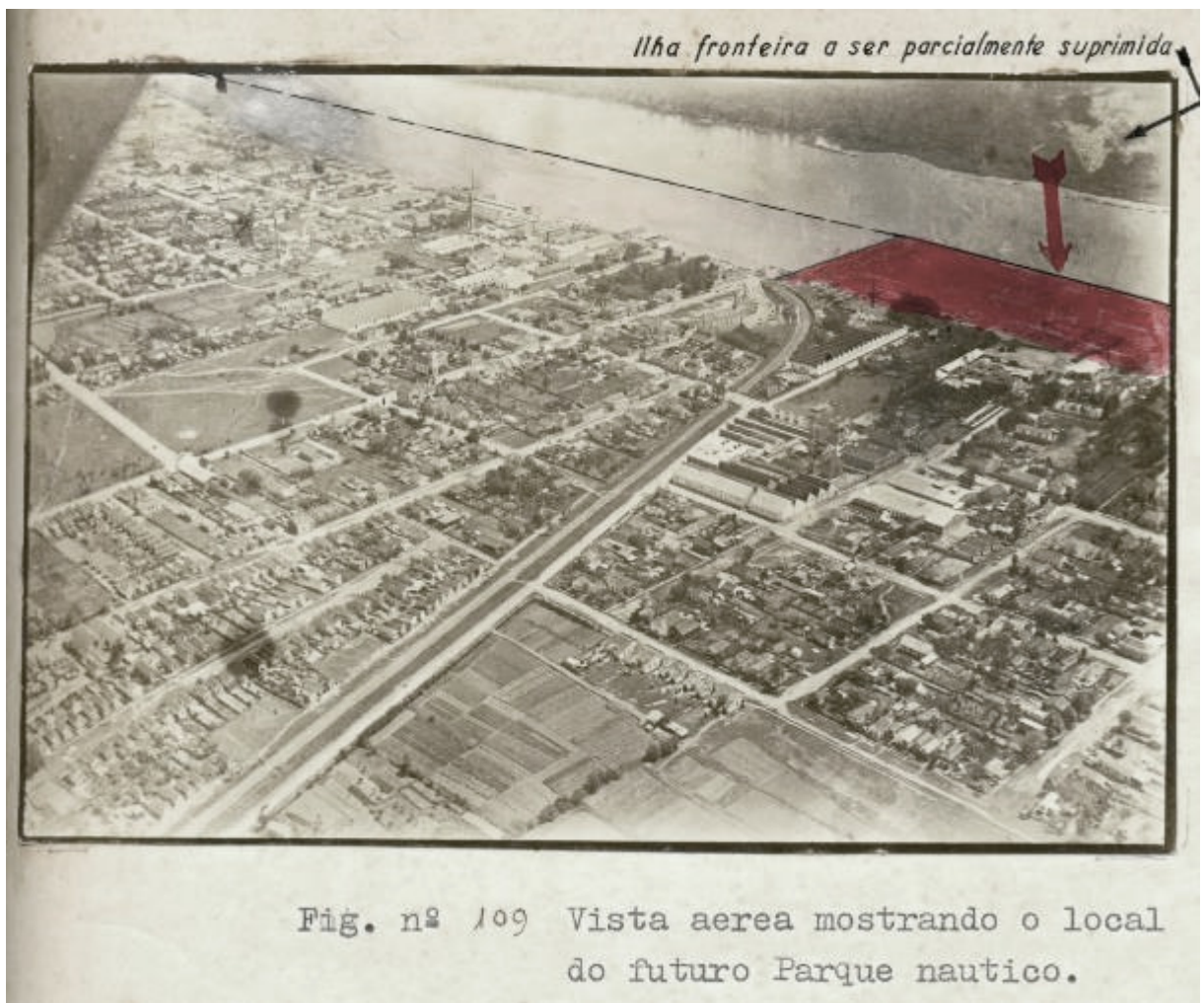
[120] ACIMA: FOTOGRAFIA DE PLANTA E ESBOÇO DO TÚNEL SOB A RUA DA CONCEIÇÃO.
 FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.

[121] ABAIXO: FOTOGRAFIA DE GABARITO PARA AV. BEIRA RIO.
 FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.



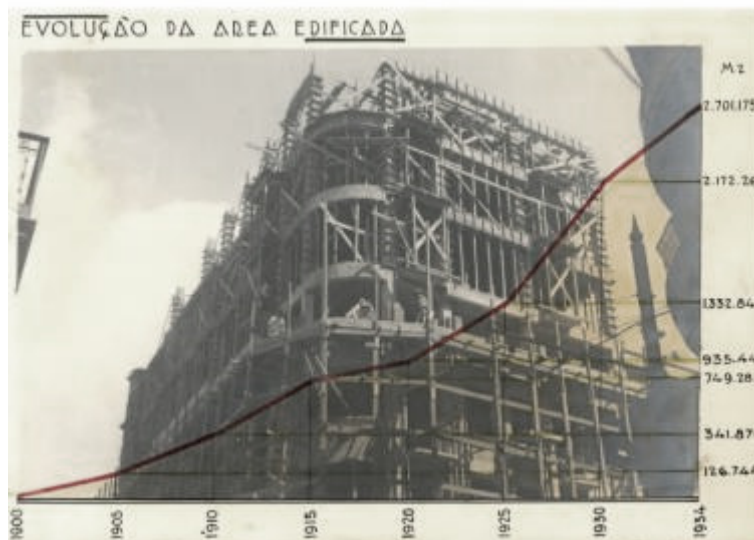
[124] ACIMA: DIAGRAMA DO PLANO DAS NOVAS AVENIDAS.
FONTE: IMAGEM DIGITALIZADA | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.

[125] ABAIXO: DIAGRAMA DA IRRADIAÇÃO CONCÊNTRICA DE TRÁFEGO.
FONTE: IMAGEM DIGITALIZADA | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.



[126] MODELO DE FOTOGRAFIA PROSPECTIVA.

FONTE: IMAGEM DIGITALIZADA | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*



[127] MODELO DE GRÁFICOS.
 FONTE: CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE.

4.1.2. Registros de Trabalho

O registro de atividades profissionais foi utilizado de diversas maneiras para o trabalho de urbanista de Ubatuba de Faria. Dentre elas foi feito uso da técnica da fotografia das seguintes maneiras: como forma de ilustrar relatórios de trabalhos realizados, como registro de viagens de estudo e trabalho, como registro de levantamento de campo, como registro de execução de obras e, ainda, como registro do urbanista nas múltiplas formas de desempenho de suas atividades profissionais.

Para exemplificar o uso de fotografias em relatórios de trabalho foram analisados o *Relatório do Levantamento Topográfico Ponta da Serraria* e o *Relatório Anteprojeto de Medição de Uma Rede de Triângulos para Base de um Levantamento Cadastral da Cidade de Porto Alegre*. Nesses relatórios, a fotografia se soma aos textos e desenhos com o intuito de melhor ilustrar demonstrando, como na figura 131, os locais escolhidos para receber os vértices descritos no texto. Além de ilustrar o texto, as imagens fotográficas mostram o processo de realização do trabalho durante sua execução, como na figura 128, onde são mostrados o tipo preferencial de marco e a mira.

Ainda na mesma figura, se observa o registro de cenas das visitas realizadas ao local juntamente com as imagens da equipe envolvida no trabalho, dando, dessa maneira, créditos a ela. O registro dos aspectos metodológicos da execução, bem como das visitas técnicas realizadas por uma equipe capacitada corrobora para aferir uma imagem técnica e científica, o que contribui para a valorização do trabalho executado. Ainda, são retratadas curiosidades como na fotografia que mostra o “corte de 9 metros” na figura 128. No relatório do *Levantamento Topográfico Ponta da Serraria*, Ubatuba de Faria faz uso da fotografia prospectiva como recurso de expressão gráfica, conforme figura 129. Lá aparecem grafados com caneta vermelha sobre a fotografia o sítio em análise e as estradas que levam até este.

Além dos usos referidos atenta-se para a fotografia denominada *Marco do Morro da Polícia*, na figura 131, que mostra Ubatuba de Faria pousando para um retrato calculado onde mostra a si mesmo desempenhando elegantemente sua função de urbanista em trabalho de campo. Notadamente essa fotografia ocupa lugar de destaque sendo a primeira da página, o que na leitura do conjunto funciona como uma assinatura através da imagem para o trabalho realizado. Este fenômeno pode ser observado conforme segue:

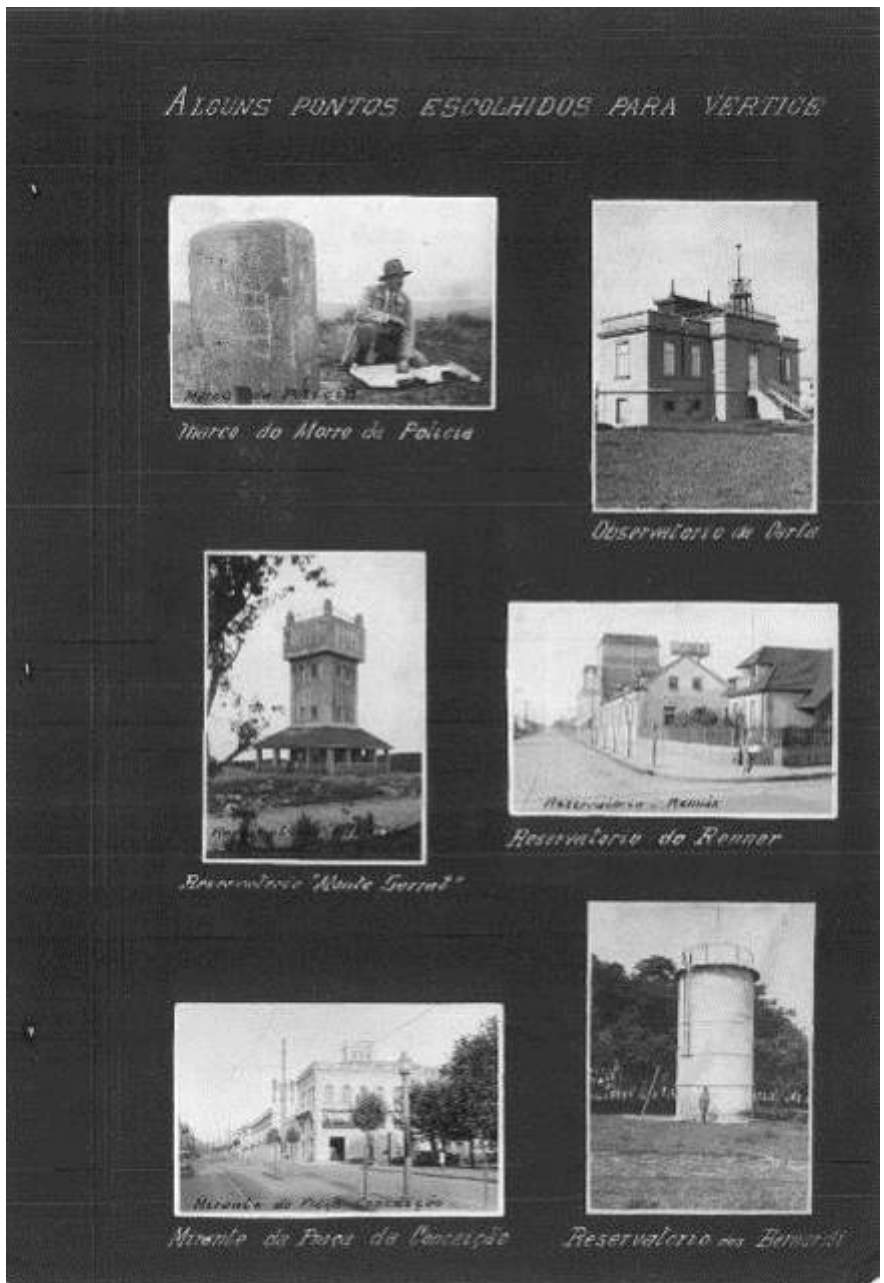
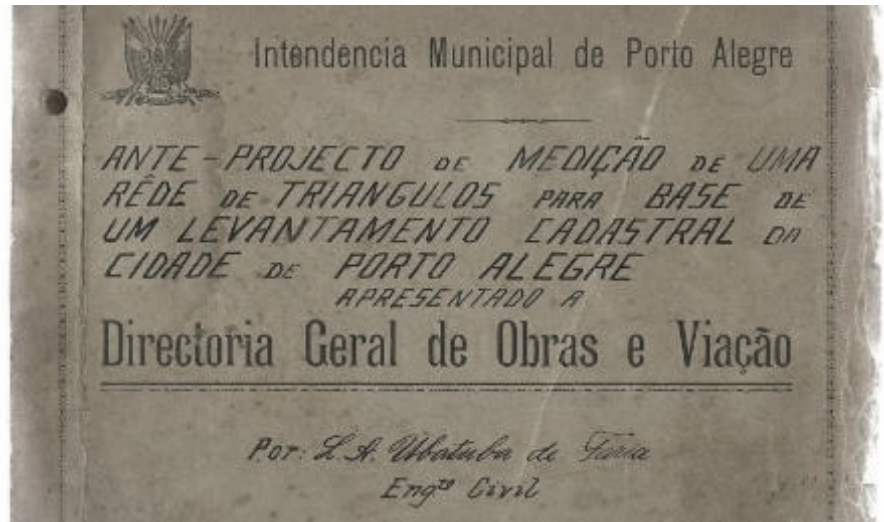
[...] os arquitetos não deixaram de se fazer fotografar em ambientações e cenários que evocassem suas práticas profissionais. Há exemplos de retratos de arquitetos que posam em seus estúdios, diante de suas mesas de trabalho, cercados por livros e compêndios e utensílios e desenhos de arquitetura. Não é apenas pela sua possibilidade como instrumental útil de trabalho que a fotografia penetrou no cotidiano de arquitetos; eles também desejavam perpetuar sua própria imagem. (CARVALHO; WOLFF, 2008, p. 153)

Outra forma de registro de trabalho aqui abordada diz respeito ao registro das excursões, viagens de estudo e viagens de trabalho realizadas. Seja com intuito de elaborar futuros relatórios, de posterior estudo, ou como uma simples forma de lembrança, Ubatuba de Faria documentou minuciosamente, sob vários aspectos, através de suas fotografias tais atividades.

Uma constante em coleções de viagens de estudos é a questão que Ubatuba de Faria fazia de fotografar a totalidade do grupo envolvido, como modo de efetuar um registro dos presentes. Observa-se tal característica nos registros da coleção *Excursões com Dr. Murell e Dr. Teixeira*¹⁹⁶, figura 132. O grupo de colegas estudantes também foi registrado na coleção *Vida Acadêmica* e em sua viagem ao Uruguai, onde Ubatuba de Faria fotografa a si e a seus colegas de curso em atividades acadêmicas na universidade, conforme indica a figura 95. Também fazia questão de registrar as relações diplomáticas envolvidas neste tipo de acontecimento como se observa na figura 134, onde alunos e professores da Escola de Engenharia são recepcionados por representantes da Viação Férrea. As atividades práticas executadas pelos alunos também eram fotografadas, como na figura 133, assim como os aspectos técnicos observados eram registrados para estudos e citações posteriores, conforme demonstrado nas figuras 135 e 136.

As imagens fotográficas que retratam as terras escolhidas para sediar o Balneário de Atlântida, em 1939, bem exemplificam os registros de levantamentos de campo. Neste conjunto demonstrado nas figuras 137, 138 e 139, destaca-se a paisagem, relevo e vegetação originais. A coleção assemelha-se aos registros de postais que os primeiros daguerreotipistas faziam de lugares distantes em suas expedições fotográficas. Destacamos o fato de o urbanista ter novamente retratado a si próprio, como demonstrado na imagem 137, na paisagem natural da futura cidade. Os registros de execução de obras estão demonstrados através das imagens, também de Atlântida, agora em 1952, quando Ubatuba de Faria retrata a equipe de obras responsável pela abertura da primeira avenida. Observa-se a valorização da equipe através da obtenção do retrato. A aridez do ambiente que cerca os trabalhadores revela o espírito desbravador e audaz do urbanista ao estar convencido de que, em meio aquele vazio, futuramente haveria uma grande cidade.

196 Essa excursão foi realizada durante o período em que Ubatuba de Faria foi aluno do Instituto de Engenharia, provavelmente organizada pela disciplina *Estradas de Ferro*, ministrada pelo Dr. Joaquim Teixeira, professor homenageado da turma de 1932 e alto funcionário da Viação Férrea.



[130] ACIMA: PARCIAL DA CAPA DO RELATÓRIO ANTEPROJETO DE MEDIÇÃO DE UMA REDE DE TRIÂNGULOS PARA BASE DE UM LEVANTAMENTO CADASTRAL DA CIDADE DE PORTO ALEGRE.

FONTE: ACERVO FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA.

[131] ABAIXO: PÁGINA DO RELATÓRIO ANTEPROJETO DE MEDIÇÃO DE UMA REDE DE TRIÂNGULOS PARA BASE DE UM LEVANTAMENTO CADASTRAL DA CIDADE DE PORTO ALEGRE.

FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA



[132] ACIMA: ALUNOS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA EM VIAGEM DE ESTUDOS.

FONTE: ACERVO LAUFN1029 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE EXCURSÕES COM DR. MURELL E DR. TEIXEIRA



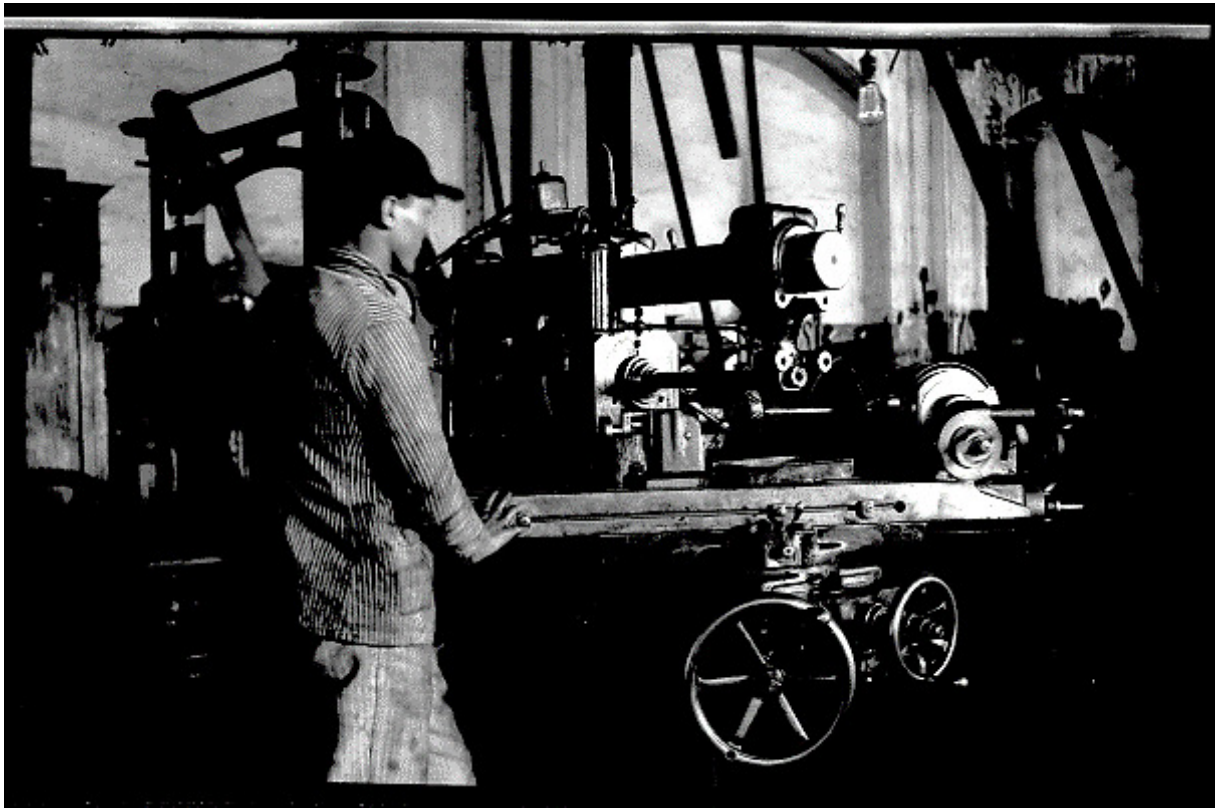
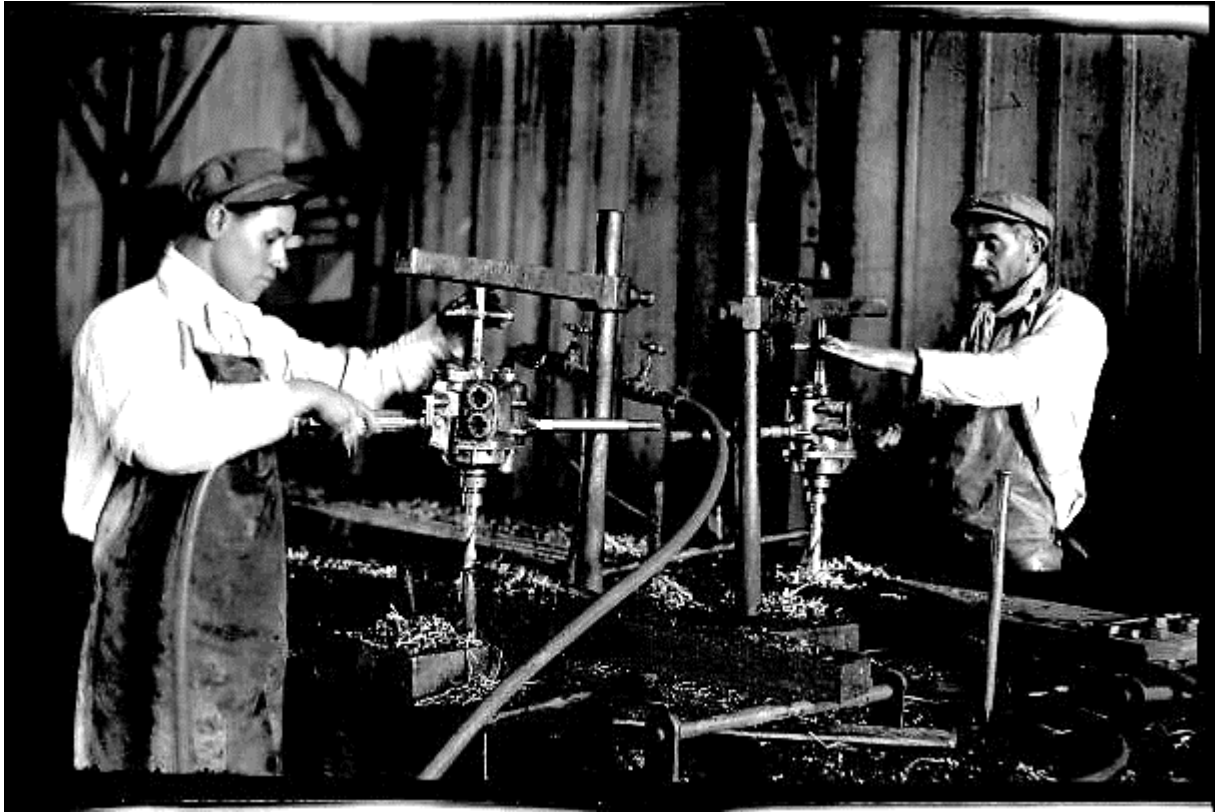
[133] AO CENTRO: ALUNOS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA EM AULA PRÁTICA.

FONTE: ACERVO LAUFN1026 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE EXCURSÕES COM DR. MURELL E DR. TEIXEIRA.



[134] ABAIXO: ALUNOS E PROFESSORES DO INSTITUTO DE ENGENHARIA RECEPCIONADOS POR REPRESENTANTES LOCAIS.

FONTE: ACERVO LAUFN1029 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE EXCURSÕES COM DR. MURELL E DR. TEIXEIRA



[135] ACIMA: VISITA TÉCNICA. NEGATIVO DIGITALIZADO. SÉRIE *EXCURSÕES COM DR. MURELL E DR. TEIXEIRA*. FONTE: ACERVO LAUFN1022.

[136] ABAIXO: VISITA TÉCNICA. NEGATIVO DIGITALIZADO. SÉRIE *EXCURSÕES COM DR. MURELL E DR. TEIXEIRA*. FONTE: ACERVO LAUFN1019.



[137]: ATLÂNTIDA | LOCAL
ESCOLHIDO 1939.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO
KEMP UBATUBA DE FARIA.

[138]: ATLÂNTIDA | LAGOA DOS
QUADROS 1939.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO
KEMP UBATUBA DE FARIA.

[139]: ATLÂNTIDA | LAGOA DOS
QUADROS 1939.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO
KEMP UBATUBA DE FARIA.





[140] ACIMA: ATLÂNTIDA 1952.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA

[141] ABAIXO: ATLÂNTIDA 1952.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA.

4.1.3. Fotografia Aérea

A fotografia aérea nasceu em Paris com os voos de balão realizados pelo fotógrafo Felix Nadar¹⁹⁷ que, apaixonado por balonismo, mapas e fotografia, patenteou a fotografia aérea na cartografia e, em 1862, publicou o *Manifesto da auto locomoção aérea - Manifeste de l'auto locomotion aérienne*. Nadar também fundou, em 1863, a *Sociedade para o encorajamento da locomoção aérea por máquinas mais pesadas que o ar - Société d'encouragement de la navigation aérienne au moyen du plus lourd que l'air*, da qual era presidente e Júlio Verne secretário. Para melhor desenvolver seus trabalhos de fotografia aérea, Nadar construiu balões de ar quente como o enorme *Le Géant*, inspirando na obra Júlio Verne *Cinco Semanas em Balão e The Célest* (CLERGEAU, 2012). As primeiras fotografias aéreas registradas¹⁹⁸ datam de 1858, conforme anexo 06. A história da fotografia aérea também teve momentos significativos em 1860, quando James Wallace Black, acompanhado de Sam King, fotografou a cidade de Boston, também em voo de balão. E, em 1909, quando Wilbur Wright obteria a primeira fotografia registrada a partir de um avião (PAPA INTERNATIONAL, 2012).

Em 1910, no Brasil, consta a fotografia da vista parcial do Rio de Janeiro como sendo uma das primeiras fotografias aéreas da cidade. Tal imagem foi obtida pelo fotógrafo J. A. Paiva Meira (FERREZ, 1984). A partir de 1914 artistas como Lissitsky e Malévitch vão demonstrar especial interesse na fotografia aérea, sobretudo no que diz respeito às paisagens terrestres abstratizadas em texturas e configurações formais a serem interpretadas. Nascia uma área do saber específica, a fotointerpretação (DUBOIS, 1990; 2010). Para Philippe Dubois, o desenvolvimento tecnológico que permitiu a tomada de fotografias aéreas foi de fundamental importância e alterou a consciência que se podia ter do espaço e do tempo. Segundo o autor, as fotografias aéreas exibiram novos universos imaginários e simbólicos que remodelaram nossos pensamentos e nossas visões, conforme segue:

197 Nadar, Gaspar Félix Tournachon (1820, 1910), foi fotógrafo de grande prestígio e membro da Sociedade Francesa de Fotografia. Retratou grandes personalidades como Dumas, Baudelaire, Verne, Victor Hugo, Coubert, Manet, Monet, Delacroix. Seu estúdio na Boulevard des Capucines foi ponto de encontro da intelectualidade francesa e sala de exposição de pintores como Pissarro, Renoir, Cézanne e Degas. Foi responsável por grandes feitos como a utilização de energia elétrica para obtenção de retratos e para fotografar ambientes fechados como as catacumbas e os esgotos de Paris, bem como a realização da primeira fotografia aérea e da primeira foto-entrevista da história. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/a-excentricidade-inventiva-de-felix-nadar-1820-1910/>>.

198 Em 1855 patenteou a ideia, ainda que não obtivesse sucesso na prática, pois o hidrogênio sulfurado que saía dos balões estragava a camada de colódio do material fotográfico. Quando, anos depois, conseguiu solucionar este problema, Nadar capturou as primeiras fotografias aéreas da história.

Está claro, de fato, que o importante nessa visão aérea do mundo é que ela define um modo bem diferente de percepção e de representação do espaço que não o herdado da perspectiva monocular clássica, isto é, um novo tipo de relação entre o sujeito e o mundo. (DUBOIS, 1990; 2010, p. 261)

Ao contrário das fotografias recorrentes da época, a vista aérea, em especial, levantou a questão da interpretação e da leitura conforme descrito no trecho que segue:

A fotografia aérea coloca-nos diante de uma “realidade” transformada em algo que necessita de uma decodificação. Existe uma ruptura entre o ângulo de visão sob o qual a foto foi feita e esse outro ângulo de visão que é exigido para compreendê-la. A fotografia aérea revela, portanto, um rasgão no tecido da realidade. (KRAUSS *apud* DUBOIS, 1990; 2010, p. 262)

A interpretação e a complexidade do tema são ressaltadas também por Ubatuba de Faria que faz esclarecimentos em torno de “assunto tão complexo como é a fotogrametria” e afirma que “a interpretação das fotografias aéreas constitui uma verdadeira especialidade” (UBATUBA DE FARIA, 1949, p. 20). As fotografias aéreas obtidas e divulgadas por Ubatuba de Faria vão trazer para Porto Alegre e para o urbanismo local esse novo ângulo de visão exigido para compreendê-las, somando um modo diferente de percepção e representação do espaço.

A utilidade das fotografias aéreas para o urbanismo foi tratada pelo urbanista Alfred Agache em seu *Plano de Extensão, Remodelação e Embelezamento para a Cidade do Rio de Janeiro*, de 1930, onde, já na introdução, reserva um item específico para tratar do assunto intitulado *A Fotografia Aérea e a Planta das Cidades*. Agache resalta a importância dos trabalhos preparatórios para a elaboração de um plano afirmando que a foto-topografia forneceria os indispensáveis elementos de aferição para um plano, onde “o antepiano fotográfico aplicar-se-á aos estudos do anteprojeto de conjunto” (AGACHE, 1930. p. 33). Além da necessidade do levantamento fotográfico, colocada como condição *sine qua non*, a questão do tempo de execução dos levantamentos é enfatizada pelo urbanista, conforme segue:

Frequentemente, as cidades desejam possuir um plano regulador, mas não refletiram que, antes de tudo, precisam de ter um plano regular e se acham diante de um trabalho que, pelos métodos antigos, teria de ser formidável. O levantamento cadastral de Paris no tempo do império, durou quinze anos. Felizmente, os métodos topográficos fizeram sensível progresso. Hoje o avião e a fotografia vêm em auxílio dos topógrafos, e a foto-topografia, denominação que tem a nova maneira de operar, permite reduzir a quinze meses o trabalho que outrora exigiria quinze anos. (AGACHE, 1930. p.17)

Agache disserta explicando o funcionamento dos métodos de foto-topografia utilizados à época: a foto-restauração e a estéreo-fotogrametria, sendo a primeira realizada através do emprego de clichés zenitais. Para essa técnica o urbanista ressalta a importância do emprego de pontos materiais fixos, do emprego da triangulação e de uma série de encaminhamentos topográficos. A segunda técnica permitiria o traçado de curvas de níveis devido à percepção de relevo obtida pelas fotografias estereoscópicas. Para ambos os métodos seriam necessárias três séries de operações: as operações aéreas, as operações sobre o terreno, ou topográficas, e, ainda, as operações de atelier. Além de elencar as escalas mais adequadas ao antepiano fotográfico o urbanista elenca as principais vantagens do processo, dentre elas a rapidez, a precisão e a economia.

Além das vistas aéreas verticais para a elaboração do aparato gráfico do plano, Agache ainda menciona a importância das vistas panorâmicas e das vistas voos de pássaro, por ele chamadas de oblíquas. Segundo ele, “as vistas panorâmicas vêm, enfim, complementar a documentação necessária ao urbanista. Essas vistas oblíquas, colhidas de avião, dão notável realce aos diversos caracteres da cidade econômica, arquitetônica, arqueológica, pitoresca, etc.” (AGACHE, 1930. p.33).

Ubatuba de Faria, em seu artigo intitulado *Cadastro e Urbanismo para Porto Alegre* (UBATUBA DE FARIA, 1934), fortemente influenciado por Agache, especialmente com relação às descrições do método da foto-restauração, discorre acerca das vantagens do uso da fotografia aérea para a elaboração da Planta Cadastral da cidade. Segundo Ubatuba de Faria, a aerofotogrametria seria um elemento moderno e muito preciso para levantamentos a serem desenhados em pequena escala e levantamentos preliminares. Para ele, a aerofotogrametria deveria ser empregada mesmo no serviço de topografia regular como excelente meio de controle e fiscalização. Recomenda, inclusive, a elaboração de uma fotocarta na escala 1:5000 para os trabalhos do estudo preliminar do plano de conjunto para a capital.

Os conceitos acerca da importância e utilidade da fotografia aérea para o urbanismo estão melhor descritos no artigo *Fotografia Aérea: Sua Utilidade para as Administrações Municipais*, originado de tese apresentada ao *I Congresso Estadual de Prefeitos*, publicado no *DPM Boletim*¹⁹⁹, em 1949. No referido artigo Ubatuba de Faria, além de traduzir uma carta²⁰⁰ do prefeito Wesley G. Reitze, de Crawford na Pensilvânia, explana acerca das vantagens técnicas e econômicas do uso da fotografia aérea vertical para os municípios.

¹⁹⁹ Órgão de divulgação do Departamento das Prefeituras Municipais do Estado do Rio Grande do Sul.

²⁰⁰ Ubatuba de Faria cita minuciosamente sua fonte e deixa claro os limites da carta no texto - Carta do prefeito Wesley G. Reitze, da municipalidade de Crawford, Meadville, Pensilvânia, dirigida ao Diretor Executivo do Escritório de Planejamento do Estado da Pensilvânia (Traduzida do *Photogrametric Engineering*, vol. 10 n.3, p. 182 que, por sua vez, o transcreveu de uma publicação de *Pennsylvania Planning Board*).

Neste documento, Ubatuba de Faria explica a necessidade do conhecimento preciso e detalhado do território para o órgão dirigente referindo que “as distâncias, as áreas, as alturas, as densidades não devem ficar no regime do mais ou menos, da aproximação incerta” (UBATUBA DE FARIA, 1949, p. 20) e discorre acerca da diferença entre topografia terrestre, aerofotogrametria e do que chamou de *Retrato do Território*²⁰¹. Este último teria a vantagem de ser mais econômico que o mosaico fotogramétrico e que as fotocartas e permitir, a qualquer momento, base para trabalhos futuros mais completos²⁰². Ainda, ao descrever a técnica adequada para zonas planas ou levemente acidentadas cita a necessidade de recobrimento de 60% das faixas sobrevoadas para feitura de fotografias estereoscópicas²⁰³, adequadas para observação do relevo. Indica a escala original de 1:20000 como sendo satisfatória para a maioria dos casos tendo em vista que o aproveitamento das fotografias em ampliações de até três vezes consubstanciarão em resultados positivos.

Em sua argumentação, Ubatuba de Faria explica a utilidade das fotografias aéreas que abrangeriam a todos os setores de trabalho que demandassem levantamentos, apresentando, em muitos casos, vantagens sobre os trabalhos topográficos clássicos, conforme segue:

No caso de expansão dos núcleos urbanos podem ser orientados seguramente os trabalhos preliminares e básicos do urbanismo. De uma forma geral boas fotocartas com indicações altimétricas podem fornecer aos pré-planos de urbanização grande parte dos elementos indispensáveis para sua elaboração. O trama viário do município ou região pode ser alterado e melhorado na base de estudos feitos sobre as fotografias aéreas. Elementos estatísticos podem ser computados com precisão superior às mais honestas informações. As áreas trabalhadas, o número de pés de árvores dos cultivos regulares etc. tudo pode ser deduzido das fotografias. O cadastro das propriedades, com suas áreas certas (dentro dos limites da escala), a identificação das divisas, a verificação dos erros em escrituras antigas na base acomodada do mais ou menos etc. a fotografia aérea nos fornece. (UBATUBA DE FARIA, 1949, p. 21)

Além de descrever as vantagens e usos da fotografia aérea, Ubatuba de Faria soma aos seus os argumentos prefeito Wesley G. Reitze, de Crawford na Pensilvânia, que enfatiza que a arrecadação gerada pelo trabalho de fotografia aérea supera seus custos além de acarretar em “inestimável economia de tempo”. O prefeito cita também a utilidade

201 O Retrato do Território seria uma série de fotografias que, em sua totalidade, não deixaria de representar nenhuma fração do território. O termo, classificado como expressivo e honesto, fora retirado de um folheto de propaganda de firma conceituada especializada em levantamentos aéreos.

202 Preconiza para todas as administrações municipais a feitura de fotografias aéreas com possibilidade de compor mosaicos aerofotogramétricos quando se trata de zonas planas ou levemente acidentadas.

203 A fotografia estereoscópica consiste em pares de fotografias retratando uma mesma cena que, quando vistas simultaneamente em um visor binocular apropriado produzem a ilusão da tridimensionalidade. Por meio da Estereoscópica também é possível confeccionar Cartas Topográficas, o processo é chamado *Restituição*, no qual um operador é capaz, a partir de duas fotografias aéreas, ver a imagem de um terreno em três dimensões, sendo assim capaz de desenhar o que vê em um aparelho restituidor.

das fotografias aéreas para cobrança judicial de impostos, para correção de erros de medições e avaliações, forma de descobrir propriedades não taxadas e o uso para a formação de coleção para cobrança de impostos e avaliação do conjunto do município. Chama a atenção a clareza de Reitze ao afirmar que todo o planejamento e zoneamento futuros serão baseados nas fotografias aéreas e o fato de não acreditar haver esgotado todas as possibilidades dos mapas aéreos, pois, a eles, sem dúvida, seriam encontrados usos futuros de formas inimagináveis até aquele momento.

No referido artigo, Ubatuba de Faria (1949, p. 22) faz questão de enfatizar a viabilidade e as vantagens econômicas do processo, dizendo, de forma muito pragmática, que “trabalhos de tal natureza não são para serem admirados com curiosidade ociosa” sendo indispensável que “eles se paguem por si mesmos” evidenciando o princípio de que a boa utilização deste serviço pagasse os trabalhos contratados e que seus conjuntos continuassem servindo tecnicamente às administrações municipais.

Para Ubatuba de Faria o “realismo” da fotografia aérea superaria os processos e mapas cartográficos tradicionais. Para ele:

A ideia objetiva que nos dá uma fotografia aérea, em adequada escala, é superior à que nos traduziria a melhor carta exata. A falta do elemento numérico que nos fornece esta seria compensada pela visualização realista daquela. [...] O conjunto de plantas, cortes e detalhes de um prédio nos dá elementos exatos de grandeza, mas uma série de fotografias, desse mesmo prédio, tomada de diferentes ângulos, nos fornece uma ideia objetiva e realista mais concludente. (UBATUBA DE FARIA, 1949, p. 21)

Este entendimento de que o conjunto de fotografias tomadas de diferentes ângulos forneceria uma ideia mais realista, objetiva e concludente fez com que o urbanista capturasse fotografias aéreas de diferentes maneiras. Dentre as formas de fotografia aéreas produzidas por Ubatuba de Faria estão às tomadas em *Voo de Pássaro*²⁰⁴ e as *Fotocartas*, também denominados por ele de *Mosaicos Aero Fotográficos*²⁰⁵ e *Foto-aéreas Verticais*.

A exposição das fotografias aéreas se inicia com a tomada em vista de pássaro da ponta da cadeia, demonstrada nas figuras 142 e 143. Ressalta-se o fato de a figura 142 ter sido digitalizada a partir do negativo do Acervo LAUF de tombo LAUFN0699, enquanto que a figura 143 foi digitalizada a partir da publicação *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*. Tal comparativo tem como intuito demonstrar que as fotografias aéreas coladas na publicação *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre* são de

204 O termo *vista voo de pássaro*, *Vogelschau* em alemão e *bird's eye view* em inglês, parece ter sido criado, no início do século XX, com base nas experiências do farmacêutico Neubronner com os seus pombos-correios fotógrafos. Dr. Julius Neubronner, em 1906, inventou um dispositivo para capturar fotografias através de pombos em voo. (THÜRLEMANN, 2011).

205 Mosaico Aero Fotográfico e Foto-aérea Vertical são termos empregados por Ubatuba de Faria em seu artigo *Fotografia aérea*. Sua utilidade para administrações municipais, no Boletim do Departamento das Prefeituras Municipais, em 1949.

autoria de Luiz Arthur Ubatuba de Faria²⁰⁶. Com base nesta informação seguem análises que fazem uso das fotografias da referida publicação. Tal uso se faz necessário uma vez que grande parte dos negativos de fotografias aéreas de Ubatuba de Faria foi extraviada. Possivelmente foram entregues para reprodução seriada, ou ainda recortados e reagrupados para a elaboração de mosaicos para as fotocartas.

As tomadas em *Voo de Pássaro* podem ser observadas nas figuras 147 e 148, onde aparecem expressas vistas da cidade em diferentes ângulos de visão e abrangência. As fotocartas podem ser observadas na figura 144, onde vemos uma fotografia aérea vertical ainda não agrupada em mosaico aero fotográfico, e nas figuras 145 e 146, onde as fotocartas aparecem agrupadas a partir de mosaicos aero fotográficos, sendo a primeira montada a partir de positivos e a segunda a partir de negativos. Os usos e funções destas imagens são descritos por Ubatuba de Faria em seu artigo *Fotografia Aérea: Sua Utilidade para as Administrações Municipais*, conforme já relatado.

Ubatuba de Faria, então funcionário do setor de Cadastro da Prefeitura de Porto Alegre, era o autor das fotografias aéreas demandadas pelo seu trabalho de urbanista na municipalidade. O fato de o engenheiro e urbanista ser autor de fotografias aéreas causava tanto impacto que chegou a ser comentado em publicação do *Jornal da Manhã*, quando da ocasião da conferência realizada na Sociedade de Engenharia acerca do Cadastro Municipal, conforme segue:

Nas paredes da sala achavam-se expostas diversas fotografias de levantamentos aéreos do autor. [...] Para melhor demonstrar sua necessidade, focaliza o conferencista, que é um técnico em fotografia, diversos filmes, alguns tirados de avião. (UMA CONFERÊNCIA..., 1933, grifo nosso)

É possível que a Prefeitura Municipal não tenha disponibilizado recursos para a realização de tais fotografias aéreas e que esta empreitada tenha sido fruto da determinação obstinada do jovem urbanista, uma vez que: não foi disponibilizada uma firma especializada para elaboração do serviço e as fotografias foram obtidas por ele próprio, a necessidade de viabilidade financeira da operação foi constantemente referenciada e, para proceder com a ousada tarefa de realizar fotografias aéreas de Porto Alegre, Ubatuba de Faria contou com a colaboração da Base Naval e fez uso de aparelhos gentilmente emprestados das Casas Carlos Hermann. Podemos observar este fato quando, na oportunidade da conferência na Sociedade de Engenharia, o urbanista:

206 Não somente as fotografias aéreas são de autoria de Ubatuba de Faria como todas as demais. É possível fazer esta afirmação devido ao fato de terem sido encontradas várias recorrências de fotografias coladas na publicação no acervo LAUF. Cabe ressaltar que Edvaldo Paiva, com quem divide a autoria da publicação, somente aprenderia a fotografar anos mais tarde com Nestor Nadruz, conforme relatado por Nadruz.

Agradece a cooperação valiosa da Base Naval, nas pessoas do tenente Sampaio, comandante Jussaro e do Sr. Neto Reys, [...] e também das Casas Carlos Hermann, que sempre emprestou seus aparelhos com a máxima gentileza. (UMA CONFERÊNCIA..., 1933)

Esta proximidade de Ubatuba de Faria com funcionários da Base Naval e seus pilotos originada por seus constantes voos a trabalho parece ter despertado o gosto pela aeronáutica, seus equipamentos e tecnologias, conforme se observa nas figuras 149, 150, 151 e 152. Tal aproximação também foi incentivada pela Escola de Engenharia, conforme demonstrado nas figuras 150 e 152, onde Ubatuba de Faria aparece com seus colegas de curso. A proximidade com a aviação era tamanha que os filhos de Ubatuba de Faria relataram²⁰⁷ o pavor que sua esposa Hercília sofria ao imaginar seu então noivo sobrevoando a cidade com parte de seu corpo para fora do avião para melhor realizar suas fotografias aéreas. A intensa interação com a aeronáutica e tecnologias revela, também, o espírito *nouveau* do jovem urbanista.

²⁰⁷ Depoimentos de Paulo e Roberto Kemp Ubatuba de Faria.

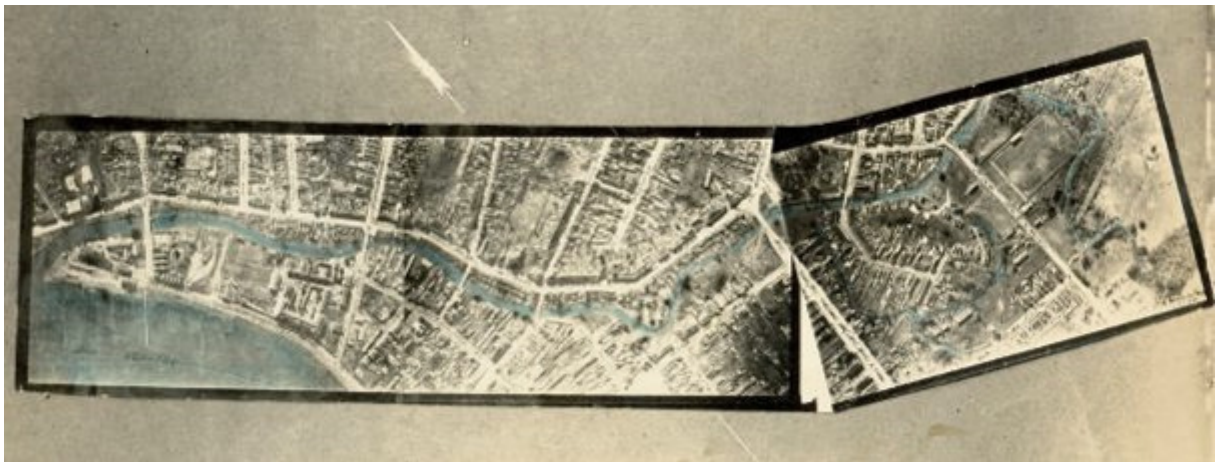


[142] ACIMA: MODELO DE VISITA TIPO VOO DE PÁSSARO.
FONTE: NEGATIVO DIGITALIZADO | ACERVO LAUFN0699 | SÉRIE *VISTAS AÉREAS*.

[143] ABAIXO: MODELO DE VISITA TIPO VOO DE PÁSSARO. (PONTA DA CADEIA. ENTRADA DA CIDADE EM SEU ASPECTO ATUAL).
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.



[144] MODELO DE FOTOCARTA | PONTA DA CADEIA.
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE.*



[145] ACIMA: FOTOCARTA ENTRE A FOZ E A RUA ARLINDO.

FONTE: ARRANJO DE POSITIVOS COLADOS DIGITALIZADOS | FOTOGRAFIA COLADA NO CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE.*

[146] ABAIXO: FOTOCARTA DA ZONA A SER URBANIZADA COM A CRIAÇÃO DE UM NOVO BAIRRO INDUSTRIAL.

FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO - FOTOGRAFIA COLADA NO CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE.**

*A FIGURA 28 É CONSTITUÍDA DE MOSAICO AERO FOTOGRÁFICO COMPONDO FOTOCARTA FORMADA POR DOIS POSITIVOS UNIDOS E COLORIDOS EM AZUL SOBRE A PÁGINA DA CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE.

**A FIGURA 29 APRESENTA UM POSITIVO COLORIDO DE AZUL COLADO A PÁGINA. O MOSAICO AERO FOTOGRÁFICO ORIGINAL COMPÕEM UMA FOTOCARTA QUE FOI NOVAMENTE FOTOGRAFADA PARA OBTENÇÃO DESTA CÓPIA.



[147] ACIMA: VISTA VOO DE PÁSSARO DA ZONA DO RIACHO NA ALTURA DA ILHOTA.
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.

[148] ABAIXO: VISTA VOO DE PÁSSARO DA AVENIDA BORGES DE MEDEIROS.
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO | FOTOGRAFIA COLADA NO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*.



[149] ACIMA: AVIAÇÃO.
FONTE: ACERVO LAUFN0566C | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE AVIAÇÃO.

[150] ABAIXO: UBATUBA DE FARIA E SEUS COLEGAS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0571 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE AVIAÇÃO.



[151] ACIMA: *AVIAÇÃO.*

FONTE: ACERVO LAUFN0566 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE AVIAÇÃO.

[152] ABAIXO: UBATUBA DE FARIA E SEUS COLEGAS DO INSTITUTO DE ENGENHARIA

FONTE: ACERVO LAUFN0569 | NEGATIVO DIGITALIZADO | SÉRIE AVIAÇÃO

4.1.4. Fotografia Panorâmica

A palavra “panorama” teria sido criada por Robert Barker²⁰⁸, conforme Pereira (2006). O neologismo, formado por ele é fruto da combinação de duas palavras gregas: “pan” e “orama” que significam “total” e “vista” respectivamente, expressando, por conseguinte “visão total, visão da totalidade”. Os panoramas nascem com Robert Barker, autor do termo, em 1787, quando solicita e obtém uma patente para uma invenção denominada panorama. Tratava-se de telas destituídas de molduras, de começo ou fim, exibidas em construções circulares. Essas telas eram inovadoras, não só na forma como eram mostradas ao público, mas, também, em seu formato, dimensões e em seu tratamento temático. A novidade era “a busca de uma síntese formal, através da pintura e da arquitetura, que provocasse uma experiência de um acontecimento estético total”. Segundo a autora:

Inicialmente, embora revolucionária, a invenção de Barker obtém um sucesso “modesto”, devido entre outros fatores ao tema exibido: o primeiro panorama retratava uma frota inglesa ancorada entre o Portsmouth e a Ilha de Wight. Foi somente a partir do terceiro panorama exibido, mostrando justamente uma vista urbana - de Londres -, que os visitantes não mais hesitaram em afirmar que estavam diante de um dos maiores progressos realizados nos últimos anos na arte de pintar. (PEREIRA, 2006, p. 143)

Os panoramas de vistas urbanas, em meados de 1800, espalharam-se da Inglaterra para a França e Alemanha e de ali para o mundo ganhando fama, popularidade e sofisticação. Os panoramas traziam uma nova visualidade desenvolvendo “uma cultura ‘panorâmica’ e ‘panóptica’ de ver cidades” (PEREIRA, 2006, p.144). O Brasil não ficou apartado da história dos panoramas, a cidade do Rio de Janeiro foi representada em um panorama²⁰⁹ composto por uma sequência de oito aquarelas com data aproximada de 1822. Sabe-se que uma grande ampliação desta obra foi realizada e exibida em Paris, em 1824, em uma rotunda da *Passage des Panoramas* e na *Leicester Square*, em 1828. O sucesso da mostra parisiense levou a que fossem feitas inúmeras tiragens desta vista do Rio (PEREIRA, 1994).

Os panoramas de vistas urbanas eram espécimes de transição. As pinturas que em seu processo faziam uso da técnica da Câmera Obscura “traziam em si os germes de uma nova forma de sensibilidade que, estimulando globalmente o seu surgimento, em pouco tempo, decretaria sua obsolescência” (PEREIRA, 1994, p.169).

208 Robert Barker, em 1787, solicita e obtém uma patente para uma invenção denominada panorama. Tratava-se de uma construção destinada a exibir telas circulares. (PEREIRA, 2006).

209 Panorama do Rio de Janeiro composto por uma sequência de oito aquarelas medindo cada uma 0,51 m x 0,39m, não assinado e com anotações a lápis, publicadas na revista belga *Archives d'Architecture moderne*, em 1990. Estas aquarelas pertencem aos herdeiros de um dos membros da Missão Artística Francesa de 1816, pouco conhecido, arquiteto, aluno de Grandjean de Montigny, Louis- Synphorien Meunié. (PEREIRA, 1994).

As primeiras fotografias panorâmicas foram obtidas a partir do equipamento gerador de imagens panorâmicas de Von Martens, de 1844, que possuía um sistema giratório de varredura para sensibilizar a imagem no filme. O dispositivo de Von Martens desenvolveu a impressão por varredura de uma superfície cilíndrica que simulava, com razoável aproximação, o comportamento da visão tronco-esférica humana. “A imagem revelada em papel fotográfico poderia ser impressa ampliada ou projetada em painéis semicirculares com o propósito de gerar ambientes panorâmicos com experiência de imersão” (MENDONÇA, 2010, p.106). Em 1900, a fotografia panorâmica encontrou grande desenvolvimento com o novo equipamento apresentado pelos irmãos Lumière na Feira Internacional de Paris, o Photorama. Tratava-se de um dos primeiros modelos para a geração de imagens fotográficas em 360 graus e representou um grande progresso em relação ao invento de Von Martens, porque permitia o registro de uma paisagem fotográfica instantânea, completa e em todas as direções no plano cilíndrico. O equipamento desenvolvido pelos Lumière era composto por 16 câmeras fotográficas disparadas simultaneamente, cujas imagens sensibilizavam uma única chapa afixada no centro de um cilindro. Após a de revelação, o filme era exposto em imensos painéis panorâmicos de 360º (MENDONÇA, 2010).

Ainda que o Brasil tenha entrado no circuito dos panoramas com a vista urbana retratando Rio de Janeiro exibida em Paris, as primeiras fotografias panorâmicas de cenas urbanas parecem ter sido tomadas em ângulos parciais²¹⁰ e compostas a partir de fotomontagens manuais de fotografias justapostas. A historiografia dos primórdios das fotografias panorâmicas de vistas urbanas no Brasil, conforme demonstra Gilberto Ferrez²¹¹ (1976; 1985) perpassa o trabalho dos fotógrafos Ben. Molock em Salvador, Augusto Stahl no Rio de Janeiro e de Hoffmann em São Paulo. Ferrez (1976; 1985) apresenta as imagens das fotografias panorâmicas de Ben. Molock, que fotografou diversos panoramas de Salvador, dentre eles o panorama exibido de cinco fotos, 17.6 x 139.4 cm, que data aproximadamente 1860. Da cidade de Salvador consta, ainda, o Panorama anônimo de seis fotografias 17 x 22,5 cm, de 1870. O Rio de Janeiro foi fotografado por Augusto Stahl em perspectiva composta por cinco fotografias, totalizando 19.3 x 112.2 cm, em 1863. São Paulo foi retratado por Hoffmann, em duas fotografias justapostas, no ano de 1895. As cenas urbanas eram frequentemente fotografadas de locais que permitissem visualiza-las de uma óptica externa, afastada. Segundo Carvalho e Wolff (1991) as fotografias panorâmicas eram bastante significativas para a compreensão do espaço urbano, conforme segue:

210 Nas obras (*Pioneer Photographers of Brazil* e *A Fotografia no Brasil 1840 – 1900*, ambas de Gilberto Ferrez e em *O Brasil na Fotografia Oitocentista* de Pedro Vasques) não encontramos o registro de fotografias compostas em painéis panorâmicos de 360º.

211 Em suas obras *Pioneer Photographers of Brazil* e em *A Fotografia no Brasil 1840 – 1900*.

Nada melhor que fotografias panorâmicas para explicitar as relações que os edifícios e os espaços públicos estabelecem entre si e com seus entornos; para enunciar o profundo nexos do espaço urbano, onde cada elemento é relevante e significativo da ação humana que constrói as cidades. (CARVALHO; WOLFF, 1991; 2008, p. 145)

As fotografias panorâmicas são referenciadas por Lima e Carvalho (2008) no item controle de abrangência espacial, como parte dos descritores denominados icônicos²¹².

Segundo as autoras:

O controle de abrangência espacial fornece informações sobre o grau de articulação com que se pretende apresentar fotograficamente a cidade no seu conjunto, quais as áreas ou motivos pontualmente selecionados como emblemáticos, e ainda qual o grau de extensão da noção de cidade. (LIMA; CARVALHO, 2008, P. 32)

O controle de abrangência espacial foi dividido pelas autoras em vista pontual, vista parcial e vista panorâmica. A vista pontual trata de imagens que isolam o motivo de seu contexto. A vista parcial se aplica aos casos em que “o registro fotográfico se restringe a partes da malha urbana sem que ocorra, contudo, a descontextualização do motivo – rua ou esquina, ou ainda a confluência de vias, como no caso de largos e praças”. Já a vista panorâmica “permite a apreensão da malha urbana, tornando visível a disposição das vias de circulação e de suas edificações”, sendo, na área rural, entendida por imagens que possibilitam a visualização abrangente da zona de plantio, dos limites naturais ou a identificação de acidentes geográficos, planícies e montanhas (LIMA; CARVALHO, 2008, p.32).

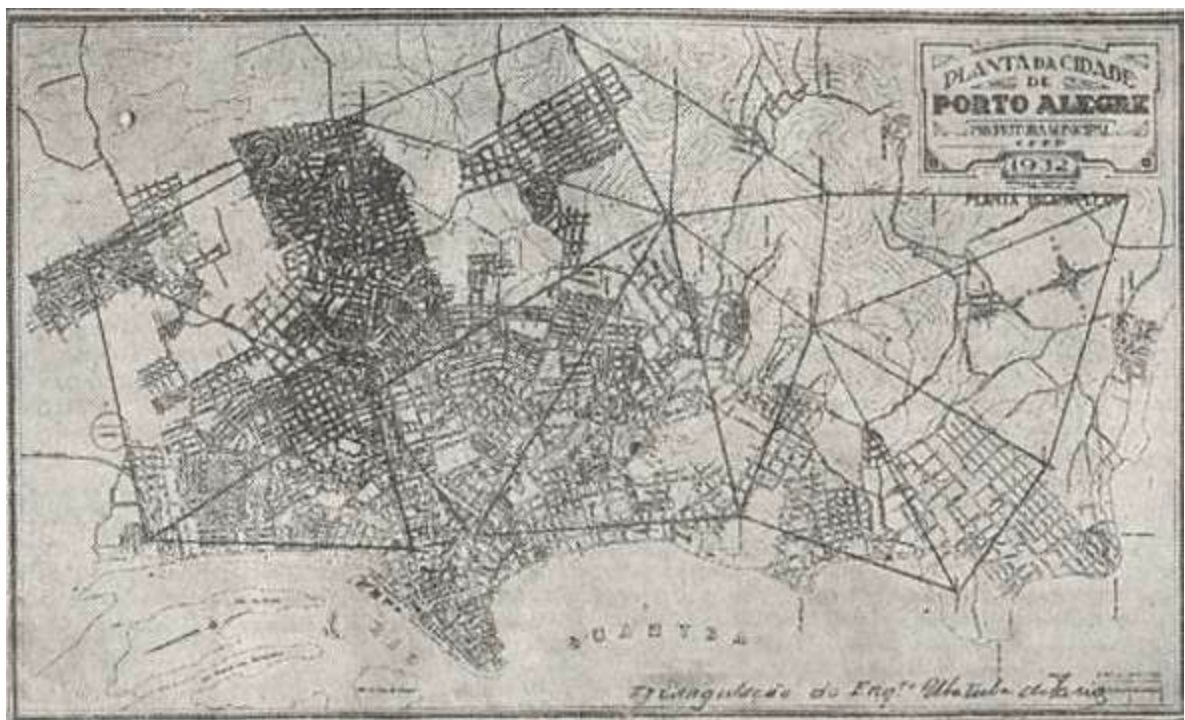
Em seu trabalho como urbanista Ubatuba de Faria teve a necessidade de ampliar a abrangência espacial do que era retratado capturando vistas panorâmicas para o trabalho registrado no *Relatório do Anteprojeto de Medição de Uma Rede de Triângulos para Base de um Levantamento Cadastral da Cidade de Porto Alegre*. Neste trabalho o objetivo não era a apreensão da malha urbana, das vias de circulação ou das edificações. As vistas obtidas a partir de pontos periféricos a cidade tampouco tinham o intuito contemplativo dos limites naturais ou acidentes geográficos. O objetivo das vistas panorâmicas contidas neste relatório era identificar os locais escolhidos para abrigar os vértices onde se localizariam os marcos referenciais para o plano de triangulação cadastral²¹³. O plano previa a cobertura da

²¹² Lima e Carvalho (2008) analisam fotografias de álbuns da cidade de São Paulo e estabelecem em seu instrumental de análise dois tipos de descritores: icônicos e formais. Os descritores icônicos estão divididos em: níveis de abrangência espacial, tipologia do espaço, tipologia urbana, estruturas e funções arquitetônicas, localização geográfica e temporal, infraestrutura, acidentes naturais, tratamento paisagístico e estruturas de comunicação, discriminação dos elementos móveis e o mapeamento das atividades urbanas representadas. Os descritores formais estão divididos em: enquadramento, arranjo, articulação de planos, efeitos e estrutura.

²¹³ O detalhamento do Plano de Triangulação Cadastral foi publicado no Boletim da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul, número 6, em janeiro de 1934. No entanto, tal publicação não contou com o conjunto de

área edificada da cidade por 16 triângulos amarrados através de 15 vértices localizados em pontos de cotas elevadas, respectivamente: Observatório da Carta, Morro Santa Thereza, Morro do Cristal, Morro do Osso, Morro Samaritani, Morro Teresópolis, Morro da Pedra Redonda, Morro da Polícia, Morro Pelado, Morro da Companhia, Coxilha do Forte, Reservatório dos Bernardi, Reservatório dos Renner, Oitão do Colégio Rosário e Reservatório da Bela Vista (UBATUBA DE FARIA, 1934).

As fotografias panorâmicas foram capturadas a partir do Reservatório Renner, do Reservatório Montserrat, do Morro da Polícia e do Morro do Cristal. Obtidas a partir de pontos selecionados como vértices têm contidos e seu enquadramento outros pontos vértices. O objetivo era um estudo das visuais entre esses pontos. Para que fosse possível estabelecer as relações visuais entre os vértices, com grandes distâncias entre eles, em uma paisagem tão abrangente o urbanista fez uso da técnica de fotografia panorâmica. A técnica apresentada nessas fotografias demanda especial atenção, uma vez que as vistas, além de serem panorâmicas, apresentam profundidades de campo com grandes áreas de nitidez. Nas montagens por justaposição de positivos, coladas sobre as páginas do relatório, os demais pontos selecionados como vértices aparentes em cada vista panorâmica aparecem identificados e nomeados à tinta nas vistas, conforme se observa nas figuras 154 e 155.



[153] PLANTA DE TRIANGULAÇÃO.

FONTE: CADASTRO E URBANISMO PARA PORTO ALEGRE | *CORREIO DO POVO*, 2 DE SETEMBRO DE 1933.

Vistas Panorâmicas
PORTO ALEGRE



Do reservatório Reuner



Do reservatório "Monte Serrat"



Do reservatório "Monte Serrat"

Vistas panorâmicas tiradas durante o reconhecimento
PORTO ALEGRE



Do Morro da Polícia



Do Morro da Polícia



Do Morro do Cristal

[155] FOTOMONTAGENS COM FOTOGRAFIAS PANORÂMICAS JUSTAPOSTAS COLADAS SOBRE PÁGINA DO RELATÓRIO ANTEPROJETO DE MEDIÇÃO DE UMA REDE DE TRIÂNGULOS PARA BASE DE UM LEVANTAMENTO CADASTRAL DA CIDADE DE PORTO ALEGRE.
 FONTE: ACERVO FAMÍLIA KEMP UBATUBA DE FARIA.

4.1.5. Fotografia Comparativa

Escolher uma cena, com luz e enquadramento apropriados, registrá-la e mais tarde retornar ao mesmo lugar para refazer a fotografia conforme o recorte espacial anteriormente obtido parece ter sido um hábito recorrente entre os adeptos da fotografia desde o momento em que os fotógrafos começaram a transportar seus equipamentos para lugares distantes em busca do exótico, por volta de 1850 (JANSON; JANSON, [2000] 1971). Um grande expoente desse período é o fotógrafo americano Timothy H. O'Sullivan que, entre 1867 e 1872, percorreu lugares remotos dos Estados Unidos nas explorações geológicas denominadas “*western expeditions*”, organizadas pelo *U.S. Army Topographical Engineers*, quando realizou as fotografias que convenceram os legisladores norte-americanos do leste a estabelecerem os primeiros parques nacionais. Já em 1867, O'Sullivan fotografou a celebrada composição conhecida como *The Pyramid and Domes* e retornou ao mesmo lugar para obter uma cópia estereoscópica da mesma composição, conforme anexo 07.

Com relação à fotografia comparativa de temática urbana merece especial destaque com o conjunto produzido pelo fotógrafo francês Charles Marville²¹⁴ que, contratado pela *Agência de Paris em Obras Históricas*, procedeu, em diferentes momentos, com o registro das transformações urbanas da capital francesa realizadas por Georges-Eugène Haussmann. Durante o período de 1865 até 1868, Marville produziu uma série de fotografias de estradas e ruas que seriam demolidas nas reformas urbanas. Também retratou as obras que já estavam em andamento. Durante este processo, dedicou especial atenção ao retratar as antigas vias que desapareceriam, algumas vezes retratando áreas completas que teriam sua natureza alterada pelas transformações urbanas como *Bièvre River* (CHAMBORD, 1981). Anos mais tarde, ele foi novamente comissionado pela municipalidade para retratar os resultados da transformação haussmaniana. Nessa nova oportunidade, Marville voltou aos mesmos locais para fotografar as novas vias, a fim de apresentar de forma comparativa as transformações. Os registros fotográficos de Marville foram publicados²¹⁵ em 1873 no álbum *Vues du vieux Paris*²¹⁶, agenciado pela *Travaux Historiques*, contendo 425 vistas de Paris, sendo, muitas delas, fotografias comparativas.

No Brasil, destacamos o álbum comparativo da cidade de São Paulo realizado pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo que “como um Marville à brasileira, registrou a cidade” e deu origem ao *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862 – 1887*, que data de 1887 (LIMA; CARVALHO, 1997. p. 100). Segundo as autoras, as vistas de Militão teriam

214 Charles Marville foi o pseudônimo adotado pelo francês Charles-François Bossu, 1813 – 1879.

215 Os registros fotográficos de Marville foram inicialmente publicados nas séries *Histoire générale de Paris* e *Topographie historique du vieux Paris* (CHAMBORD, 1981).

216 O álbum foi produzido a pedido de Marville como forma de reimprimir e salvar a coleção tendo em vista que impressões originais e negativos foram destruídos no incêndio do *Hôtel-de-Ville* (CHAMBORD, 1981).

sido os únicos registros da São Paulo colonial. Tais vistas permitiriam uma abordagem globalizante da cidade com enfoque nos aspectos topográficos, nas estruturas de circulação, na tipologia das construções e no perfil dos moradores. Os registros de Militão ocorreram no início do período em que o centro da cidade sofreu profundas transformações urbanas, o que faz com que a produção de Militão seja a única fonte para o conhecimento da cidade antes das transformações que eliminaram suas características de cidade colonial.

Para produzir seu conjunto de fotografias comparativas “o fotógrafo utiliza clichês produzidos em 1862 como contraponto às novas imagens, registradas em 1887, tendo como referência os mesmos locais” (LIMA; CARVALHO, 1997. p. 20). O projeto de um álbum de fotografias comparativas era pioneiro e singular conforme destacam Carvalho e Wolff:

Destaca-se pelo seu pioneirismo, e pela singularidade em organizar cronologicamente sequências de comparações fotográficas dos mesmos locais da cidade, o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. Seu trabalho constitui um riquíssimo acervo documental para os estudiosos da evolução urbana de São Paulo. Inicia suas atividades em 1860 e as encerra em torno de 1890 [...] (CARVALHO; WOLFF, 2008, p. 163).

O projeto desse fotógrafo teria iniciado uma tendência de editar álbuns comparativos produzidos pelas administrações municipais com o objetivo de divulgar as reformas realizadas. Após os trabalhos de Militão três novos álbuns comparativos foram organizados pela municipalidade de São Paulo, dirigida pelo então prefeito Washington Luiz Pereira da Silva (LIMA; CARVALHO, 1997).

Porto Alegre, que trouxe o italiano Luiz Terragno como precursor das coleções de vistas urbanas, teve seus primeiros álbuns de vistas urbanas editados pelos fotógrafos Virgílio Calegari e Irmãos Ferrari. Calegari produziu álbuns como o *Vistas do Novo Abastecimento de Água*, feito por encomenda da Intendência Municipal e o *Álbum de Porto Alegre* (ETCHEVERRY, 2007). Os Ferrari produziram álbuns comercializados em fascículos e contratados por assinatura onde estavam retratados os lugares pitorescos, as principais ruas, jardins e edifícios (KOSSOY, 2002). Ainda que os referidos fotógrafos não tivessem como foco a fotografia comparativa, em alguns momentos acabaram por refazer vistas registradas anteriormente por seus colegas, como é o caso das vistas obtidas por eles que enquadravam o Teatro São Pedro e seu prédio gêmeo.

Se em Porto Alegre não se tem muitos registros de fotografias comparativas obtidas por fotógrafos contemporâneos a Ubatuba de Faria, o fotógrafo urbanista viria a fazer vasto uso de fotografias comparativas ao desempenhar seu *métier*. O primeiro registro do uso de fotografias comparativas por Ubatuba de Faria data de 1936, na Exposição de Urbanismo de

1936²¹⁷. Na referida exposição, além dos estandes dedicados ao trabalho da Diretoria de Cadastro e ao Plano Geral de Urbanização havia um estande chamado “*Evolução da Cidade*”, onde estava demonstrado o desenvolvimento de Porto Alegre por intermédio de plantas, gráficos e fotografias comparativas. Tal estande aparece retratado na figura 156. Ao analisar esta fotografia se observa um espaço formado por dois planos: um maior de fundo e um menor perpendicular a este plano. Dividindo estes planos em parte superior e inferior corre uma fita branca que faz vezes de linha do tempo. Ao longo desta linha, na parte inferior, estão colocadas uma sucessão de plantas da cidade, da mais antiga para a mais atual, da esquerda para a direita. Também na parte inferior se encontram gráficos e plantas demonstrando os serviços executados pela administração do prefeito Alberto Bins. Na parte superior a esta “linha do tempo” figuram uma placa com o título do estande *Evolução da Cidade* e fotografias comparativas, mostrando o antes e o depois das transformações urbanas (MENNA BARRETO, 2010).

As seis fotografias situadas na parte superior à linha do tempo formam três conjuntos de imagens antigas da cidade comparadas com o aspecto que era atual à época. As fotografias foram colocadas lado a lado, levemente desalinhadas, formando assim um ziguezague que evidenciava a diferença de tempo entre as imagens. A técnica de fotografia comparativa foi amplamente utilizada por Ubatuba em seus estudos de evolução urbana e tem uso exemplar na Exposição de Urbanismo. A comparação do antes e depois das fotografias faz claramente alusão ao desenvolvimento e ao progresso. Se os gráficos demonstravam o incremento da população e a demanda por serviços, as fotografias ilustravam claramente o impacto dessas transformações no visual da cidade (MENNA BARRETO, 2010). Observando os comparativos em detalhe, figura 157, percebemos que ali estão, alinhadas à direita, fotografias mais recentes de Porto Alegre, muito provavelmente obtidas por Ubatuba de Faria para a Exposição de Urbanismo e posteriormente publicadas no livro *Contribuição ao Estudo de Urbanização de Porto Alegre*. Alinhadas à esquerda estão fotografias mais antigas da cidade, de um período anterior e, por conseguinte, não obtidas originalmente por Ubatuba de Faria ²¹⁸. Foram, muito possivelmente, obtidas por fotógrafos que produziram alguns dos álbuns de vistas de Porto Alegre. Logo, na oportunidade da Exposição de Urbanismo, o urbanista soma o seu trabalho como fotógrafo ao trabalho de outros fotógrafos para produzir quadros comparativos.

217 A Exposição de Urbanismo aconteceu em Porto Alegre, na Rua dos Andradas, número 1357. Os responsáveis pela organização do evento foram Luiz Arthur Ubatuba de Faria e Edvaldo Pereira Paiva, respectivamente superintendente e engenheiro da Diretoria de Cadastro subordinada à Diretoria Geral das Obras de Viação, dirigida por Paulo Bozano. Na ocasião, Porto Alegre tinha como prefeito o Major Alberto Bins. (MENNA BARRETO, 2010).

²¹⁸ As fotografias mais antigas, muito embora não tenham sido originalmente obtidas por Ubatuba de Faria, muito possivelmente tiveram seus artefatos fotográficos originais retratados pelo urbanista de modo a possibilitar a ampliação exposta. Tratando-se, assim, de uma fotografia de outra fotografia.

Os quadros comparativos produzidos por Ubatuba de Faria nem sempre fizeram uso de fotografias obtidas por outros fotógrafos. Provavelmente isso tenha ocorrido mais intensamente no início da carreira, enquanto ainda estava formando seu acervo. O processo clássico de escolher uma cena, com luz e enquadramento apropriados, registrá-la e meses ou anos mais tarde retornar ao mesmo lugar para refazer a fotografia conforme o recorte espacial anteriormente obtido foi realizado por Ubatuba de Faria de modo recorrente. Tal assertiva fica comprovada através dos negativos digitalizados do Acervo LAUF evidenciados nas figuras 158 e 159. Nessa ocasião, o fotógrafo urbanista retornou ao mesmo sítio para refazer a vista, da coleção *Vistas de Porto Alegre*, e registrar as transformações urbanas ocorridas no local.

O uso de fotografias comparativas se fazia muito apropriado, uma vez que essas se somavam ao discurso, além de ilustrar os trabalhos técnicos de urbanismo. Ubatuba de Faria inúmeras vezes lançou mão da técnica de fotografias comparativas, inclusive em seu artigo intitulado *Evolução Urbana de Porto Alegre*, publicado no livro *Porto Alegre: biografia duma cidade*, organizado pela Prefeitura e que contou com o apoio do Governo do Estado, em homenagem às comemorações dos 200 anos de colonização da cidade, em 1940. Nos repetidos quadros de fotografias comparativas do artigo, observa-se que a reconhecida influência de Prestes Maia e de seu *Plano de Avenidas* não se deu somente para as questões teóricas do urbanismo, mas também influenciou na forma de expressão e apresentação do trabalho técnico. Comparando as figuras 160 e 161, página do *Plano de Avenidas* e página do artigo *Evolução Urbana de Porto Alegre* respectivamente, observa-se que Ubatuba de Faria, estudioso de Prestes Maia, também se inspirou na apresentação do *Plano de Avenidas*. Com relação aos quadros de fotografias comparativas empregados por Prestes Maia e Ubatuba de Faria, o grande diferencial, no caso de Ubatuba de Faria, é que esse fazia vezes de fotógrafo, além de ser urbanista. Dessa forma, é autor das fotografias comparativas inseridas em seu texto.



[156] EXPOSIÇÃO DE URBANISMO | ESTANDE EVOLUÇÃO DA CIDADE.

FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO DA CÓPIA PESSOAL DE UBATUBA DE FARIA DO LIVRO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DE URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE, 1938* | ANEXO INTITULADO *OPINIÕES SOBRE OS PROJETOS AQUI APRESENTADOS*.



[157] FOTOGRAFIAS COMPARATIVAS | ESTANDE EVOLUÇÃO DA CIDADE.

FONTE: IMAGENS DIGITALIZADAS DA CÓPIA PESSOAL DE UBATUBA DE FARIA DO LIVRO *CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DE URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE*, 1938.



[158] ACIMA: VISTAS DE PORTO ALEGRE, 1938.
FONTE: ACERVO LAUF | LAUFN0823.

[159] ABAIXO: VISTAS DE PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO LAUF | LAUFN0814.

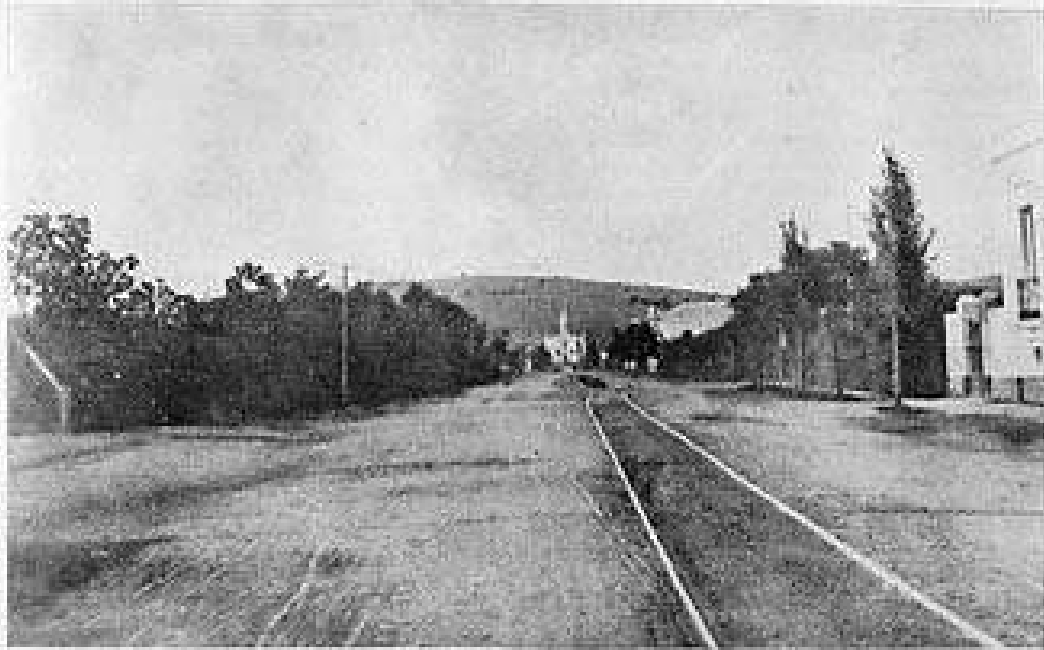


Fig. 55 — S. Paulo antigo
Ladeiras do Ouvidor e São Francisco. Comparar com a figura seguinte



Fig. 56 — Um fragmento da evolução urbana

[160] IMAGEM DA PÁGINA 71 DO ÁLBUM *ESTUDO DE UM PLANO DE AVENIDAS PARA A CIDADE DE SÃO PAULO*. DE FRANCISCO DE PRESTES MAIA, 1930.
FONTE: *ÁLBUM ESTUDO DE UM PLANO DE AVENIDAS PARA A CIDADE DE SÃO PAULO* DE FRANCISCO DE PRESTES MAIA, 1930.



A velha Avenida Getúlio Vargas



A mesma Avenida em seu aspecto atual

DOIS ASPECTOS FRISANTES DA TRANSFORMAÇÃO DE UMA GRANDE RUA

4.1.6. Transformações Urbanas: Obras, Demolições e Alinhamentos.

A fotografia de arquitetura não se limitou ao registro de monumentos de arquitetura consolidados e de obras já construídas. A fotografia do gênero perpassou o registro de obras existentes antes de serem restauradas, incluindo o levantamento de detalhes construtivos e o registro das fases de execução de novas obras. Concebida em seu início como espelho do real, a fotografia foi investida de um caráter documental, sendo chamada a dar conta das profundas e rápidas transformações pelas quais passavam as grandes cidades. O caráter elucidativo e didático das fases de composição da obra completa, bem como a dissecação estrutural, são aspectos que vinham ao encontro das aspirações científicas do século XIX. A obtenção de registros fotográficos do andamento das obras contratadas em intervalos regulares foi prática recorrente nas administrações públicas²¹⁹ (CARVALHO; WOLFF; POSSAMAI, 2008).

As fotografias de obras comprovavam os trabalhos realizados e as fases de evolução das obras de forma mais concreta que relatórios escritos, que, sem fotografias, seriam objetos de longas e minuciosas descrições. Tais registros, além do uso técnico, permitiam comprovar o emprego dos investimentos públicos. “Essa possibilidade de comprovar através de imagens, a eficiência da administração, mesmo se não consciente, deve ter sido vislumbrada por seus comandatários” (CARVALHO; WOLFF, 2008, p. 166). Além de evidenciar e colaborar para a justificativa do uso do dinheiro público as fotografias de obras ainda serviam como elemento de promoção da ação oficial. O caráter promocional e o potencial de propaganda da fotografia foram amplamente utilizados tanto por arquitetos como pelas administrações públicas (CARVALHO; WOLFF, 2008). Se as fotografias de obras encontraram espaço nas administrações municipais, as obras públicas de escala urbana receberiam especial atenção das municipalidades, como exemplifica Possamai:

Era comum as administrações municipais contratarem fotógrafos a fim de registrar bairros que sofreriam reformas urbanas. Foi nesse âmbito que Charles Marville, na segunda metade do século XIX, registrou durante 15 anos as transformações dos velhos bairros parisienses, enquanto Max Missmann, num período de 40 anos, a partir de 1899, acompanhou as diferentes etapas da construção de Berlim. (POSSAMAI, 2008, p. 69)

219 Fazem parte desse tipo de documentação as mais famosas fotografias de arquitetura em sua origem como os registros de Philippe Delamotte da reconstrução do Palácio de Cristal, em 1854, e os de Edouard Baldus da construção da nova ala do Louvre, no mesmo período. Também o acompanhamento de Durandelle e Delmaet das fases de construção da Ópera de Paris, por cerca de dez anos, a partir de 1861 (CARVALHO; WOLFF, 2008).

O exemplo mais emblemático da contratação de fotógrafos por administrações municipais é o de Charles Marville²²⁰ que, segundo Moncan (2012), foi oficialmente nomeado fotógrafo da Cidade de Paris, “*Photographe de la Ville de Paris*”, em 1862. Conforme Hurley (2010), a ele foi confiado, pela Agência de Paris em Obras Históricas, “*City Council Permanent Subcommittee on Historic Works*”, o registro das transformações urbanas da capital francesa realizadas sob a égide de Georges-Eugène Haussmann. Durante o período de 1865 até 1868 Marville produziu uma série de 425 fotografias de estradas e ruas que seriam demolidas nas reformas urbanas, como por exemplo, a *rue des Prêtres-St-Séverin*, bem como das ruas estreitas e prédios em ruínas da cidade pré-moderna no momento em que eles foram ameaçados pela demolição (THÉZY, 1996).

Segundo Thézy (1996), Marville trabalhava no final do dia, quando havia pouca luz, o que enfatizava a opressão das ruas estreitas. Suas fotografias faziam uso da luz e contraste para ilustrar o aspecto caótico da cena, retratando o caos que seria substituído por ordem e beleza. O enquadramento, iluminação e ângulo de visão enfatizariam os problemas que deveriam ser resolvidos com as novas construções. Segundo a autora, ele teria documentado a visão de Haussmann, justificando as obras que iriam revolucionar a cidade. Para Moncan (2012), o exame das fotografias e de seus lugares de obtenção mostra claramente que seu objetivo era capturar as partes de Paris que desapareceriam com a criação das novas vias antes da demolição. O mais significativo das fotografias desta série é que, em muitos casos, elas servem como o único registro visual de lugares que desapareceram há muito tempo. Dez anos mais tarde, ele foi novamente comissionado pela municipalidade para retratar os resultados desta transformação. Nesta nova oportunidade, Marville voltou aos mesmos locais para fotografar as novas vias, a fim de apresentar de forma comparativa as transformações. O conjunto de fotografias obtidas por ele em diferentes tempos foi destaque na Exposição Universal de 1878.

A contratação de fotógrafos para o registro de obras públicas também se deu no Brasil. Marc Ferres foi contratado pela municipalidade do Rio de Janeiro, entre 1903 e 1906, para acompanhar as obras de construção da Avenida Central. Segundo Carvalho e Wolff (2008) foram fotografados desde os desenhos dos projetos até as construções concluídas,

²²⁰ Charles Marville foi o pseudônimo adotado pelo francês Charles-François Bossu, 1813 – 1879. Começou a fazer fotografias em 1850 utilizando primeiramente o processo em papel negativo e posteriormente o processo de colódio negativo. Fez expedições fotográficas na França, Itália e Alemanha e se destacou registrando o batismo do príncipe imperial em *Notre Dame* e o parque *Bois de Boulogne*. No entanto, sua principal atuação foi como fotógrafo de arte, chegando a ser nomeado fotógrafo do *Louvre* e registrando o trabalho de artistas como Jean-Dominique Ingres e de arquitetos como Viollet-le-Duc e Felix Duban. Seu trabalho mais destacado foi o registro das transformações urbanas implementadas por Napoleão III e Haussmann em Paris. O trabalho Marville pode ser encontrado principalmente em coleções como as do IMP / GEH em Rochester, no *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, no *Museum of Modern Art* em Nova York, e na *Bibliothèque Nationale de Paris* (THÉZY, 1996; HURLEY, 2010; MONCAN, 2012; HAMBourg, 1981).

passando pelas demolições necessárias para sua implantação. Tal assertiva é igualmente ratificada por Possamai:

Também no Brasil houve a preocupação em fazer o registro das transformações urbanas, como atesta a contratação do fotógrafo Marc Ferrez para acompanhamento das obras de construção das edificações da Avenida Central do Rio de Janeiro. A fotografia, ao captar as imagens das mudanças em curso, acabou sendo concebida como capaz de registrar e reter a memória de diferentes aspectos das cidades brasileiras. (POSSAMAI, 2008, p. 71)

A cidade do Rio de Janeiro, durante esse período, passava por profundas transformações em seu espaço urbano, que adquiria feições em consonância com o ideal e o projeto de uma cidade moderna. A fotografia, nesse sentido, foi encarada como engenho da modernidade, signo da inovação tecnológica em curso. As transformações urbanas do Centro de São Paulo foram registradas por Militão Augusto de Azevedo que, “como um Marville à brasileira” (POSSAMAI, 2008, p. 71), registrou os períodos de 1862 e 1887. Os álbuns de Militão foram os únicos registros da São Paulo colonial e boa parte deles foi produzida pela administração municipal, tendo por objetivo divulgar positivamente as reformas realizadas no período em que o centro da cidade sofreu profundas transformações urbanas.

Em Porto Alegre, Ubatuba de Faria registra, tal como Militão e Ferrez, as grandes transformações urbanas levadas a cabo pelas administrações dos prefeitos Otávio Rocha, Alberto Bins e Loureiro da Silva. Ubatuba de Faria muito provavelmente não foi contratado pela municipalidade especificamente como fotógrafo para a realização do trabalho de registro de obras e transformações urbanas. Os indícios observados nos dizeres apontados por ele próprio nos envelopes dos negativos levam a crer que Ubatuba de Faria fotografou as obras públicas para documentar e facilitar seu trabalho na Seção de Cadastro da Prefeitura Municipal, onde desempenhava a função de engenheiro chefe. Dentre estes registros destacam-se os das obras do Beco 3 de Novembro e da Rua 2 de Fevereiro, bem como da Avenida Borges de Medeiros.

No envelope original de *Rua 2 de Fevereiro em Obras* encontramos, figura 162, além da data, a informação complementar “Oferta ao Dr. Loureiro” e “época de férias” na linha subsequente. O Dr. Loureiro referido seria o então prefeito de Porto Alegre, o Sr. José Loureiro da Silva em seu primeiro mandato. Os dizeres do envelope demonstram que Ubatuba de Faria era próximo do Senhor Loureiro da Silva o bastante para lhe ofertar fotografias e para referir-se a ele somente como Dr. Loureiro. Essa proximidade e essa prática oferecem-nos um indício de que essa oferta poderia até mesmo ter sido feita com o intuito de colaborar.

Ubatuba de Faria, que começou a trabalhar na Prefeitura Municipal em 1926, vivenciou de perto o período de grandes obras de infraestrutura e as transformações urbanas empreendidas pelos governantes republicanos, tais como a construção do Viaduto Otávio Rocha, da Avenida Borges de Medeiros, e da Hidráulica Moinhos de Vento, entre tantas outras. Segundo Damasio (2008), as inúmeras obras levadas a cabo pelas administrações dos prefeitos Alberto Bins e Loureiro da Silva trouxeram para Porto Alegre um novo status urbano com seu aspecto moderno, progressista, organizado e limpo. Politicamente os princípios técnicos vigentes condiziam com o ideário positivista. “A máxima republicana de atingir o progresso através da ordem representava-se muito claramente nas obras de remodelação da cidade” (DAMASIO, 2008, p. 153) e o discurso prático, sintetizado através de propostas urbanísticas concretas tais como abertura de vias, saneamento de áreas e construção de praças documentavam e divulgavam os princípios de ordenação e saneamento urbano. Foi durante esse período, que coincidiu com aquele em que Ubatuba de Faria trabalhou na prefeitura, que a imagem cidade-progresso que aspirava à modernidade foi construída e assimilada, conforme relata Damasio a seguir:

Acreditamos que através da ação integrante dos três aspectos expostos, técnico, político e prático constituiu-se uma nova imagem de cidade – demolindo-se a velha estrutura colonial, a ideia de progresso e modernidade que se pretendia foi embutida no imaginário da população urbana. (DAMASIO, 2008, p.153)

O desejo de ser metrópole, acentuado após a renovação do Rio de Janeiro por Pereira Passos, ecoava em Porto Alegre, tal temperatura estimulava e encorajava a tomada de ações similares. A supervalorização das marcas de renovação urbana que eram entendidas como sinais de que Porto Alegre “civilizava-se”. Segundo Pesavento (2002, p. 318), “no caso da postura progressista, por vezes os mínimos detalhes de renovação urbana podem ser entusiasticamente saudados como representativos da modernidade urbana desejada”.

Ubatuba de Faria não somente compactuava com os ideais positivistas vigentes de desenvolvimento urbano com aspirações de progresso e modernidade, como foi um de seus principais promotores e idealizadores. Ao retratar as transformações urbanas de Porto Alegre, Ubatuba de Faria deu ao seu discurso imagético eco ao “discurso prático” baseado nos princípios de ordenação e saneamento urbano aos quais se referiu Damasio (2008). Assim como Marville teria documentado a visão transformadora de Haussmann e difundido tal entendimento através da linguagem em suas fotografias, Ubatuba de Faria fez uso de suas composições fotográficas para ecoar sua percepção que trazia as obras de transformação urbana como signos de progresso e modernidade.

Tal qual Marville em Paris, Ubatuba de Faria fotografou Porto Alegre desde seus becos até o esplendor da cidade concretizada passando por grandes obras viárias e de infraestrutura urbana, bem como pelas demolições necessárias a tais empreendimentos. A proximidade do trabalho fotográfico de Ubatuba de Faria, no que se refere a fotografias de obras urbanas, com o realizado por Marville não é meramente temática. Ubatuba de Faria também fez uso do potencial interpretativo e compositivo da fotografia em linguagem aproximada à de Marville nas situações supracitadas. Ainda que não seja possível identificar se Ubatuba de Faria conheceu o trabalho fotográfico de Marville, puderam-se observar surpreendentes semelhanças interpretativas e discursivas entre os fotógrafos, por exemplo, ao demonstrar como resultado das intervenções urbanas uma cidade auspiciosa, organizada, bela e higiênica, conforme evidenciado no comparativo entre as figuras 164 e 165. As demolições necessárias para alcançar o almejado esplendor da cidade moderna são tratadas como instrumentos para o progresso na visão dos dois fotógrafos, como se observa nos comparativos entre as figuras 166 e 167 e figuras 168 e 169. A afinidade entre o discurso fotográfico e o discurso da administração municipal é apontada por Monteiro:

[...] as séries fotográficas publicadas na obra comemorativa *Porto Alegre. Biografia duma cidade*²²¹ procuravam construir uma história visual da cidade que legitimasse as reformas urbanas da administração Loureiro da Silva no contexto político do Estado Novo. Apesar de sua administração demolir e eliminar antigos prédios, becos e ruas da cidade, ela procurava, através dos textos e das imagens na obra, construir um elo de continuidade com a experiência social urbana do século XIX e legitimar a modernização e a transformação desse mesmo espaço social urbano herdado. (MONTEIRO, 2010, p. 17)

O discurso imagético estava associado a um “discurso prático” fundamentado em ações e propostas urbanísticas concretas. As fotografias de obras foram tratadas por Ubatuba de Faria como signos de transformação, progresso e modernidade, como se observa nas figuras 170, 171, 172 e 173. Muitas das fotografias de obras, demolições e alinhamentos serviam como registro e como instrumentos de trabalho para o Setor de Cadastro da Prefeitura Municipal, onde Ubatuba de Faria exercia sua labuta profissional. Entretanto, a interpretação das obras de infraestrutura como signos de transformação, progresso e modernidade, em muitos momentos, extravasa o pragmatismo da imagem obtida como instrumento de trabalho e se transforma em discurso poético com o intuito de retratar a beleza deste fenômeno, conforme se observa nas figuras 174, 175 e 176.

²²¹ Muitas das fotografias do Álbum *Porto Alegre. Biografia duma Cidade*, de 1940, são de autoria de Ubatuba de Faria, conforme será demonstrado na sequência do trabalho. Inclusive, duas das fotografias analisadas por Monteiro em seu artigo *História da cidade através de imagens no livro comemorativo do bicentenário de Porto Alegre*, 2010, que contribuíram para a conclusão aqui citada, são de autoria de Ubatuba de Faria.

Ponte
Rua 2 de Fevereiro
em obras

Data 15-2-940

Oferta ao Sr. Loureiro
Epoca de ferias



[163] ACIMA: PARIS RETRATADA PELO FOTÓGRAFO CHARLES MARVILLE.
FONTE: *LE FIGARO*, PARIS AVANT ET APRÈS HAUSSMANN.

[164] ABAIXO: PORTO ALEGRE RETRATADA POR LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA | TÍTULO ORIGINAL: SARMENTO LEITE 1938.
FONTE: ACERVO LAUF - LAUFN0054



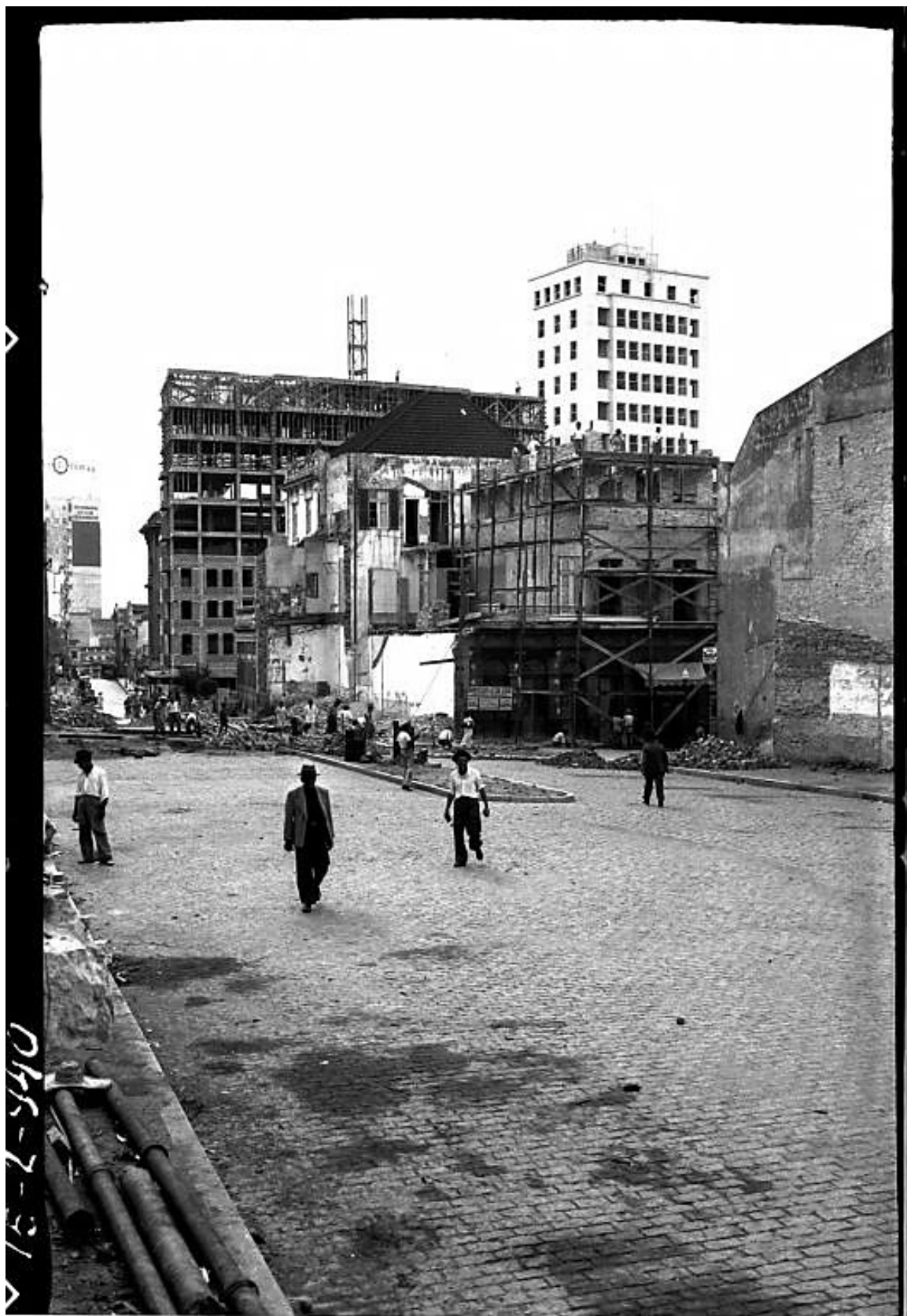
[165] ACIMA: PARIS RETRATADA PELO FOTÓGRAFO CHARLES MARVILLE.
FONTE: *LE FIGARO*, *PARIS AVANT ET APRÈS HAUSSMANN*.

[166] ABAIXO: PORTO ALEGRE RETRATADA POR LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA | TÍTULO ORIGINAL: OBRAS DO BECO 3 DE
NOVEMBRO | COLEÇÃO VISTAS DE PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO LAUF - LAUFN0074.



[167] ACIMA: PARIS RETRATADA PELO FOTÓGRAFO CHARLES MARVILLE.
FONTE: *LE FIGARO, PARIS AVANT ET APRÈS HAUSSMANN.*

[168] ABAIXO: PORTO ALEGRE RETRATADA POR LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA | TÍTULO ORIGINAL: OBRAS DO BECO 3 DE NOVEMBRO.
FONTE: ACERVO LAUFN0073 | SÉRIE VISTAS DE PORTO ALEGRE.



[169] OBRAS DA RUA 2 DE FEVEREIRO 15 FEV. 1940.
FONTE: ACERVO LAUFN0076 | SÉRIE VISTAS DE PORTO ALEGRE.



[171] ACIMA: OBRAS DA RUA 2 DE FEVEREIRO 15 FEV. 1940.
FONTE: ACERVO LAUFN0071 | SÉRIE VISTAS DE PORTO ALEGRE.

[172] ABAIXO: AV. BORGES DE MEDEIROS, 1935.
FONTE: ACERVO LAUF0039 | SÉRIE VISTAS DE PORTO ALEGRE.

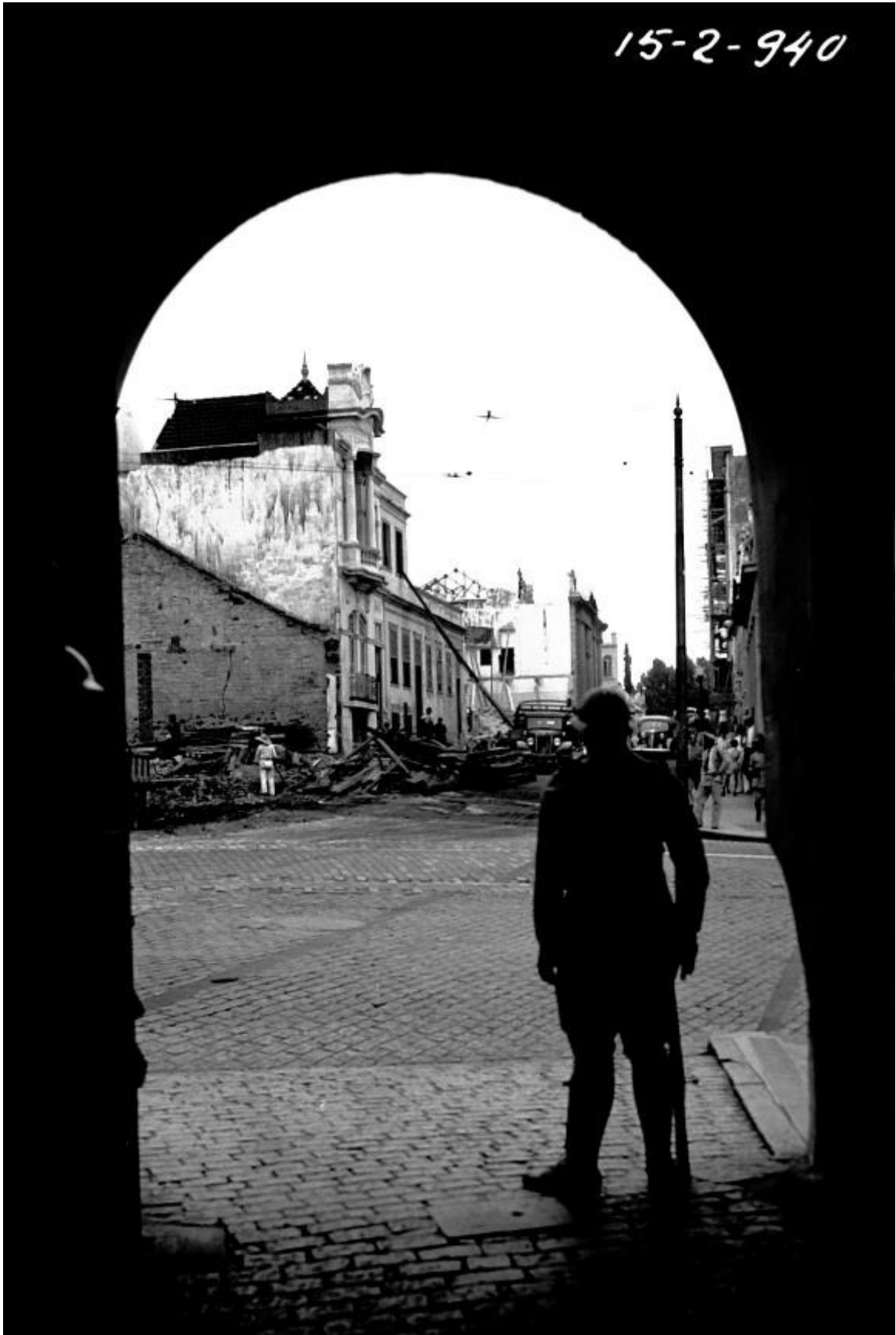


[173] VISTAS DE PORTO ALEGRE, 1938.
FONTE: ACERVO LAUFN0079 | SÉRIE VISTAS DE PORTO ALEGRE.



[174] VISTA DE PORTO ALEGRE, SETEMBRO DE 1938.
FONTE: ACERVO LAUFN0818 | SÉRIE VISTAS DE PORTO ALEGRE.

15-2-940



[175] OBRAS RUA 2 DE FEVEREIRO, 15 DE FEVEREIRO DE 1940.
FONTE: ACERVO LAUFN0818 | OBRAS RUA 2 DE FEVEREIRO.

4.1.7. A captura do Espetáculo da Rua

Segundo Pesavento (1996, p.8), “as ruas sempre existiram”. Para a autora, seriam tão antigas quanto às cidades. No entanto, teria havido um momento, a partir da segunda metade do século XIX, em que seu percurso sofrera uma inflexão e passara a ser objeto de um novo imaginário social. Nesse ínterim, a rua ganhou propriedade e status de espaço público. A internacionalização deste processo se deu a partir de uma matriz europeia e teria coincidido com a internacionalização do capitalismo. Foi nesse contexto que se deu a “emergência paulatina de uma ordem urbano-industrial que colocou a urbe como o ‘lugar onde as coisas acontecem’ e trouxe à cena novos atores sociais, portadores de também novas práticas e ideias”. Esse momento seria marcado pela “transformação capitalista do mundo e pela progressiva expansão de uma ordem burguesa, com seu corolário de crenças, valores e ideias” (PESAVENTO, 1996. p.8). Essa conjuntura que mescla transformações sociais materializadas através de novos comportamentos e valores é definida pela autora como sendo a própria modernidade, conforme segue:

A contrapartida cultural desta ampla gama de transformações materiais e sociais é que se entende como modernidade. Ela traduz em comportamentos, sensações e expressões que manifestam o sentir e o agir dos indivíduos que vivenciam aquele processo de mudança. Ser moderno é ‘ser do seu tempo’ é ‘sentir a mudança do mundo e mudar com ele’, é esforçar-se para ‘pegar o trem da história’. (PESAVENTO, 1996. p.8)

Nesse sentido, Ubatuba de Faria era objetivamente moderno. Tal modernidade se dava não somente por vivenciar profundamente as novas crenças, valores, ideais e comportamentos, mas por estar plenamente inserido neste contexto onde era bem-sucedido e apto de todas as formas que a nova ordem social poderia demandar. Ubatuba de Faria era deveras perspicaz com relação à nova sociedade que aflorava e sua produção como fotógrafo demonstra que ele compreendia esse processo de mudança em sua essência. Vivenciou as transformações sociais e urbanas de forma artística e seu “sentir” e “agir” se deu ao retratar com notável sensibilidade muitas das nuances deste espetáculo social burguês que tinha as ruas como seu novo e principal cenário.

Se a vivência da modernidade implica a construção de um imaginário social, conforme descreveu Pesavento, a imersão de Ubatuba de Faria neste novo ambiente social trouxe o tom do olhar que ele dirigiu a essa sociedade na qual estava inserido. Ao reproduzir esse olhar teve o seu próprio imaginário recriado e também contribuiu para a construção de um novo imaginário social coletivo. Essa hipótese condiz com a afirmação de Pesavento de que “o discurso do progresso teria seus arautos nos produtores oficiais da cidade, detentores de cargos públicos em setores estratégicos responsáveis pelos problemas

urbanos e pelas ações diretas sobre a cidade” (PESAVENTO, 2002. p.317). Por conseguinte, Ubatuba de Faria, urbanista da municipalidade, contribuiu de forma significativa para desenvolver um imaginário de progresso e modernidade tanto através de seu discurso técnico como artístico. Nesse sentido, Ubatuba de Faria fez uso de seu talento e sensibilidade para perceber e retratar tanto o desejo de ser e parecer moderno como as sociabilidades e cenários envolvidos nesse processo. Fotografou o espetáculo encenado nas ruas de uma “Porto Alegre [que] se deleitava com vitrines iluminadas, com o *footing* que se estendia até a noite, com o movimento da entrada e saída dos cinemas, com os bondes a passar com seu barulho ritmado ou com os automóveis em carreira ‘vertiginosa” (PESAVENTO, 2002. p.321). A seleção de imagens que segue foi organizada com base nas coleções *Vistas de Porto Alegre, Ruas, Noturnas, Reclames originais, Parada dos bichos da medicina e Footing* demonstra a clareza com que Ubatuba de Faria observava esses fenômenos sociais.

Fotografias de vistas urbanas com ares europeizados eram bastante comuns nesse período, eram vendidas em álbuns, conforme referências feitas aos trabalhos de fotógrafos como os Irmãos Ferrari e Callegari. Fotografias de *footing* e de pessoas elegantes posando na Rua da Praia também eram recorrentes e tema de grande parte dos fotógrafos da época. Da mesma forma, fotografias noturnas refletindo a cidade iluminada eram *fetiches* de alguns fotógrafos anteriores e contemporâneos a Ubatuba de Faria. O registro do pitoresco nas ruas, ainda que não tão corriqueiro, certamente não foi tema exclusivo de Ubatuba de Faria. No entanto, não cabe aqui historiar temas tão amplos e recorrentes que se misturam com a própria história da fotografia. O que é muito significativo é o fato de o engenheiro Ubatuba de Faria, em meio a fotografias tão técnicas como as fotografias aéreas, panorâmicas, comparativas e de obras, tenha se dedicado a produzir coleções inteiras com os referidos temas. Também é notável o fato de a totalidade desses temas terem sido retratados pelo engenheiro urbanista. Trata-se, necessariamente, de um esforço interpretativo da sociedade e da modernidade nas quais estava inserido.

Ainda que estas coleções não tenham o caráter técnico para aplicação direta no trabalho de urbanista quando comparadas às fotografias aéreas, por exemplo, por demonstrarem e também ajudarem a construir a percepção social de Ubatuba de Faria, elas contribuíram em muito para o estado de arte da profissão de projetar cidades do urbanista. A captura do espetáculo da rua trata de uma interpretação social do autor do acervo LAUF. Através de várias de suas coleções, o urbanista mescla vários temas que refletem sua leitura do social, diferentemente dos demais itens listados neste capítulo que têm um “tema” fotográfico específico.

Para referenciar esta leitura, se estabelece um diálogo entre as fotografias aqui selecionadas e os relatos da historiadora Sandra Pesavento, que tão bem ilustram o

imaginário e o colorido desta época em suas obras *O Espetáculo da Rua e O imaginário da Cidade*. Pesavento delinea as novas posturas e valores requeridos pelas novas demandas sociais e aponta a burguesia como sendo o cerne destas transformações comportamentais conforme segue:

O aburguesamento da cidade e a consolidação de uma nova ordem trazia em seu bojo exigências, valores, critérios. Impôs-se uma redefinição do solo urbano e de sua ocupação pelos indivíduos. [...] Era preciso dar aos cidadãos o seu lugar na urbe e normatizar a vida. Códigos de posturas municipais impuseram novas práticas, mais condizentes com o status de 'cidade'. O caminho da modernidade passava pela adequação a padrões desejados. (PESAVENTO, 1996. p.38)

Ao fotografar as ruas de Porto Alegre, Ubatuba de Faria registrou os cenários que refletiam através das transformações do espaço urbano a reordenação da vida na urbe e de seus novos valores. Pesavento (1996) bem ilustra o aspecto da nova cidade retratada, onde as antigas ruas escuras, sujas e tortuosas foram substituídas por radiantes avenidas providas de esgotamento e edificadas com novos prédios “modernos”, dotados de melhorias higiênicas. As novas ruas possuíam calçadas alinhadas, ajardinadas e eram dotadas de iluminação pública, que davam uma luminosidade especial às ruas da cidade. A nova configuração da cidade é explanada através dos dizeres de periódicos da época:

[...] as principais artérias da cidade ostentavam todas as melhorias urbanas da civilização e as casas de comércio, os bancos e as indústrias demonstravam a pujança dos negócios e os melhoramentos materiais banidos. Na Duque e na Independência, novos e vistosos palacetes abrigavam o luxo das famílias burguesas. [...] As preocupações arquitetônicas com a estética e funcionalidade do espaço urbano juntavam-se aos cuidados morais e aos preceitos higiênicos. (PESAVENTO, 1996. p.39, apud Gazeta da Tarde)

A cidade progressista apresentava uma “Mistura de tipos, de função e atividades, [onde] a ordenação da rua idealizada, asséptica, bela e tranquila, contrasta com o bulício da inevitável desordem trazidas pelas mudanças urbanas” (PESAVENTO, 1996. p.65). Nas ruas observavam-se os novos costumes, a última moda, o footing dos elegantes, a iluminação noturna, a vivaz vida noturna e o burburinho dos cinemas. Os automóveis a circular eram símbolos por excelência da velocidade dos novos tempos. Na cidade moderna as “ações de intervenção eram empreendidas, mas o que importa registrar é a sensação de ser metrópole, propiciada pela transformação de uma parte tomada pelo conjunto” (PESAVENTO, 2002. p.320).

Uma parte tomada pelo conjunto. Esse é o mote das vistas de ruas porto-alegrenses obtidas por Ubatuba de Faria. Nessas, o enquadramento foi feito de forma a favorecer a construção de uma imagem moderna e progressista. Trata-se de vistas de

cunho aspiracional, que refletem claramente o desejo de ser metrópole. Esta visualidade²²² construída através da eleição de determinados enquadramentos é descrita por Carvalho e Wolff:

A escolha precisa dos elementos a serem incluídos ou omitidos das fotografias de arquitetura, fossem elas do edifício isolado, do detalhe arquitetônico ou de conjuntos, relacionava-se diretamente com as intenções do fotógrafo que pretendia guiar a percepção de quem visse a imagem. Junto com a arquitetura, a presença de pessoas, objetos, carros, animais, anúncios e, principalmente, a postura do fotógrafo diante do quadro, sua intenção do que comunicar, do que fazer ver. (CARVALHO; WOLFF, 2008. p. 151)

A construção de uma visualidade específica a partir das escolhas de enquadramento também é descrita por Possamai, conforme segue:

Ao lado das transformações pelas quais passava Porto Alegre, a fotografia e as vistas urbanas foram parte da dinâmica de configuração de uma cidade com feição moderna, na qual a visualidade tinha um papel fundamental. Não era necessário apenas redesenhar o espaço segundo novos parâmetros, mas também criar uma imagem que tornasse presente, ainda que no plano visual, a Porto Alegre moderna. [...] Isso significa dizer que importou não apenas o que fotografar, jogando com a visibilidade e a invisibilidade de determinados elementos, mas também como fotografar a cidade. Dessas escolhas resultaram imagens que construíam uma visualidade que apontava para a modernidade desejada. Assim, amplas avenidas, altas edificações, monumentos, automóveis, iluminação elétrica e praças remodeladas foram fotografados a partir de opções formais que comportam sentidos desejados. (POSSAMAI, 2008. P. 73)

Ubatuba de Faria registrou através de suas lentes o espetáculo da modernidade nas ruas da cidade que se reconfigurava. Conforme se pode observar na figura 178 o primeiro plano, localizado no terço inferior da imagem, revela a tranquilidade de uma praça elegantemente ajardinada e iluminada. Alinhados com a linha de interesse horizontal e com os cruzamentos áureos²²³ inferiores, estão dois dos modernos bondes que circulavam pela cidade. Ainda, seguindo a linha de interesse horizontal inferior, estão elegantes vitrines envidraçadas. A linha de interesse vertical direita conduz o olhar desde o ajardinamento da praça até o ponto áureo inferior, onde está localizada a porta do bonde que se encontra aberta, como que em um convite para apanhá-lo. A linha vertical segue ao longo da divisão entre dois prédios novos e altos que conformam uma massa densa edificada na lateral esquerda da fotografia. Os volumes dos prédios estão realçados pelo contraste de luz e

222 Consideramos que regime de visualidade pressupõe uma abordagem socioconstrucionista. (PORTUGAL, 2009). A Imagem visual é considerada como parte integrante de um processo simbólico, que reformula e dá sentido aos elementos presentes nas relações sociais. As imagens assumem funções legitimadoras, reguladoras, compensatórias, propulsoras e pedagógicas, entendidas como indispensáveis na organização e reprodução da vida social. (LIMA; CARVALHO, 1997).

223 Pela regra dos terços as linhas de interesse são quatro e dividem os terços horizontais e verticais da composição. Os pontos áureos são quatro e encontram-se na interseção das linhas de interesse.

sombra que ilumina o segundo edifício ressaltando as diversas janelas do prédio. A linha de interesse vertical esquerda conduz o olhar seguindo pela rica balaustrada da praça até uma rua bastante movimentada repleta de pessoas, bondes, automóveis e fervilhante comércio.

As figuras 179 e 180 mostram o esplendor de uma cidade moderna, onde se observam o brilho e o asseio do calçamento das ruas, onde os automóveis estão estacionados próximos às casas de comércio elegante que recobrem com seus toldos os passeios alinhados e recobertos com pavimentação ornamentada. Os quarteirões enquadrados apresentam todos os seus lotes edificadas com prédios bem-acabados, todos construídos no alinhamento dos terrenos, que, observados em conjunto, formam o cenário perfeito para o caminhar dos bem vestidos transeuntes.

As figuras 181 e 182 mostram, em alto contraste, o bom acabamento dos edifícios recobertos por sacadas emolduradas por parapeitos rendilhados. O térreo dos edifícios aparece tomado pelo pujante comércio que expõe seus luminosos de neon como o que aparece no canto superior esquerdo da figura 181. Os bem desenhados postes de iluminação pública aparecem em destaque nas calçadas que têm praticamente todas suas laterais ocupadas por automóveis parqueados.

O vigor do comércio em expansão é reforçado com os crescentes *outdoors* instalados pela cidade. As obras de modernização e as conseqüentes mudanças na paisagem urbana eram tantas e tão recorrentes que a população passa indiferente à instalação de um grande painel comercial na figura 183. Nessa mesma figura, também se observa a beleza da pavimentação que recobre a rua e do alinhamento das calçadas, por onde vão e vêm os pedestres.

A rua é posta como lugar de passagem e de encontro, conforme esclarece Pesavento: “a rua é um local de passagem, sem dúvida, mas também de encontro e de troca. É um espaço de prazer e uma vitrine imensa e viva, que se contrapõe aos objetos imóveis das vitrines das lojas” (PESAVENTO, 1996. p.64). A rua se povoa e ganha novos atores sociais: a burguesia, o proletariado, o povo. Sua principal personagem: a multidão, que ganha as ruas e gera um novo conceito, o “anonimato da multidão”. Em contraponto às ruas da antiga cidade, onde todos eram conhecidos, agora se podia andar sem ser reconhecido, subsumido no anonimato. Podia-se ser somente mais um. Para além do passeio dos elegantes estava a multidão, conforme segue:

Entretanto, por mais que o novo imaginário urbano se povoe das figuras de homens e mulheres bem-vestidos, a ‘flanar’ pelas ruas existem outros personagens neste cenário urbano. A rua é o meio de vida, onde cangueiros, biscateiros e vendedores ambulantes transitam diariamente, entrecruzando-se com carroceiros, armas secas, motoristas, motorneiros e *free-lancers* de toda ordem. Nesse sentido, a rua é do povo, onde se misturam operários, professores, caixeiros de loja, bancários, negociantes... (PESAVENTO, 1996. p.64)

A figura 184 ilustra o ir e vir dos atores sociais, da multidão. Não se trata de uma fotografia de *footing*, ainda que esse esteja ali representado. Trata-se do registro da movimentação agitada daqueles que exercem diferentes funções e movimentam a crescente economia da metrópole e do pulsante tráfego de pessoas nas ruas da cidade. O espaço público das calçadas como lugar de encontro, está retratado na figura 185. A figura ilustra a prática do ver e ser visto levada a cabo, “não bastava apenas estar na rua vivenciando os espaços transformados, era *mister* ser visto e se deixar fotografar” (POSSAMAI, 2005, p. 54). Estão ali retratados elegantes cavalheiros engravatados e senhoras de ar distinto trajando peles em suas golas, luvas e chapéus. “Nas compras do comércio chique, nas tardes de lazer no velódromo, nas *soirées* do teatro e do cinema, os elegantes vão e vem. Olhar e ser visto, é a regra do jogo” (PESAVENTO, 1996. p.64). Segundo Pesavento (2002), a população porto-alegrense expressava o desejo e a sensação de viver em uma metrópole tomando por base a elegante Rua da Praia onde se vivenciava a expressão de uma postura “moderna”, conforme citação a seguir:

Cria-se um novo vocabulário com termos como ‘*footing*’ e seus sinônimos como ‘fazer a Rua da Praia’ e ‘fazer urbe’. [...] O paradigma da cidade moderna se insinua, com a fetichização da vida: as pessoas se tornaram elas próprias mercadorias, saem para olhar e serem vistas, a calçada é uma vitrine e ‘ir ao centro’, um espetáculo. (PESAVENTO, 2002. p.323)

A prática do *footing* foi amplamente registrada por Ubatuba de Faria. Dos exemplares desta coleção, foi selecionada a figura 186 como representante de uma composição intencional. Ao realizar esta fotografia na qual Ubatuba de Faria estava testando uma câmera RollFadil, defronte a casa *Cambial*²²⁴, conforme pode ser lido no *outdoor* localizado no canto superior direito. Foram vários testes²²⁵ até a obtenção da imagem elaborada de composição intencional. Esta fotografia se diferencia pela composição harmoniosa obtida através da captura no momento exato do cruzamento do caminhar compenetrado das mulheres. O alto contraste traz dramaticidade à vestimenta das mulheres que em uma traz os tons preto e branco estampados em floral e outra os traz nos lisos da saia e blusa. O contraponto claro escuro também se dá nos automóveis estacionados imediatamente ao lado delas e no escuro das sombras projetadas por seus corpos que, em contraste com a claríssima luz do sol, tornam evidentes as listras em preto e branco do piso ornamentado a calçada.

A figura 187 traz uma composição interessante ao retratar as “figuras gêmeas” em um cenário absolutamente vazio. A semelhança das figuras, que timidamente alternam a mesma perna ao caminhar, associada à aridez do cenário demonstra que esta foi uma

²²⁴ A *Cambial* foi uma tradicional casa de equipamentos fotográficos e revelação.

²²⁵ Conforme se observa na coleção *Experiência com Câmera RollFadil*.

fotografia posada. Em contraposição a essa, observam-se as duas figuras subsequentes que foram obtidas na espontaneidade da ação. Na figura 189 observa-se, ao centro da figura, a senhora Hercília Kemp Ubatuba de Faria, elegantemente trajada em tons alvos, cercada por suas companheiras Maurícia e Gilda desempenhando a atividade de *footing* que lhe era costumeira²²⁶. A figura 190 torna visível o divertimento das moças na ação de seu passeio. A espontaneidade com que posam para o retrato demonstra que os passeios, as vestes elegantes e o fato de serem retratadas lhes eram naturais. Revela-se aqui a verdadeira elite. A imagem também é protagonizada por Hercília que, agora trajando tons escuros, demonstra segurança e intimidade com a câmera de Ubatuba de Faria, fitando-a.

O ir e vir da multidão e o passeio dos elegantes eram situações esperadas na cidade progressista e foram temas recorrentes nas fotografias de Ubatuba de Faria. No entanto, o urbanista fotografou tanto as situações que eram esperadas que fossem desempenhadas nos cenários da cidade quanto as inusitadas, as que eram surpreendentes, o pitoresco. Segundo Souza, o tal pitoresco não era assim tão inesperado, “o uso das ruas era o mais variado, não só destinado à circulação de pessoas e veículos, mas também definindo percursos de carnaval, de enterros solenes, os desfiles e das trocas cotidianas da população” (SOUZA, 1996. p. 12).

O pitoresco está presente no acervo LAUF em fotografias que tratam, por exemplo, da nova onda de reclames que aconteciam ao vivo nas ruas, como os da *Trade Horn* e do *Carlitos*, nas figuras 191 e 192 respectivamente. Eventos chamativos, divertidos, com pessoas fantasiadas chamavam a atenção do jovem Ubatuba de Faria como, por exemplo, a parada dos bichos da Faculdade de Medicina de 1929, onde rapazes de ar distinto, estudantes de medicina, desfilavam pela cidade montados em carroças e em carros floridos, alguns vestidos de noiva, outros em “modelitos” duas peças, conforme segue nas figuras 193 e 194.

É notável que Alfred Agache tenha listado no item a ser estudado *A Arte e a Técnica da Construção das Cidades* dentre subitens como a *Anatomia da Cidade* e *A organização dos espaços livres* um muito especial: *A estética urbana, o pitoresco, as disposições* (AGACHE, 1930. p.42). Logo, o pitoresco já era alvo de estudos desde a criação do currículo do *Instituto de Urbanismo da Universidade de Paris, na Sorbonne*.

Se o pitoresco dos reclames e o cômico das paradas atraíram a atenção do jovem, foi definitivamente o desafio do brilho da iluminação noturna que encantou Ubatuba de Faria. As fotografias noturnas já tinham sua historicidade, assim como as vistas urbanas. Muito possivelmente sabedor desse passado, o urbanista registrou sua impressão deste

²²⁶ Várias das fotografias da Coleção *footing* retratam Hercília, esposa de Ubatuba de Faria, em seus passeios pelo centro da cidade.

espetacular avanço da modernidade. Como bem explica Pesavento, a iluminação noturna era símbolo de uma sociedade civilizada e das grandes cidades:

Creemos, não ser demais insistir nos efeitos da eletricidade sobre o imaginário. Como diz Roncayolo, o olhar sobre a cidade muda, uma vez que a vida urbana se liberta do ritmo do dia e da noite cria novos hábitos e espaços, propiciando a combinação de múltiplas representações. A luz artificial – sobretudo a elétrica, que num passe de mágica transformava a noite em dia – proporcionava outras imagens e sensações e vinha associada às representações de uma sociedade moderna e civilizada, tal como a existente dos grandes centros. [...] “Multidão” e “burburinho” eram palavras chaves indicadoras da modernidade urbana de Porto Alegre que agora tinha intensa vida noturna. O efeito da iluminação elétrica na Rua da Praia seria diretamente responsável pela sensação de vida noturna intensa, característica das grandes cidades. (PESAVENTO, 2002. p.321)

Se multidão e burburinho eram palavras indicadoras de uma vida noturna animada em uma grande cidade, não foi esse o foco de Ubatuba de Faria ao retratar a iluminação noturna de Porto Alegre. Optou por retratar as ruas desertas ou com pouco movimento, enquadrando os efeitos da luminosidade noturna artificial como principal personagem, conferindo-lhes papel de destaque. Na figura 195 fica evidente a vivacidade reluzente dos postes de iluminação pública no recém-construído viaduto sobre a Avenida Borges de Medeiros. A iluminação do passeio, em sua parte inferior, realça a beleza das arcadas que suportam a declividade das calçadas laterais. A ausência de pessoas na rua traz para a iluminação o protagonismo da cena. Os efeitos da luz artificial na paisagem noturna se davam através dos postes de iluminação pública, dos luminosos das casas de comércio e dos reluzentes *outdoors* de grandes companhias. Podemos observar o conjunto formado por essas fontes luminosas nas figuras 196 e 197. Nelas o brilho das luzes aparece refletido nos blocos de paralelepípedos umedecidos pelo sereno que recobrem as ruas, assim como nos trilhos metálicos dos bondes. Ainda na figura 197, as pessoas nas calçadas ficam subsumidas diante da vivacidade da iluminação que recobre a via e da luz dos enormes *outdoors* instalados sobre os prédios. Esta imagem revela que era necessário um longo tempo de exposição para registrar a cena noturna, ou seja, o obturador ficava aberto por um longo período até que ocorresse a sensibilização do filme fotográfico. Pode-se observar esse fenômeno nas manchas luminosas localizadas na proximidade dos trilhos desenhadas por faróis de automóveis em movimento e nas diversas impressões “fantasmagóricas” do homem, localizado no canto inferior direito, que esteve em movimento ao longo do tempo de exposição.

Os desafios da técnica exigiam um tempo de exposição prolongado e, em função disso, que as imagens fossem capturadas fazendo-se uso de tripé. Logo, era necessário todo um aparato para a captura. Tratava-se de um desafio, de fotografias difíceis de serem executadas. A dificuldade estava também além das questões técnicas dos equipamentos e

residia, principalmente, na dificuldade de controlar o movimento de carros e pessoas que poderiam manchar as imagens. Logo, as imagens podem não estar povoadas por questões técnicas. As pessoas presentes nas imagens podem não ter ficado registradas pelo fato de a velocidade de seus movimentos terem impedido a sensibilização do filme, ou ainda, mediante tal complicação, o fotógrafo pode simplesmente ter optado por eliminar esse fator complicador, escolhendo locais desertos para fotografar. Nasce assim a luz como única protagonista nas vistas noturnas produzidas por Ubatuba de Faria.

A apoteose dos registros do protagonismo da iluminação noturna se dá na figura 198, onde a luz é o centro e a cidade, relegada a segundo plano, aparece levemente insinuada na silhueta obscurecida dos prédios ao fundo, ofuscados pelo brilho da luz, e na pavimentação da via, suavemente sugerida na parte inferior da imagem. Aqui, se vê o amadurecimento da técnica e o controle do tempo de exposição, uma vez que os postes aparecem desenhados e com um suave brilho da luminosidade ao redor, diferente da figura anterior onde a zona luminosa aparece queimada. O brilho suave dos pontos de luz se reflete nas águas da enchente de 1936 que recobrem a cidade. A figura 199 revela a iluminação noturna como iluminação cênica, onde os efeitos de luz e sombra realçam a ornamentação e os cheios e vazios do Paço Municipal. Estavam registrados os cenários da vida noturna e o avanço da infraestrutura urbana que permitia as sociabilidades noturnas.

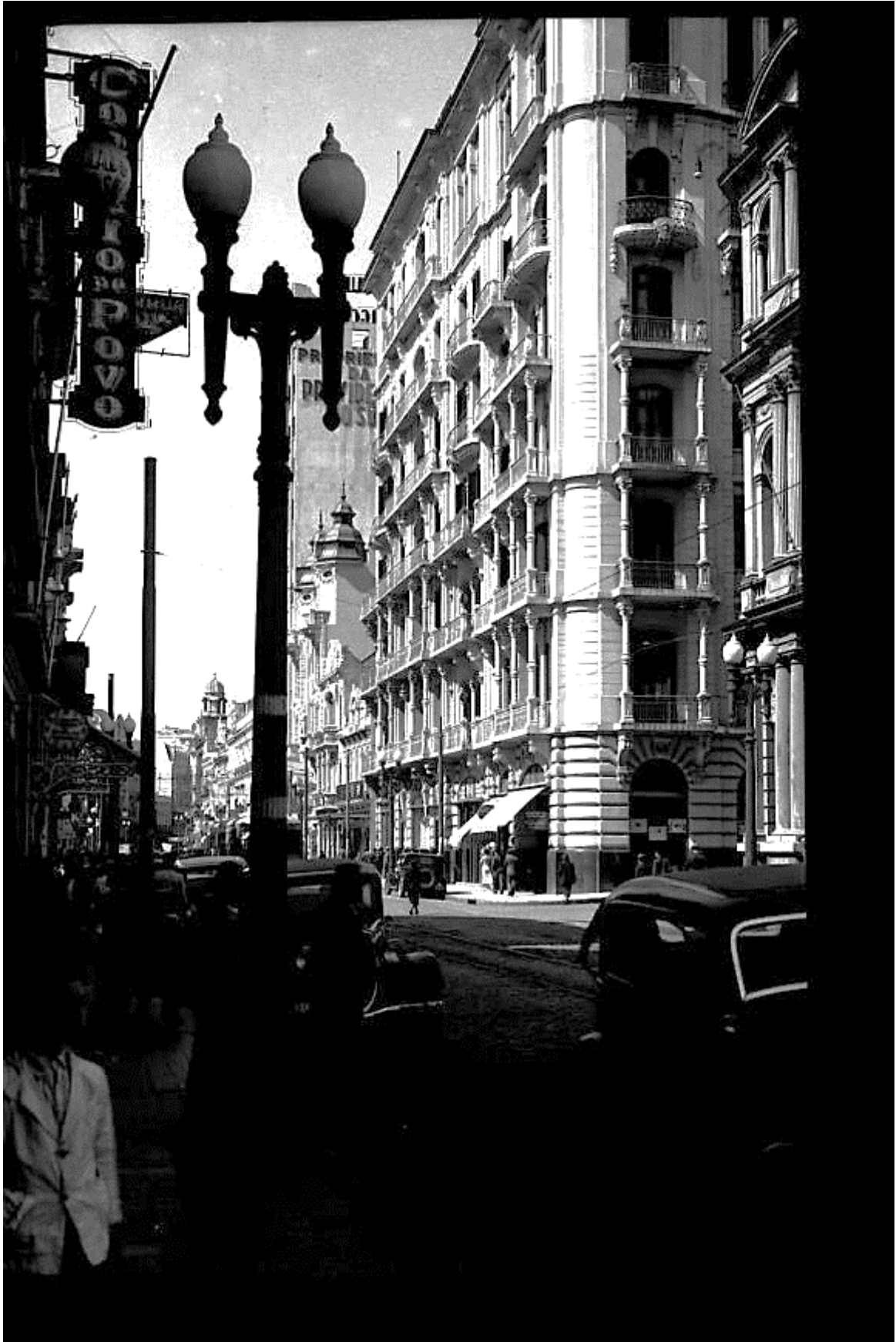


[176] VISTAS DE PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO DIGITAL PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA.



[177] ACIMA: RUA 15 DE NOVEMBRO (MONTAURY), MARÇO 1935.
FONTE: ACERVO LAUFN0022 | VISTAS DE PORTO ALEGRE

[178] ABAIXO: INÍCIO DA AVENIDA MISTA (PROJETADA) 1938.
FONTE: ACERVO LAUFN0809 | VISTAS DE PORTO ALEGRE.



[179] RUA ANDRADAS/ CALDAS JR | GRANDE HOTEL, MARÇO 1935.
FONTE: ACERVO LAUFN0013.



[180] MARECHAL FLORIANO, 1935.
FONTE: ACERVO LAUFN0019.



[181] RUA DOS ANDRADAS, MARÇO 1935.
FONTE: ACERVO LAUFN0041.



[182] RUA MARECHAL FLORIANO, MARÇO 1935.
FONTE: ACERVO LAUF - LAUF0053.



[183] PESSOAS.
FONTE: ACERVO LAUFN0193.



[184] EXPERIÊNCIA COM CÂMERA *ROLFADIL*, 1952.

FONTE: ACERVO LAUFN0614 | SÉRIE EXPERIÊNCIA COM CÂMERA *ROLFADIL*.

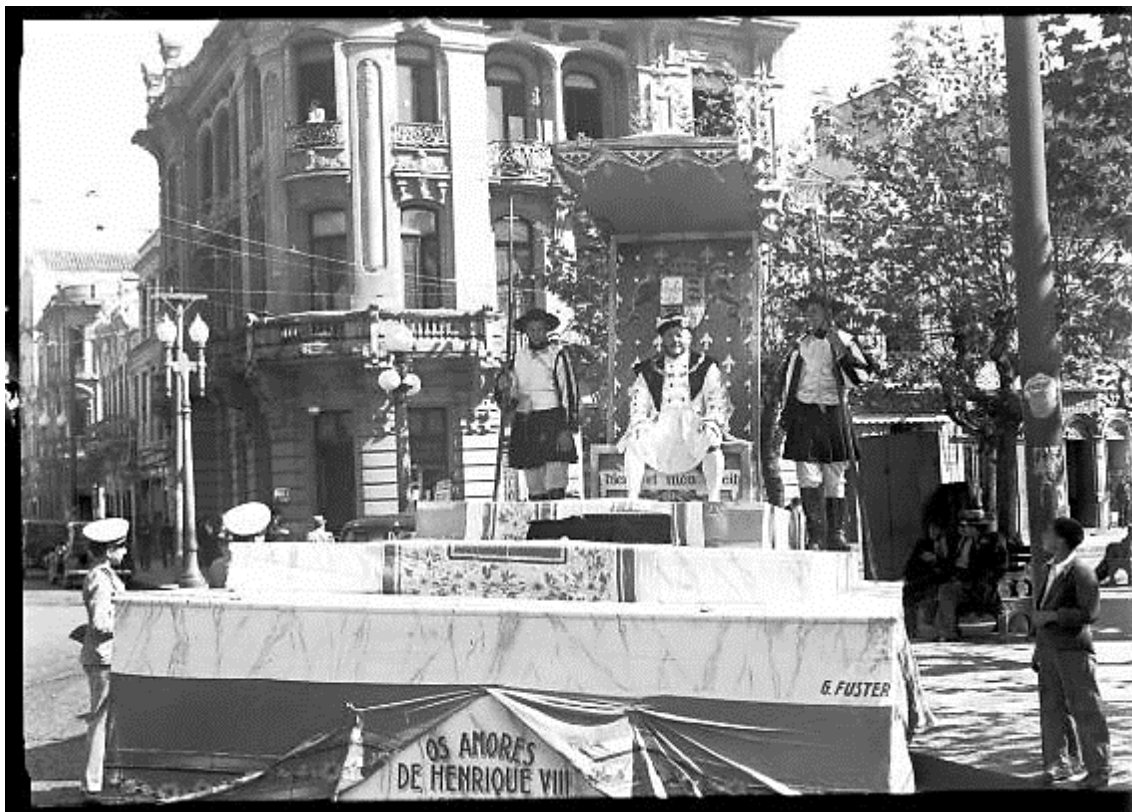


[185] PESSOAS.
FONTE: ACERVO LAUFN0469



[186] ACIMA: PESSOAS: MAURÍCIA, HERCÍLIA E GILDA | FEVEREIRO 1935.
FONTE: ACERVO LAUFN0430.

[187] ABAIXO: PESSOAS. HERCÍLIA E ...
FONTE: ACERVO LAUFN0470.



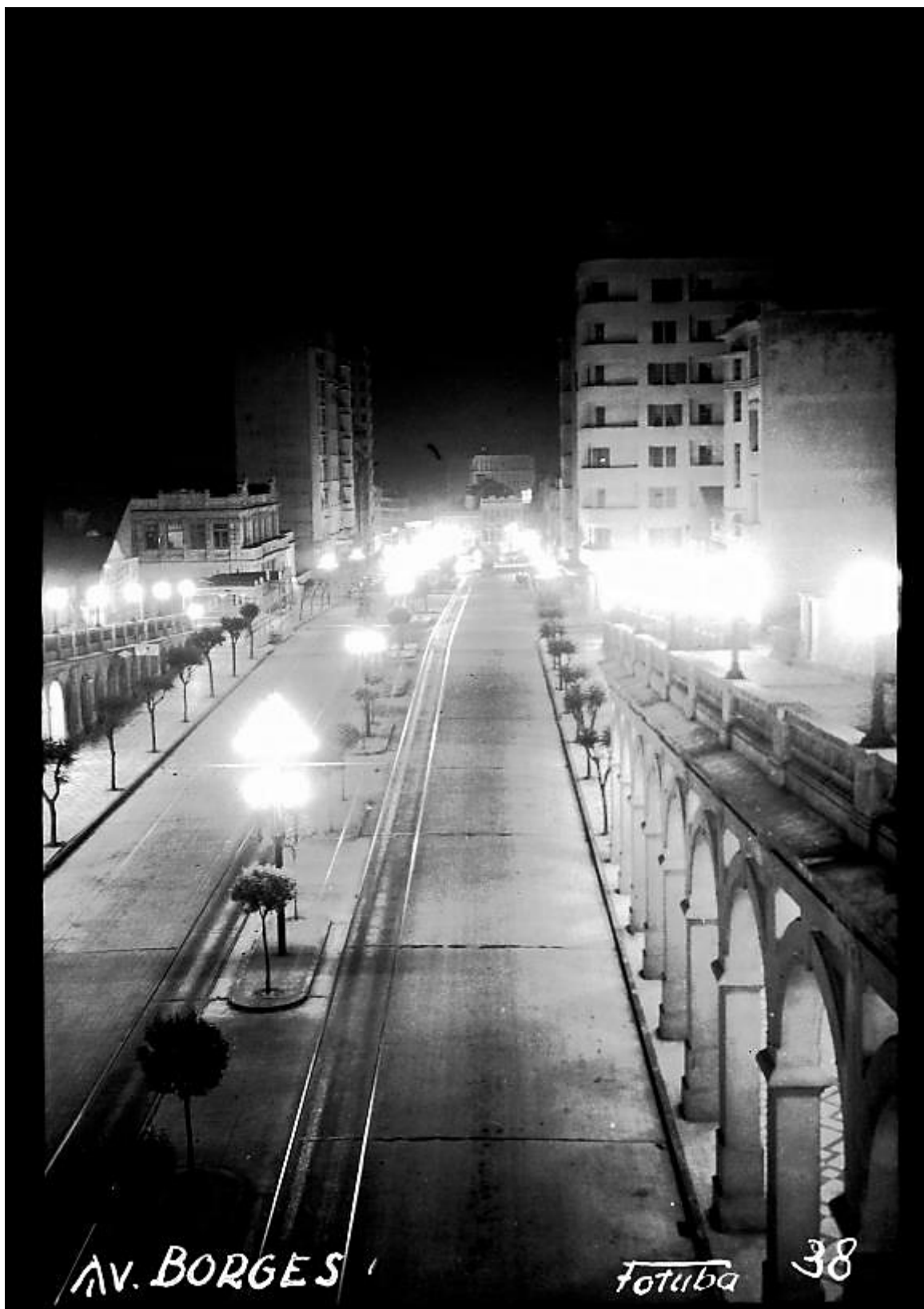
[188] ACIMA: EVENTOS | RECLAMES ORIGINAIS - TRADE HORN, PROPAGANDA AO VIVO | DÉCADA DE 1930.
FONTE: ACERVO LAUFN0582.

[189] ABAIXO: EVENTOS | RECLAMES ORIGINAIS "CARLITOS", PROPAGANDA AO VIVO | DÉCADA DE 1930.
FONTE: ACERVO LAUFN0586.



[190] AO LADO: FESTA DOS BICHOS DA
MEDICINA, 1929.
FONTE: ACERVO LAUFN0526.

[191] ACIMA: FESTA DOS BICHOS DA
MEDICINA, 1929.
FONTE: ACERVO LAUFN0524.



[192] AV. BORGES DE MEDEIROS, 1938.
FONTE: ACERVO LAUFN0021 | VISTAS DE PORTO ALEGRE.



[193] DÉCADA DE 1930.

FONTE: ACERVO LAUFN0808 | VISTAS DE PORTO ALEGRE.



[194] DÉCADA DE 1930.

FONTE: ACERVO LAUFN0817 | VISTAS DE PORTO ALEGRE.



[195] ACIMA: PORTO ALEGRE | ENCHENTE DE 1936.
FONTE: ACERVO LAUFN0746.

[196] ABAIXO: PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE | DÉCADA DE 1930.
FONTE: ACERVO LAUFN0828.

4.1.8. A Veiculação do Olhar

A inserção de Ubatuba de Faria no comando da divisão de cadastro da prefeitura, setor estratégico para a conformação urbanística da cidade, somada a sua capacidade ímpar de produção, expressão e comunicação lhe permitiram que suas ideias de cidade fossem amplamente divulgadas. Tais características fizeram com que o urbanista possuísse grande prestígio enquanto produtor oficial²²⁷ da cidade nas décadas de 1930 e 1940. Sua visão de cidade sempre esteve associada aos ideais de progresso, modernidade, crescimento e bem-estar social. Seu discurso, entoado de forma não desvinculada ao alto cargo que ocupava, na administração municipal, teve grande destaque na Exposição de Urbanismo, em 1936, bem como em suas diversas publicações em jornais, revistas, em seus variados artigos, em discursos de grande qualidade oratória, e, indubitavelmente, através de suas fotografias. Em acordo com Pesavento:

O discurso do progresso teria seus arautos nos produtores oficiais da cidade, detentores de cargos públicos e setores estratégicos responsáveis pelos problemas urbanos e pelas ações diretas sobre a cidade. Portanto, é nos documentos oficiais ou nas revistas especializadas que melhor se articula o discurso progressista sobre Porto Alegre. (PESAVENTO, 2002. p.317)

A polivalência profissional e artística de Ubatuba de Faria fez com que ele exercesse os papéis de produtor oficial da cidade, através de seu trabalho como urbanista da municipalidade, e de produtor visual²²⁸ da cidade através de suas fotografias e da veiculação de seu olhar em numerosos meios de comunicação. Assim como seu discurso e visão de cidade, suas fotografias, possuidoras de visualidade que faziam coro à sua preleção verbal e escrita, também receberam muita atenção e divulgação na imprensa. Ubatuba de Faria teve fotografias de sua autoria, inclusive de maquetes e gráficos prospectivos, publicadas em capas de jornais de grande circulação, como se observa, por exemplo, na capa da *Folha da Tarde*²²⁹, na figura 198. A habilidade de Ubatuba de Faria enquanto fotógrafo chegou a ser reconhecida pelo *Jornal da Manhã*²³⁰. Não foi somente a imprensa gaúcha que deu espaço para os trabalhos fotográficos de Ubatuba de Faria. Fotografias de maquetes obtidas pelo urbanista chegaram a ser publicadas por jornais do Rio de Janeiro, por ocasião da Exposição de Estatística e Educação, em 1936. O jornal *A*

227 Conceito de Marcel Roncayolo que classifica os profissionais do urbanismo como “produtores do espaço urbano” e os habitantes das cidades como “consumidores do espaço urbano” (RONCAYOLO apud PESAVENTO, 2002, p. 17).

228 Conceito de “leitor visual” e “produtor visual” (POSSAMAI, 2005, p.143).

229 Deficiências no tráfego de bondes. *Folha da Tarde*, de 25 de novembro de 1936.

230 Uma conferência realizada na Sociedade de Engenharia. *Jornal da Manhã*, de 01 de setembro de 1933.

*Nação*²³¹ publicou em sua capa, em edição dominical, a fotografia da maquete da remodelação da Praça 15 de Novembro. Já o jornal *A Noite*²³² publicou a fotografia da maquete do Parque Náutico. Aqui estão listados somente alguns exemplos. As fotografias de Ubatuba de Faria publicadas em jornais merecem uma investigação específica.

As fotografias de Ubatuba de Faria foram amplamente divulgadas pelos jornais, em seus artigos científicos publicados nos Boletins da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul, na Exposição de Urbanismo, na *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, bem como nos relatórios intitulados *Anteprojeto de Medição de uma Rede de Triângulos para Base Cadastral e Relatório Topográfico Ponta da Serraria*, mas foi no livro *Porto Alegre Biografia duma Cidade* que a veiculação de seu trabalho como fotógrafo e produtor visual apresentou especial expressão.

O livro ilustrado *Porto Alegre: biografia duma cidade*²³³ foi publicado em homenagem às comemorações dos 200 anos de colonização da cidade, em 1940. A obra foi organizada pela Prefeitura que contou com o apoio do Governo do Estado, de secretarias e de entidades como o Instituto Histórico e Geográfico, o Instituto de Belas-Artes e a Universidade de Porto Alegre. O título vem acompanhado do subtítulo *Monumento do passado, documento do presente e guia do futuro*. Segundo Monteiro (2008) a obra se insere na tradição de edição pública e privada de álbuns fotográficos e de obras ilustradas comemorativas publicadas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Ubatuba de Faria é, juntamente com outras personalidades como Ângelo Guido e Fernando Corona, um dos autores da referida coletânea. Destaca-se o artigo de autoria do urbanista intitulado: *Evolução Urbana de Porto Alegre por L.A. Ubatuba de Faria*. Para além desse artigo, há evidências da participação de Ubatuba em partes variadas deste trabalho como, por exemplo, nos gráficos apresentados na seção assinada pelo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul e na seção intitulada *Cidade do Futuro*. Identifica-se sua presença também em capítulos assinados por outros autores como em *Generalidades Geográficas*, por Jaci Antônio Tupi Caldas, onde é encontrado um comparativo entre as cidades de Porto Alegre, Berlim e Paris no que diz respeito à extensão urbana, claramente extraído da publicação de 1938, *Contribuição ao Estudo do Urbanismo em Porto Alegre*. Na seção dedicada aos autores estão um retrato e uma pequena biografia do urbanista. Há também um retrato de sua esposa, Sra. Hercília Kemp Ubatuba de Faria, no capítulo dedicado a membros proeminentes da sociedade²³⁴. Todos esses indícios levam ao entendimento de que Ubatuba de Faria participou ativamente desta publicação, não se

²³¹ Urbanização de Porto Alegre. *A Nação*. Rio de Janeiro – domingo, 13 de dezembro de 1936.

²³² Porto Alegre vai ser remodelada. *A Noite*, 21 de dezembro de 1936.

²³³ Para elaboração deste artigo foi examinado o original de número 140 confeccionado especialmente para o “Sr. Dr. Luiz Arthur Ubatuba de Faria” que é propriedade da família Kemp Ubatuba de Faria.

²³⁴ *Álbum da Sociedade Metropolitana*, p.600.

restringindo apenas a seu artigo. No entanto, a grande participação de Ubatuba de Faria nessa obra acontece sem o reconhecimento de sua autoria. As fotografias do urbanista, especialmente as que focam a modernidade da cidade e suas vistas em voo de pássaro, figuram em partes significativas do livro ilustrado.

Monteiro (2010, p.3 – p.5) afirma que na obra *Porto Alegre: biografia duma cidade* “as imagens fotográficas que acompanham os textos colocam a obra numa linha de continuidade em relação aos álbuns anteriormente produzidos pelos ateliês fotográficos de Ferrari, 1888; 1897, e Calegari, c.1912, bem como as de edição comemorativas de 1922 e 1935”. Ainda, a obra estaria inserida no contexto de uma nova cultura visual, “marcada pela expansão do cinema como espetáculo de massa, pelo crescimento do espaço para a publicidade, fotografias e fotorreportagens nas revistas ilustradas e, ainda, pelo uso moderado da fotografia informativa e publicitária nos jornais diários”.

Segundo Monteiro (2008, p.155), haveria um diálogo entre as fotografias do século XIX e as dos anos 1930 e 1940, bem como entre tabelas estatísticas, mapas e textos. Este diálogo estabeleceria um “discurso imagético que visava comprovar e legitimar o papel preponderante dos governos municipal e estadual no processo de modernização da cidade”. O discurso de progresso e modernidade proferido pelos produtores oficiais e visuais da cidade responsáveis pela publicação denota uma cidade em expansão e desenvolvimento, onde os índices de crescimento econômico e social apresentados eram positivos no tocante à indústria, à construção civil, à educação, à saúde pública, à eletrificação, ao saneamento, ao movimento portuário, aos transportes urbanos e às obras de urbanização (MONTEIRO, 2010). Na obra, as administrações municipal e estadual surgem como os protagonistas desse processo de modernização da sociedade e do espaço urbano, o que é evidenciado a partir da existência de um claro “predomínio da representação de prédios públicos, como a sede dos poderes municipais e estaduais, bem como de repartições de órgãos federais, que constroem uma imagem oficialista da cidade e das ligações entre essas três instâncias de poder no contexto do Estado Novo” (MONTEIRO, 2008, p. 13)

Nesse sentido, conforme bem diz Possamai (2008), “as vistas urbanas e sua circulação dentro dos álbuns contribuíram, ainda, para o processo de auto representação da sociedade burguesa, fazendo com que a fotografia passasse a integrar o elenco de suportes aptos à formação e veiculação de seu imaginário social”. As imagens fotográficas davam forma ao ideal de cidade moderna a ser percebido visualmente. Esse ideal era representado por novas práticas mundanas, tais como a presença das pessoas nas ruas, nos cafés, nos cinemas e nas livrarias, mas principalmente pelo espaço urbano remodelado e pelas altas edificações (POSSAMAI, 2008, p. 70). Havia uma preocupação em valorizar as edificações da cidade, especialmente aquelas de vários pavimentos. O destaque conferido às imagens reforçava os sentidos de modernidade ligados à presença de prédios altos no centro da

cidade. “A visualidade impingida pela imagem fotográfica tinha eficácia no sentido de remeter ao moderno, reforçando o imaginário de cidade com essa feição” (2008, p. 75). A Porto Alegre que se verticalizava,

[...] comparece nos álbuns como referência, como desejo e projeto dos produtores do espaço, como uma janela da sensibilidade do fotógrafo captando a paisagem urbana modificada, como sentido de cidade a ser criado no imaginário da população. (POSSAMAI, 2008. P. 75)

Confirmando as assertivas descritas, pode-se observar a figura 199, que ilustra o nascimento de variadas edificações em altura em bairro residencial e é complementada com a seguinte legenda: “de velhos casebres surgiram os altos blocos que limitam a moderna Rua 10 de Novembro”. Entende-se que tal fotografia deva ter sua autoria atribuída a Ubatuba de Faria, conforme se passa a analisar.

Com relação ao *Porto Alegre: biografia duma cidade*, se faz mister uma discussão acerca da autoria das fotografias que ilustram o volume, tendo em vista que Ubatuba de Faria, e muito possivelmente outros fotógrafos, não foram indicados como autores de fotografias pelos organizadores²³⁵. Ainda que não seja esse o foco do presente trabalho²³⁶, pode-se afirmar que muitas das fotografias da referida publicação oficial são de autoria de Ubatuba de Faria. A página final do volume, de número 664, que traz a indicação dos responsáveis pelas fotografias, gravuras, clichês e impressão, com relação aos fotógrafos, indica o seguinte:

As fotografias reproduzidas neste livro e que não foram cedidas pelas repartições oficiais e por colecionadores particulares, foram fornecidas pelos ateliers: Studio “Os 2”, “Calegari”, “Foto Kovacz”, “Foto Sioma”, “Casa do Amador”, “Fotografia Azevedo & Dutra” e Srs. Fotógrafos W. Hoffmann-Harnisch Júnior, Vidarte e Diógenes, todos de Porto Alegre. (FRANCO et al. 1941, p. 664)

A identificação fornecida pelos organizadores não é clara. Tal conflito se dá não somente por não ocorrerem indicações em cada uma das fotografias, mas, principalmente, por haver margem ao entendimento de que houve outros fotógrafos. Ubatuba de Faria, por exemplo, pode tanto ter cedido exemplares através de “repartições oficiais” quanto de sua “coleção particular”. O urbanista muito possivelmente o fez de ambas as maneiras.

²³⁵ Cabe ressaltar que Léo Jerônimo Schidrowitz - um dos três organizadores do livro, era fotógrafo estrangeiro que se estabeleceu em Porto Alegre, fugindo da guerra na Europa (Monteiro, 2010) - assim como Ubatuba de Faria, também não foi identificado como um dos fotógrafos da obra, ainda que não seja possível comprovar sua efetiva participação como tal. Na página 664, onde são indicados os responsáveis pelas fotografias, gravuras, clichês e impressão consta somente o seguinte: “Este livro cuja direção e realização esteve a cargo do Sr. Léo Jerônimo Schidrowitz foi executado inteiramente com produtos da indústria gráfica brasileira”.

²³⁶ Faz-se necessário um trabalho de pesquisa dedicado exclusivamente ao reconhecimento de autoria das imagens do volume.

A comprovação irrefutável da participação do urbanista no álbum também enquanto fotógrafo se dá onde se vê um quadro comparativo de quatro fotografias obtidas desde o Viaduto Otávio Rocha. O quadro exhibe fotografias comparativas da Av. Borges de Medeiros “em várias etapas de sua vida” que demonstram “a evolução vertiginosa de uma grande artéria”. As fotografias foram obtidas respectivamente em 1937, 1938, 1939 e 1940. Ao ser analisado o canto inferior direito da fotografia obtida em 1937, se observa a marca K – circunscrita ao lado do número 937, indicativo de data. Acima desse conjunto lê-se “foto UBATUBA”, com Ubatuba escrito em caixa alta. A leitura do conjunto dessas informações, que aparecem juntas somente nesta fotografia, conduz ao entendimento de que a marca K – circunscrita, empregada sem o complemento “Foto Ubatuba”, pudesse ser algum tipo de assinatura ou identificação utilizada pelo urbanista em suas fotografias. No entanto, a marca K aparece em muitas fotografias do volume, inclusive em desenhos e gravuras que certamente não são de autoria de Ubatuba de Faria. Trabalhou-se com a hipótese de a marca K identificar uma possível assinatura de Kurt Geissler²³⁷, responsável por muitos dos clichés utilizados na publicação.

Na figura 200, pode-se observar que a assinatura do autor, “foto UBATUBA”, foi empregada na fotografia de 1937, mas não nas de 1938, 1939 e 1940, que são, indubitavelmente, fotografias de Ubatuba de Faria e fazem parte do projeto levado a cabo por ele de fotografar comparativamente, ano após ano, a evolução da avenida. O projeto de Ubatuba de Faria de retratar a Avenida Borges de Medeiros e o Viaduto Otavio Rocha fez com que o urbanista produzisse inúmeros retratos dessas construções emblemáticas do período que vivia e que possivelmente muito o impressionaram. Desse “tema”, produziu uma coleção²³⁸ com vistas noturnas, vistas comparativas e retratos de grande expressividade. Como exemplo, destacam-se as figuras 201 e 202, publicadas em *Porto Alegre: biografia duma cidade*, selecionadas e analisadas por Monteiro (2010). Uma análise criteriosa das fotografias da figura 200 faz perceber o cuidado de Ubatuba de Faria em, ano após ano, escolher praticamente o mesmo enquadramento organizado através de uma linha diagonal enfocando a avenida e seu entorno. Difere dessa regra somente a última fotografia, obtida em 1940, onde a avenida não ocupa o centro do enquadramento²³⁹. A fotografia que realmente completa esse conjunto, figura 202, foi reservada para uma posição de destaque no livro, ocupando uma página inteira, como bem analisa Monteiro:

²³⁷ Conforme indicado na página 664, os clichés da publicação são de “execução de Kurt Geissler, Livraria do Globo, Instituto Técnico Profissional do R.G.D.S., Fotogravura Dias e Baerwinkel & Filho, todos desta capital”.

²³⁸ Não agrupada por ele dessa forma.

²³⁹ Observa-se que o enquadramento da primeira para a segunda fotografia, 1937 e 1938, praticamente não muda. O enquadramento se adapta na terceira, 1939, em função da nova configuração espacial proporcionada pelos novos edifícios. Esse novo ângulo de enquadramento é mantido praticamente intacto na figura 168, obtida em 1940.

De tamanho grande (página inteira: 24 x 19 cm) e em formato retangular, posicionada no sentido vertical, a foto reforça o efeito de verticalidade dos prédios e de perspectiva da avenida representados. A fotografia foi tomada do alto de um prédio no sentido descensional. O destaque é dado para a avenida, em primeiro plano, e para os edifícios, em segundo plano, que ocupam quase todo o espaço enquadrado pela fotografia. A iluminação natural do sol do meio dia se projeta sobre a avenida e a fachada dos prédios, destacando-os. Os carros, bondes e transeuntes representados enfatizam a circulação de pessoas, mercadorias e capital no centro da cidade, construindo o significado de dinamismo e produtividade. Eles também permitem dar a ideia da escala do tamanho monumental dos prédios e da avenida. A legenda completa essa operação, reforçando e direcionando o olhar para o que se quer dar a ver na fotografia: “uma série ininterrupta de edifícios altaneiros” (Franco, 1941, p. 261). A foto está organizada a partir de uma linha diagonal que a travessa o centro da imagem construída pela avenida e pela sucessão de prédios com uma unidade formal, sugerindo um caminho ao olhar e um sentido de leitura da imagem ascensional (enfatizando mais uma vez a verticalidade dos edifícios). Ela se completa com o Viaduto Otávio Rocha (outra das grandes obras públicas e viárias municipais do período). (MONTEIRO, 2010, p.14)

A figura 201, também de autoria de Ubatuba de Faria, traz para a publicação o gosto do urbanista por vistas noturnas. Tal fotografia conforma coleção em conjunto com a figura 193 e com as demais vistas noturnas por ele obtidas. A fotografia que registra a iluminação noturna da Avenida Borges de Medeiros também é analisada por Monteiro:

A foto de tamanho grande (meia página), no formato retângulo horizontal, tematicamente privilegia a representação da Avenida Borges de Medeiros ladeada por prédios de alto gabarito. Trata-se de uma foto noturna tirada com câmara alta de cima do viaduto Otávio Rocha, no sentido descensional e com longa exposição do filme para permitir um bom contraste entre os prédios e o fundo escuro do céu. Observam-se as marcas luminosas deixadas pela passagem dos automóveis na avenida e as luzes estouradas dos postes de iluminação pública sobre o viaduto. O espaço privilegiado é, novamente, o centro da cidade com sua moderna infraestrutura de serviços urbanos: largas avenidas, arborizadas, servidas por transportes públicos, iluminadas e ladeadas por prédios de alto gabarito. O dinamismo da foto é dado pelos trajetos de luz deixados pelos faróis dos automóveis, que constroem o significado de capital dinâmica, que não para nem à noite, oferecendo moderna infraestrutura urbana, segurança e múltiplas opções de lazer. (MONTEIRO, 2010, p.15)

Também entende-se que deva ser atribuído a Ubatuba de Faria a autoria da série de vistas aéreas voo de pássaro que ocupam posição de destaque no início da publicação alusiva ao bicentenário da cidade de Porto Alegre. Alocadas nas páginas 21 a 24, as vistas causam grande impacto ao ocupar, todas elas, páginas inteiras da publicação. Podem ser visualizadas algumas dessas fotografias obtidas pelo urbanista nas figuras 204, 205, 206. A ausência de marca ou assinatura em muitas das fotografias de Ubatuba de Faria na referida publicação torna difícil a comprovação de autoria em fotografias que sabidamente são do urbanista. Como exemplo, além das fotografias aéreas, indica-se a fotografia apresentada na figura 206, localizada na página 349, no interior do artigo *Evolução Urbana de Porto*

Alegre, escrito por ele. Outro fator que dificulta a comprovação de autoria é o fato de que o urbanista, muito provavelmente, tenha entregado os negativos à organização do livro para a confecção da publicação, uma vez que os negativos das imagens veiculadas no livro não foram encontrados no acervo de negativos. Tal situação sugere que existam mais fotografias de autoria de Ubatuba de Faria na publicação ainda por serem investigadas.

Se a falta de indicação de autoria das fotografias aéreas por parte dos organizadores da publicação oficial inviabilizou até então o reconhecimento do urbanista como autor das tomadas voo de pássaro, os registros expressos de autoria na *Revista o Globo* não deixam qualquer margem para dúvida. Ubatuba de Faria chegou a ter suas fotografias aéreas publicadas em mais de uma edição da notória *Revista do Globo*²⁴⁰, conforme observa-se nas figuras 207 e 208. Em ambas pode-se identificar o registro de autoria logo abaixo das imagens identificando não somente o autor, mas também a titulação e o cargo que ocupava descritos da seguinte forma: “Fotografia apanhada pelo Dr. Ubatuba de Faria, engenheiro da Prefeitura”. Em ambas as edições, ainda que o assunto tratado não seja especificamente as fotografias aéreas em si, estas aparecem conectadas aos conteúdos das matérias em que estão inseridas.

A matéria intitulada *A Conquista Aérea do Everest* aponta a “fascinação” acerca da ideia de sobrevoar e fotografar a montanha mais alta do mundo, bem como seus obstáculos econômicos e políticos e, principalmente, técnicos e climáticos em fazê-lo, uma vez que, conforme relatado, tanto obturador quanto película não operariam em tão baixas temperaturas. Também são cogitados os possíveis motores de aviões capazes de viabilizar tal feito. A fotografia aérea de Ubatuba de Faria escolhida para ilustrar tal matéria, figura 207, enfoca uma tomada geral da cidade de Porto Alegre e faz uso da asa do avião como elemento de composição em seu enquadramento. Frente a esse contexto, a *Revista do Globo* tece comentário elogioso ao complementar o título “A nossa capital vista das nuvens” com o subtítulo “Um monumental aspecto de Porto Alegre” (A CONQUISTA..., 1934, p.33).

A fotografia voo de pássaro de Ubatuba de Faria que focaliza o bairro industrial visto dos ares, figura 208, foi escolhida para ilustrar, ocupando a mesma página, uma resenha da obra de ficção científica de H. G. Wells intitulada *The shape of things to come*. O autor da resenha aborda temas como as mudanças no quadro geopolítico mundial duvidando “da rapidez de transição da era guerreira para a prosperidade” citando

²⁴⁰ A *Revista do Globo*, de periodicidade quinzenal, circulou de janeiro de 1929 até fevereiro de 1967, totalizando 943 fascículos. Durante esse periódico tornou-se importante veículo de cultura de massa, que divulgava, entre outros assuntos, a literatura e a arte em geral, ao lado de acontecimentos sociais e políticos. Destacado grupo de intelectuais e de artistas fizeram parte do seu corpo de redatores, entre eles Mansueto Bernardi e Erico Verissimo. Segundo o Espaço Delfos, “A fisionomia da Revista, delineada ao longo de quase quatro décadas, identificou-se a tal ponto com seu contexto social que, de certa forma, pode-se dizer que a história da *Revista do Globo* se confunde com a própria história do Rio Grande do Sul nesse período. Hoje constitui, portanto, uma das fontes mais ricas para reconhecimento e estudo dos traços característicos do Rio Grande do Sul, em meados do século XX”. (Disponível em: < <http://www.pucrs.br/delfos/?p=globo>>).

expressões como “signos de renovação” para situar o leitor em um mundo onde “a medida dos valores se assemelha muito à que preconizam os tecnocratas” onde esses últimos “dispõem da única força verdadeiramente efetiva que existe” em uma realidade onde “os aristocratas do ar impõem facilmente sua vontade à população empobrecida” (LASKY, 1934, p. 42).

A *Revista do Globo*, que tinha como diretriz construir uma ponte de ligação mental e social entre o Rio Grande do Sul e o mundo, fez uso das fotografias aéreas de Ubatuba de Faria para criar uma conexão local com assuntos de alta tecnologia em aviação e equipamentos fotográficos e de ficção científica. Esse link entre as fotografias aéreas e tais assuntos denota o olhar de encantamento dos editores e do público para com as vistas aéreas que aparecem como elementos futuristas. Tal olhar colocava o urbanista na posição de técnico possuidor do domínio da mais alta tecnologia. Esse entendimento oportunizou a ampla veiculação da visão de cidade de Ubatuba de Faria também através do largo alcance da *Revista do Globo*. Dessa forma somava-se o conceito de alta tecnologia ao discurso de progresso e modernidade para a criação de uma visualidade oficial para a capital.

A intensa veiculação de fotografias obtidas por Ubatuba de Faria tanto em jornais, como em revistas e publicações oficiais faz de Ubatuba de Faria um produtor oficial, atuando diretamente na percepção visual e cultural de Porto Alegre durante esse período. A visão de cidade do urbanista contribui para a criação de uma visualidade através de um imaginário de tecnologia, modernidade e progresso. Ressalta-se a influência do técnico da Prefeitura na percepção visual e na visualidade do período concordando com Possamai de forma que “as vistas urbanas deixam uma imagem ambicionada por seus produtores visuais, sejam estes os fotógrafos, os editores de revistas ilustradas ou os organizadores dos álbuns fotográficos” (POSSAMAI, 2008. P. 77). Tais fotografias contribuem para a conformação de uma visualidade, uma vez que as imagens são entendidas como indispensáveis na organização e reprodução da vida social e assumem funções legitimadoras, reguladoras, compensatórias, propulsoras e pedagógicas (POSSAMAI, 2005).

Ubatuba de Faria tinha pleno conhecimento da importância da ampla divulgação de suas ideias e projetos para uma efetiva concretização das transformações propostas, bem como do poder da imprensa, com quem mantinha estreita relação. Nesse interim, pode-se perceber que a veiculação de ideias e imagens em publicações oficiais, assim como a veiculação em periódicos, não era feita por Ubatuba de Faria ao acaso. Por tais motivos, é tão significativa a ampla veiculação que obtiveram as fotografias do engenheiro urbanista, tanto na imprensa oficial como em revistas e periódicos tanto locais como de outros estados.

DEFFICIENCIAS NO TRAFEGO DE BONDES

Um graphico relevado pela Directoria de Cadastro e Urbanismo veiu provar que o numero desses veiculos não é proporcional ao movimento de passageiros

De acordo com o Relatório de Contas e Estatísticas da Prefeitura de Porto Alegre, o movimento de passageiros nos bondes da cidade em 1935 foi de 44.280.000, sendo de 19.220.000 em 1934, de 18.000.000 em 1933, de 17.000.000 em 1932, de 16.000.000 em 1931, de 15.000.000 em 1930, de 14.000.000 em 1929, de 13.000.000 em 1928, de 12.000.000 em 1927, de 11.000.000 em 1926, de 10.000.000 em 1925, de 9.000.000 em 1924, de 8.000.000 em 1923, de 7.000.000 em 1922, de 6.000.000 em 1921, de 5.000.000 em 1920, de 4.000.000 em 1919, de 3.000.000 em 1918, de 2.000.000 em 1917, de 1.000.000 em 1916, de 500.000 em 1915, de 200.000 em 1914, de 100.000 em 1913, de 50.000 em 1912, de 25.000 em 1911, de 10.000 em 1910, de 5.000 em 1909, de 2.000 em 1908, de 1.000 em 1907, de 500 em 1906, de 200 em 1905, de 100 em 1904, de 50 em 1903, de 25 em 1902, de 10 em 1901, de 5 em 1900.



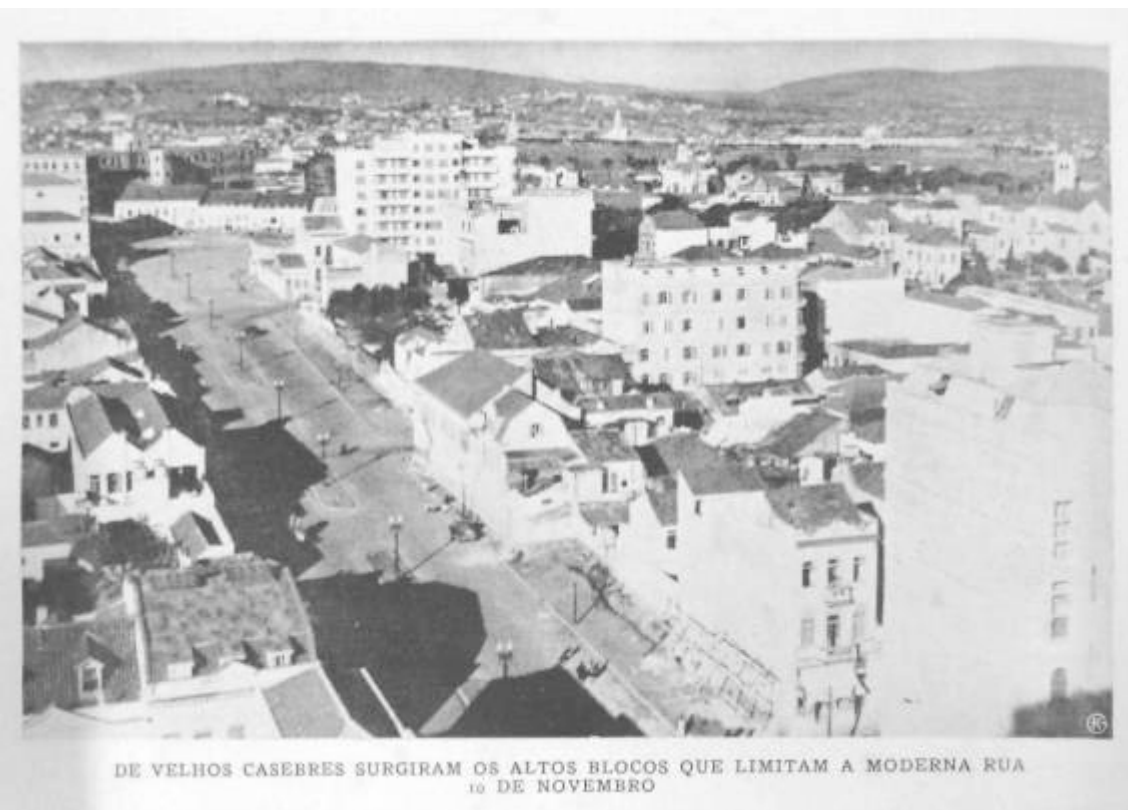
De 44.280.000, sendo de 19.220.000, em 1934, de 18.000.000, em 1933, de 17.000.000, em 1932, de 16.000.000, em 1931, de 15.000.000, em 1930, de 14.000.000, em 1929, de 13.000.000, em 1928, de 12.000.000, em 1927, de 11.000.000, em 1926, de 10.000.000, em 1925, de 9.000.000, em 1924, de 8.000.000, em 1923, de 7.000.000, em 1922, de 6.000.000, em 1921, de 5.000.000, em 1920, de 4.000.000, em 1919, de 3.000.000, em 1918, de 2.000.000, em 1917, de 1.000.000, em 1916, de 500.000, em 1915, de 200.000, em 1914, de 100.000, em 1913, de 50.000, em 1912, de 25.000, em 1911, de 10.000, em 1910, de 5.000, em 1909, de 2.000, em 1908, de 1.000, em 1907, de 500, em 1906, de 200, em 1905, de 100, em 1904, de 50, em 1903, de 25, em 1902, de 10, em 1901, de 5, em 1900.

Verifica-se assim a proporcionalidade entre o movimento de passageiros e o número de veículos, o que demonstra a necessidade de um maior número de veículos para atender ao movimento de passageiros.

Ano	Número de Veículos
1900	10
1905	25
1910	50
1915	75
1920	100
1925	125
1930	150
1935	175

Esses dados, porém, não mostram a necessidade de um maior número de veículos para atender ao movimento de passageiros, pois o número de veículos é proporcional ao movimento de passageiros, o que demonstra a necessidade de um maior número de veículos para atender ao movimento de passageiros.

Em 1935, o movimento de passageiros nos bondes da cidade foi de 44.280.000, sendo de 19.220.000 em 1934, de 18.000.000 em 1933, de 17.000.000 em 1932, de 16.000.000 em 1931, de 15.000.000 em 1930, de 14.000.000 em 1929, de 13.000.000 em 1928, de 12.000.000 em 1927, de 11.000.000 em 1926, de 10.000.000 em 1925, de 9.000.000 em 1924, de 8.000.000 em 1923, de 7.000.000 em 1922, de 6.000.000 em 1921, de 5.000.000 em 1920, de 4.000.000 em 1919, de 3.000.000 em 1918, de 2.000.000 em 1917, de 1.000.000 em 1916, de 500.000 em 1915, de 200.000 em 1914, de 100.000 em 1913, de 50.000 em 1912, de 25.000 em 1911, de 10.000 em 1910, de 5.000 em 1909, de 2.000 em 1908, de 1.000 em 1907, de 500 em 1906, de 200 em 1905, de 100 em 1904, de 50 em 1903, de 25 em 1902, de 10 em 1901, de 5 em 1900.



DE VELHOS CASEBRES SURGIRAM OS ALTOS BLOCOS QUE LIMITAM A MODERNA RUA
10 DE NOVEMBRO

[197] ACIMA: EXEMPLO DE VEICULAÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE LUIZ ARTHUR EM JORNAIS.
FONTE: FOLHA DA TARDE, 25 NOV. 1936.

[198] ABAIXO: DE VELHOS CASEBRES SURGIRAM OS ALTOS BLOCOS QUE LIMITAM A MODERNA RUA.
FONTE: PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE, 1940 | PÁGINA 352.



Em 1937



Em 1938



Em 1939



Em 1940

A EVOLUÇÃO VERTIGINOSA DE UMA GRANDE ARTÉRIA:
A Av. Borges de Medeiros em várias etapas de sua vida

[199] QUADRO COMPARATIVO | EVOLUÇÃO DA AV. BORGES DE MEDEIROS.

FONTE: *PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE*, 1940 | PÁGINA 347 | FOTOGRAFIA OBTIDA POR PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA.



A ILUMINAÇÃO DA AVENIDA BORGES DE MEDEIROS



[200] AO LADO: VISTA DA AV. BORGES DE MEDEIROS | *PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE*, 1940. PÁGINA 261.
FONTE: MONTEIRO, 2010.

[201] ACIMA: VISTA NOTURNA DA AV. BORGES DE MEDEIROS | *PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE*, 1940.
FONTE: MONTEIRO, 2010.



PORTO ALEGRE A VOO DE PASSARO.

Trecho do Centro e do Porto

[202] PORTO ALEGRE A VOO DE PÁSSARO | TRECHO DO CENTRO E DO PORTO.
FONTE: FOTOGRAFIA DA PÁGINA 21 DO ÁLBUM *PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE*, 1940.



PORTO ALEGRE A VOO DE PÁSSARO.

Os cruzamentos centrais da Cidade.



PORTO ALEGRE A VOO DE PÁSSARO.

Uma cidade que vai crescendo constantemente.

[203] ACIMA: PORTO ALEGRE A VOO DE PÁSSARO | OS CRUZAMENTOS CENTRAIS DA CIDADE.
FONTE: FOTOGRAFIA DA PÁGINA 22 DO ÁLBUM *PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE*, 1940.

[204] ABAIXO: PORTO ALEGRE A VOO DE PÁSSARO | UMA CIDADE QUE VAI CRESCENDO CONSTANTEMENTE.
FONTE: FOTOGRAFIA DA PÁGINA 24 DO ÁLBUM *PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE*, 1940.



A CONFIRMAÇÃO DE UMA GRANDE PROMESSA:

A imponente Avenida Borges de Medeiros

[205] A CONFIRMAÇÃO DE UMA GRANDE PROMESSA: A IMPONENTE AVENIDA BORGES DE MEDEIROS.
FONTE: FOTOGRAFIA DA PÁGINA 349 DO ÁLBUM *PORTO ALEGRE: BIOGRAFIA DUMA CIDADE*, 1940.



[206] ACIMA: NOSSA CAPITAL VISTA DAS NUVEIS: UM MONUMENTAL ASPECTO DE PORTO ALEGRE.
FONTE: FOTOGRAFIA OBTIDA POR PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA | PÁGINA 33 DA *REVISTA DO GLOBO* | NÚMERO I, JAN. 1934.

[207] ABAIXO: PORTO ALEGRE VISTA DOS ARES: O BAIRRO INDUSTRIAL.
FONTE: FOTOGRAFIA OBTIDA POR PAULO KEMP UBATUBA DE FARIA | PÁGINA 42 DA *REVISTA DO GLOBO* | NÚMERO II, JAN. 1934.

4.2. FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Notadamente, Ubatuba de Faria era um fotógrafo diferenciado, especialmente pelas singularidades no filtro e no olhar geradas por sua profissão, que lhe permitiram focalizar a cidade através de lentes privilegiadas em relação aos demais fotógrafos. O fato de ser urbanista o diferenciava em meio aos fotógrafos e o fato de ser fotógrafo lhe trazia um grande diferencial entre os urbanistas e engenheiros da época, pois tinha seu olhar construído e refinado, também, através das lentes de sua Zeiss. Esse modo de olhar a cidade por meio das questões do urbanismo resultou em imagens fotográficas que, além do senso estético, privilegiavam, também, a prática e o fazer do urbanista. A associação do olhar estético e prático formaram os padrões analisados no item anterior, agrupados sob o título: *Fotografia Aplicada*.

O conjunto de padrões específicos relativos à fotografia documental de caráter social e político foi, portanto, aqui classificado, agrupado e denominado *Fotografia Documental*. No item assim alcinado, passa-se a analisar como Ubatuba de Faria, através de seu olhar diferenciado e voltado para o urbano, interpretou a ambiência em que estava inserido com foco nas questões políticas, ambientais e sociais com vistas ao urbanismo e às urbanidades. Aqui, far-se-á uso da nomenclatura adotada no livro *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, de autoria de Jorge Pedro Sousa, em quem, juntamente com Ana Maria Mauad, está embasada esta análise. Para organizar o conjunto referente à *Fotografia Documental* este foi dividido em dois padrões, respectivamente: Fotodocumentarismo e Documentarismo Social.

Segundo Sousa, em sentido restrito, o fotojornalismo se distinguiria do fotodocumentarismo. Essa distinção residiria mais na prática e no produto do que na finalidade. Conforme o autor, a distinção se dá pelo método:

Enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentarista trabalha em termos de projeto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. (SOUSA, 2000, p. 12)

A questão do projeto fica claramente evidenciada nas fotografias de cunho documental do Acervo LAUF. As coleções selecionadas e agrupadas em padrões para este trabalho foram, primeiramente, denominadas e agrupadas por Ubatuba de Faria. As coleções *Revolução de 1930*, *Semana da Pátria de 1939*, *Enchentes* e *Abordos e Despedidas* conformam verdadeiros projetos de fotografia documental, além de ser muito significativo o fato de terem sido agrupadas dessa forma pelo próprio autor. Por exemplo, as

coleções das enchentes de 1936 e 1941 foram obtidas em momentos distintos, mas foram agrupadas em um único envelope com o título redigido no plural, *Enchentes*, escrito a punho pelo autor. O mesmo se dá com a coleção *Abordos e Despedidas*, que contempla vários embarques, em diferentes momentos, mas foram agrupadas sob um título singularizante e poético, uma vez que a coleção poderia ter sido chamada somente de embarques, por exemplo. As fotografias dessas coleções, todas compostas por numerosos registros fotográficos, não foram obtidas ao acaso. Foram sim, obtidas intencionalmente e em conjunto, ainda que tais conjuntos tenham sido obtidos em partes. É justamente essa intenção projetual, de obtenção em conjunto, que difere o padrão denominado *A Captura do Espetáculo da Rua*²⁴¹, composto por fotografias obtidas de forma casual nas deambulações do fotógrafo, dos padrões aqui elencados.

Outro conceito importante abordado por Sousa que se reflete no Acervo LAUF é o da atemporalidade. Segundo o autor, “enquanto a ‘fotografia de notícias é, geralmente, de importância momentânea, reportando-se à ‘atualidade’, o fotodocumentarismo tem, tendencialmente, uma validade quase intemporal” (SOUSA, 2000, p. 13). Acrescenta, ainda, que “a aventura do olhar é uma aventura evolutiva”, ou seja, nem sempre as fotografias que entusiasmaram nossos pais e avós seriam aquelas que nos entusiasmam. Todavia, as fotografias de Ubatuba de Faria não somente entusiasmam como emocionam e arrebatam. As qualidades artísticas e compositivas do acervo, especialmente das fotografias documentais, fazem com que esse possua objetivamente a distinção de ser atemporal.

Além da atemporalidade, ao proceder com o estudo das coleções de fotografia documental do Acervo LAUF, tornou-se evidente o alinhamento de Ubatuba de Faria às vanguardas artísticas e intelectuais da fotografia mundial contemporâneas à sua trajetória de fotógrafo. Tal alinhamento não é meramente temático, mas se dá, também, no que se refere à excelência artística, compositiva e interpretativa, esta última com destaque para o engajamento do olhar.

4.2.1. Fotodocumentarismo

Segundo Sousa, “as primeiras manifestações do que viria a ser o fotojornalismo notam-se quando os primeiros entusiastas da fotografia apontaram a câmera para um acontecimento, tendo em vista fazer chegar essa imagem a um público com intenção testemunhal”. Para o autor, o fotojornalismo também seria uma questão de “tornar a espécie humana mais visível a ela própria” (SOUSA, 2000, p. 25). A fotografia foi usada na história da informação como mídia de notícias na desde 1842, embora não se possa falar de

²⁴¹ O título deste padrão, bem como a seleção das fotografias que o conformam, são de minha autoria.

fotojornalismo nessa época, uma vez que o fotojornalismo necessitava de processos de reprodução que só se desenvolveram a partir do final do século XIX. Dentre as primeiras fotografias que registram acontecimentos, podemos citar o registro obtido por Carl Stelzner, que retratou o incêndio que destruiu um bairro em Hamburgo, em 1842. Nos Estados Unidos, o primeiro registro de um acontecimento público data de 1844, obtido por William Langenheim, retratando os motins anti-imigração na Filadélfia. A atenção que o fotojornalismo dedicaria à guerra teve seu prenúncio na primeira guerra para onde jornais enviaram correspondentes, a Guerra Americano-Mexicana, que ocorreu de 1846-1848 e, também, no registro do cerco a Roma, em 1849 (SOUSA, 2000). Dentre os registros de guerra destacamos a fotografia obtida em 1855, por Roger Fenton²⁴², intitulada *Guerra da Criméia* e a fotografia obtida por Alexander Gardner, em 1863, *A Sharpshooter's Last Home* (JANSON; JANSON, (1971; 2000).

As primeiras publicações ilustradas iniciam em meados do século XIX. A primeira, *The Illustrated London News*, teve início em 1842. Em 1843, em Paris, começou a ser publicada a *Illustration*. O período das primeiras revistas ilustradas e o do registro das primeiras fotografias de acontecimentos, como o da cerimônia de assinatura de um tratado de Paz entre a França e China, em 1843, e do incêndio em Hamburgo, conformaria a figura do “pré-fotógrafo-repórter” e daquilo que mais tarde se convencionaria chamar de fotojornalismo (SOUSA, 2000).

À época, imperava o gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente. Os “fotodocumentaristas – viajantes”, que carregavam consigo um grande e pesado equipamento e, literalmente, o laboratório, vão promover a produção e difusão de fotografias de intenção documental de paisagens e locais distantes como lugares remotos da África, Oriente e, em especial, o Egito. Nos Estados Unidos o olhar se desloca para o oeste, povoado por tribos indígenas (SOUSA, 2000). Desse período, destaca-se o já mencionado trabalho de O’ Sullivan, no Arizona e os registros da Guerra Civil Americana obtidos por Matthew Brady (STRICKLAND, (1992; 1999).

Os avanços tecnológicos contribuíram para uma melhora com relação ao conteúdo e a qualidade das imagens fotográfica, especialmente a técnica do colódio úmido, que contribuiu para a extinção do daguerreotipo. Também, a diminuição do tamanho das câmeras, a diminuição do tempo de exposição e a melhoria da qualidade das lentes, levaram à conquista do movimento e à capacidade de “congelar” a ação, características que foram vitais para o fotojornalismo, pois permitiram a captura do instantâneo e do imprevisto. A possibilidade de impressionar uma imagem quase em tempo real contribuiu para ideia de verdade, de que a figura capturada seria verdadeira, de que a imagem não mentiria. Sendo assim, inicialmente, a fotografia, especialmente a foto jornalística, em função de sua

²⁴² Fotógrafo oficial do Museu Britânico.

verossimilhança, em um meio social animado pelo positivismo, foi aceita como verdade e não como uma representação.

A diminuição do tempo de exposição e a portabilidade das câmeras permitiram grandes inovações. Por exemplo Nadar que, conforme mencionado, realizou a primeira fotografia aérea em 1858. Nadar também realizou a primeira fotografia com iluminação artificial, nos esgotos de Paris, e as primeiras fotografias de uma entrevista²⁴³. Inovações semelhantes acabaram por gerar as primeiras reportagens fotográficas por fotógrafos igualmente pioneiros que retrataram a cerimônia de abertura da reconstrução do Palácio de Cristal, em 1854, e o batismo do príncipe imperial na *Notre Dame* de Paris, em 1856. Ainda, publicações na *Illustrated Times* e no *Times* sobre o potencial fotojornalístico da câmera, juntamente com a seção dedicada à fotografia na grande exposição do Palácio da Indústria, em Paris, em 1855, contribuíram, em muito, para o desenvolvimento do fotojornalismo (SOUSA, 2000).

No Brasil, a dimensão documental do fotojornalismo, ou fotodocumentarismo, foi reconhecida e divulgada desde os primeiros foto clubes brasileiros e teve papel importante no processo de significativa mudança no regime de visualidade, relacionado ao circuito social, usos e funções da fotografia, compreendendo os processos de consumo e agenciamento da imagem fotográfica, produção e circulação. Por exemplo, a revista *Photograma*²⁴⁴ dividia a fotografia em três tipos: a anedótica, a documentária e a artística, ou pictorial. A fotografia anedótica seria aquela praticada por amadores, que tratava apenas de criar recordações de fatos, pessoas ou coisas, hoje conhecida como fotografia cândida²⁴⁵. A fotografia artística seria a capaz de traduzir o “estado de alma experimentado pelo artista” ao contemplar um motivo. Já a fotografia denominada na ocasião como documentária, era tratada como a que visava “de modo mais aproximado da verdade”, grafar fatos, pessoas ou coisas como fotografia de reportagem (MAUAD, 2008, p. 35).

Uma vez que o objetivo da fotografia de reportagem era, conforme Mauad, grafar fatos, Ubatuba de Faria o fez. Através das coleções *Revolução de 1930*, *Semana da Pátria 1939* e *Enchentes*, registrou os acontecimentos e a efervescência das movimentações políticas e militares expressas no espaço urbano. Capturou, também, a ocupação patriótica do território, em uma clara manifestação de euforia ufanista coletiva e de pujança da nação. E, por fim, retratou a tragédia das enchentes na capital, a comoção e o espanto da população, a operação das equipes de resgate e a paisagem alterada da urbe alagada. No entanto, ainda que essas coleções constituam verdadeiros trabalhos de fotorreportagem, e,

²⁴³ Entrevista realizada pelo pai de Nadar com o químico Chevreul, por ocasião do centenário do entrevistado, em 1886. Doze das fotografias obtidas por Nadar foram publicadas no *Journal Illustré*.

²⁴⁴ Publicação mensal do Foto Clube Brasileiro, responsável pela difusão da fotografia amadora no Rio de Janeiro. (MAUAD, 2008).

²⁴⁵ Conceito abordado por Martins (2008).

não obstante muitas fotografias do urbanista terem sido publicadas em importantes meios de veiculação, a coleção denominada *Revolução de 1930*, obtida enquanto Ubatuba de Faria era um jovem estudante, não foi retratada com o intuito de ser veiculadas, mas como intenção de registro. No entanto, fotografias da coleção *Enchentes*, notadamente da enchente de 1936, obtida quando o jovem já era engenheiro graduado e funcionário da Prefeitura Municipal, foram publicadas no *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, de 1938.

Conforme esclarece Sousa (2000), o fotojornalismo distingue-se do fotodocumentarismo pelo fato de o primeiro ser feito no calor do momento, e o segundo ser feito mediante um projeto de abordagem do tema previamente traçado. Ainda, pelo fato de a fotografia de notícias, geralmente, ter importância momentânea, reportando-se à “atualidade” e o fotodocumentarismo ter, tendencialmente, uma validade quase atemporal. As coleções de Ubatuba de Faria abordadas neste item são singulares em vários aspectos e apresentam uma mistura das características supracitadas de ambos os gêneros. As fotografias das coleções aqui elencadas fazem parte de um “projeto” de retratar um determinado tema, em especial a coleção *Enchentes*, mas são decididas e obtidas no calor dos acontecimentos e do momento, especialmente as coleções *Revolução de 1930* e *Semana da Pátria de 1939*. Todas foram obtidas com o intuito de retratar acontecimentos da “atualidade”, mas, devido a suas temáticas e qualidade, são atemporais, além de possuírem relevância histórica e artística. Em face ao exposto, foram classificadas as coleções como sendo compostas por fotografias de fotodocumentarismo. Para evidenciar as referidas coleções como sendo reportagens de fotodocumentarismo, foi necessário eleger uma amostra que fosse representativa do conjunto de cada coleção, para que as fotografias não aparecessem descontextualizadas.

Para representar a coleção *Revolução de 1930*, primeira grande coleção de Ubatuba de Faria, foram selecionadas as fotografias representadas nas figuras 209 a 213. A Revolução de 1930 encerrava o período conhecido como República Velha e marcava a ascensão de Getúlio Vargas, então presidente do Rio Grande do Sul, ao poder. O acontecimento teve grande importância no cenário nacional, uma vez que se rompia com a política do café com leite através da união de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, na chamada Aliança Liberal. Também data dessa ocasião o célebre assassinato de João Pessoa, candidato a Vice-Presidente em associação com Getúlio Vargas. A Revolução de 1930, fato de escala nacional, teve em Porto Alegre, justamente em frente à Escola de Engenharia, combates e luta armada.

No dia 03 de outubro, em Porto Alegre, uma firma comercial recebia na forma de um telegrama a senha para a deflagração do movimento. Na Rua da Praia, ouviu-se o primeiro tiro. O movimento começara. A tomada dos

quarteis não foi difícil. O único que ofereceu resistência foi o Quartel do Sétimo Batalhão Militar, próximo à Escola de Engenharia. Com um saldo de cem feridos e dezenove mortos, no dia seguinte, a cidade amanheceu eufórica pela vitória revolucionária. (HANSEN, 1996, p. 104)

O cenário de guerra vivenciado nas ruas da cidade, com direito a ocupação militar com tropas de cavalaria figuras, 210 e 212 e infantaria figura 211, certamente impressionou muitíssimo o jovem, ainda estudante de engenharia, que vivia sozinho na capital. A percepção de Ubatuba de Faria pode ter sido agravada devido à proximidade dos combates aos ambientes urbanos nos quais circulava. A Escola de Engenharia, onde Ubatuba de Faria estudava, por ficar muito próxima ao quartel do Sétimo Batalhão, o único a oferecer resistência, chegou a ter marcas de disparos em sua fachada por ocasião do conflito (HANSEN, 1996). Ubatuba de Faria ainda se preocupou em proceder com registros da movimentação das pessoas nas ruas, figura 209, e do porto, figura 213. Na figura 209, chama-se atenção para o preciosismo do futuro urbanista ao demonstrar evidente preocupação com o registro no momento exato ao retratar um único chapéu levantado em meio a uma multidão enchapelada e aflita. O fato de Ubatuba de Faria ter registrado a movimentação do porto demonstra a preocupação em retratar o quadro completo da situação. Trata-se, por conseguinte, de uma reportagem com vistas à compreensão do todo e não de um registro isolado. É inegável, ao proceder com uma leitura das fotografias da referida coleção, o impacto da paisagem urbana modificada pela ocupação militar em uma revolução.

A transformação efêmera da paisagem urbana a partir da apropriação do espaço urbano pelas multidões foi registrada por Ubatuba de Faria na coleção *Semana da Pátria de 1939*. O contexto era de centralização administrativa promovida pelo Estado Novo, quando a Intendência Municipal de Porto Alegre estava a cargo de Loureiro da Silva. A exaltação da população em manifesta expressão de ufanismo antecipava o clima das festividades do ano seguinte, 1940, ano das Comemorações do Bicentenário da Colonização de Porto Alegre, sempre realizadas com expressas referências nacionalistas. O desfile retratado sobreveio na Avenida Borges de Medeiros, passando sob o Viaduto Otávio Rocha, obras pelas quais Ubatuba de Faria devotava tamanha afeição que acabou por convertê-las em um “tema” fotográfico, visto que foram frequentemente retratadas pelo urbanista e que se destacavam na ambiciosa remodelação da cidade levada a cabo por governantes positivistas. Vemos, na figura 214, o cenário transformado pelo colorido da população que ocupa a totalidade das calçadas e das escadarias do viaduto com o intuito de assistir ao desfile que se estende por toda a avenida e ligeiramente conduz o olhar para o dizer, “Viva o Brasil”, grafado em faixa afixada no topo do viaduto. Nas figuras 215 e 216, se pode observar a *démarche* das estudantes a desfilar com rigoroso alinhamento. A plasticidade de tal austeridade na

disposição das moças bem exemplifica o conceito intitulado por Possamai (2010) como a grafia dos corpos no espaço urbano.

A paisagem urbana transformada pela ocupação invasiva das águas do Guaíba foi registrada na coleção *Enchentes*, composta por duas coleções menores, *Enchente de 1936* e *Enchente de 1941*, respectivamente. Os registros foto documentais obtidos por Ubatuba de Faria revelam as mais variadas situações enfrentadas pela população diante de tais calamidades. Vê-se aqui, novamente, uma clara intenção de documentar o quadro das catástrofes naturais de 1936 e 1941, registrando uma visão de conjunto, com o maior número de aspectos possíveis em cada uma delas.

A enchente de 1936 tem sua reportagem foto documental representada através das figuras 217 a 222. Nesse conjunto, observa-se o trabalho das equipes de resgate, que transportavam e socorriam famílias ilhadas, demonstrado nas figuras 217 e 218. A preocupação de quem tem um olhar técnico privilegiado aparece no registro do constante trabalho de medições do nível de água e no entendimento dos riscos de contaminação oferecidos pela inundação, que podem ser exemplificados pelo alagamento de um posto de gasolina. Tais retratos aparecem respectivamente nas figuras 219 e 220. As figuras 221 e 222 demonstram a conformação da paisagem urbana, alterada pelo avanço das águas.

Um conjunto de registros foto documentais da enchente de 1936, obtido por Ubatuba de Faria, foi veiculado na publicação *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*, de 1938. Aqui, salienta-se que esse conjunto de fotografias foi publicado juntamente com os estudos apresentados nas figuras 223 e 224. Esses estudos mostram, respectivamente, as zonas inundadas nas enchentes de 1928²⁴⁶ e 1936. O notável fato de um trabalho de fotodocumentarismo ter sido publicado em conjunto com gráficos comparativos que complementam e mapeiam o trabalho de fotografia em uma publicação de urbanismo, e, ainda, todos terem sido realizados pelo mesmo autor – fotografia, gráficos e publicação²⁴⁷ - remetem para a conformação de um tema específico: o fotodocumentarismo de urbanismo. Essa ideia é reforçada pelo fato de os registros foto documentais da enchente de 1941 também virem acompanhados de um gráfico²⁴⁸ demonstrativo das variações do nível de água do Guaíba durante o período de inundação característico de Ubatuba de Faria.

A enchente de 1941 foi, possivelmente, uma das situações mais dramáticas já vivenciadas pelos habitantes de Porto Alegre. A enchente ficou na memória dos porto-alegrenses como um acontecimento trágico, quando milhares de pessoas ficaram

²⁴⁶ Além das enchentes de 1936 e de 1941, também houve enchentes em 1833, 1847, 1873, 1897, 1898, 1905, 1926 e 1928.

²⁴⁷ Edvaldo Paiva divide a autoria da publicação com Ubatuba de Faria e teve participação na elaboração dos gráficos.

²⁴⁸ Muito provavelmente Ubatuba de Faria tenha coordenado as medições, figura 225, e elaborado o gráfico que se assemelha aos demais gráficos de sua autoria.

desabrigadas e o número de “flagelados da enchente” crescia a cada dia, juntamente com o nível das águas. O quadro da situação vivenciada em 1941 é bem descrito por Monteiro, conforme segue:

Entre abril e maio de 1941, choveu sem parar em Porto Alegre e as águas do Guaíba subiram mais de quatro metros e meio além do nível normal. O centro da cidade ficou inundado e só era possível deslocar-se nele usando barco. Os bairros mais atingidos foram Cidade Baixa, Menino Deus, Azenha, Santana, Floresta e Navegantes. A enchente deixou mais de 40.000 pessoas desabrigadas. As autoridades montaram postos de atendimento para acolher os flagelados e vacinar milhares de pessoas contra o tifo, varíola e difteria. Os cinemas fecharam, os trens pararam e houve muita dificuldade em abastecer a população de água potável e alimentos. (MONTEIRO, 2012)

Assim como nos demais projetos de fotodocumentarismo, Ubatuba de Faria procurou registrar os diversos aspectos da situação de catástrofe ambiental e social encerrada pela enchente de 1941. A complexa interface entre a zona seca e a zona alagada, onde se estabelecem verdadeiros portos de embarque e desembarque de pessoas e mercadorias, fica evidenciada na figura 226. As figuras 227 e 228 demonstram, em vistas descendentes tomadas desde o Palácio do Comércio, o aspecto mais geral da paisagem urbana tomada pelas águas invasivas de 1941, que acabam por unificar o Guaíba e a cidade.

O alagamento do Gasômetro e da Hidráulica ocasionou graves problemas de infraestrutura como a falta de energia elétrica, que, conseqüentemente, travou os bondes, e a interrupção do abastecimento de água. Os esforços para restaurar a rede de abastecimento de água potável e os trabalhos da Hidráulica estão registrados na figura 229. Nesse interim, os chafarizes do Parque Farroupilha foram utilizados como forma de suprir o abastecimento mais elementar de água. A figura 230 mostra portadores de baldes enfileirados à espera de coletar água. As figuras 231 e 232 evidenciam a consternação da população ao enfrentar as dificuldades de acesso às edificações, onde cada portada parece ter virado um porto.

O cotidiano da vida em uma cidade alagada aparece retratado na figura 233 que demonstra a recorrência em meio a uma exceção. As pernas à mostra, desnudadas em função da necessidade de erguer calças para caminhar em meio as águas, passam a ser o novo padrão entre homens, mulheres e crianças. Nas ruas e praças os automóveis e os bondes foram substituídos por pequenos barcos a remo, lanchas. Tais condicionantes alteram em muito a velocidade de locomoção pelas vias da cidade. Nesse contexto, uma lancha “a toda velocidade” passa a ser uma exceção em uma situação excepcional, conforme mostra a figura 234. A figura 235 demonstra a conformação de uma “cidade paralela”, onde nascem relações interpessoais e comerciais também paralelas. Como em

uma visão de *Cidades Invisíveis*²⁴⁹, surge uma nova cidade que, rapidamente, substituiu carros e bondes por barcos e ruas por estreitas passarelas elevadas construídas de improviso, em madeira. Nasce assim, dessa “cidade paralela”, uma nova paisagem de cidade. Esse novo estado de urbanismo e de urbanidades é amplamente registrado pelas lentes do urbanista.

²⁴⁹ Obra de Ítalo Calvino.



[208] CONCENTRAÇÃO DO POVO.
FONTE: ACERVO LAUFN0541 | REVOLUÇÃO DE 1930.



[209] ACIMA: DESFILES.
FONTE: ACERVO LAUFN0543 | REVOLUÇÃO DE 1930.

[210] ABAIXO: DESFILES.
FONTE: ACERVO LAUF0539 | REVOLUÇÃO DE 1930.



MA: REVOLUÇÃO DE 1930.
FONTE: ACERVO LAUFN0537 | REVOLUÇÃO DE 1930.

[212] ABAIXO: REVOLUÇÃO DE 1930.
FONTE: ACERVO LAUFN0550 | REVOLUÇÃO DE 1930.



[213] SEMANA DA PÁTRIA | AV. BORGES DE MEDEIROS. SETEMBRO 1939.
FONTE: ACERVO LAUFN0559



[214] ACIMA: SEMANA DA PÁTRIA | SETEMBRO 1939.
FONTE: ACERVO LAUFN0557.

[215] ABAIXO: SEMANA DA PÁTRIA | SETEMBRO 1939.
FONTE: ACERVO LAUFN0553.



[216] ENCHENTE DE 1936 | PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO LAUFN07431* | ENCHENTE DE 1936.

*NEGATIVO 6 X 9 SENSIBILIZADO EM DUAS PARTES.



[217] ASPECTO DA ENCHENTE DE 1936 | PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO LAUFN0744 | ENCHENTE DE 1936.



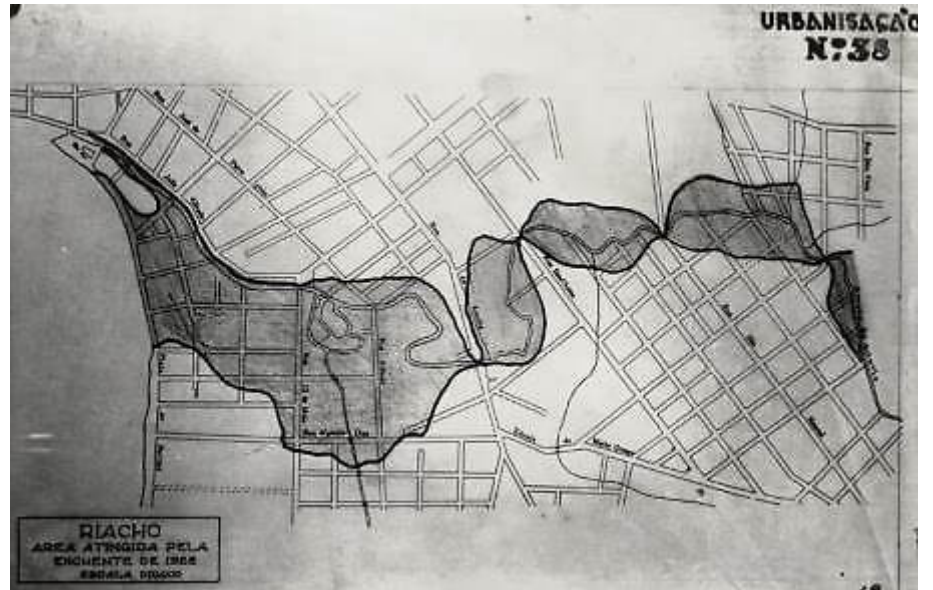
[218] ACIMA: ENCHENTE DE 1936 | PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO LAUFN0750 | ENCHENTE DE 1936.

[219] ABAIXO: ENCHENTE DE 1936 | PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO LAUFN0747 | ENCHENTE DE 1936.



[220] ACIMA: ENCHENTE DE 1936 | PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO LAUFN0745 | ENCHENTE DE 1936.

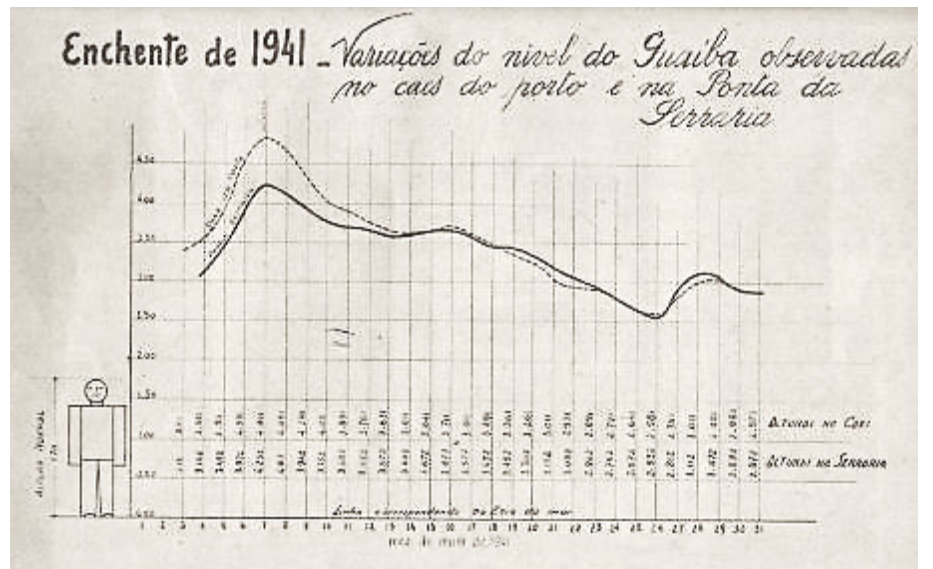
[221] ABAIXO: ENCHENTE DE 1936 | PORTO ALEGRE.
FONTE: ACERVO LAUFN0764 | ENCHENTE DE 1936.



[222] ACIMA: ZONA INUNDADA COM A ENCHENTE DE 1928.
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO - FOTOGRAFIA N. 135, COLADA NO CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE.



[223] AO MEIO: PLANTA DE PORTO ALEGRE MOSTRANDO A ZONA INUNDADA EM 1936.
FONTE: POSITIVO DIGITALIZADO - FOTOGRAFIA N. 123, COLADA NO CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE.



[224] ABAIXO: VARIAÇÕES DO NÍVEL DO GUAÍBA OBSERVADAS NO CAIS DO PORTO E NA PONTA DA SERRARIA.
FONTE: RELATÓRIO LEVANTAMENTO TOPOGRÁFICO DE UMA PARTE DAS TERRAS DA HERANÇA RITTER SITUADAS NA PONTA DA SERRARIA, 1941.



[225]. VISTA ED. GUASPARI | AV. BORGES DE MEDEIROS.
FONTE: ACERVO LAUFN0766 | ENCHENTE DE 1941.



[226] ACIMA: TOMADA DO PRÉDIO PALÁCIO DO COMÉRCIO | VISTA DO CAIS.
FONTE: ACERVO LAUFNO768 | ENCHENTE DE 1941.

[227] ABAIXO: VISTA DO MERCADO PÚBLICO E PRAÇA XV | TOMADA DO PRÉDIO PALÁCIO DO COMÉRCIO.
FONTE: ACERVO LAUFNO794 | ENCHENTE DE 1941.



[228] ACIMA: ESGOTANDO REC. HIDRÁULICA | MAIO.
FONTE: ACERVO LAUFN0778 | ENCHENTE DE 1941.

[229] ABAIXO: PEGANDO ÁGUA NO PARQUE FARROUPILHA.
FONTE: ACERVO LAUFN0793 | ENCHENTE DE 1941.



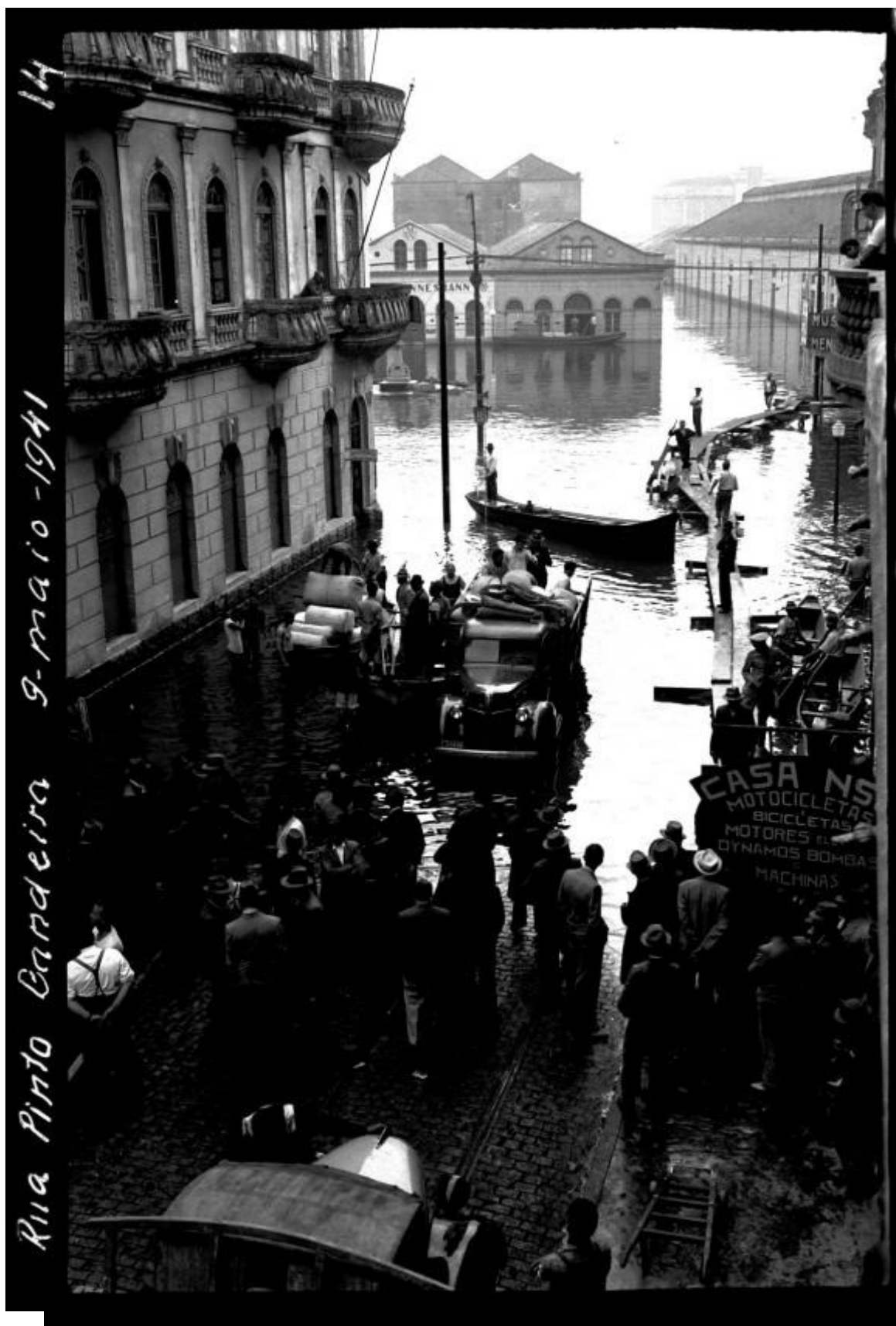
[230] ACIMA: NOVO HOTEL JUNG.
FONTE: ACERVO LAUFN0779 | ENCHENTE DE 1941.

[231] ABAIXO: PALÁCIO DO COMÉRCIO.
FONTE: ACERVO LAUFN0784 | ENCHENTE DE 1941.



[232] ACIMA: PRAÇA DA ALFÂNDEGA.
FONTE: ACERVO LAUFNO044 | ENCHENTE DE 1941.

[233] ABAIXO: A TODA VELOCIDADE | VOL. PÁTRIA.
FONTE: ACERVO LAUFNO767 | ENCHENTE DE 1941.



[234] RUA PINTO BANDEIRA.
FONTE: ACERVO LAUFN0773 | ENCHENTE DE 1941.

4.2.2. Documentarismo Social

Considerado como a forma mais comum de fotodocumentarismo, o documentarismo social busca abordar, com maior ou menor profundidade, “quer temas estritamente humanos quer o significado que qualquer acontecimento possa ter para a vida humana ou ainda as situações que se desenvolvem à superfície da Terra e afetam a mundivivência do Homem”. Enquanto mostrar o que acontece no momento é a ambição mais tradicional do fotojornalista, que tende a “basear a sua produção no que poderíamos designar por um ‘discurso do instante’ ou uma ‘linguagem do instante’ o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento” (SOUSA, 2000, p. 13).

Conforme Sousa, os temas da fotografia documental de compromisso social são, ainda hoje, referenciais para o fotojornalismo e, segundo o autor, o documentarismo social, que tanto contribuiu para o fotojornalismo, teve seus primeiros indícios em conjuntos como: as fotografias de viagens e curiosidades etnográficas realizadas em meados do século XIX, a documentação fotográfica da conquista do Oeste dos EUA, especialmente nos trabalhos dos já citados Gardner e O’ Sullivan. Também, os levantamentos etnográficos dos índios norte-americanos realizados por Edward Curtis e as fotografias de intenção documental e orientação colonialista, com o objetivo de inventariar o mundo, realizadas na África e no Oriente. E, finalmente, a publicação *London Labour and London Poor*, de 1851, de autoria de Henry Mayhew, que já tinha como objetivo persuadir, além de informar (SOUSA, 2000).

A consolidação da fotografia documental de caráter social se deu através dos trabalhos dos pioneiros da fotografia humanística. Destacamos aqui John Thomson, Jacob Riis e Lewis Hine. Sousa julga residir no trabalho desses fotógrafos o nascimento do fotodocumentarismo social moderno. John Thomson publicou o livro de fotografias intitulado *Street Life in London*. A obra documental do fotojornalista escocês assinala o início da fotografia de compromisso social. As fotografias da obra eram acompanhadas de textos sobre as condições de trabalho e a vida dos sujeitos representados. Os retratos, ainda que posados, apresentam uma retórica de objetividade e realismo fotográfico. Tais características conformam o tom e a intenção de denúncia do conjunto. Os fotógrafos americanos Jacob Riis²⁵⁰ e Lewis Hine²⁵¹, instituíram a tendência conhecida como

²⁵⁰ Jacob Riis (1849-1914) publicou a obra *How the Other Half Lives*, em 1890. A fotografia intitulada *Bandits Roost* é um de seus retratos mais famosos. Sua obra levou a importantes revisões nos códigos habitacionais e leis trabalhistas da cidade de Nova York.

²⁵¹ Lewis Hine (1874-1940) era professor de sociologia na Escola de Cultura Ética de Nova York, defendia, entre seus alunos, o uso da câmera como forma de manifesto social. Realizou importantes trabalhos foto documentais como *Child Labour in the Carolinas* e *Day Laborers Before Their Time*, ambos em 1909, e *Men at Work*, em 1932. Hine expôs à opinião pública o trabalho infantil e as péssimas condições dos trabalhadores. Seus registros ajudaram a criar diversas leis trabalhistas e na criação da primeira lei nacional de trabalho infantil.

concerned photographs, relacionada à atividade dos fotógrafos precursores da fotografia documental. Ambos produziram fotografias de forte apelo a partir do estreito contato com a diversidade social, conformando o gênero também denominado “documentação social”. Devotados ao registro visual de questões sociais, retrataram temas como as péssimas condições de vida da classe trabalhadora, ou ainda, a exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos. Segundo Mauad, a fotografia não era apenas uma forma de ganhar dinheiro para os *concerned photographers*, geração de fotógrafos que se formaram a partir da década de 1930. “Eles aspiravam exprimir, por intermédio da imagem, seus próprios sentimentos e as ideias da época. Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito de realidade, suscitado pelas tomadas não posadas, como marcas de distinção de seu estilo fotográfico” (MAUAD, 2008, p. 37).

O engajamento social ou político fornece apoio para a ação do fotógrafo, uma vez que, ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social, atua como um mediador cultural. Conforme Mauad, “a noção de engajamento do olhar fotográfico pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais e pela prática propriamente fotográfica que eles vão adquirindo ao longo de sua trajetória” (MAUAD, 2008, p. 36). Ainda, concordando com a visão da autora, o espaço social compreende:

[...] o meio pelo qual o fotógrafo circula ao longo da sua trajetória. Incluem-se os diferentes espaços de sociabilidade, tais como escolas, clubes, associações artísticas, partidos políticos, ambientes profissionais, bares e pontos de encontro. Assim, compreende-se que a procedência de classe do sujeito-fotográfico não determina, mas orienta o seu contato e a sua vivência com outros grupos, inclusive redefinindo formas de pertencimento ao grupo de origem. Nos espaços sociais se abrem os campos de possibilidade para a realização dos projetos que orientam as trajetórias sociais de indivíduos nas sociedades complexas. (MAUAD, 2008, p. 36)

A referida prática é entendida como o estado de arte da profissão, conformado pelo conjunto de conhecimentos, técnicas e procedimentos acumulados pelo fotógrafo e processados em sua vivência cultural ao longo de seu aprendizado fotográfico. Pode-se afirmar que o fotógrafo assume uma postura face à realidade social que fotografa, conforme as formas como capitaliza as experiências vivenciadas (MAUAD, 2008).

A rica vivência cultural de Ubatuba de Faria aliada a uma percepção sensível das realidades por ele observadas e vivenciadas trouxe para seu trabalho como urbanista e como fotógrafo o engajamento social e uma postura inclusiva. Tal posicionamento é claramente perceptível em muitos dos textos que redigiu na qualidade de urbanista, especialmente nos planos dos balneários de Atlântida e do Cassino, que bem demonstram tais características inclusivas com vistas ao social. Nos memoriais desses planos podemos

perceber que as críticas proferidas à suposta ausência de atenção às classes menos favorecidas nas remodelações urbanas de cunho positivista não se aplicam, de modo algum, aos Planos urbanísticos de Ubatuba de Faria, nem muito menos ao seu entendimento de sociedade. Para o urbanista dos Balneários Marítimos urbanizar consistia na realização de verdadeira obra social.

O contexto dos projetos de Balneários Marítimos desenvolvidos por Ubatuba de Faria perpassava o período do Estado Novo, quando ocorreu a Consolidação das Leis Trabalhistas, que concedia férias a todos os trabalhadores. Associado a esse fator estava a ideia de que banhos de mar eram terapêuticos e medicinais, logo, importantes para uma boa saúde. Essa conjuntura gerou uma repentina demanda coletiva por lugares onde as famílias pudessem passar as férias. Desta forma, proporcionar oportunidade de aproximação com o mar era visto como um tema de bem-estar social. Segundo o urbanista “o tema geral do balneário é, pois, sobretudo, social” (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939, p. 273). Ubatuba de Faria afirma, veementemente e repetidamente, em ambos os projetos, que estes nasciam de um desejo sincero de realização de uma verdadeira obra social. Os referidos planos se estruturam muito claramente de forma a permitir a ocupação por vários tipos de público no que diz respeito ao poder aquisitivo, um projeto que hoje se poderia chamar como “de inclusão social”. Como exemplo, trazemos o Plano de Atlântida:

Ao concebermos Atlântida, tivemos em mente um grande objetivo: servir a todos, ricos e pobres. Uma organização de repouso onde há ricos e pobres será dado gozar umas férias alegres e saudáveis. (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939, p. 285)

Nesse sentido, também podemos citar o Plano do Cassino, elaborado, segundo o autor, “de forma eminentemente social, prática e exequível” (UBATUBA DE FARIA, 1944)²⁵². É significativo o fato de, nessa sentença, o termo “social” vir citado antes dos demais e estar sublinhado pelo autor em conjunto com os termos seguintes. O entendimento de função social do território e a intensão de inclusão das massas populares e de diferentes classes sociais no Plano de Urbanização fica evidenciada na totalidade do projeto, especialmente no trecho que segue:

Procuramos frisar isso no intuito de tornar bem clara a necessidade imperiosa de preparar esse centro de veraneio para receber as grandes massas populares, afim de que possa cumprir sua importante função higiênica e social. [...] Apresentamos para o Balneário do Cassino, um plano concebido de forma a desempenhar uma função altamente eugênica – proporcionar veraneio para todas as classes sociais da forma mais agradável possível e dentro de uma ordem natural e harmônica. [...] A

²⁵² A obra *Plano de Urbanização do Cassino* intercala páginas de textos e mapas e não apresenta numeração de páginas. Por esse motivo não será indicada aqui a numeração das páginas.

readaptação desse plano para finalidades mais sociais impõe-se e é de urgência. (UBATUBA DE FARIA, 1944)

Ubatuba de Faria, em seu ativismo pela inclusão social, preocupava-se, ainda, com o elitismo advindo de parte da aristocracia de Pelotas e Rio Grande, demonstrado através de atitudes preconceituosas para com as classes menos favorecidas. Segundo o Urbanista “a fama do Casino como praia de luxo trouxe-lhe vantagens e inconvenientes, criou-lhe um círculo de antipáticos hostis que prejudicam de certa forma o maior desenvolvimento do núcleo” (UBATUBA DE FARIA, 1944). Foi possivelmente com o intuito de sensibilização que Ubatuba de Faria redigiu o trecho de conclusão de sua obra, que tão bem demonstra sua visão e postura com relação às questões sociais, conforme segue:

Ao terminarmos essa resumida exposição do Novo Plano Urbanístico para o Casino, salientamos nosso principal objetivo – realizar Obra Social. Tudo quanto se fizer em prol de uma vida melhor, mais humana, é preparar terreno a adaptação inteligente das conquistas de após guerra. [...] Essa política preparatória não é mimetismo subalterno. Representa, ao contrário, compreensão da marcha do progresso humano que se aproxima, indiscutivelmente, cada vez mais da prática dos princípios cristãos – o sagrado respeito aos direitos do próximo.

Creemos que o padrão que há de classificar o homem do futuro será sua capacidade moral, intelectual e produtiva. Entretanto não somos tão utópicos que possamos admitir uma nivelação total de todos os indivíduos. A diversidade de tipos humanos engendra tendências tão diversas que, não raro, se estabelece oposição de interesses entre várias criaturas. Mas sempre que houver respeito recíproco, poderá se estabelecer harmonia entre elas.

Do ponto de vista físico, cabe ao urbanista a organização material da vida coletiva, de molde a evitar choques e proporcionando ambiente capaz de propiciar liberdade individual baseada no respeito aos direitos de cada um. E, assim, tendo sempre como escopo precípua o problema humano, consideramos a urbanização do Casino dentro de sua finalidade social. (UBATUBA DE FARIA, 1944)

Tal postura de engajamento e preocupação social, advindas de um olhar inclusivo, que foram aplicadas aos trabalhos de urbanismo por Ubatuba de Faria e aqui brevemente exemplificadas, também tiveram espaço em seus registros enquanto fotógrafo, nos quais levou a cabo, através de suas lentes, notáveis estudos de documentarismo social. O urbanista que afirmava ter como escopo precípua o problema humano dedicou uma coleção inteira, intitulada *Retratos*, a capturar múltiplas personalidades dos mais variados tipos humanos que ocupavam as mais diferentes classes sociais. Ubatuba de Faria retratou desde membros da elite rio-grandense até criados e estivadores, passando por uma série de trabalhadores no ato do desempenho de suas funções. A mesma postura de inclusão social demonstrada nos planos urbanísticos de Atlântida e do Cassino fica evidente em seu trabalho como fotógrafo, onde as classes menos favorecidas aparecem retratadas de modo absolutamente intencional, e de forma direta, sem qualquer romantização ou tentativa de

dissimulação. Cabe ressaltar que nesse período a obtenção de um retrato tinha custos bastante elevados e, normalmente, não era dado às classes de menor poder aquisitivo o privilégio de um retrato, a menos que esse fizesse parte de um projeto artístico, “científico” ou altruísta.

Para que fosse estabelecido um diálogo entre o discurso social inclusivo de Ubatuba de Faria enquanto urbanista e o olhar engajado do fotógrafo estudioso e preocupado com o “problema humano” foi escolhida a coleção *Abordos e Despedidas*. Como forma de subsidiar este estudo, se estabelece um comparativo entre a coleção selecionada, *Abordos e Despedidas*, e a fotografia clássica de Alfred Stieglitz²⁵³ intitulada *The Steerage*, figura 205.

Traduzida como “*A Terceira Classe*”, *The Steerage*, obtida em 1907 em uma viagem à Europa, é um clássico da história da fotografia mundial e foi considerada pelo próprio autor como sua fotografia mais bem-sucedida. Para Janson e Janson (1971; 2000), *The Steerage* representa o primeiro momento em que a fotografia documental chegou, na América, ao nível de obra de arte. Strickland (1992; 1999) reforça esse entendimento afirmando que a referida fotografia representa a primeira vez em que uma foto documental alcançou o nível de arte consciente nos Estados Unidos. Na fotografia a prancha em diagonal corta a cena em níveis superior e inferior, escuro e claro respectivamente. No nível superior encontram-se os passageiros da primeira classe, vestidos formalmente, sem rostos e escurecidos pela luz enfraquecida. Nos tons escuros excetua-se o chapéu claro situado no alinhamento da prancha que insinua que seu dono está a observar a classe abaixo. No nível inferior está a terceira classe, composta por famílias de imigrantes pobres, com a forte luz realçando seus rostos e sua humildade. Janson e Janson (1971; 2000) bem analisam a fotografia conforme segue:

O passadiço divide visualmente a cena, enfatizando o contraste entre as atividades das pessoas abaixo, viajando na parte do navio reservada ao que compraram uma passagem mais barata, e os viajantes mais abastados, que as observam do convés superior. O fato de permanecer fiel à vida compensa a ausência de uma emoção mais manifesta. Esse tipo de fotografia “sem artifícios” é de uma simplicidade enganosa, pois a imagem reflete os sentimentos que levaram Stieglitz a registrá-la. Por esse motivo assinala um ponto de mutação na história da fotografia. (JANSON; JANSON (1971; 2000)

²⁵³ Alfred Stieglitz, (1864 – 1946) considerado por muitos críticos como o pai da fotografia moderna nos Estados Unidos, foi incansável defensor da fotografia como arte. Teve sua obra exposta em diversas galerias nova-iorquinas, inclusive na bem conhecida “291”. A fotografia “sem artifícios” de Stieglitz constituiu a base da escola norte-americana. Foi casado com a reconhecida pintora Georgia O’Keeffe, a quem retratou em muitas de suas séries. Contribuiu regularmente com as revistas *American Amateur Photographer*, *Camera Club of New York* e com o *Camera Notes*.

Ubatuba de Faria, em sua coleção *Abordos e Despedidas*, retratou o colorido da elite de “modos aristocráticos”, como costumava dizer, em seus cerimoniais de embarque e despedidas nas plataformas de embarque dos portos do Estado. Dentre as muitas fotografias da coleção retratando os costumes, as vestimentas e o ritual das elites, se elenca, como forma de exemplificar o padrão, as figuras 203, 204 e 206. Destaca-se, na figura 204, a presença de Hercília, que, ao segurar elegantemente seu chapéu, posa para a câmera do marido.

Ainda que Ubatuba de Faria não tenha retratado as diferentes classes sociais presentes no evento de embarque em uma única composição, tal como Stieglitz em *The Steerage*, o urbanista de olhar engajado teve a preocupação de retratar também a classe dos estivadores, registrando-a em separado, conforme se pode observar na figura 207. Destaca-se a qualidade temática, técnica e compositiva da fotografia trazida na figura 208, que não apresenta título nem data. A fotografia retratada na figura 208, de manifesta qualidade artística, guarda semelhanças, inclusive temática, com a fotografia *Workers on the Silent Highway*, figura 209, obtida por John Thomson²⁵⁴, em 1878. *Workers on the Silent Highway* é uma das fotografias contidas no livro intitulado *Street Life in London*, obra cujas fotografias eram acompanhadas de textos acerca das condições de trabalho e de vida dos sujeitos retratados. O livro, escrito em parceria com o jornalista Adolphe Smith, inaugura o gênero fotojornalismo. Nessa obra, os retratos, ainda que posados, apresentam uma retórica de objetividade e realismo fotográfico, tais características conformam o tom e a intenção de denúncia do conjunto.

A retórica de objetividade e realismo fotográfico aparece sempre presente nos retratos de documentarismo social obtidos pelo urbanista que não retratou a classe menos favorecida à distância. Para não deixar qualquer dúvida acerca de sua atenta interação com a classe dos estivadores, Ubatuba de Faria retratou a si próprio em momento de diálogo com o cidadão que posou para a fotografia anteriormente referida, quando se posiciona ao lado e próximo a esse, conforme observamos na figura 210.

As fotografias de documentarismo social obtidas por Ubatuba de Faria guardam, ainda, grande semelhança com os preceitos da Nova Objetividade Alemã, em especial, com o trabalho do fotógrafo alemão August Sander²⁵⁵, fotógrafo que fora influenciado pelo

²⁵⁴ A obra documental de John Thomson (1837 – 1921) assinala o início da fotografia de compromisso social, especialmente o conjunto publicado em *Street Life in London*. Thomson também ficou muito conhecido por ter sido um dos primeiros fotógrafos viajantes registrando lugares como China, Sião, Índia, Malta, Sumatra e Camboja. Suas muitas exposições e publicações lhe renderam inúmeros prêmios e espaço como membro de sociedades como a *Royal Ethnological Society of London* e a *Royal Geographic Society*. Escreveu extensivamente sobre fotografia contribuindo com artigos para várias revistas como a *British Journal of Photography*.

²⁵⁵ August Sander (1876 – 1964) é tido como um dos mais influentes fotógrafos alemães. Dentre seus principais trabalhos estão os livros *Face of Our Time, 1929*, e o *Citizens of the 20th Century*. Trabalhou, inicialmente, como

movimento da Nova Objetividade e, portanto, pelo realismo social que essa preconizava. A Nova Objetividade na Alemanha ocorreu entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930. Nesse momento, “a fotografia chegou a um nível de excelência que não viria a ser superado” (JANSON; JANSON, 2000, p. 438). A magnitude desse movimento foi possível graças à invenção de câmeras alemãs de altíssima qualidade, bem como pela proliferação de publicações sobre o tema. Segundo Janson e Janson,

[...] essa visão alemã da fotografia linear enfatizava a materialidade de uma época em que muitos outros fotógrafos afastavam-se progressivamente do mundo real. A beleza intrínseca das coisas foi revelada através da clareza da forma e estrutura de suas fotos. Essa abordagem harmonizava-se com os princípios do desenho prescritos pela Bauhaus, evitando deliberadamente qualquer afirmação pessoal. O livro *O Rosto do Nosso Tempo*, de August Sander, publicado em 1929, ocultava sua intenção por trás de uma objetividade aparentemente isenta; os sessenta retratos nele contidos constituem um exame devastador da Alemanha à época da ascensão do Nazismo, que viria mais tarde a proibir o livro. (JANSON; JANSON, 2000, p. 439)

Ainda que não seja possível afirmar com precisão se Ubatuba de Faria efetivamente conhecia a obra de Sander, há fortes indícios de que o fotógrafo que foi referência para os trabalhos Lisette Model e Diane Arbus tenha influenciado também a Ubatuba de Faria. As fotografias da coleção *Retratos*, principalmente, de autoria de Ubatuba de Faria, trazem grandes semelhanças com as fotografias da obra *Homens do Século XX*, *Citizens of the 20th Century*, de August Sander.

Homens do Século XX foi um projeto ambicioso em função do tempo que levou para ser executado, da qualidade artística e de seu tamanho, uma vez que a obra apresenta sete volumes. Cada volume representa um grupo temático sequencial, divididos e classificados pelo autor da obra: *O camponês*; *O artesão*; *A mulher*; *As categorias sócio-profissionais*; *Os artistas*; *A grande cidade* e *Os últimos dos homens*. Os grupos temáticos foram, ainda, subdivididos em porta-fólios²⁵⁶ também com temas definidos. O cerne de

assistente de fotógrafo em diversos estúdios e teve em Georg Jung seu “instrutor”. Frequentou aulas como ouvinte nos cursos da Academia Real de Belas Artes e da Academia de Artes Decorativa. Apresentava-se como fotógrafo e pintor, e denominava seu atelier como “Atelier de arte para fotografia e pintura modernas”. Teve grande reconhecimento enquanto fotógrafo profissional e esteve engajado em grupos de artistas progressistas vanguardistas. Lutou durante a Primeira Guerra servindo ao exército Alemão. Foi, juntamente com sua família, perseguido durante o regime Nazista além de ter seus negativos confiscados e suas publicações proibidas. Em 1956 sua obra foi exposta no *Museum of Modern Art* (MoMA) em Nova Iorque. Foi nomeado membro honorário pela Sociedade de Fotografia Alemã, em 1958, e, em 1960, recebeu a Ordem de Mérito da República Federal Alemã.

²⁵⁶ O CAMPONÊS - Porta-fólio arquetipal; O jovem camponês; O filho de camponês e a mãe; Família de camponeses; O camponês – sua vida e seu trabalho; Tipos de camponeses; O habitante de uma pequena cidade; O esporte | O ARTESÃO - O mestre artesão; O industrial; O operário: sua vida e seu trabalho; Tipos de trabalhadores – manuais e intelectuais; O técnico e o inventor | A MULHER - A mulher e o homem; A mulher e a criança; A família; A mulher elegante; A mulher exercendo uma profissão intelectual e manual | AS CATEGORIAS SÓCIO PROFISSIONAIS - O estudante; O erudito; O funcionário; O médico; e o farmacêutico; O juiz e o advogado; O soldado; O nacional-socialista; O aristocrata; O eclesiástico; O professor e o pedagogo; O *marchand* ; O homem político | OS ARTISTAS - O homem das letras; O comediante; O arquiteto; O escultor; O

Homens do Século XX é o sistema classificatório elaborado por Sander. Assim como os retratados, “cada grupo corresponde a tipos diversificados da sociedade. Para os retratos, os títulos são referentes não ao indivíduo fotografado, mas ao tipo social que Sander acredita o sujeito representar: o indivíduo é desconsiderado em favor de um tipo genérico posto em cena” (ROSSI, 2009, p.90). Trata-se de um conjunto de estereótipos, uma vez que seus retratos revelam “realidades construídas (cenário; direção dos modelos; modo de fotografar) que correspondem a um modo de percepção social; enquanto percepção do real, a maioria de seus retratos correspondem a estereótipos concebidos socialmente” (ROSSI, 2009, p.14)

Em sua obra, Sander traçou um quadro da estrutura social alemã. As fotografias retratavam pessoas comuns, tendo em vista que o movimento da nova Objetividade se interessava pelas ocorrências do cotidiano, conforme bem analisa Sousa:

August Sander iniciou o seu grande projeto fotodocumental, “Homens do Século XX”, em 1910, começando a fotografar camponeses da região de Colónia. O seu objetivo era realizar uma espécie de recenseamento fotográfico da sociedade germânica, hierarquizada, para o que recorreu ao retrato posado, frontal, dos sujeitos, com as roupas e instrumentos de trabalho, sem efeitos de ‘elegância’. Fixou sua atenção nos funcionários, nos operários, nos artistas, nos desempregados, nos camponeses, nos comerciantes burgueses e nos aristocratas, assumindo mais um posicionamento crítico do que uma mera descrição foto-estereotipada dos ‘tipos’ sociais alemães. (SOUSA, 2000, p. 58)

“Os retratos de Sander não são vulgares”. Conforme analisa Sousa, “ele procurou recortar os sujeitos do fundo e representá-los de forma a que a atitude e o semblante destes exprimissem a sua atitude face à sua posição no universo alemão” (SOUSA, 2000, p. 58). Para analisar-se os retratos de Sander há que se considerar a inserção em sociedade, onde se faz parte de grupos sociais específicos nos quais se ocupa determinada posição social e se compartilha de uma cultura, de um *habitus*²⁵⁷ de nação e de um *habitus* de grupo, que marcam seu estilo de vida e objetivam sua vida prática. Rossi, “o grupo em que o sujeito está imerso pesa sobre sua forma de ser, pensar e agir; o sujeito incorpora atributos e disposições do grupo que conformam certo tipo social, o qual, por sua vez, ‘caracteriza a expressão de uma época’ e a expressão de um grupo” (ROSSI, 2009, p.17). Ainda, sobre o trabalho de Sander, Sousa afirma que “a ‘atmosfera’ das fotografias conduz também, por seu turno, à personalidade dos sujeitos representados e às suas mundivivências, mostrando

pintor; O compositor; O intérprete musical | A GRANDE CIDADE - A rua – vida e animação; Pessoas viajantes – feira e circo; Pessoas viajantes – ciganos e vagabundos; Festividades; Juventude da grande cidade; As domésticas; Tipos e personagens da grande cidade; Homens que vieram a minha porta; Perseguidos; Prisioneiros políticos; Trabalhador imigrante | OS ÚLTIMOS DOS HOMENS - Idiotas, doentes, loucos e mortos. (ROSSI, 2009, p.89).

257 Conceito tratado por ELIAS em - Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX, 1997.

que um indivíduo isolado pode representar, embora incompletamente, um grupo humano” (SOUSA, 2000, p. 58).

As fotografias da coleção *Retratos*, de autoria de Ubatuba de Faria, trazem semelhanças com o trabalho de Sander. Ubatuba de Faria também fotografou “tipos” humanos. O urbanista também retratou indivíduos em suas ambiências, inclusive executando trabalhos, ou portando o *ethos* das funções e o *habitus* dos grupos que os caracterizavam. Ao analisar as subdivisões em porta-fólios dos grupos temáticos de Sander foram encontrados vários dos temas de Ubatuba de Faria. A coleção *Retratos* contempla, resguardadas proporções, alguns temas semelhantes aos da obra *Homens do Século XX*, especialmente na categoria *sócio-profissional*, como por exemplo: soldados, aristocratas, eruditos, funcionários públicos, farmacêuticos, interprete musical, estudantes, professores, arquitetos, atletas, empregadas domésticas, mulheres com crianças, mulheres elegantes, mulheres exercendo uma profissão intelectual ou manual, entre outros.

Ainda que o urbanista tenha por vezes fotografado as mesmas pessoas para diferentes fins²⁵⁸, os retratados por Ubatuba de Faria trazem sempre a expressão e a atmosfera atinente às suas personalidades que acabam por representar grupos humanos. As fotografias desta coleção apresentam e a objetividade característica desenvolvida por Sander, onde “cada retrato produzido deve ser pensado como representação verossímil do sujeito fotografado – o referente –, e como realidade construída pelo fotógrafo que mobilizou para seus propósitos” (ROSSI, 2009, p.19).

Como exemplo da aproximação dos trabalhos de Sander e Ubatuba de Faria se estabelece o estudo comparado entre o retrato intitulado O Pasteleiro, de autoria de Sander, representado na figura 211, e o retrato sem nome e sem data, de autoria de Ubatuba de Faria, representado na figura 212. Rossi analisa o retrato O Pasteleiro, o qual ele denomina O Padeiro, conforme segue:

Em minha opinião, esse retrato está entre os que mais se aproximam do conceito de fotografia exata. O ambiente está posto claramente: o forno, o fogão, a chaminé ao fundo – aqui, a fala de Sander sobre não haver sombra que não se ilumine em fotografia cai muito bem; há um mínimo de detalhe que permite identificar o que está na escuridão – e o chão sujo de farinha caracterizam bem o espaço de trabalho de uma padaria. A categoria sócio-profissional também é clara: o personagem está caracterizado com um guarda-pó branco, com instrumentos de trabalho típicos de um padeiro, e posa como se estivesse misturando algo num tacho de metal. É uma imagem que dá pouco espaço ao estereótipo, e se enquadra bem no que Sander considera um típico padeiro. A estrutura formal da fotografia contribui para a descrição, e a luz ambiente delinea claramente o corpo gordo e aparentemente forte do padeiro. A origem lateral da iluminação destaca a mão envolvida na ação de misturar os fornos e fogões da padaria. O ponto de vista frontal do fotógrafo estrutura formalmente o quadro

²⁵⁸ Sander também tinha o costume de repetir os retratados para diferentes finalidades. (ROSSI, 2009).

fotográfico; ele determina o recorte da cena e destaca a altivez do personagem, estampando uma aparente equivalência na relação fotógrafo e fotografado. A frontalidade dá mais força ao rosto erguido e voltado para a luz, enfatizando o queixo e o nariz empinados. O peito estufado contrasta com corpo estático, simulando a ação de se estar fazendo pão. O retratado parece estar se impondo ao fotógrafo; há um *self* em jogo, e isso não se descreve com precisão. (ROSSI, 2009, p.75).

O retrato representado na figura 212, assim como *O Pasteleiro*, reflete o conceito de fotografia exata. Também na figura 212 o ambiente aparece nitidamente posto, com destaque para a área do fogão, iluminada. Os demais espaços aparecem levemente insinuados e escurecidos. As insinuações sutis do ambiente permitem identificar os jornais que forram o chão onde a cozinheira pisa e fazem às vezes da farinha em comparação com o retrato representado na figura 211. Assim como em *O Pasteleiro*, a categoria sócio profissional fica evidente, está ali representado o estereótipo da cozinheira. A escuridão do ambiente contrasta com a luz da figura da cozinheira e seu fogão, claramente delineados, que se tornam foco principal do retrato. A luz que incide lateralmente ascende o brilho metálico das panelas e ilumina o avental alvo da cozinheira. O brilho azulado da pele negra evidenciado no rosto da cozinheira une a alvura do avental e do lenço de cabelo e trazem a atenção para os olhos baixos da mulher, que reconduzem o olhar do observador às panelas onde a ação de cocção é reforçada. A frontalidade do retrato da figura 212 não é tão evidente quando comparada com *O Pasteleiro*, pelo fato de a cozinheira estar com seu corpo voltado para a câmera, mas levemente inclinado em direção ao fogão. O fato de a cozinheira não estar em postura absolutamente frontal e não olhar diretamente para a câmera não diminui a objetividade do retrato. O posicionamento inclinado e o olhar baixo refletem exatamente a auto percepção da cozinheira com relação a sua classe sócio profissional. A linguagem corporal da cozinheira contrasta com a altivez do pasteleiro em seu rosto orgulhosamente erguido. Muito provavelmente a categoria sócio profissional de pasteleiro na Alemanha tenha tido um significado diferente para aqueles que a desempenharam e para a sociedade quando comparada com a categoria sócio profissional de cozinheira no Brasil no mesmo período. O retrato representado na figura 212 evidencia muito mais que a mulher ali retratada e não identificada pelo autor. Trata-se de um retrato do estereótipo da categoria sócio profissional de cozinheira.

O mesmo tratamento objetivo, em uma fotografia direta, refletindo o estereótipo de uma categoria sócio profissional é dado ao retrato representado na figura 213. Nesta fotografia, também sem data e sem nome, está representado o estereótipo da empregada doméstica em um enquadramento rigorosamente frontal. Neste retrato, a mulher uniformizada como “criada”, com um gorro que guarda um certo espalhafato, segura um espanador. Nenhum objeto poderia ser mais emblemático para que fosse portado nesse retrato do que um espanador. A empregada doméstica, que posa na portada da casa que

possivelmente a emprega, olha diretamente para a câmera. Ainda assim, o olhar direto da empregada diferencia-se do olhar altivo do pasteleiro, uma vez que a moça aponta o queixo e o nariz para baixo. Na figura 213 também aparece retratada uma cidadã que representa não somente a si mesma, mas a um grupo humano e social. O mesmo fenômeno pode ser observado no retrato de Dona Jacy, figura 214 nos retratos de mulheres aqui utilizados como exemplo, dispostos em arranjo na figura 215, e nos demais retratos da coleção obtidos por Ubatuba de Faria.

O comparativo das fotografias de Ubatuba de Faria com as de August Sander à luz dos preceitos da Nova Objetividade é de grande importância, uma vez que o entendimento de que os retratos do urbanista estavam a revelar grupos sociais e não pessoas é fundamental para a compreensão de sua obra. Esse entendimento torna os retratos de indivíduos de classes sociais menos favorecidas parte integrante de um estudo mais amplo da sociedade e não apenas uma visão romantizada ou pitoresca. Tomou-se como hipótese o fato de Ubatuba de Faria ter feito uso das fotografias de fotodocumentarismo social, em especial dos retratos, como instrumento para o estudo dos tipos humanos e da sociedade, a exemplo, resguardadas proporções, do inventário social desenvolvido por Sander. Ao analisar o conjunto de retratos do Acervo Fotográfico LAUF e dos textos publicados pelo urbanista, observou-se que Ubatuba de Faria relacionava fotografia com sociologia e ambas com urbanismo. Ubatuba de Faria, que era iniciado no estudo das Ciências Sociais, acreditava que o conhecimento e as ciências estavam interligados em um todo único. O urbanista chegou a escrever um artigo intitulado *Urbanismo, Sociologia Aplicada*, publicado em julho de 1937. Nesse artigo, sobre a unificação dos saberes, afirma que,

Quanto mais o homem se aprofunda nas diversas e múltiplas ciências que formam a sabedoria humana, tanto mais ele vislumbra íntimas relações que tendem a unificar estes conhecimentos em um todo único. As antigas barreiras que delimitavam entre si as especialidades científicas são pouco a pouco destruídas pela própria investigação sábia dos grandes cérebros. (UBATUBA DE FARIA, 1937)

Segundo Rossi, tanto fotografia como ciências sociais produzem conhecimento sobre o social. No entanto, as ciências sociais o produzem de um modo, e a fotografia de outro. “A primeira produz conhecimento abstrato amparando-se em referenciais teóricos e metodológicos científicos, e a segunda produz conhecimento por meio da representação visual da realidade num misto de intuição, fruição, racionalidade técnica e estética, na condição de ensaio e não de tratado” (ROSSI, 2009, p.11). No campo das Ciências Sociais, Ubatuba de Faria parece ter tentado unificar o conhecimento abstrato de referências teóricas com a representação visual intuitiva e sensível, através da fotografia. Para o homem que afirmou ser o urbanismo sociologia aplicada, tanto os conhecimentos advindos

por meio de estudos teóricos como por meio de ensaios sensíveis aplicam-se ao urbanismo. Para Ubatuba de Faria,

O urbanismo evolui adaptando-se aos ideais da humanidade; e dentro de uma mesma época apresenta aspectos diversos concordes com as necessidades sociais de um regime e as aspirações religiosas de uma crença. Proporcionar vida feliz é o objetivo mais elevado do homem para com seus semelhantes. É só mediante uma ordem material e física da vida que se pode alcançar, sem sacrifícios, o bem-estar da mente. Desta ordem material encarrega-se o urbanismo. O urbanismo é sociologia aplicada. (UBATUBA DE FARIA, 1937)

Dessa forma, Ubatuba de Faria posiciona o urbanismo como encarregado para obtenção da ordem física e material, pré-requisito necessário à para obtenção do bem-estar mental. Observou-se aqui uma aproximação humanista do urbanismo, advinda de quem não tem uma visão tecnocrata do urbanista como um traçador de vias. Para Ubatuba de Faria, o urbanismo é feito para as pessoas e para a sociedade, o que aparece claramente expresso em suas máximas: “urbanizar é realizar verdadeira obra social” (UBATUBA DE FARIA; MOACYR, 1939, p. 285) e “o urbanismo é sociologia aplicada” (UBATUBA DE FARIA, 1937).

[235] AO LADO: A BORDO E DESPEDIDAS.
FONTE: ACERVO LAUFN0144.

[236] ABAIXO: HERCÍLIA, TIO HORÁCIO,
FREDERICO E TIA GILDA.
FONTE: ACERVO LAUFN0351





[237] *THE STEERAGE* "A TERCEIRA CLASSE" | FOTOGRAFIA OBTIDA POR ALFRED STIEGLITZ, 1907.
FONTE: JANSON; JANSON (1971; 2000).



[238] ACIMA: EMBARQUE DA TIA GILDA PARA RIO GRANDE | OUTUBRO DE 1937.
FONTE: ACERVO LAUFNO181 | A BORDO E DESPEDIDAS.

[239] ABAIXO: OPERÁRIOS.
FONTE: ACERVO LAUFNO155 | A BORDO E DESPEDIDAS.



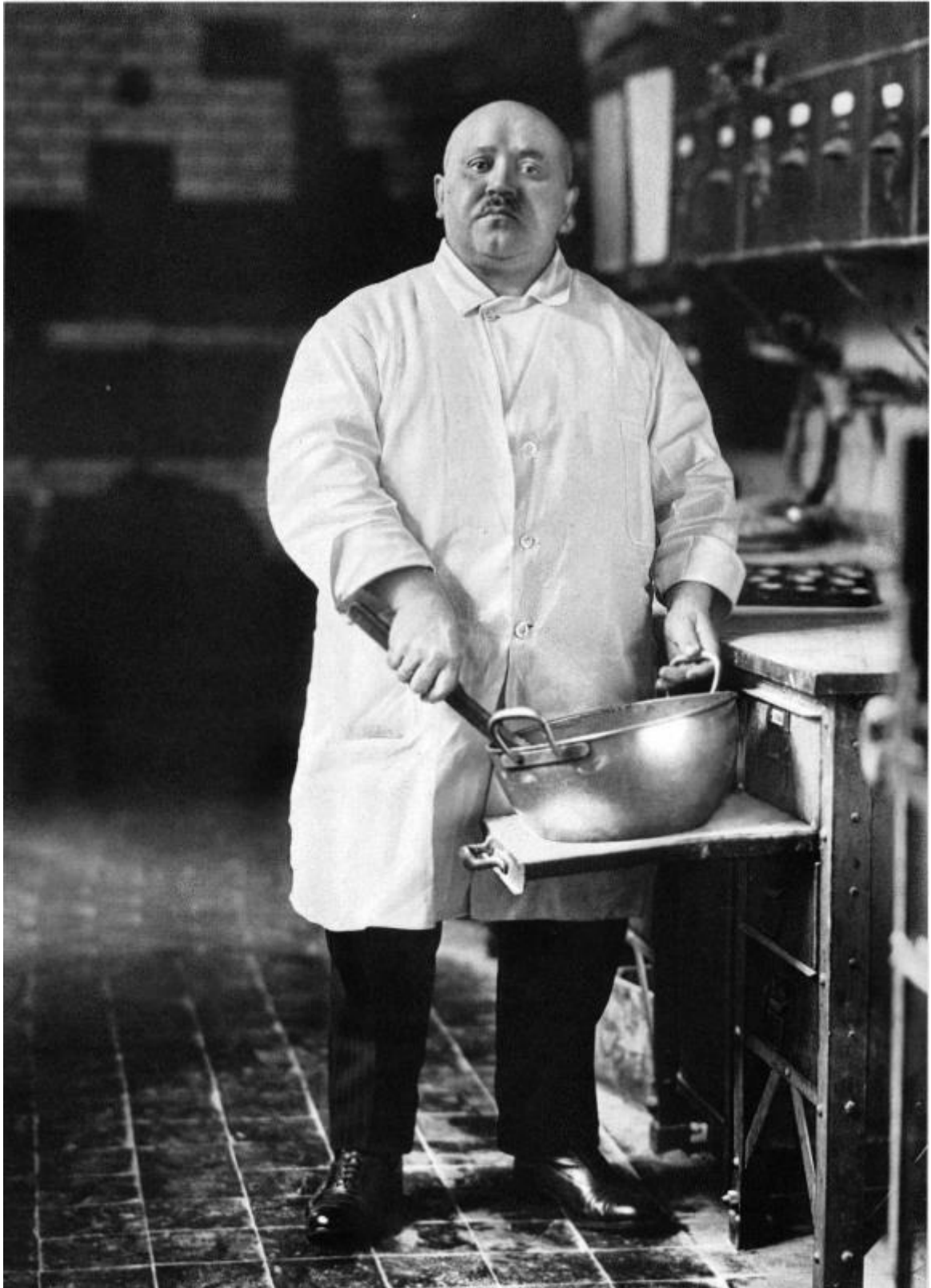
[240]: S.N; S.D.
FONTE: ACERVO LAUFN0936



[241] *WORKERS ON THE SILENT HIGHWAY* | FOTOGRAFIA OBTIDA POR JOHN THOMSON, 1878.
FONTE: *MUSEUM OF LONDON PRINTS* | IMAGEM NÚMERO 001186.



[242] UBATUBA DE FARIA E OPERÁRIO.
FONTE: ACERVO LAUFN0140 | A BORDO E DESPEDIDAS.



[243] O PASTELEIRO | FOTOGRAFIA OBTIDA POR AUGUST SANDER, EM 1928.
FONTE: WALTER BENJAMIN, HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA.



[244] S.N. S.D.

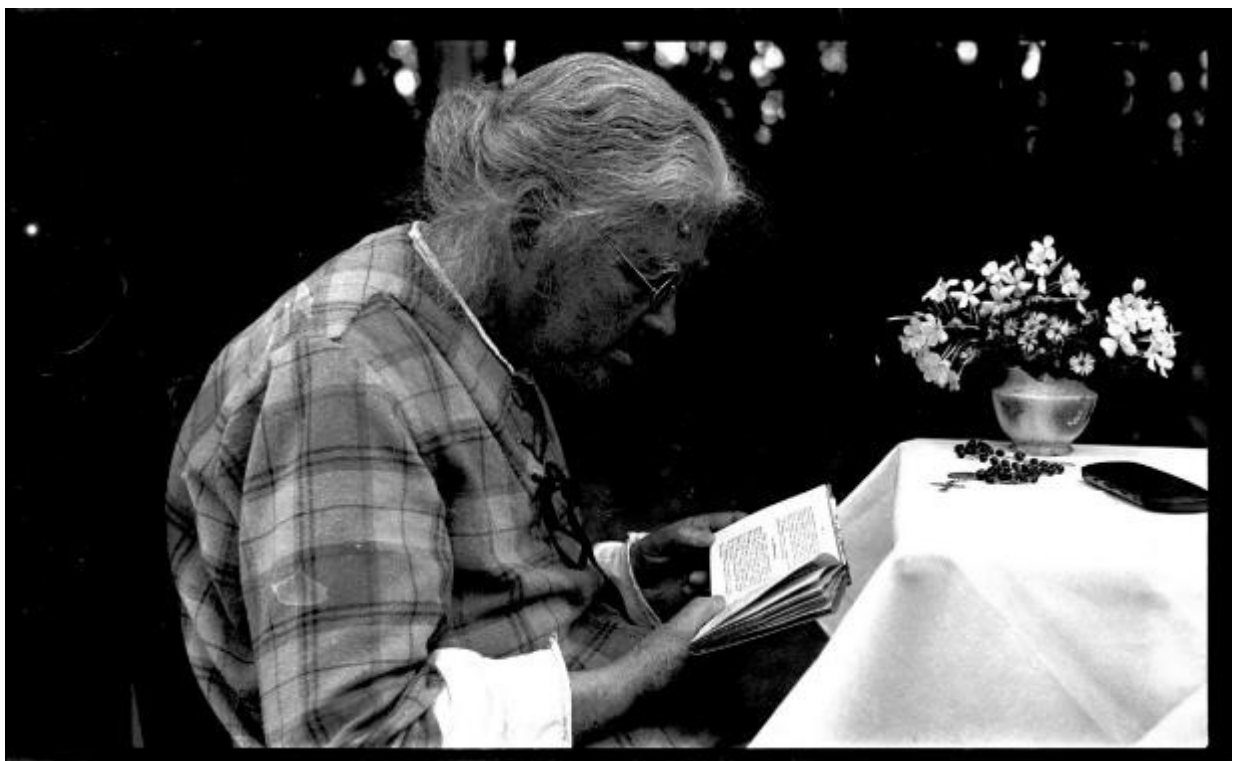
FONTE: ACERVO LAUFN0516.



[245] S.N. DÉCADA DE 1930.
FONTE: ACERVO LAUFN0243.



[246] DONA JACY | PESSOAS DÉCADA DE 1930.
FONTE: ACERVO LAUFNO217.



[247] A OBJETIVIDADE NOS RETRATOS DE UBATUBA DE FARIA.
FONTE: ACERVO LAUFN0385; LAUFN0412 E LAUFN0931.

5. O OLHAR SENSÍVEL: A FOTOGRAFIA COMO LEITURA SOCIAL E EXERCÍCIO DO OLHAR

Viver, conhecer, valorar e agir em
função das fotografias. Isto é: existir em um
mundo-mosaico.

Vilém Flusser

5. O OLHAR SENSÍVEL: A FOTOGRAFIA COMO LEITURA SOCIAL E EXERCÍCIO DO OLHAR

A pesquisa apresentada teve como objetivo geral contribuir para melhor compreender a historicidade da relação entre o urbanismo e o uso da fotografia como instrumento de trabalho pelos urbanistas. A contribuição se deu a partir do estudo do trabalho e da trajetória de Luiz Arthur Ubatuba de Faria enquanto urbanista com ênfase na sua produção fotográfica e visou identificar modos de uso da fotografia como ferramenta de trabalho para o urbanismo. O trabalho proposto foi analisado a partir do recorte serial que delimitou como *corpus* de pesquisa a série documental que compreende o conjunto iconográfico que conforma o Acervo Fotográfico de Luiz Arthur Ubatuba de Faria.

Metodologicamente, este trabalho foi desenvolvido a partir de duas dimensões. A primeira, denominada laboratorial, abordou o conjunto de procedimentos técnicos que promoveu a decodificação das imagens fotográficas negativas e a salvaguarda do acervo. A segunda, analítica/classificatória, desenvolveu um quadro analítico constituído pela articulação das estratégias de análise de conteúdo e semiótica de imagens que, através de uma abordagem qualitativa, embasou as etapas analíticas de subdivisão. Primeiramente foram estabelecidas categorias, denominadas séries fotográficas, e em etapa posterior foram identificados padrões de uso. As etapas de análise relatadas apoiaram-se respectivamente no Paradigma Indiciário de Ginzburg (2009) e no conceito de *punctum* de Barthes (1980).

Para o questionamento de pesquisa proposto: “de que maneiras Luiz Arthur Ubatuba de Faria fez uso da fotografia como instrumento de trabalho para seu *métier* de urbanista no Rio Grande do Sul no período de 1926 a 1954?” o esforço de compreensão se deu através do reconhecimento de padrões de uso compreendidos -em seu conjunto - como uma construção interpretativa que conforma uma narrativa visual demonstrada através de um discurso ancorado por textos e imagens. Os padrões foram considerados como sendo constructos estabelecidos através de *narrativas fotográficas* latentes identificadas no Acervo e demonstrados por meio de encadeamentos de evidências.

Os padrões identificados foram divididos em dois grupos, Fotografia Aplicada e Fotografia Documental. O primeiro tratou do urbanismo e do urbano, enquanto o segundo abordou a percepção política, ambiental e social através da sensibilidade de um olhar engajado. O grupo intitulado Fotografia Aplicada abrangeu os seguintes padrões: Expressão Gráfica, Registros de Trabalho, Fotografia Aérea, Fotografia Panorâmica, Fotografia Comparativa, Transformações Urbanas, A Captura do Espetáculo da Rua e A veiculação do Olhar. O grupo denominado Fotografia Documental apresentou dois padrões: Fotodocumentarismo e o Documentarismo Social.

A apresentação dos padrões teve um enfoque discursivo onde foram apresentados historicidade e inventários denotativos próprios que conformam os sistemas referentes que estruturam as narrativas fotográficas identificadas. Cada um dos padrões foi individualmente descrito e analisado no quarto capítulo deste trabalho. O desenvolvimento deste capítulo contempla os objetivos específicos estabelecidos para a pesquisa: (i) Contribuir para o conhecimento do trabalho e da trajetória de Luiz Arthur Ubatuba de Faria enquanto urbanista com ênfase na sua produção fotográfica; (ii) Identificar as formas de uso da fotografia como ferramenta de trabalho para o urbanismo praticadas por Luiz Arthur Ubatuba de Faria; (iii) Dar visibilidade ao vasto acervo fotográfico identificado, inédito e provavelmente de grande significação para a história do urbanismo e áreas correlatas.

A pesquisa desenvolvida teve como aporte teórico estruturador o conceito de indissociabilidade da tríade sujeito (fotógrafo), tecnologia (equipamento) e assunto (tema abordado) adotado por Kossoy (2009). Dessa forma, antecedeu o trabalho de análise e classificação das imagens fotográficas tanto o estudo da trajetória do urbanista através do relato de sua história de vida como a análise das tecnologias e equipamentos empregados pelo fotógrafo, respectivamente apresentados no segundo e terceiro capítulos.

O detalhado relato apresentado no quarto capítulo, onde restam evidenciadas as diversas formas de uso da fotografia para o urbanismo consubstanciadas em padrões conduz ao aceite da hipótese de que Ubatuba de Faria fez uso de seu domínio da técnica de fotografar e de suas lentes para o desempenho de seu trabalho enquanto urbanista. Além das reiteradas evidências apresentadas no relato realizado há, em sua história de vida, a confirmação não somente de que este uso que era feito, mas que era feito de modo intencional, autoconsciente e reflexivo. Um dos conteúdos ministrados na disciplina de *Urbanologia, Estatística e Documentação Urbanística*, do Curso de Urbanismo do Instituto de Belas Artes trata do uso da fotografia para os trabalhos de urbanismo. Conforme descrito na pasta funcional do professor Ubatuba de Faria e por Mello (2016), um dentre os conteúdos listados aparece descrito como *Plantas e documentação fotográfica para reconstituição dos diferentes períodos da história de uma cidade*. Dessa forma, fica evidenciado que o urbanista não somente fazia uso da fotografia como instrumento de trabalho de forma consciente como apresentava e ensinava o uso desta ferramenta para seus alunos do Curso de Urbanismo do Instituto de Belas Artes. Dentre os padrões de uso da fotografia identificados e aqui apresentados, em especial, refletem este entendimento: A Fotografia como Técnica de Representação Gráfica, Registros de Trabalho, Fotografia Aérea, Fotografia Panorâmica, Fotografia Comparativa e Transformações Urbanas: Obras, Demolições e Alinhamentos.

Ainda, se estabeleceu como uma hipótese mais ampla a possibilidade de toda a produção fotográfica de Ubatuba de Faria ter contribuído de forma direta ou indireta para

sua produção como urbanista. Nesse sentido, pressupôs-se que o exercício de fotografar tivesse aguçado sua leitura do espaço urbano e das relações sociais inerentes ao urbanismo e que esta leitura realizada através de suas lentes, tivesse, inclusive, contribuído na construção de seu entendimento do urbano e das questões relacionadas ao urbanismo em um processo de retroalimentação. Para essa construção que torna possível o aceite dessa pressuposição, promove-se uma associação entre os conceitos de urbanismo enquanto “filosofia social” (AGACHE, 1930. p.4), vigente à época, e o entendimento contemporâneo de que, no campo psicológico, a fotografia é tida “como instrumento de produção de conhecimento” (TITTONI, 2009, p. 17).

O “senso social” guarda uma relação com o urbanismo de vasta historicidade. Em especial destacam-se conceitos de Agache, que deveras influenciou Ubatuba de Faria. Nas palavras do urbanista francês: “O senso econômico e o *senso social* são a própria base das faculdades urbanistas, e *tudo o que se pode chamar de cultura social aparece-nos como essencial* a todos que desejam consagrar-se a essa arte. (AGACHE, 1930. p.14, grifo nosso). Para Agache, um metódico estudo da “geografia humana” deveria ser levado a feito como base para planos de remodelação, extensão e embelezamento das cidades. Como conceito, referenciava o Urbanismo como sendo “uma Ciência e uma Arte, e sobretudo uma *Filosofia Social*” (AGACHE, 1930. p.4, grifo nosso).

A importância do estudo da “cultura social” endossada por Agache encontrou eco em Ubatuba de Faria, que chegou a escrever um artigo intitulado *Urbanismo, Sociologia Aplicada*, onde defende a conexão entre o conhecimento produzido por várias ciências reafirmando a ligação entre todos os conhecimentos (UBATUBA DE FARIA, 1937). Logo, Ubatuba de Faria não somente era iniciado na ciência da sociologia como estava plenamente consciente da aplicabilidade destes conhecimentos no urbanismo. A inequívoca validação de tal assertiva se dá pelo fato de Ubatuba de Faria ter sido professor titular da disciplina dedicada à união dos saberes de urbanismo e sociologia intitulada *Organização Social das Cidades*, ministrada no Curso de Urbanismo do Instituto de Belas Artes. Dentre os conteúdos desta disciplina estavam listados: a *organização social das cidades através da história*, os *aspectos humanos da organização social* e, ainda, *aspectos sociológicos da habitação*. No mesmo curso, a disciplina intitulada *Urbanologia, Estatística e Documentação Urbanística*, ministrada por Ubatuba de Faria, ainda que não tivesse foco específico na “cultura social” contemplava os seguintes conteúdos: *fenômenos sociais, políticos, econômicos e religiosos da cidade* e, também, *Geografia humana*, que abordava a origem e evolução dos núcleos, o homem e o meio, a expansão do homem sobre a terra e, por fim, limites antropogeográficos (MELLO, 2016). Através da lista de conteúdos ministrados por Ubatuba de Faria fica evidenciado o conhecimento e a sensibilidade que o urbanista apresentava com relação às ciências sociais. Soma-se a isso o fato de que, conforme

anteriormente destacado, entendia a fotografia como um instrumento de trabalho para o urbanismo e, através dessa perspectiva, ensinava o emprego da fotografia a seus alunos.

Ao se compreender que “a imagem visual é considerada como parte integrante de um processo simbólico, que reformula e dá sentido aos elementos presentes nas relações sociais” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 15), autores como Bittencourt (1992) e Menezes (2013) defendem que, nas ciências sociais, a narrativa visual informa os relatos sociais com a mesma autoridade do texto escrito. Compreende-se, assim, que fotografias retratam a história visual de uma sociedade e que o uso destas,

juntamente com o texto escrito é um meio valioso para representar a vida cotidiana. Fotografias representam o cenário no qual as atividades diárias, atores sociais e o contexto sociocultural são articulados e vividos. O uso sistemático de imagens proporciona um registro e um inventário do fenômeno social. As imagens retratam pontos fixos de informação que permitem a recomposição de uma cosmologia das relações ecológicas, tecnológicas e sócio estruturais. (BITTENCOURT, 1992, p. 231)

Nesse sentido, “a flexibilidade da narrativa visual consiste em fazer colocações sem submergi-las em um vocabulário especializado e analítico do texto escrito”, visto que “o contexto original da interação fotográfica é restaurado através da criação de uma narrativa construída com coeficientes visuais de organização social da comunidade estudada”. (BITTENCOURT, 1992, p. 234). Essa característica, segundo a autora, transforma a fotografia em um meio de análise do sujeito cognoscível no trabalho de campo, bem como proporciona a construção de um conhecimento sobre “o Outro”.

O entendimento da fotografia como um mecanismo de análise da sociedade é compartilhado por Menezes, para quem a fotografia é uma ferramenta significativa de representação e descrição da realidade social pelo fato de ser produto de uma experiência humana. O autor avalia o “potencial da fotografia não só como uma técnica de trabalho de campo, mas, sobretudo, como parte integrante do processo analítico”, visto que “a fotografia passa a ser utilizada como um meio para se apreender o exótico” (MENEZES, 2013, p. 227). Por fim, o autor define o que chama de “*pensamento fotográfico*” como sendo um método de abordagem para as ciências humanas e sociais (MENEZES, 2013, p. 98).

À semelhança do que ocorre nas ciências sociais, no campo da psicologia também há autores, como Maurente (2009), Tittoni (2009) e Flusser (1998), que defendem o pensar através de imagens. Para Flusser as imagens fotográficas se estabelecem como uma forma de “conhecimento”, visto que “as fotografias abrem ao observador visões do mundo” (FLUSSER, 1998. P. 57). Nesse sentido, a “fotografia traz possibilidade de outros olhares e de diferentes pontos de vista” (TITTONI, 2009, p. 8) ao trazer um olhar diferenciado e distanciado da visão convencional, conforme se exemplifica:

A imagem projetada no vidro fosco, como todas as imagens que atravessam uma lente fotográfica, é invertida de cabeça para baixo e da direita para a esquerda. Isso torna o enquadramento e composição de uma imagem uma tarefa difícil, embora eu também pense que *é exatamente essa imagem invertida que põe uma distância suficiente entre a realidade que você está fotografando e da realidade que você vê através da câmera* (TONICITO, 2011, tradução nossa, grifo nosso).

Logo, trata-se de “pensar não só do ponto de vista da fotografia e de seus desdobramentos, mas dos modos de vida que se produzem a partir das mudanças no olhar e nos pontos de vista trazidos pela câmara fotográfica” (TITTONI, 2009, p. 7). A possibilidade de “*ampliar a visibilidade*” é descrita como “a intencionalidade, o desejo de fixar, a possibilidade de escolher uma cena, um momento, um detalhe, ampliando a visão da fotografia e do fotógrafo para o fotografar como ato” (TITTONI, 2009, p. 13). Dessa forma, a discussão fotográfica poderia “ampliar nossa visibilidade sobre as experiências, seus significados e seus efeitos na vida social” (TITTONI, 2009, p. 18). Por fim, ressalta-se o conceito de “*exercício do olhar*” ao compreender a fotografia como “um recurso para ampliar as linhas de visibilidade, como uma forma de exercício do olhar, sobre o trabalho e sobre o mundo, onde este trabalho se realiza, se atualiza, se ritualiza” (TITTONI, 2009, p. 19).

Seguindo a visão da fotografia como conhecimento adotado por Flusser (1998), Maurense (2009) entende a fotografia como “uma forma de recriar seu próprio mundo, de conhecê-lo a seu modo”. Para a autora, a fotografia provém de “processos específicos que culminam em *processos de conhecimento*” (MAURENTE, 2009, p. 31-32, grifo nosso). Sendo assim, no campo psicológico, a fotografia pode ser compreendida como um “*instrumento de produção de conhecimento*” (TITTONI, 2009, p. 17, grifo nosso).

Face aos conceitos expostos, entende-se que a produção fotográfica apresentada e detalhadamente analisada no quarto capítulo deste trabalho, em especial os padrões de uso da fotografia intitulados *A captura do Espetáculo da Rua*, *Fotodocumentarismo* e *Documentarismo Social*, conduz ao aceite da hipótese de que a produção fotográfica de Ubatuba de Faria contribuiu de forma direta ou indireta para sua produção como urbanista. Nesse sentido, entende-se que o exercício de fotografar aprimorou sua leitura do espaço urbano e das relações sociais inerentes ao urbanismo e que esta leitura realizada através de suas lentes contribuiu na construção de seu entendimento do urbano e das questões relacionadas ao urbanismo.

Ubatuba de Faria parece ter seguido a insistente recomendação de Agache que enfatizava a necessidade de um diligente exercício de observação, conforme segue: “O urbanista deverá ter lido, viajado e *observado muito, porque, para ele, é mister ter visto e muito observado*” (AGACHE, 1930. p.15, grifo nosso). Dessa forma, a atuação do urbanista gaúcho enquanto fotógrafo pode ser compreendida como uma dedicada adesão ao “*exercício do olhar*”.

Nesse sentido, com relação ao urbanista Luiz Arthur Ubatuba de Faria, compreende-se que os diferentes olhares e pontos de vista proporcionados pela câmara fotográfica contribuíram para ampliar a visibilidade do ambiente urbano e das relações tão complexas nele inseridas. Assim, defende-se que a possibilidade de observar a realidade a partir de diferentes ângulos ampliou a visão da fotografia e do fotógrafo não somente para o ato fotografar, mas também para o ato de planejar o espaço urbano em um processo de retroalimentação. Esse fato se dá por entender-se que “ao alterar a percepção de mundo do arquiteto/urbanista, a fotografia possibilita que este imagine, crie novas formas e busque maneiras de efetivar a sua materialização.” (VIEIRA, 2012, p. 358).

Ainda, acredita-se que a fotografia não foi somente utilizada como instrumento de trabalho, mas também, como instrumento de *produção de conhecimento* ao se pressupor que Luiz Arthur Ubatuba de Faria usou suas lentes de modo a conformar um *pensamento fotográfico* como método para o estudo/análise e registro das relações humanas e sociais do espaço urbano, como um pensar através de imagens.

Ubatuba de Faria se distinguiu de seus contemporâneos de fotografia visto que suas vistas da cidade dedicavam olhar especializado que somente lhe foi possível através de um traço distintivo: o estudo e a prática como urbanista. Ao mesmo tempo em que o fato de ser urbanista o diferenciou em meio aos fotógrafos, o fato de ser fotógrafo lhe distinguiu entre os urbanistas e engenheiros da época, pois teve seu olhar construído e refinado, também, através das lentes. Foi justamente a singularidade no filtro e no olhar gerada por sua profissão que lhe permitiu focalizar a cidade através de lentes privilegiadas em relação aos demais fotógrafos. Este novo modo de olhar a cidade por meio das questões do urbanismo resultou em imagens fotográficas que, além do senso estético, privilegiavam também a prática e o fazer do urbanista. A imersão de Ubatuba de Faria no ambiente social urbano trouxe o tom do olhar que ele dirigiu à sociedade na qual estava inserido. Ao reproduzir esse olhar teve o seu próprio imaginário recriado e também contribuiu para a construção de um novo imaginário social coletivo. Pois, ao ter várias de suas fotografias veiculadas em muitos meios de comunicação, se tornou um produtor da visualidade urbana à época. Desse modo, seu olhar reverberou, influenciando muitos outros olhares.

Este trabalho visou contribuir diretamente através de um esforço de compreensão com vista a responder ao questionamento de pesquisa proposto e a construção desenvolvida que teve como guia as hipóteses de pesquisa, conforme descrito. Muito embora a contribuição oferecida por este trabalho encontre-se, em sua maior parte, em resultados produzidos ao longo desta investigação há contribuições que são adjacentes aos questionamentos de pesquisa aqui indagados, desenvolvidos e averiguados.

Dentre as contribuições através de resultados adjacentes estão:

A localização de novas fontes primárias do trabalho do urbanista Luiz Arthur Ubatuba de Faria. A busca por fontes primárias levou ao encontro de um acervo documental que vai além do Acervo Fotográfico encontrado. Vale dizer, além das cópias pessoais dos já conhecidos *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre* e do *Porto Alegre Biografia duma Cidade*, há álbuns inéditos que não foram foco central deste trabalho, mas que foram apresentados e utilizados como fonte de pesquisa: *Anteprojeto de medição de uma rede de triângulos para base cadastral* e o *Relatório Topográfico Ponta da Serraria*, o *Projeto do Balneário Cassino*, bem como a *Hemeroteca Hercília Kemp Ubatuba de Faria*.

O relato da história de vida de Luiz Arthur Ubatuba de Faria aqui apresentado foi composto, especificamente, com vista a apoiar o estudo do uso do acervo fotográfico para o trabalho de urbanista como parte da metodologia que enfatiza a necessidade do estudo conjunto das partes: o fotógrafo, a técnica e o assunto. A narrativa contribui para preencher muitas lacunas acerca de sua atividade profissional e vida pessoal do urbanista. Ainda que não tenha sido o foco deste trabalho, trata-se da narrativa biográfica mais completa já publicada sobre Luiz Arthur Ubatuba de Faria até o presente momento. O conhecimento de sua história de vida contribui, devido à sua importância para o urbanismo no Rio Grande do Sul e no Brasil e para a própria história do urbanismo.

A identificação de autoria: Foi possível contribuir para a discussão de autoria de uma série de fotografias de Ubatuba de Faria que foram publicadas ou que circulam sem indicação de autoria, especialmente no que diz respeito às fotografias de Porto Alegre nas décadas de 20, 30 e 40.

A apresentação do Acervo LAUF *per se*: Certamente uma significativa contribuição deste estudo provém do árduo trabalho de busca, encontro, reconhecimento, digitalização, catalogação e classificação das imagens fotográficas aqui expostas, visto que o Acervo Fotográfico Luiz Arthur Ubatuba de Faria é inédito em quase sua totalidade. O Acervo Fotográfico Luiz Arthur Ubatuba de Faria aqui divulgado possui inegável importância para a iconografia local. O valor do Acervo LAUF supera os limites das áreas do urbanismo, história do urbanismo, evolução urbana, planejamento urbano e arquitetura na medida em que agrega valor a áreas do saber correlatas e pode ser estudado a partir de muitos olhares.

Para desdobramentos futuros fica o registro da necessidade e da importância de investigações continuadas acerca da vida e da obra de Luiz Arthur Ubatuba de Faria tanto em suas produções como fotógrafo e como urbanista. Evidencia-se a necessidade de aprofundamento detalhado de toda sua trajetória profissional, especialmente acerca de sua relação com o positivismo e seus signos através de análise do discurso em suas publicações escritas e em sua obra iconográfica. Fica, ainda, o registro, para desdobramentos futuros, no que diz respeito à fotografia para o urbanismo, da necessidade de desenvolvimento de estudo comparado entre Luiz Arthur e fotógrafos que tenham

retratado as transformações urbanas a partir de uma narrativa com foco na visualidade da evolução das transformações urbanas retratadas através da fotografia. No que diz respeito à totalidade do Acervo, se menciona a necessidade da realização de estudos aprofundados com foco nas diversas coleções do Acervo LAUF através de múltiplos olhares, seja histórico, cultural, sociológico, antropológico, artístico, histórico- fotográfico etc.

| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS |

A FEDERAÇÃO: O Urbanismo na administração do major Alberto Bins. Porto Alegre, 03 fev. 1937.

A NAÇÃO: Urbanização de Porto Alegre. Rio de Janeiro, 13 dez. 1936.

_____. **Plano de remodelação de Porto Alegre.** Rio de Janeiro, 20 jan. 1937.

A NOITE: O Plano urbanístico a ser executado. 21 dez. 1936.

ABRAHÃO, M.H.M.B. Pesquisa (auto)biográfica – tempo, memória e narrativa. In: ABRAHÃO, M.H.M.B. (org.). **A Aventura (Auto)Biográfica: teoria e empiria.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 201 - 224.

ABREU FILHO, S. B. **Porto Alegre como cidade ideal.** Planos e Projetos urbanos para Porto Alegre. 2006. 365p. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

_____. **Urbanismo às margens.** Revendo a "Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre". In: XI Seminário de História da Cidade de do Urbanismo, Vitória, 2010.

AGACHE, A.D. **Cidade do Rio de Janeiro.** Extensão, Remodelação e Embellezamento, 1926 – 1930. Paris: Foyer brésilien, 1930.

ALMEIDA, D.O.D.B. **Interfaces do político: o discurso de Alberto Pasqualini em perspectiva (1936-1955).** 2015. 227p. Tese (Doutorado em História). Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015.

BANKS, M. **Dados visuais para pesquisa qualitativa.** Porto Alegre, Artmed, 2009.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1979.

BAUER, M.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, Imagem e som: um manual prático.** Petrópolis: Vozes, 2002, p 137-155.

BERTONI, A. Saturnino de Brito e a construção da ciência do urbanismo no Brasil: entre importações, adaptações e inovações. In: BERTONI, A.; SALGADO, Ivone (Ed.). **Da construção do território ao planejamento das cidades: competências técnicas e saberes profissionais na Europa e nas Américas, 1850-1930.** São Carlos: Rima, 2010, p. 137-147.

BITTENCOURT, Luciana. A fotografia como instrumento etnográfico. **Anuário Antropológico.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

BLACKER, L. V. S. A Conquista Aérea do Everest. **Revista do Globo,** Porto Alegre: n.1, ano VI, p. 33, jan.1934.

CANEZ, A. P. M. **Arnaldo Gladosch: o edifício e a metrópole.** 2006. 603p. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

_____; CARUCCIO, M.I.; CAIXETA, E.M; LIMA, R.R.; MAGLIA, V. **Imagem e Construção da Modernidade em Porto Alegre.** 1. ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2004. v. 1.

CARTIER-BRESSON, H. **The Decisive Moment.** New York, 1952. Tradução livre e informal do inglês por Paulo Thiago de Mello de trecho do livro. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso em: jul. 2012.

CARVALHO, M. C. W; WOLFF, S. F. S, Arquitetura e Fotografia no século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: Usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, (1991; 2008).

CESAR, W. **Centenário do Colégio Lemos Jr.: Rio Grande**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed, 2007.

CHAMBORD, J. **Charles Marville**: Photographs of Paris at the time of the Second Empire on loan from the Musée Carnavalet, Paris. Nova York: French Institute, 1981.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução: KOMESU, F. São Paulo: Contexto, 2004.

CLERGEAU, B. **La Conquête de l'espace**. Musée Jules Verne de Nantes. Disponível em: <http://www.julesverne.nantesmetropole.fr/files/live/sites/julesverne/files/preparer-visite/ressources-pedago/dossier-pedago-conquete-espace.pdf> Acesso em: 07 fev. 2012.

CORREIO DO POVO: Plano de Urbanismo para a cidade de Rio Grande. S.d.

_____. **Engenheiros Civis de 1932**. Porto Alegre, 28 ago. 1932.

_____. **Sociedade de Engenharia**. Porto Alegre, 31 ago. 1933a.

_____. **Cadastro e urbanismo para Porto Alegre**. Porto Alegre, 02 set. 1933b.

_____. **Exposição de Urbanismo**. 4, dezembro, 1936a.

_____. **Exposição de Educação e Estatística**. Porto Alegre, 10 dez. 1936b.

_____. **Cidade balneária na costa do Atlântico**. 12 mai. 1939.

_____. **A Urbanização de nossas praias balneárias**. 2 jul. 1942.

_____. **Balneários marítimos**: uma conferência do urbanista Ubatuba de Faria. 18 dez. 1943.

_____. **A Primeira turma de urbanistas forma-se este ano em Porto Alegre**. Porto Alegre. 21 abr. 1949a.

_____. **Mesa redonda promovida pela Comissão Revisora do Plano Diretor da cidade**. Porto Alegre. 19 mai. 1949b.

_____. **Praia do Pinhal e sua estrada particular em construção**. Porto Alegre. 14 fev. 1950a.

_____. **Entregue, ontem ao Prefeito da Capital o Trabalho de Revisão do Plano Diretor da cidade**. Porto Alegre, 06 mai. 1950b.

_____. **Oásis: a mais bem localizada praia do Atlântico**. Porto Alegre. 3 ago. 1952.

COSTA, H. Pictorialismo e Imprensa: o Caso da Revista Cruzeiro (1928-1932). In: FABRIS, A. (org.). **Fotografia: Usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1997.

DAMASCENO, A. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

_____. **Colóquios com a minha cidade**. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

DAMASIO, C.P. A construção e a imagem cidade-progresso em Porto Alegre na virada do século. In: SOUZA, C.F.; PESAVENTO, S.J. **Imagens urbanas**: os diversos olhares na formação do imaginário urbano. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, [1997] 2008.

DEFLEUR, M.L.; BALL-ROKEACH, S. **Teorias da comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

DEUTSCHES VOLKBLATT (Folha Popular Alemã): Exposição de urbanismo. 23 nov.1936.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: Inaugurou-se, ontem, uma exposição de trabalhos de urbanismo organizada pela prefeitura. Porto Alegre, 22 nov. 1936.

_____. **Entregue ao Governo do Estado o projeto para a construção da “Cidade de Atlântida”.** 12 mai. 1939.

_____. **Tramandaí será convertido pelo Estado num Balneário Modelo.** Porto Alegre. 30 jan. 1944.

DOSSE, F. **O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida.** [tradução Gilson Cardoso de Souza] São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico.** 13 ed. Campinas: Papyrus, [1990] 2010.

ECO, U. **Como se faz uma tese.** São Paulo. 22ed. São Paulo: Perspectiva, [1932] 2009.

ETCHEVERRY, C.M. **Visões de Porto Alegre nas Fotografias dos Irmãos Ferrari (c.188) e de Virgílio (c.1912).** Dissertação (Mestrado em Artes visuais, Teoria e Critica da Arte) Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

EVANGELISTA, H. A Sociedade de Geographia do Rio de Janeiro. **Revista geo-paisagem**, n1, jan.2002. Disponível em: <<http://www.feth.ggf.br/socgeorio.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

FERREIRA, F.N. Do Verde do Pampa ao Azul do Litoral: A Invenção dos Banhos de Mar no RS (1890-1920). In: **X Encontro Estadual de História**, Santa Maria, 2010.

FERREIRA, L.O. O Ethos Positivista e a Institucionalização da ciência no Brasil no Início do Século XIX. **Revista de História e Estudos Culturais**, Brasil, Vol.4. n.3, jul./set. 2007.

FERREZ, G. **Pioneer Photographers of Brazil.** New York: The Center for Inter-American Relations, 1976.

_____. **O paço da Cidade do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Fundação Pró-Memória, 1984.

_____. **A Fotografia no Brasil 1840 – 1900.** 2ed. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FILIPPI, P.; LIMA, S.F.; CARVALHO, V.C. **Como tratar coleções de fotografias.** São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FISHER, M.C.; ROBB, A. **Indicações para o cuidado e a identificação da base de filmes fotográficos;** [tradução Luiz Antônio Cruz Souza] – 2. ed. – Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001.

FOLHA DA TARDE: Porto Alegre que a prefeitura imagina. Porto Alegre, 2 dez. 1936.

_____. **Para orientar o programa de ação do Departamento Estadual de Balneários Marítimos.** 28 jul. 1942a.

_____. **Os balneários marítimos do Estado serão eficientemente organizados.** 6 ago. 1942b.

FRANCO, Á. et. al. **Porto Alegre: Biografia duma cidade. Monumento do passado, documento do presente, guia do Futuro,** Porto Alegre, Tipografia do Centro, s.d. [1941].

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Hucitec, 1985.

GARCIA, F.S.; MÉNDEZ, R.B. A evolução dos métodos de visualização do espaço urbano com base na fotografia. In: GRAPHICA 2007, Curitiba/Pr. **Anais**, Curitiba: UFPR, 2007. p. 1-7.

GAZETA DA TARDE: A palestra do engenheiro Ubatuba de Faria no Casino. Rio Grande. 1 mar. 1944.

GINZBURG, C. **Il formaggio e i vermi.** Turim: Einaudi, 1976.

_____. **Mitos, emblemas, sinais.** São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

HAMBOURG, M.M. Charles Marville's old Paris. In: CHAMBORD, J. **Charles Marville: Photographs of Paris at the time of the Second Empire on loan from the Musée Carnavalet, Paris.** Nova York: French Institute, 1981.

HANSEN, M. N. A. **Escola de Engenharia UFRGS: Um Século.** Porto Alegre: Tomo Editorial. 1996.

HEINZ, F. M. Positivistas e republicanos: os professores da Escola de Engenharia de Porto Alegre entre a atividade política e a administração pública (1896-1930). **Revista Brasileira de História.** São Paulo, Vol29. N.58, dez, 2009.

HURLEY, J.C. **Charles Marville: The Man Who Preserved Paris. An Essay.** Disponível em: <<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=12&cad=rja&ved=0CDgQFjABOAO&url=http%3A%2F%2Fstudiojch.com%2Fresume&ei=-xBGUbk7O8nE4APwz4HoBA&usg=AFQjCNGY8ITJ0woZQJXRH9yLARx3zlhYMG&bvm=bv.43828540,d.dmQ>>. Acesso em: 05 fev. 2013.

JANSON, H. W; JANSON, A.F. **Iniciação à história da arte.** 2ed. São Paulo: Martins Fontes, [1988] 1996.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem.** Lisboa: Ed.70, [1994] 2007.

JORNAL DA MANHÃ: Uma conferência realizada na Sociedade de Engenharia. Porto Alegre, 1 set. 1933.

_____. **Exposição de estudos sobre urbanismo.** 24 de novembro de 1936

JORNAL DO COMÉRCIO: Melhoramentos para Porto Alegre. Rio de Janeiro, 17 jan. 1937.

JORNAL RIO GRANDE: Nomeação. Rio Grande, 10 jan. 1935.

KOSSOY, B. **Fotografia e história.** São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KRAUSS, R. **O fotográfico.** Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KREBS, Carlos Galvão. II Congresso Brasileiro de Arquitetos. **Revista do Globo,** Porto Alegre, 5 mar. 1949.

LASKY, Harold. As Profecias de Wells. **Revista do Globo,** Porto Alegre: n.2, ano VI, p. 42, jan.1934.

LEME, M.C.S. (org.). **Urbanismo no Brasil 1895-1965.** Salvador: EDUFBA, 1999a.

LENZI, T.; MENESTRINO, F. **Pioneiros da fotografia em Rio Grande.** Índícios de passagens e permanências. Relato de uma pesquisa histórica. *Revista Memória em Rede,* Pelotas, v.2, n.5, abr. / jul. 2011 Disponível in: <www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede>. 05/02/2013

LIMA, S.F.; CARVALHO, V.C. de. **Fotografia e Cidade: da Razão Urbana à Lógica do Consumo: álbuns da Cidade de São Paulo, 1887 – 1954.** Campinas: Mercado das Letras, [1997] 2008.

LOPES, A. L. B. O engenheiro Saturnino de Brito e a Urbanização do Rio Grande do Sul. **Revista Espaço Científico Livre**, Brasil, n.10, p.28-43, out./nov. 2012.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Ed Martins Fontes, [1960] 1999.

MAGLIA, V.; CANEZ, A.P.; CAIXETA, E.; CARUCCIO, M.I.; LIMA, R.R. **Acervos Azevedo Moura e Gertum e João Alberto: Imagem e Construção da Modernidade em Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora Uniritter, 2004.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, J.S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MARTINS, G.A.; THEÓPHILO, C.R. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. 2ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MAUAD, A.M. **Essus: sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX**. 1990. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Niterói: UFF, 1990. 2. v.

_____. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura** .V.10 n.16, jan./jun. 2008. pp. 34-50.

MAURENTE, V. Ver, conhecer e pensar por caminhos fotográficos. In: TITTONI, J. **Psicologia e fotografia: experiências em intervenções fotográficas**. Porto Alegre: Dom Quixote, 2009.

MELLO, B.C.E. **O Urbanismo dos Arquitetos: genealogia de uma experiência de ensino**. 2016. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

MENDONÇA, A. N. F. et al. Fotografia Panorâmica e sua Relação Homem-Técnica. **Informática na Educação: teoria e prática**. v. 13, p. 102-111, 2010.

MENNA BARRETO, T.M. **Evolução Urbana por Luiz Arthur Ubatuba de Faria e a Exposição de Urbanismo**. In: XI Seminário de História da Cidade de do Urbanismo, Vitória, 2010.

MILANEZ, M.I.M. **Edvaldo Pereira Paiva, um Urbanista**. Porto Alegre: UFRGS-IAB/RS, 1985.

MINAYO, M. C de S. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 21ed. Petrópolis: Vozes. 1994.

MENEZES, Mardônio. A fotografia como de produção de conhecimento nas ciências humanas e sociais: primeiras aproximações. **Revista de Psicologia da UNESP**. 12(1), 2013. P. 90-102

MIRANDA, A.E. **O bairro e o plano de conjunto na concepção do urbanista Luiz Ubatuba de Faria**. In: XI Seminário de História da Cidade de do Urbanismo, Vitória, 2010.

MONCAN, P. **Paris Avant-Après Haussmann Rive Gauche**. Les Éditions du Mécène: Paris, 2012.

MONTEIRO, C. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. In: **Métis: História e Cultura, Revista de História da Universidade de Caxias do Sul**, v. 5, n. 9, jan./jun. 2006, pp. 11-23.

_____. **Construindo a história da cidade através de imagens**. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy et al. (Org.). Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2008.

_____. A história da cidade através de imagens no livro comemorativo do bicentenário de Porto Alegre. **Modernidades**. La historia en dialogo con otras disciplinas. Córdoba v. 5, p. 1-23, 2010.

_____. **Breve História de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da Cidade; Letra e Vida, 2012.

MOORE, C. **Daniel H. Burnham**: architect planner of cities. Boston e Nova York: Houghton Mifflin Company, 1921.

MUSTARDO, P.; KENNEDY, N. **Preservação de fotografias**: métodos básicos de salvaguardar suas coleções [tradução de Olga de Souza Marder]. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001.

NASCIMENTO, N. O.; BERTRAND-KRAJEWSKI, J. L.; BRITTO, A. L. Saturnino de Brito, un urbaniste et hydrologue urbain brésilien, précurseur de la francophonie. In: BARRAQUE, B.; DEUTSCH, J. C. **Eaux pour la ville, eaux de villes**: Eugène Belgrand, XIXème, XXIème siècle. Paris: Presses des Ponts et Chaussées, 2013. p.266-296.

NÉAGU P.; CHEVRIER J. La photographie d'architecture aux XIX et XX siècles. In: **Images et imaginaires d'architecture**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984.

NEVES, G.R. **A Passagem de Albert Campus por Porto Alegre**, 2010. Disponível em: <http://www.ihgrgs.org.br/artigos/albert_camus.htm>. Acesso em: 30 abr. 2014.

O IMPARCIAL: Porto Alegre e o moderno urbanismo. 13 dez. 1936.

O REPÓRTER: Exposição de Urbanismo. Porto Alegre, 28 nov. 1936a.

_____. Charge. Porto Alegre, 05 dez. 1936b.

O TEMPO: Trabalho valioso. Rio Grande, 06 set. 1933.

OGDEN, S. O básico sobre o processo de digitalizar imagens. In: OGDEN, Sherelyn. et al. **Reformatação**. [tradução Luiz Antônio Macedo Ewbank]. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001.

OLIVEIRA, A. L. V. **As duas Atlântidas 1939 | 1952**: O veraneio moderno e a constituição dos balneários do litoral norte gaúcho. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

OTTO, M.; KASNER, R. **PACIFIC RIM CAMERA**. *Zeiss Icon History*. S.d. Disponível em: <<http://www.pacificrimcamera.com/pp/zeiss/ideal/ideal.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

PAIVA, E.P. Autobiografia. In: MILANEZ, M. I. M. **Edvaldo Pereira Paiva, um Urbanista**. Porto Alegre: UFRGS-IAB/RS, 1985.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAPA INTERNATIONAL (Comp.). **Professional Aerial Photographers Association - PAPA International: History of Aerial Photography**. Disponível em: <http://professionalaerialphotographers.com/content.aspx?page_id=22&club_id=808138&module_id=158950>. Acesso em: 18 fev. 2012.

PEDROSO, T. D. **Saneamento do Rio Grande: do Plano a Implantação**. In: X Encontro Estadual de História, Santa Maria, 2010.

PEDROSO, T.D; FERREIRA, F.N. **Os Canos da Cidade**: Engenharia Sanitária da Cidade de Rio Grande no Século XX. Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, v.3, n.2, agosto-2011.

PENN, G. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, M.W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002.

PEREIRA, M. A.C.S. **Romantismo e objetividade: o primeiro panorama do Rio de Janeiro**. Anais do Museu Paulista: história e cultura material, São Paulo, v.2, jan./dez. 1994.

_____. O olhar panorâmico: A construção da cidade como experiência e objeto do olhar. **RUA: Revista de Arquitetura e Urbanismo**, v. 10, p. 140-150, 2006.

PESAVENTO, S.J. **O Espetáculo da Rua**. 2.ed. Porto Alegre: Editora da Universidade. UFRGS, [1992] 1996.

_____. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre. 2.ed. Porto Alegre: Editora da Universidade. UFRGS, [1999] 2002.

PEZAT, P.R. Carlos Torres Gonçalves e o sexo altruísta: a conversão feminina à Religião da Humanidade em Porto Alegre no início do século XX. **Anos 90 Revista do Programa de Pós-Graduação em História**, Porto Alegre, v. 14, n. 25, p.99 -138, jul. 2007.

PORTUGAL, D.B. Tecnologias da Imagem e Regimes de Visualidade: Fotografia, Cinema e a “Virada Imagética” do Século XIX. In: **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2009, Curitiba.

POSSAMAI, Z.R. **Cidade Fotografada**: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1 vol. Porto Alegre, 2005.

_____. Fotografia e cidade. **ArtCultura**.V.10 n.16, jan./jun. 2008. pp. 67-76.

_____. **A Grafia dos corpos no espaço urbano**. In: Encontro Estadual de História, X, 2010, Santa Maria. Caderno de Resumos: Editora Gráfica da Universidade Federal de Pelotas, 2010. p. 172.

PUJADAS, J.J. **Método biográfico**: el uso de las historias de vida en ciencias sociales. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas - CIS, 1992.

RECUERO, Carlos. **A decodificação fotográfica**: Um ensaio primário do exercício de ler uma fotografia. Disponível em: <www.academia.edu/4422529/A_Decodificação_Fotográfica>. Acesso em: Jan./2017.

REILLY, J. M. **Guia do Image Permanence Institute (IPI) para armazenamento de filmes de acetato** [tradução Luiz Antônio Cruz Souza]. — Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001.

REVISTA DO GLOBO: Hora da Saúde. Porto Alegre: p. 47, 7 nov.1936a.

_____. Porto Alegre: p. 24, 12 dez.1936b.

RIBEIRO, D. Recordações de Paiva. In: MILANEZ, M. I. M. **Edvaldo Pereira Paiva, um Urbanista**. Porto Alegre: UFRGS-IAB/RS, 1985.

ROSSI, P.J. **August Sander e Homens do século XX**: a realidade construída. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ROVATI, J.F. **La modernite est ailleurs**: <ordre et progress> dans l'urbanisme d'Edvaldo Pereira Paiva (1911-1981). (2001) 425f.Tese (Doutorado em Urbanismo), Universidade de Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis, 2001.

_____. **Faculdade de Arquitetura 1952-2002**. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2002.

_____. Evolução urbana no Rio Grande do Sul: trajetórias intelectuais. **Cadernos PUR/UFRJ**, v. XX, nº 2, p. 119-136, 2006.

SANTAMARINA, C.; MARINAS, J.M. Historias de vida y historia oral. In DELGADO, J. M. e GUTIÉRRES, J. **Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales**. Madrid: Síntesis, 1994.

SANTANA. E.E.P.; SOBRINHO Z.A. O interpretativismo, seus pressupostos e sua aplicação recente na pesquisa do comportamento do consumidor. In: **Encontro de ensino e pesquisa do consumidor em administração e contabilidade**. Recife. Nov. 2007. P. 21-23.

SILVA, J.S.L. **Conservação de Negativos em Triacetato de Celulose**. Dissertação (Mestrado em Conservação e Restauro Área de Fotografia), Faculdade de Ciências e Tecnologia Departamento de Conservação e Restauro, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

SOARES, C.C.P. **Uma Abordagem Histórica e Científica das Técnicas de Representação Gráfica**. Trabalho apresentado ao Graphica 2007, VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design e XVIII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, Curitiba, 2007.

SOARES, M.P. **O Positivismo no Brasil: 200 anos de Augusto Comte**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.

SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUSA, J.P. **Uma crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, C. F. de. Morfologias e tipologias urbanas. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Espetáculo da Rua**. 2.ed. Porto Alegre: Editora da Universidade. UFRGS, [1992] 1996.

_____. de. Trajetórias do urbanismo em porto Alegre, 1900 – 1945. In: LEME, Maria Cristina da Silva (org.). **Urbanismo no Brasil 1895-1965**. Salvador: EDUFBA, 1999. p.83-101

_____. de. **O Pensamento e a Atuação dos Engenheiros na Modernização das Cidades: Porto Alegre no Início do Século XX**. In: IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. São Paulo, 2006.

_____; PESAVENTO, Sandra J. **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

.STRICKLAND, C. **Arte Comentada: da Pré História ao Pós Moderno**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [1992] 1999.

THÉZY, M. **Charles Marville**. Paris: Centre National de la Photographie, 1996.

THÜRLEMANN, F. Olhar como os pássaros. Sobre a estrutura de enunciação de um tipo de mapa cartográfico. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 118-132, dez. 2011.

TITTONI, J. Sobre Psicologia e Fotografia. In: TITTONI, J. **Psicologia e fotografia: experiências em intervenções fotográficas**. Porto Alegre: Dom Quixote, 2009.

TONICITO. **A (Photo) Challenge a Day: The old lady - Zeiss Ikon Ideal 250/3**. 2011. Disponível em: <<https://aphotochallengeaday.blogspot.com.br/2011/11/old-lady-zeiss-ikon-ideal-2503.html>>. Acesso em: 07 fev. 2012.

TUBBS, D.B. **Zeiss Ikon Cameras 1926-39**. 3.ed. Henrifield: Hove Books, 2001 [1977].

UBATUBA DE FARIA, Luiz Arthur. Cadastro e urbanismo em Porto Alegre. **Boletim da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, n.6., jan. 1934. p. 32-41.

_____.Urbanismo, Sociologia Aplicada. **Ilustração Riógrandense**. 23 e 24, jun. 1937.

_____. Urbanização da Várzea do Gravataí. **Boletim da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, n. 11, p. 51-95, jan. 1936.

_____. Evolução urbana de Porto Alegre. In: FRANCO, Alvaro et al. (Org). **Porto Alegre, biografia duma cidade**. Monumento do passado, documento do presente, guia do futuro. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1940.

_____. O sentido social das férias. **Boletim Semanal do Rotary Club de Porto Alegre**. Porto Alegre, 9 ago. 1942. Palestra do Dia.

_____. **Casino Plano de Urbanização**. Rio Grande, 1944.

_____. Fotografia aérea. Sua utilidade para administrações municipais. **Boletim do Departamento das Prefeituras Municipais**. Porto Alegre, n.15 e 16, p. 20-23, set/out 1949.

_____; PAIVA, E. P. **Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal [s.n., datilografado], 1938.

_____; MOACYR, G.P. Atlântida: Cidade Balnear. **Boletim da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, n. 30, p. 271-301, out. 1939.

UBATUBA DE FARIA, Hercília Kemp. **Tu no Galpão**. Rio Grande: Editora da Fundação Universidade do Rio Grande, 1985.

_____. **Filosofia de Galpão**. Rio Grande: Gráfica da UCS, 1986.

_____. **Toadas de Galpão**. Porto Alegre: Gráfica Metrópole, s.d.

- UBATUBA DE FARIA, Roberto Kemp. **Vida e obra de Luiz Arthur**. 13 fev. 2010. Depoimento concedido a Thaís Menna Barreto Martins.

VASQUES, P.K. **O Brasil na Fotografia Oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

_____. Gilberto Ferrez: A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores... **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.27, 1998.

VIEIRA, C.B.M. **A fotografia na percepção da arquitetura**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

_____. A cidade fotográfica. **MUSEION**, Canoas, n.20, p.79-93, abr. 2015.

WEIMER, G. A Capital do Positivismo. In: PANIZZI, Wrana M.; ROVATTI, João F. **Estudos Urbanos – Porto Alegre e seu Planejamento**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1993.

XEREZ, T. R.; MORENO, A. N. **Lomografia**: a fotografia da pós-digital. In: Encontro de Estudos multidisciplinares em Cultura ENECULT, 06, Salvador, 2010.

ZEISS IKON. **Zeiss Ikon Cameras**. Catálogo. Nova York, 1928a.

_____. **Zeiss Ikon Cameras**. Catálogo. Nova York, 1928b.

_____. **Zeiss Ikon**. Catálogo. Dresden, 1931.

_____. **Zeiss Ikon Cameras**. Catálogo. Nova York, 1932.

_____. **Instructions for the use of the Icarette n. 551/2 with double extension**. Manual. Dresden, S.d.(a)

SITES:

AMAN. **Bicentenário da AMAN.** Disponível em: <<http://bicentenario.aman.ensino.eb.br/index.php?option=comcontent&view=article&id=45&Itemid=98>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

CAMERA MANUAL LIBRARY. **Zess Ikon Cameras –Booklets.** Disponível em: <http://www.butkus.org/chinon/zeiss_ikon/zeiss_ikon_cameras/zess_ikon_cameras.htm> Acesso em: 18 fev. 2012.

CAMERAPEDIA. **Zeiss Ikon.** Disponível em: <http://camerapedia.wikia.com/wiki/Zeiss_Ikon> Acesso em: 06 fev. 2012.

COLÉGIO MILITAR DE PORTO ALEGRE. **Ex-alunos, ex-professores e ex-integrantes da Escola Militar do Rio Grande do Sul.** Disponível em: <http://www.cmpa.tche.br/ex_integrantes_cmpa.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2012.

HISTORY OF CARTOGRAPHY - 1500 TO PRESENT. Disponível em: <<http://myweb.unomaha.edu/~jtrabert/history%201500%20to%20present.html>> Acesso em: 20 jan. 2012.

LENXZLOFI MODE. *Pioneers of Photography | Cartier-Bresson.* Disponível em: <<http://lofimode.com/pioneers-of-photography-cartier-bresson-01/>>. Acesso em: 08 julho. 2012.

LOFI MODE. *Pioneers of Photography | Cartier-Bresson.* Disponível em: <<http://lofimode.com/pioneers-of-photography-cartier-bresson-01/>>. Acesso em: 08 julho. 2012.

PACIFIC RIM CAMERA. **Zeiss Ikon History.** Disponível em: <<http://www.pacificrimcamera.com/pp/zeiss/ideal/ideal.htm>> Acesso em: 10 fev. 2012.

PACIFIC RIM CAMERA. **Zeiss Ikon Ideal Stereo.** Disponível em: <<http://www.pacificrimcamera.com/pp/zeiss/ideal/ideal.htm>> Acesso em: 06 fev. 2012.

PARIS avant et après Haussmann. **Le Figaro.** 27 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/photos/2009/03/27/01013-20090327DIMWWW00367-paris-avant-et-apres-haussmann.php>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

REVISTA do Globo. **DELFO** Espaço de Documentação e Memória Cultural. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=globo>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

TÊTE A TÊTE. **Portraits by Henri Cartier-Bresson.** Disponível em: <<http://www.npg.si.edu/exh/cb/index-int2.htm>> Acesso em: 08 julho. 2012.

THE ZEISS HISTORICA SOCIETY. Disponível em: <<http://www.zeisshistorica.org/index.html>> Acesso em: 15 fev.2012.

VINTAGE AD BROWSER. **Photography Camera Ads of the 1950s.** Disponível em: <<http://file.vintageadbrowser.com/x4hq7jg49tsfsg.jpg>>. Acesso em: 09 fev. 2012.

ZEISS IKON. **Zeiss Ikon Cameras.** S.d.(b). Disponível em: <http://www.camarassinfronteras.com/historia/zeiss_ikon/zeiss_ikon_cameras_1928_1.pdf> Acesso em 20 jan. 2

| ANEXOS |

ANEXO 01: TERMO DE EMPRÉSTIMO DO ACERVO LAUF²⁵⁹:

EMPRESTIMO.

Acervo fotográfico do Eng. Urbanista Luiz Arthur Ubatuba de Faria – LAUF.


Acervo de fotografias tiradas por L. A. Ubatuba de Faria, sobre urbanismo e outros temas diversos (eventos, aviões, família, etc...) pertencentes aos seus filhos Roberto e Paulo Kemp Ubatuba de Faria, representado aqui por Paulo.

Contendo, entorno de 950 negativos 6 x 9 cm (poucos em 4,5 x 6 cm) em datras a partir de 1930. E algumas cópias avulsas e em álbum familiar.

Empresta-se à Arq. e Mestranda de Urbanismo da UFRGS Sra. Thais Menna Barreto nas seguintes condições:

- Digitalizar o mesmo criando seu Arquivo, para seus estudos, uso pessoal, pedagógico e cultural- sempre se referindo-se ao autor LAUF.
- Pode efetuar exposições não comerciais em impressões do arquivo digital gerado.
- Em caso de ampliações diretas sobre negativos, esta deve ser feita em acordo prévio e Paulo levará os negativos ao laboratório especificado acompanhando o processo.
- o material (acervo) será devolvido em 30 de novembro de 2010.
- Thais fornecerá cópia do arquivo digitalizado em CD(s) à Paulo.
- O empréstimo do acervo não diminuir em nenhum aspecto o direito de propriedade de seus donos: Roberto e Paulo Kemp Ubatuba de Faria.


De acordo:



 Thais Menna Barreto

9/3/2010

 Data.



 Paulo Kemp Ubatuba de Faria

9/3/2010

 Data.

Porto Alegre _ RS.

²⁵⁹ O presente termo foi redigido por Paulo Kemp Ubatuba de Faria e firmado, por iniciativa do herdeiro, entre Paulo Kemp Ubatuba de Faria, na condição de guardião do acervo, e a autora.

ANEXO 02: MODELO DE FICHA CATALOGRÁFICA PADRÃO.



Nº DO REGISTRO TOMBO:
LAUFN0577

LEGENDA: NEGATIVO:
ENVELOPE:

AUTORIA: UBATUBA DE FARIA, Luiz Arthur

DATA: 17 de maio de 1952

SÉRIE (COLEÇÃO): Autos

LOCALIZAÇÃO: Caixa de triô

PALAVRAS CHAVE: Viagens – Citroën – Galinha

DESCRITORES: Comportamento irreverente, foco fechado, Citroën, férias em Tramandai, composição, temática inusitada.

CATEGORIZAÇÃO: NEGATIVO
 POSITIVO
 ACERVO DIGITAL

SUPORTE: NITRATO
 ACETATO
 INDEFINIDO
 PAPEL FOTOGRÁFICO
 ACERVO DIGITAL

FORMATO: 6X9
 3X4,5
 5X5
 OUTRO:...

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: EIM BOM ESTADO
COM PATOLOGIAS:

HISTÓRICO: histórico de intervenções, digitalizações, limpeza, armazenamento...

CIRCULAÇÃO: aqui pode estar indicado todo tipo de uso (como participação em exposições, catálogos, inventários, teses, artigos...)

REFERÊNCIAS NO ACERVO: arquivos correlatos

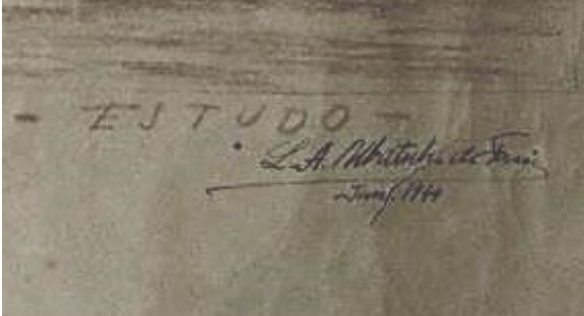
COMPILAÇÃO: reúne os nomes daqueles que acrescentaram ou corrigiram informações com suas respectivas datas

OBSERVAÇÕES ADICIONAIS:

ANEXO 04: FOTOPINTURA DE NESTOR NADRUZ



ANEXO 05: DESENHO LAUF



ANEXO 06: PRIMEIRAS FOTOGRAFIAS AÉREAS – NADAR




ANEXO 07: *THE PYRAMID AND DOMES*, 1867, O'SULLIVAN.

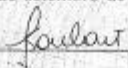
Timothy O'Sullivan, *Tufa Domes*,
Pyramid Lake, Nevada, 1868



Fotolitografía segundo *Tufa Domes*,
de Timothy O'Sullivan, 1875

ANEXO 08: CERTIDÃO DE NASCIMENTO DE LUIZ ARTHUR UBATUBA DE FARIA.


República Federativa do Brasil
Estado do Rio Grande do Sul-RS
Município de Rio Grande
REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS 2ª ZONA
Alessandro Borghetti
Registrador
Rua Luiz Lorea, nº 585-CEP: 96.200-350
CERTIDÃO DE NASCIMENTO

CERTIFICO que se acha registrado no Registro Civil de Rio Grande, no Livro de Registro de Nascimento A-32, folha 67, sob número 380, o assento de nascimento de **LUIZ ARTHUR**, nascido, no dia vinte e três de abril de um mil novecentos e sete (23-04-1907), às 02h:00min, na cidade de Rio Grande-RS, de sexo masculino, sendo filho de **HORACIO LUIZ DE FARIA**, nacionalidade brasileira e de **CORA UBATUBA DE FARIA**, nacionalidade brasileira, residentes e domiciliados em Rio Grande-RS: São avós paternos Luiz dos Santos Faria e Maria Leopoldina Torres Faria. São avós maternos Arthur Trajano Ubatuba e Theresa Alice Laquintinie Ubatuba. Foi declarante **ALVARO UBATUBA**. Testemunhas constantes no termo. Registro feito em 24 de abril de 1907. Emolumentos: R\$ 13,50, R\$ 0,40, R\$ 2,30, R\$ 0,20, selo digital: 0487.03.0800006.00214 e 0487.01.0800005.01625. O referido é verdade e dou fé. Rio Grande-RS, 09 de setembro de 2008. Eu, Jackeline Alves Goulart, Oficial substituta, digitei e subscrevi: 

CARTÓRIO
Registro Civil 2ª Zona de Rio Grande/RS
Bel. Alessandro Borghetti
OFICIAL REGISTRADOR
Rua Luiz Lorea, 585 - Centro - CEP 96200-350

A PRESENTE CERTIDÃO SÓ É VÁLIDA SEM EMENDAS, RASURAS OU ENTRELINHAS.

ANEXO 10: CERTIDÃO DE ÓBITO

residente na cidade de Rio Grande, neste Estado. O finado era casado, não deixou testamento, deixou bem e os seguintes filhos menores: Roberto, com dez anos e Paulo, com oito meses de idade. O atestado foi firmado pelo doutor Idem Pillu, que deu como causa da morte: infarto do miocárdio, trombose coronária, endocardite inercial. O sepultamento será feito no cemitério da Irmandade São Miguel e Aires, desta cidade. Foi declarada obery Bernardes, sobrinho do falecido. E, para constar, extrai a presente certidão. O referido é verdade e dou fé. Porto Alegre, 13 de julho de 1976.

NEY CARVALHO
Subst. J. C.

RECEBI
Certidão Cr\$ 11,00
Busca 2,70
Total 13,70

REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

Podet Judicial
SALVADOR SANTORO FORTES
OFICIAL DO REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAS
DA 1ª ZONA DA CIDADE DE PORTO ALEGRE

Subst. J. C.: Ney Carvalho
Genesio Cavalcante de Oliveira
Bartho Bassolino Rodrigues
Cecilia Ajudade - Edni José Claudio

NASCIMENTOS, CASAMENTOS E ÓBITOS

CERTIFICADO, por se haver sido pedido verbalmente pela parte interessada que revendo, neste Cartório, o livro de registro de óbitos número 6.967 e quatro (6-94) - nele as folhas número 482 e 483 e 484 e 485 (242) - ementizei o assentamento número 242 e 243 e 244 e 245 e 246 e 247 e 248 e 249 e 250 e 251 e 252 e 253 e 254 e 255 e 256 e 257 e 258 e 259 e 260 e 261 e 262 e 263 e 264 e 265 e 266 e 267 e 268 e 269 e 270 e 271 e 272 e 273 e 274 e 275 e 276 e 277 e 278 e 279 e 280 e 281 e 282 e 283 e 284 e 285 e 286 e 287 e 288 e 289 e 290 e 291 e 292 e 293 e 294 e 295 e 296 e 297 e 298 e 299 e 300 e 301 e 302 e 303 e 304 e 305 e 306 e 307 e 308 e 309 e 310 e 311 e 312 e 313 e 314 e 315 e 316 e 317 e 318 e 319 e 320 e 321 e 322 e 323 e 324 e 325 e 326 e 327 e 328 e 329 e 330 e 331 e 332 e 333 e 334 e 335 e 336 e 337 e 338 e 339 e 340 e 341 e 342 e 343 e 344 e 345 e 346 e 347 e 348 e 349 e 350 e 351 e 352 e 353 e 354 e 355 e 356 e 357 e 358 e 359 e 360 e 361 e 362 e 363 e 364 e 365 e 366 e 367 e 368 e 369 e 370 e 371 e 372 e 373 e 374 e 375 e 376 e 377 e 378 e 379 e 380 e 381 e 382 e 383 e 384 e 385 e 386 e 387 e 388 e 389 e 390 e 391 e 392 e 393 e 394 e 395 e 396 e 397 e 398 e 399 e 400 e 401 e 402 e 403 e 404 e 405 e 406 e 407 e 408 e 409 e 410 e 411 e 412 e 413 e 414 e 415 e 416 e 417 e 418 e 419 e 420 e 421 e 422 e 423 e 424 e 425 e 426 e 427 e 428 e 429 e 430 e 431 e 432 e 433 e 434 e 435 e 436 e 437 e 438 e 439 e 440 e 441 e 442 e 443 e 444 e 445 e 446 e 447 e 448 e 449 e 450 e 451 e 452 e 453 e 454 e 455 e 456 e 457 e 458 e 459 e 460 e 461 e 462 e 463 e 464 e 465 e 466 e 467 e 468 e 469 e 470 e 471 e 472 e 473 e 474 e 475 e 476 e 477 e 478 e 479 e 480 e 481 e 482 e 483 e 484 e 485 e 486 e 487 e 488 e 489 e 490 e 491 e 492 e 493 e 494 e 495 e 496 e 497 e 498 e 499 e 500 e 501 e 502 e 503 e 504 e 505 e 506 e 507 e 508 e 509 e 510 e 511 e 512 e 513 e 514 e 515 e 516 e 517 e 518 e 519 e 520 e 521 e 522 e 523 e 524 e 525 e 526 e 527 e 528 e 529 e 530 e 531 e 532 e 533 e 534 e 535 e 536 e 537 e 538 e 539 e 540 e 541 e 542 e 543 e 544 e 545 e 546 e 547 e 548 e 549 e 550 e 551 e 552 e 553 e 554 e 555 e 556 e 557 e 558 e 559 e 560 e 561 e 562 e 563 e 564 e 565 e 566 e 567 e 568 e 569 e 570 e 571 e 572 e 573 e 574 e 575 e 576 e 577 e 578 e 579 e 580 e 581 e 582 e 583 e 584 e 585 e 586 e 587 e 588 e 589 e 590 e 591 e 592 e 593 e 594 e 595 e 596 e 597 e 598 e 599 e 600 e 601 e 602 e 603 e 604 e 605 e 606 e 607 e 608 e 609 e 610 e 611 e 612 e 613 e 614 e 615 e 616 e 617 e 618 e 619 e 620 e 621 e 622 e 623 e 624 e 625 e 626 e 627 e 628 e 629 e 630 e 631 e 632 e 633 e 634 e 635 e 636 e 637 e 638 e 639 e 640 e 641 e 642 e 643 e 644 e 645 e 646 e 647 e 648 e 649 e 650 e 651 e 652 e 653 e 654 e 655 e 656 e 657 e 658 e 659 e 660 e 661 e 662 e 663 e 664 e 665 e 666 e 667 e 668 e 669 e 670 e 671 e 672 e 673 e 674 e 675 e 676 e 677 e 678 e 679 e 680 e 681 e 682 e 683 e 684 e 685 e 686 e 687 e 688 e 689 e 690 e 691 e 692 e 693 e 694 e 695 e 696 e 697 e 698 e 699 e 700 e 701 e 702 e 703 e 704 e 705 e 706 e 707 e 708 e 709 e 710 e 711 e 712 e 713 e 714 e 715 e 716 e 717 e 718 e 719 e 720 e 721 e 722 e 723 e 724 e 725 e 726 e 727 e 728 e 729 e 730 e 731 e 732 e 733 e 734 e 735 e 736 e 737 e 738 e 739 e 740 e 741 e 742 e 743 e 744 e 745 e 746 e 747 e 748 e 749 e 750 e 751 e 752 e 753 e 754 e 755 e 756 e 757 e 758 e 759 e 760 e 761 e 762 e 763 e 764 e 765 e 766 e 767 e 768 e 769 e 770 e 771 e 772 e 773 e 774 e 775 e 776 e 777 e 778 e 779 e 780 e 781 e 782 e 783 e 784 e 785 e 786 e 787 e 788 e 789 e 790 e 791 e 792 e 793 e 794 e 795 e 796 e 797 e 798 e 799 e 800 e 801 e 802 e 803 e 804 e 805 e 806 e 807 e 808 e 809 e 810 e 811 e 812 e 813 e 814 e 815 e 816 e 817 e 818 e 819 e 820 e 821 e 822 e 823 e 824 e 825 e 826 e 827 e 828 e 829 e 830 e 831 e 832 e 833 e 834 e 835 e 836 e 837 e 838 e 839 e 840 e 841 e 842 e 843 e 844 e 845 e 846 e 847 e 848 e 849 e 850 e 851 e 852 e 853 e 854 e 855 e 856 e 857 e 858 e 859 e 860 e 861 e 862 e 863 e 864 e 865 e 866 e 867 e 868 e 869 e 870 e 871 e 872 e 873 e 874 e 875 e 876 e 877 e 878 e 879 e 880 e 881 e 882 e 883 e 884 e 885 e 886 e 887 e 888 e 889 e 890 e 891 e 892 e 893 e 894 e 895 e 896 e 897 e 898 e 899 e 900 e 901 e 902 e 903 e 904 e 905 e 906 e 907 e 908 e 909 e 910 e 911 e 912 e 913 e 914 e 915 e 916 e 917 e 918 e 919 e 920 e 921 e 922 e 923 e 924 e 925 e 926 e 927 e 928 e 929 e 930 e 931 e 932 e 933 e 934 e 935 e 936 e 937 e 938 e 939 e 940 e 941 e 942 e 943 e 944 e 945 e 946 e 947 e 948 e 949 e 950 e 951 e 952 e 953 e 954 e 955 e 956 e 957 e 958 e 959 e 960 e 961 e 962 e 963 e 964 e 965 e 966 e 967 e 968 e 969 e 970 e 971 e 972 e 973 e 974 e 975 e 976 e 977 e 978 e 979 e 980 e 981 e 982 e 983 e 984 e 985 e 986 e 987 e 988 e 989 e 990 e 991 e 992 e 993 e 994 e 995 e 996 e 997 e 998 e 999 e 1000 e 1001 e 1002 e 1003 e 1004 e 1005 e 1006 e 1007 e 1008 e 1009 e 1010 e 1011 e 1012 e 1013 e 1014 e 1015 e 1016 e 1017 e 1018 e 1019 e 1020 e 1021 e 1022 e 1023 e 1024 e 1025 e 1026 e 1027 e 1028 e 1029 e 1030 e 1031 e 1032 e 1033 e 1034 e 1035 e 1036 e 1037 e 1038 e 1039 e 1040 e 1041 e 1042 e 1043 e 1044 e 1045 e 1046 e 1047 e 1048 e 1049 e 1050 e 1051 e 1052 e 1053 e 1054 e 1055 e 1056 e 1057 e 1058 e 1059 e 1060 e 1061 e 1062 e 1063 e 1064 e 1065 e 1066 e 1067 e 1068 e 1069 e 1070 e 1071 e 1072 e 1073 e 1074 e 1075 e 1076 e 1077 e 1078 e 1079 e 1080 e 1081 e 1082 e 1083 e 1084 e 1085 e 1086 e 1087 e 1088 e 1089 e 1090 e 1091 e 1092 e 1093 e 1094 e 1095 e 1096 e 1097 e 1098 e 1099 e 1100 e 1101 e 1102 e 1103 e 1104 e 1105 e 1106 e 1107 e 1108 e 1109 e 1110 e 1111 e 1112 e 1113 e 1114 e 1115 e 1116 e 1117 e 1118 e 1119 e 1120 e 1121 e 1122 e 1123 e 1124 e 1125 e 1126 e 1127 e 1128 e 1129 e 1130 e 1131 e 1132 e 1133 e 1134 e 1135 e 1136 e 1137 e 1138 e 1139 e 1140 e 1141 e 1142 e 1143 e 1144 e 1145 e 1146 e 1147 e 1148 e 1149 e 1150 e 1151 e 1152 e 1153 e 1154 e 1155 e 1156 e 1157 e 1158 e 1159 e 1160 e 1161 e 1162 e 1163 e 1164 e 1165 e 1166 e 1167 e 1168 e 1169 e 1170 e 1171 e 1172 e 1173 e 1174 e 1175 e 1176 e 1177 e 1178 e 1179 e 1180 e 1181 e 1182 e 1183 e 1184 e 1185 e 1186 e 1187 e 1188 e 1189 e 1190 e 1191 e 1192 e 1193 e 1194 e 1195 e 1196 e 1197 e 1198 e 1199 e 1200 e 1201 e 1202 e 1203 e 1204 e 1205 e 1206 e 1207 e 1208 e 1209 e 1210 e 1211 e 1212 e 1213 e 1214 e 1215 e 1216 e 1217 e 1218 e 1219 e 1220 e 1221 e 1222 e 1223 e 1224 e 1225 e 1226 e 1227 e 1228 e 1229 e 1230 e 1231 e 1232 e 1233 e 1234 e 1235 e 1236 e 1237 e 1238 e 1239 e 1240 e 1241 e 1242 e 1243 e 1244 e 1245 e 1246 e 1247 e 1248 e 1249 e 1250 e 1251 e 1252 e 1253 e 1254 e 1255 e 1256 e 1257 e 1258 e 1259 e 1260 e 1261 e 1262 e 1263 e 1264 e 1265 e 1266 e 1267 e 1268 e 1269 e 1270 e 1271 e 1272 e 1273 e 1274 e 1275 e 1276 e 1277 e 1278 e 1279 e 1280 e 1281 e 1282 e 1283 e 1284 e 1285 e 1286 e 1287 e 1288 e 1289 e 1290 e 1291 e 1292 e 1293 e 1294 e 1295 e 1296 e 1297 e 1298 e 1299 e 1300 e 1301 e 1302 e 1303 e 1304 e 1305 e 1306 e 1307 e 1308 e 1309 e 1310 e 1311 e 1312 e 1313 e 1314 e 1315 e 1316 e 1317 e 1318 e 1319 e 1320 e 1321 e 1322 e 1323 e 1324 e 1325 e 1326 e 1327 e 1328 e 1329 e 1330 e 1331 e 1332 e 1333 e 1334 e 1335 e 1336 e 1337 e 1338 e 1339 e 1340 e 1341 e 1342 e 1343 e 1344 e 1345 e 1346 e 1347 e 1348 e 1349 e 1350 e 1351 e 1352 e 1353 e 1354 e 1355 e 1356 e 1357 e 1358 e 1359 e 1360 e 1361 e 1362 e 1363 e 1364 e 1365 e 1366 e 1367 e 1368 e 1369 e 1370 e 1371 e 1372 e 1373 e 1374 e 1375 e 1376 e 1377 e 1378 e 1379 e 1380 e 1381 e 1382 e 1383 e 1384 e 1385 e 1386 e 1387 e 1388 e 1389 e 1390 e 1391 e 1392 e 1393 e 1394 e 1395 e 1396 e 1397 e 1398 e 1399 e 1400 e 1401 e 1402 e 1403 e 1404 e 1405 e 1406 e 1407 e 1408 e 1409 e 1410 e 1411 e 1412 e 1413 e 1414 e 1415 e 1416 e 1417 e 1418 e 1419 e 1420 e 1421 e 1422 e 1423 e 1424 e 1425 e 1426 e 1427 e 1428 e 1429 e 1430 e 1431 e 1432 e 1433 e 1434 e 1435 e 1436 e 1437 e 1438 e 1439 e 1440 e 1441 e 1442 e 1443 e 1444 e 1445 e 1446 e 1447 e 1448 e 1449 e 1450 e 1451 e 1452 e 1453 e 1454 e 1455 e 1456 e 1457 e 1458 e 1459 e 1460 e 1461 e 1462 e 1463 e 1464 e 1465 e 1466 e 1467 e 1468 e 1469 e 1470 e 1471 e 1472 e 1473 e 1474 e 1475 e 1476 e 1477 e 1478 e 1479 e 1480 e 1481 e 1482 e 1483 e 1484 e 1485 e 1486 e 1487 e 1488 e 1489 e 1490 e 1491 e 1492 e 1493 e 1494 e 1495 e 1496 e 1497 e 1498 e 1499 e 1500 e 1501 e 1502 e 1503 e 1504 e 1505 e 1506 e 1507 e 1508 e 1509 e 1510 e 1511 e 1512 e 1513 e 1514 e 1515 e 1516 e 1517 e 1518 e 1519 e 1520 e 1521 e 1522 e 1523 e 1524 e 1525 e 1526 e 1527 e 1528 e 1529 e 1530 e 1531 e 1532 e 1533 e 1534 e 1535 e 1536 e 1537 e 1538 e 1539 e 1540 e 1541 e 1542 e 1543 e 1544 e 1545 e 1546 e 1547 e 1548 e 1549 e 1550 e 1551 e 1552 e 1553 e 1554 e 1555 e 1556 e 1557 e 1558 e 1559 e 1560 e 1561 e 1562 e 1563 e 1564 e 1565 e 1566 e 1567 e 1568 e 1569 e 1570 e 1571 e 1572 e 1573 e 1574 e 1575 e 1576 e 1577 e 1578 e 1579 e 1580 e 1581 e 1582 e 1583 e 1584 e 1585 e 1586 e 1587 e 1588 e 1589 e 1590 e 1591 e 1592 e 1593 e 1594 e 1595 e 1596 e 1597 e 1598 e 1599 e 1600 e 1601 e 1602 e 1603 e 1604 e 1605 e 1606 e 1607 e 1608 e 1609 e 1610 e 1611 e 1612 e 1613 e 1614 e 1615 e 1616 e 1617 e 1618 e 1619 e 1620 e 1621 e 1622 e 1623 e 1624 e 1625 e 1626 e 1627 e 1628 e 1629 e 1630 e 1631 e 1632 e 1633 e 1634 e 1635 e 1636 e 1637 e 1638 e 1639 e 1640 e 1641 e 1642 e 1643 e 1644 e 1645 e 1646 e 1647 e 1648 e 1649 e 1650 e 1651 e 1652 e 1653 e 1654 e 1655 e 1656 e 1657 e 1658 e 1659 e 1660 e 1661 e 1662 e 1663 e 1664 e 1665 e 1666 e 1667 e 1668 e 1669 e 1670 e 1671 e 1672 e 1673 e 1674 e 1675 e 1676 e 1677 e 1678 e 1679 e 1680 e 1681 e 1682 e 1683 e 1684 e 1685 e 1686 e 1687 e 1688 e 1689 e 1690 e 1691 e 1692 e 1693 e 1694 e 1695 e 1696 e 1697 e 1698 e 1699 e 1700 e 1701 e 1702 e 1703 e 1704 e 1705 e 1706 e 1707 e 1708 e 1709 e 1710 e 1711 e 1712 e 1713 e 1714 e 1715 e 1716 e 1717 e 1718 e 1719 e 1720 e 1721 e 1722 e 1723 e 1724 e 1725 e 1726 e 1727 e 1728 e 1729 e 1730 e 1731 e 1732 e 1733 e 1734 e 1735 e 1736 e 1737 e 1738 e 1739 e 1740 e 1741 e 1742 e 1743 e 1744 e 1745 e 1746 e 1747 e 1748 e 1749 e 1750 e 1751 e 1752 e 1753 e 1754 e 1755 e 1756 e 1757 e 1758 e 1759 e 1760 e 1761 e 1762 e 1763 e 1764 e 1765 e 1766 e 1767 e 1768 e 1769 e 1770 e 1771 e 1772 e 1773 e 1774 e 1775 e 1776 e 1777 e 1778 e 1779 e 1780 e 1781 e 1782 e 1783 e 1784 e 1785 e 1786 e 1787 e 1788 e 1789 e 1790 e 1791 e 1792 e 1793 e 1794 e 1795 e 1796 e 1797 e 1798 e 1799 e 1800 e 1801 e 1802 e 1803 e 1804 e 1805 e 1806 e 1807 e 1808 e 1809 e 1810 e 1811 e 1812 e 1813 e 1814 e 1815 e 1816 e 1817 e 1818 e 1819 e 1820 e 1821 e 1822 e 1823 e 1824 e 1825 e 1826 e 1827 e 1828 e 1829 e 1830 e 1831 e 1832 e 1833 e 1834 e 1835 e 1836 e 1837 e 1838 e 1839 e 1840 e 1841 e 1842 e 1843 e 1844 e 1845 e 1846 e 1847 e 1848 e 1849 e 1850 e 1851 e 1852 e 1853 e 1854 e 1855 e 1856 e 1857 e 1858 e 1859 e 1860 e 1861 e 1862 e 1863 e 1864 e 1865 e 1866 e 1867 e 1868 e 1869 e 1870 e 1871 e 1872 e 1873 e 1874 e 1875 e 1876 e 1877 e 1878 e 1879 e 1880 e 1881 e 1882 e 1883 e 1884 e 1885 e 1886 e 1887 e 1888 e 1889 e 1890 e 1891 e 1892 e 1893 e 1894 e 1895 e 1896 e 1897 e 1898 e 1899 e 1900 e 1901 e 1902 e 1903 e 1904 e 1905 e 1906 e 1907 e 1908 e 1909 e 1910 e 1911 e 1912 e 1913 e 1914 e 1915 e 1916 e 1917 e 1918 e 1919 e 1920 e 1921 e 1922 e 1923 e 1924 e 1925 e 1926 e 1927 e 1928 e 1929 e 1930 e 1931 e 1932 e 1933 e 1934 e 1935 e 1936 e 1937 e 1938 e 1939 e 1940 e 1941 e 1942 e 1943 e 1944 e 1945 e 1946 e 1947 e 1948 e 1949 e 1950 e 1951 e 1952 e 1953 e 1954 e 1955 e 1956 e 1957 e 1958 e 1959 e 1960 e 1961 e 1962 e 1963 e 1964 e 1965 e 1966 e 1967 e 1968 e 1969 e 1970 e 1971 e 1972 e 1973 e 1974 e 1975 e 1976 e 1977 e 1978 e 1979 e 1980 e 1981 e 1982 e 1983 e 1984 e 1985 e 1986 e 1987 e 1988 e 1989 e 1990 e 1991 e 1992 e 1993 e 1994 e 1995 e 1996 e 1997 e 1998 e 1999 e 2000 e 2001 e 2002 e 2003 e 2004 e 2005 e 2006 e 2007 e 2008 e 2009 e 2010 e 2011 e 2012 e 2013 e 2014 e 2015 e 2016 e 2017 e 2018 e 2019 e 2020 e 2021 e 2022 e 2023 e 2024 e 2025 e 2026 e 2027 e 2028 e 2029 e 2030 e 2031 e 2032 e 2033 e 2034 e 2035 e 2036 e 2037 e 2038 e 2039 e 2040 e 2041 e 2042 e 2043 e 2044 e 2045 e 2046 e 2047 e 2048 e 2049 e 2050 e 2051 e 2052 e 2053 e 2054 e 2055 e 2056 e 2057 e 2058 e 2059 e 2060 e 2061 e 2062 e 2063 e 2064 e 2065 e 2066 e 2067 e 2068 e 2069 e 2070 e 2071 e 2072 e 2073 e 2074 e 2075 e 2076 e 2077 e 2078 e 2079 e 2080 e 2081 e 2082 e 2083 e 2084 e 2085 e 2086 e 2087 e 2088 e 2089 e 2090 e 2091 e 2092 e 2093 e 2094 e 2095 e 2096 e 2097 e 2098 e 2099 e 2100 e 2101 e 2102 e 2103 e 2104 e 2105 e 2106 e 2107 e 2108 e 2109 e 2110 e 2111 e 2112 e 2113 e 2114 e 2115 e 2116 e 2117 e 2118 e 2119 e 2120 e 2121 e 2122 e 2123 e 2124 e 2125 e 2126 e 2127 e 2128 e 2129 e 2130 e 2131 e 2132 e 2133 e 2134 e 2135 e 2136 e 2137 e 2138 e 2139 e 2140 e 2141 e 2142 e 2143 e 2144 e 2145 e 2146 e 2147 e 2148 e 2149 e 2150 e 2151 e 2152 e 2153 e 2154 e 2155 e 2156 e 2157 e 2158 e 2159 e 2160 e 2161 e 2162 e 2163 e 2164 e 2165 e 2166 e 2167 e 2168 e 2169 e 2170 e 2171 e 2172 e 2173 e 2174 e 2175 e 2176 e 2177 e 2178 e 2179 e 2180 e 2181 e 2182 e 2183 e 2184 e 2185 e 2186 e 2187 e 2188 e 2189 e 2190 e 2191 e 2192 e 2193 e 2194 e 2195 e 2196 e 2197 e 2198 e 2199 e 2200 e 2201 e 2202 e 2203 e 2204 e 2205 e 2206 e 2207 e 2208 e 2209 e 2210 e 2211 e 2212 e 2213 e 2214 e 2215 e 2216 e 2217 e 2218 e 2219 e 2220 e 2221 e 2222 e 2223 e 2224 e 2225 e 2226 e 2227 e 2228 e 2229 e 2230 e 2231 e 2232 e 2233 e 2234 e 2235 e 2236 e 2237 e 2238 e 2239 e 2240 e 2241 e 2242 e 2243 e 2244 e 2245 e 2246 e 2247 e 2248 e 2249 e 2250 e 2251 e 2252 e 2253 e 2254 e 2255 e 2256 e 2257 e 2258 e 2259 e 2260 e 2261 e 2262 e 2263 e 2264 e 2265 e 2266 e 2267 e 2268 e 2269 e 2270 e 2271 e 2272 e 2273 e 2274 e 2275 e 2276 e 2277 e 2278 e 2279 e 2280 e 2281 e 2282 e 2283 e 2284 e 2285 e 2286 e 2287 e 2288 e 2289 e 2290 e 2291 e 2292 e 2293 e 2294 e 2295 e 2296 e 2297 e 2298 e 2299 e 2300 e 2301 e 2302 e 2303 e 2304 e 2305 e 2306 e 2307 e 2308 e 2309 e 2310 e 2311 e 2312 e 2313 e 2314 e 2315 e 2316 e 2317 e

ANEXO 11:

WORKERS PARADE | TINA MODOTTI, 1926.

REVOLUÇÃO DE 1930 | UBATUBA DE FARIA, 1930.



