



AS RAINHAS DO CARNAVAL DE PORTO ALEGRE SOB O SIGNO FOTOGRÁFICO (1908-1914)

THE QUEENS OF THE PORTO ALEGRE CARNIVAL UNDER THE PHOTOGRAPHIC SIGN (1908-1914)

Caroline Leal*

Prefeitura Municipal de Porto Alegre

 <https://orcid.org/0000-0003-4633-8691>

aentrudeira@gmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão a respeito do carnaval de Porto Alegre/RS, do início do século XX, a partir da análise de um conjunto de fotografias de rainhas das sociedades carnavalescas, Esmeralda e Venezianos. Investigando as representações de mulher elaboradas pelo signo fotográfico, por meio da análise iconográfica/iconológica, foi possível verificar a transmissão de uma mensagem que associava moral social e branquitude à feminilidade e aos festejos de Momo e sua distinção social.

PALAVRAS-CHAVE: Branquitude; carnaval; fotografia; modernidade.

ABSTRACT: This article presents a reflection on the carnival in Porto Alegre/RS, at the beginning of the 20th century, based on the analysis of a set of photographs of queens from carnival societies, Esmeralda and Venezianos. Investigating the representations of women created by the photographic sign, through iconographic/iconological analysis, it was possible to verify the transmission of a message that associated social morality and whiteness with femininity and Momo's celebrations and her social distinction.

KEYWORDS: Whiteness; carnival; photography; modernity.

* Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professor da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Em tempos *instagramáveis*, nos quais o registro fotográfico de nossas experiências acaba, invariavelmente, por ser postado, curtido e comentado, tornando-se signo de como nos damos a ver e somos vistos socialmente, pensar a respeito dos usos sociais da fotografia em outros tempos históricos se faz interessante. Surgida no início do século XIX, a fotografia chegou ao Brasil, pelas mãos do francês Hercule Florence, em 1834, e teve em D. Pedro II um de seus principais difusores. Símbolo de civilização e modernidade, a fotografia passou a ser um instrumento de divulgação da imagem do imperador (SCHWARCZ, 1998). No sul do Brasil, mais especificamente na cidade de Porto Alegre, a invenção já se fazia presente desde a segunda metade do século XIX. O italiano Luiz Terragno foi um dos primeiros fotógrafos a se estabelecer, em 1853, seguido por Rafael Ferrari (1871), Otto Schönwald (1880) e Virgílio Calegari (1885). Ao final daquela centúria, já se podia identificar em torno de vinte fotógrafos na cidade (ALVES, 1998; KOSSOY, 2002; SANTOS, 1998). A atuação desses profissionais estava associada aos ateliês fotográficos, espaço não só de produção das fotografias, como também de diversas sociabilidades, como exposições de arte, por exemplo (POSSAMAI, 1998). Frequentá-los era símbolo de prestígio e distinção social. De acordo com Santos (1998, p.29 e 30), o início do regime republicano veio acompanhado pelo aburguesamento dos costumes e “encontrou posição privilegiada no signo fotográfico, [...] materialização imagética do conceito de modernidade, sustentada no efêmero e na imortalização do instante”.

Além do advento da fotografia, o século XIX também foi marcado por transformações nas formas de celebração do carnaval. Em 1855, um grupo de jovens da elite carioca organizou o desfile do *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, inspirado nos modelos festivos franceses e italianos. Espécie de ato fundador do carnaval brasileiro, segundo Ferreira (2005, p. 65) foi “um momento simbólico que assinala talvez a primeira ação organizada e objetiva de dominação do espaço/poder do Carnaval”. À semelhança do que ocorria na Corte, surgiram em Porto Alegre, em 1873, a *Sociedade Carnavalesca Esmeralda Porto-Alegrense* e a *Sociedade Carnavalesca Os Venezianos*. Ambas promoviam desfiles de carros alegóricos, seguidos de bailes restritos a associados, instaurando um novo padrão festivo que se contrapunha ao entrudo, prática carnavalesca de origem portuguesa.

Descrito pela imprensa como uma “bárbara tradição”, o entrudo consistia numa série de brincadeiras executadas nos dias que antecediam a entrada da Quaresma,

sobretudo o arremesso de limões de cheiro, líquidos de bisnagas, baldes de água e farinha, cujo caráter corporal e desordeiro passou a ser condenado como símbolo de atraso. Em contrapartida, Esmeralda e Venezianos foram exaltadas pela imprensa porto-alegrense como verdadeiras emissárias do “progresso” e da “civilização”. A chegada da chamada “Era Carnavalesca” (*Mercantil*, Porto Alegre, 02/03/1878, p. 3) era interpretada, assim, como uma oportunidade para que a capital gaúcha se aproximasse do modelo dos “países mais antigamente civilizados, e que mais se distinguem nas vias do progresso humano” (*A Reforma*, Porto Alegre, 14/02/1875, p.1). Segundo Lazzari (2001, p.73), era preciso que “carnaval e entrudo não mais se confundissem, e que o primeiro se revestisse somente de valores positivos para assim se contrapor ao segundo, que representaria todos os males”.

Sob a lógica da modernidade, a reforma carnavalesca não se limitava à adoção de novos modelos estéticos, mas estava também vinculada a um projeto de moralização da festa. O contato físico característico do entrudo cedeu lugar ao distanciamento simbólico e espacial dos desfiles: “os rapazes das sociedades desfilariam nos carros, enquanto os demais, incluindo as mulheres, assistiriam, aplaudiriam e jogariam flores, ao invés do temido limão” (LEAL, 2021, p. 73). Dessa forma, esmeraldinos e venezianos - definidos como “a flor dos moços da nossa sociedade, a boa gente da terra” (*A Reforma*, Porto Alegre, 12/02/1874, p.1) - utilizavam o carnaval não só para reafirmar sua distinção social, como trabalhavam em prol do controle dos corpos e agenciamento do desejo, ao eliminarem o perigo do entrudo e seus “abraços traiçoeiros que começavam na porta da rua e iam terminar mesmo na barba dos Sr. pais de família” (*A Reforma*, Porto Alegre, 14/02/1875, p.1).

Apesar do prestígio alcançado, a Esmeralda e os Venezianos entraram em declínio e, ainda no século XIX, deixaram de organizar o carnaval em Porto Alegre. O desaparecimento dessas sociedades abriu espaço para a emergência de novos sentidos atribuídos à festa, sobretudo por meio da imprensa, que passou a adotar um discurso marcadamente crítico em relação ao carnaval em suas diferentes manifestações - fossem as agremiações de caráter mais popular, os bailes de máscaras, os jogos de confete e serpentina ou mesmo a persistência do entrudo. O tom moralizante dos periódicos evidencia como a folia passou a ser associada à desordem e ao risco de degradação moral. O *Correio do Povo* (Porto Alegre, 04/03/1900), por exemplo, denunciava “o jeitinho, o descaro, a petulância com que o jogo [do entrudo] era feito, não já entre parceiros, mas, o que mais é, entre *tout le monde...*”. Já *O Independente* (Porto Alegre,

09/03/1905) descrevia o carnaval como “festa da luxúria desenfreada, da devassidão mais profunda”, advertindo ainda contra a “licenciosa libertinagem que vai aos poucos corrompendo a nossa juventude, em uma ameaça feroz e real às bases sacratíssimas do lar, à moral da família que é o fundamento do edifício social”.

Se, em um primeiro momento, a atuação de esmeraldinos e venezianos havia simbolizado o “progresso” da cidade ao associar a festa a uma forma de comemoração civilizada, sua extinção abriu caminho para uma retórica de condenação, que retomava o imaginário da desordem e do perigo moral ligados ao carnaval. Como observa Maria Clementina Cunha (2001), a festa sempre funcionou como espaço privilegiado de disputa simbólica em torno da ordem, da moralidade e do controle social - um aspecto também destacado por Leonardo Pereira (2004), ao analisar o papel da imprensa e da literatura na construção de representações do carnaval carioca. Nesse mesmo sentido, Felipe Ferreira (2005) demonstra que o carnaval moderno foi menos uma continuidade espontânea das práticas populares e mais uma invenção cultural, elaborada a partir de projetos de disciplinamento e de ressignificação da festa. Em Porto Alegre, o desaparecimento das primeiras sociedades carnavalescas reavivou o temor das elites diante do contato indiscriminado entre corpos e classes. A ideia de “decadência” atribuída ao carnaval não se relacionava à ausência da festa, mas sim à sua crescente popularização, interpretada pelos setores dominantes como um risco de degeneração social (LEAL, 2013).

Dessa forma, a fim de promover uma regeneração moral do carnaval, em 1906, Esmeralda e Venezianos haveriam de renascer. Marcada por uma forte participação das mulheres na organização e exibição dos festejos carnavalescos, bem como pela exaltação da figura feminina, nessa nova fase as rainhas das agremiações ocuparam um lugar de destaque, se tornando modelos de virtude e beleza. Em vista disso, uma série de eventos eram promovidos a fim de consagrar a soberana: bailes, *tea concerts* e exposições de seus retratos. Realizando uma verdadeira festa por ocasião da inauguração das vitrines de renomados fotógrafos, os retratos também eram expostos como adornos dos salões em que se realizavam os bailes, exibidos em cinematógrafos, publicados nos jornais da cidade e nos panfletos distribuídos pelas próprias sociedades carnavalescas durante seus préstitos (LAZZARI, 2001; LEAL, 2013). A partir disso, a proposta deste artigo é apresentar uma discussão a respeito do carnaval de Porto Alegre/RS, do início do século XX, a partir da análise de retratos fotográficos de rainhas das sociedades carnavalescas. Nosso objetivo é relacionar o advento da fotografia e os festejos carnavalescos na cidade de Porto Alegre, ambos portadores de um ideal de modernidade, verificando as representações de mulher

elaboradas pelo signo fotográfico. Centrado na figura da rainha das sociedades carnavalescas, busca-se averiguar como essas mulheres deram-se a ver e como foram elas retratadas. É importante destacar que entende-se por representação os “sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam condutas e comunicações sociais” (TEDESCHI, 2012, p.30). Componente essencial dos discursos, através da representação constrói-se significado para o mundo social (CHARTIER, 1991).

Enquanto documento histórico, a imagem fotográfica nos “fornece indicações sobre a realidade que retrata e sobre o olhar daquele que a produziu” (FREHSE, 2005, p.185), se tornando um vestígio/aparência de algo que se passou na realidade concreta, em um dado espaço e tempo (KOSSOY, 2002). Nesse sentido, ela é tanto um vestígio do real, quanto a elaboração de um discurso, que nos permite apreender as representações e mentalidades de uma época. Afinal, “fotografar ou se fazer fotografar não é jamais um ato neutro. Colocamo-nos imediatamente no domínio do simbólico. Atrás do papel acetinado ou mate, desenvolvem-se, implicitamente, discursos sobre a ordem das pessoas, das coisas e do mundo” (GRANET, 2002, p.21). Assim como as demais fontes históricas, as fotografias também não falam por si só. É preciso decifrar seu conteúdo, ir além dos limites da imagem, considerando suas dimensões objetivas e subjetivas, ou seja, tanto seu aspecto técnico-formal, quanto os contextos de sua produção (KOSSOY, 2007, p.52). De acordo com Mauad (1996), a compreensão da imagem fotográfica se dá pela superfície visual do texto não verbal e pelas aproximações com outros textos da época, um espaço de inferências. É nesse sentido que Miriam Moreira Leite (1992, p.41) sugere que, durante a leitura da documentação, se faça a articulação entre a linguagem verbal – textos orais ou escritos – com a linguagem visual para a “compreensão dos mais ampla dos fatos fotogênicos pelos não-fotogênicos”.

A fim de discutir os usos sociais das fotografias, Bourdieu (2003, p.44) ressaltava que, além das intenções explícitas de quem a produziu, elas também expressam “[...] o sistema de esquemas de percepção, pensamento e apreciação comuns a todo um grupo”. Ao evidenciar o discurso presente no registro fotográfico, o trabalho historiográfico permite discutir as maneiras pelas quais os indivíduos constroem significados para o mundo social. Afinal, “as normas que organizam a captura fotográfica do mundo, segundo a oposição entre o fotográfico e o não fotográfico, são indissociáveis do sistema de valores implícitos próprios de uma classe, de uma profissão ou de um círculo artístico

[...]”¹. No caso aqui em questão, o registro fotográfico nos possibilitará discutir as representações de mulher elaboradas pelo discurso carnavalesco na Porto Alegre do início do século XX. Dessa forma, utilizou-se a iconografia/iconologia como instrumento de análise, decompondo-se os elementos constitutivos da imagem em duas partes: a realidade exterior – assunto, fotógrafo, tecnologia, espaço, tempo e os detalhes icônicos que compõem o conteúdo – e a realidade interior – a história do assunto, as condições de produção. É nesse sentido que, enquanto a análise iconográfica é assinalada a nível da imagem, a iconológica “tem aí seu ponto de partida e estende-se além do documento visível, além da chamada evidência documental. Trata-se da recuperação de diferentes camadas de significação. A interpretação iconológica se desenvolve na esfera das ideias, das mentalidades”(KOSSOY, 2007, p.56). Nosso rol documental é composto por oito fotografias, de sete rainhas do carnaval, quatro venezianas e três esmeraldinas, entre os anos de 1908 e 19014. As imagens foram retiradas de jornais da época, como *A Federação* e *O Independente*, disponíveis no acervo do *Museu de Comunicação Hipólito José da Costa* e no *Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho*, respectivamente.

Embora não tenhamos informações sobre as fotografias originais para saber seu tamanho e formato, sabemos que no fim do século XIX e início do século XX personagens femininos eram comumente retratadas nos formatos *carte-de-visite* e *cabinet portrait*. O primeiro, “de pequenas dimensões, com aproximadamente 6,0 x 9,5 cm, sendo afixado sobre um cartão ligeiramente maior, o qual geralmente trazia estampado o nome do estúdio fotográfico. O *cabinet portrait*, também afixado sobre um cartão, é maior, medindo aproximadamente 10,0 x 15 cm” (STANCIK, 2011, p.2). Primeiro gênero forte da fotografia, o retrato alcançou grande popularidade desde o início do processo fotográfico, ainda no século XIX. Tal sucesso pode ser entendido, na medida em que ele materializava a demanda dos indivíduos de construírem sua imagem e se eternizarem. Segundo Procopiak (2001, p.170),

[...] a representação da figura humana, no universo das imagens, sempre correspondeu a um firme desejo de perpetuar determinada identidade, como espírito e os valores da época, ou seja, cada sociedade produz formas artísticas que refletem suas tradições e exigências.

¹ “[...] las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico [...]”. Tradução do(a) autor (a).

No que tange aos veículos de publicação das imagens, convém destacar que o jornal *A Federação* foi órgão oficial do Partido Republicano Rio-grandense (PRR). Fundado por Júlio de Castilhos, em 1884, a fim de disseminar as ideias republicanas, com a ascensão do partido ao governo do estado, tornou-se o porta-voz oficial das posições e diretrizes governamentais (RÜDIGER, 2003). *O Independente*, por sua vez, foi uma folha de caráter informativo criada por Octaviano de Oliveira, que circulou de 1900 a 1923 (STEYER, 2010, p.54). Embora pretendesse a independência política, oscilou entre o apoio discreto e franco, alinhando-se com a situação estadual, a partir de 1907. Em suas páginas escreveram “militantes socialistas, políticos e funcionários públicos de segundo e terceiro escalão, coronéis da Brigada Militar”, indivíduos que desempenhavam a atividade jornalística em concomitância com suas funções profissionais, ou seja, eram “homens de seu tempo” que viam a “imprensa como um instrumento privilegiado de ação na sociedade” (VARGAS, 2007, p.5).

RAINHAS E SEUS RETRATOS FOTOGRÁFICOS

Começamos nossa análise com o retrato de Themira de Azevedo, rainha da S. C. Os Venezianos, em 1908. Sentada em uma grande cadeira de espaldar alto e madeira entalhada, em formato de trono, que ocupa posição central e confere solenidade à cena, Themira segurava um ramalhete de flores em sua mão esquerda. Seu corpo está levemente voltado de perfil, mas o rosto se dirige para a câmera, criando um equilíbrio entre formalidade e proximidade. Trajando vestido claro, com barra bordada e mangas bufantes, trazia um laço como adereço nos cabelos. Com expressão serena, ela esboçava um leve sorriso (Figura 1).

Figura 1. Themira Azevedo, rainha da *S. C. Os Venezianos*, 1908



Fonte: O Independente, Porto Alegre, 03/03/1908. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho.

Em formato retangular, enquadrado verticalmente, em plano médio, o retrato foi produzido no estúdio de Virgílio Calegari, como indica a inscrição arredondada no canto direito da imagem. Italiano de Bérghamo, o fotógrafo emigrou para o Brasil aos 13 anos de idade, chegando em Porto Alegre, em 1881. No início do século XX, “já era uma figura de destaque na sociedade porto-alegrense, sendo convidado a fazer parte dos eventos relacionados às artes e a fotografar os acontecimentos importantes da cidade” (SANTOS, 1998, p.25). Frequentemente citado pelos jornais, que noticiavam seus êxitos, especialmente, o reconhecimento estrangeiro de seu trabalho, Calegari era a encarnação da modernidade e frequentar seu estúdio a incorporação desse signo.

Além de Themira, Calegari também foi o responsável pelo retrato de Alcinda Lewis, rainha da *S. C. Esmeralda*, em 1910. A mais jovem das soberanas retratadas (12 anos), ela era neta de João Manoel Barreto Lewis, cenógrafo que preparou os carros para a primeira exibição da agremiação (*O Independente*, Porto Alegre, 06/02/1910). Em reportagem de página inteira, onde trazia a fotografia das soberanas e dos presidentes de reconhecidas agremiações carnavalescas, o jornal *O Independente* (Porto Alegre, 06/02/1910) fazia uma apresentação da rainha esmeraldina, destacando que “sua organização moral está de acordo com a figura física: inteligente a toda prova,

extraordinariamente vivaz e, não obstante sua juvenilidade, tem o propósito e a correção das moças completas”. E a fim de corroborar essa descrição, o jornal publicava seu retrato, “pálido esboço do que realmente ela é: tipo completo de beleza plástica” (Figura 2).

Figura 2. Alcinda Lewis, rainha da *S. C. Esmeralda*, 1910



Fonte: O Independente, Porto Alegre, 06/02/1910. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho.

Há aqui de se destacar o discurso de mimese a respeito da fotografia, na qual ela seria “a imitação mais perfeita da realidade”. Como espelho do real, ela era entendida como uma evidência material do mundo revelado, em função da “semelhança existente entre a foto e o seu referente” (DUBOIS,1993, p.26-27). Em formato oval - típico de álbuns de família e cartões de visita - no sentido vertical, enquadrado em plano médio curto, o retrato trazia Alcinda no centro, trajando uma vestimenta clara e um grande laçarote nos cabelos que destacava sua tenra idade. Com rosto e olhar voltados para o canto esquerdo da imagem, o ar sério e circunspecto caracterizaria a “correção das moças completas”?

Na mesma edição, o jornal *O Independente* trazia ainda o retrato de Amelina Chagastelles, rainha dos venezianos, no carnaval de 1910. Retratada em plano médio, Amelina trajava um vestido claro e apresentava uma fita em torno dos cabelos, finalizada

num grande laço. A aparência virtuosa da jovem era reforçada pela pose escolhida: sentada lateralmente na cadeira, ela levava gentilmente as mãos ao rosto e direcionava um plácido olhar para a câmera fotográfica (Figura 3). Vale lembrar que, inicialmente a pose fotográfica esteve vinculada a limitações técnicas; porém, com o avanço da fotografia ela se consolidou como artifício fundamental na construção da representação visual, tornando-se parte integrante da “mise-en-scène fotográfica” (MUAZE, 2007, p.174). Assim, a combinação entre vestimenta, acessórios e postura não era casual, mas resultado de uma escolha consciente e, muitas vezes, negociada com o fotógrafo, a fim de “construir a representação desejada” (MUAZE, 2007, p. 179).

Figura 3. Amelina Chagastelles, rainha da *S. C. Os Venezianos*, 1910



Fonte: O Independente, Porto Alegre, 06/02/ 1910. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho.

No ano seguinte (1911), a soberana escolhida pelos venezianos foi Elvira Werna Coelho. Nascida em Porto Alegre, em 1894, era filha de João da Matta Coelho e de Miguelina de Castro Werna e Bilstein. De família ligada aos festejos carnavalescos na cidade, tanto seu pai, sua mãe, quanto seu avô paterno, ocuparam posições de destaque nas sociedades carnavalescas. Seu pai foi tesoureiro e vice-presidente dos venezianos, seu avô foi presidente da Esmeralda e sua mãe foi rainha de ambas as agremiações (LEAL,2020).

Figura 4. Elvira Werna Coelho, rainha da *S. C. Os Venezianos*, 1911



Fonte: O Independente, Porto Alegre, 21/02/1911. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho.

No centro do retrato, enquadrada em plano médio - que privilegia busto, mãos e parte da indumentária - Elvira adota uma postura elegante e distinta: de perfil, mas com o rosto voltado levemente para o observador. O braço direito foi levado às costas, enquanto o esquerdo apoia suavemente o queixo, direcionando o olhar para fora do quadro e transmitindo seriedade e sobriedade. Com os cabelos presos e adornados por um enfeite na parte posterior da cabeça, trajava um vestido de cintura marcada, com bordados no colo e detalhes nas mangas, o que reforça o caráter cerimonioso da imagem e a vincula a códigos de distinção social e de uma feminilidade recatada (Figura 4). Ao apresentá-la ao público leitor, o jornal *O Independente* (Porto Alegre, 12/02/1911) salienta “sua beleza, a supremacia do seu espírito cintilante, a delicadeza do seu trato, os infinitos cambiantes da ternura, que nesta adolescência assume amavios indescritíveis, a sua educação, o seu gênio de encantamento [...]”, ressaltando ainda sua “[...] graça e pureza, dotações supremas de sua natureza de moça meridional, superiormente definida”.

É importante destacar que, com o renascimento das tradicionais sociedades carnavalescas, a moralidade tornou-se elemento central nos discursos da imprensa e

passou a ser apresentada como sinal distintivo do carnaval porto-alegrense. O *Correio do Povo* (Porto Alegre, 10/02/1910) enfatizava que “Porto Alegre é uma exceção. Seu Carnaval é um ressumbramento de arte e galanteria, de elegância e moralidade”, contrastando com a visão anterior que o caracterizava como a “celebração mais brutal e rude do culto da carne” (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 09/03/1905). À vista disso, as mulheres que participavam da festa, em especial as rainhas das agremiações, passaram a ser louvadas por seus comportamentos irrepreensíveis e por sua conduta moral, responsáveis por livrar a cidade daquela dita concupiscência deflagrada na virada do século:

[...] é realmente belo de ver-se e edificante de sentir-se, esse culto da Mulher, quando o inspiram sentimentos de alegria sã e quando em torno de almas de arminho.

Porque a verdade é esta: entre nós, e por honra nossa, o Carnaval quase que completamente deixou de ser a folia pagã na convulsão dos gozos profanos, exaustivos, e sim um pretexto para desafogarem-se os espíritos das amarguras e do tédio do diuturno viver afanoso e volverem-se, numa ânsia de consolação e de alegre remanso, para as mil formas de endeusamento do sexo que é flor de ideal atração (*Correio do Povo*, Porto Alegre, 10/03/1908).

Imbuído de ideais positivistas, que tinham na moral social um caro princípio, esse discurso também se expressava na doutrina partidária que orientava a política local, sobretudo por meio do Partido Republicano Rio-Grandense (BAKOS, 1998). Segundo Nelson Boeira (2001, p. 401), o “impacto do comtismo no Rio Grande do Sul não se restringiu às esferas da política e da religião”, estendendo-se igualmente a diversas áreas da vida intelectual. Assim, as ideias positivistas foram assimiladas por diferentes públicos, que as difundiram, reinterpretaram e, por vezes, as deformaram. Esse positivismo difuso, que não pode ser entendido como mera reprodução do pensamento de Augusto Comte, manifestou-se também na esfera carnavalesca. Vale destacar que muitos associados e dirigentes das sociedades Esmeralda e Venezianos pertenciam às elites ligadas ao PRR. O pai de Elvira, por exemplo, foi um dos primeiros intendentess municipais do período republicano. Embora eleito vereador pelos Conservadores em julho de 1889, quando ocupava a vice-presidência da Câmara aderiu ao PRR. Com a Proclamação da República, figurava entre os vereadores em exercício e foi designado pelo chamado “governo revolucionário” para integrar a Junta Municipal, encarregada de “dirigir os negócios da cidade”, ao lado de Antônio de Azevedo Lima (*A Federação*, Porto Alegre, 16/07/1886; 19/07/1889; 18/11/1891). Além disso, tanto a Brigada Militar do Rio Grande do Sul

quanto o Exército Brasileiro foram fortemente influenciados pela filosofia de Comte (KARNIKOWSKI, 2010; MCCANN, 2007). Não por acaso, boa parte das rainhas aqui apresentadas eram filhas de militares: Themira de Azevedo, filha de Amphilóquio de Azevedo, tenente-coronel do estado-maior e professor da Escola de Guerra; Amelina Chagastelles, filha de Joaquim Pantaleão Teles Queiros Filho, primeiro comandante-geral da Brigada Militar do Rio Grande do Sul; Elithia, filha de João Leocádio Pereira de Melo, tenente-coronel comandante e diretor do Arsenal de Guerra; e Marina de Souza Neves, filha de Arthur Pinto de Souza Neves, tenente do estado-maior (LEAL, 2013).

Outro aspecto ressaltado pela imprensa como diferencial do carnaval porto-alegrense, marcado por seu caráter familiar e moralizado, estava relacionado às origens da população. Conforme descreveu *A Federação* (Porto Alegre, 27/02/1911), haveria no gaúcho uma combinação peculiar: o “amor ao estrondo” herdado dos portugueses, temperado pela “disciplina germânica” e pelo “gosto artístico” advindo do convívio com imigrantes de outras nacionalidades e com patrícios viajados. Dessa fusão resultaria um carnaval típico, “festa de família sem as etiquetas dos salões nobres, mas também sem os excessos e a nudez chocante do carnaval carioca e parisiense”.

Esse discurso integrava um processo mais amplo de construção da identidade regional, em que o gaúcho era exaltado como um tipo racialmente superior por sua descendência europeia. Assim, o jornal ressaltava as “origens brancas” da população porto-alegrense como responsáveis pela criação de um carnaval singular. Analisando a construção da invisibilidade negra e o branqueamento populacional em Porto Alegre, Rosa (2014, p.42-43) destaca que:

[...] fossem açorianos ou alemães, as ótimas qualidades atribuídas aos imigrantes europeus, principalmente aquelas referentes à disposição para o trabalho, sintetizavam, na verdade, a crença nas peculiaridades raciais superiores de gente branca; um conjunto de atributos que acabava sendo transferido para a população gaúcha, porque os açorianos constituíam o “tronco originário” desta mesma população, cujos predicados foram posteriormente aprimorados pela introdução de “germânicos”.

É nesse sentido que o “amor ao estrondo” português, “modificado pela disciplina germânica”, foi apresentado como a marca de distinção do carnaval de Porto Alegre, a exemplo das descrições que acompanhavam os retratos fotográficos das soberanas carnavalescas, muitas vezes centradas na ascendência familiar como traço de suas personalidades. No caso de Alcinda Lewis, por exemplo, *O Independente* (Porto

Alegre, 06/02/1910) exaltava sua herança racial como explicação para sua “perfeição”: “neta remota de filhos da velha Albion, pelo lado paterno, pelo materno corre-lhe nas veias a mistura do sangue luso-brasileiro, resultando dessa mescla operada em quatro gerações, de que ela é a flor, o tipo formoso que apresenta, impecável em seus detalhes”. O discurso racializado, em conformidade com os princípios eugênicos em circulação na época, atribuía à ascendência branca e europeia a formação do “tipo formoso” da rainha do carnaval. Como destaca Munareto (2016), a ansiedade diante do futuro da sociedade moderna gerou um ambiente favorável à eugenia, entendida pelas elites como esperança de regeneração social, mas também como justificativa para a exclusão de grupos considerados degenerados.

Vale aqui lembrar que o descontentamento da imprensa porto-alegrense com o carnaval do início do século XX relacionava-se diretamente ao desaparecimento da Esmeralda e da Venezianos e à ascensão de agremiações populares: “Com o decorrer dos tempos, as festas de Momo se têm tornado cada vez mais plebeias, mais abjetas”, lamentava *O Independente* no carnaval de 1905. Externando as disputas sociais que se faziam presentes, sobretudo a partir do pós-abolição, o discurso do referido periódico apontava para as “variações dos significados da constituição das relações sociais racializadas que estavam vinculadas à reorganização do trabalho livre e às tentativas de reordenamento social, permeando as discussões sobre os direitos de cidadania nesse período” (BOHRER, 2014, p.26). Nesse contexto, o carnaval protagonizado pela “plebe” era visto como expressão de degeneração moral: “ao som da música, entregavam-se ao ‘maxixe desenfreado’, em requebros exagerados e obscenos, com grande escândalo do burguês honesto que não leva a família ao teatro para não apreciar tais cenas a troco de dinheiro” (*A Federação*, Porto Alegre, 28/02/1900, p. 2). Não por acaso, o maxixe - dança criada por negros a partir da fusão de elementos africanos e europeus - foi estigmatizado pelas elites como expressão “imoral” de mestiçagem cultural (REIS, 1993; VELLOSO, 2007). As camadas populares, tidas como “tipos degenerados”, eram associadas ao risco de contaminação e decomposição social por meio de suas práticas festivas. Em contraste, a presença de sociedades como a Esmeralda e os Venezianos havia garantido um carnaval visto como digno e civilizado, como sublinhou *A Federação* (28/02/1900, p. 2): “o Carnaval de Porto Alegre primava pelo luxo, pelo gosto, pelo espírito e pela excelência do pessoal que tomava parte nos festejos”.

Além de Virgílio Calegari, o ateliê dos irmãos Ferrari era outra referência em fotografias na cidade durante esse período. Ao assumirem os negócios do pai (Rafael

Ferrari), Carlos e Jacinto constituíram uma nova firma, a *Ferrari & Irmão*, e deram impulso ao empreendimento iniciado pelo patriarca (ALVES, 1998). Especializados em fotografias de vistas urbanas, os Ferrari figuraram entre os fotógrafos que mais apareceram na imprensa da última década dos oitocentos (SANTOS, 1998), prosperando de “tal forma que montaram um dos mais luxuosos ateliers fotográficos da virada do século, chegando mesmo a ter que fechar seu estabelecimento por excesso de trabalho” (POSSAMAI, 2006, p.265). No que tange ao carnaval, geralmente, eram os responsáveis por fotografar as rainhas esmeraldinas; enquanto às venezianas, comumente, cabia à Calegari. O próprio Jacinto Ferrari foi membro da Esmeralda e, no ano de 1908, escreveu um verso dedicado à sua soberana, Edith Ribeiro: “Salve! Rainha formosa, Brilhante estrela divina. De encantos, miraculosa! Salve! Rainha formosa! Tu és o sol que ilumina. A nossa senda gloriosa! Salve! Rainha formosa, Brilhante estrela divina!” *O Independente*, Porto Alegre, 10/01/1908.

Apesar do bom relacionamento entre as agremiações, a identificação de uma sociedade carnavalesca com um ou outro fotógrafo não deixava de ser uma competição à parte. De acordo com Santos (1998, p.29), Jacinto Ferrari foi quem “se constituiu em ator principal de uma rivalidade tácita entre a família Ferrari e Calegari, no que se refere ao ofício da fotografia na aurora do século XX”. Mesmo não havendo um confronto direto entre eles, em vários momentos “da trajetória profissional dos dois fotógrafos a sua disputa implícita pelo prestígio profissional é notória. [...] quando um se destacava em algo, o outro trazia uma novidade” (SANTOS, 1998, p.29). Em 1910, por exemplo, o jornal *A Federação* noticiava a exibição do retrato da rainha esmeraldina, Alcinda Lewis, na vitrine do ateliê de Jacinto Ferrari. Frisando que o trajeto da caverna esmeraldina até o local do evento teria sido “entre brados de contentamento e vivas à ‘Esmeralda, à rainha, ao carnaval’”, o periódico fazia uma detalhada descrição do retrato e destacava que ao parar a multidão diante da vitrine, “subiu a placa que a encobre e apareceu, em toda a sua beleza, a concepção artística [...] houve, então, um delírio de aclamações que prolongaram-se enquanto a banda tocava o hino da Esmeralda e o Zé Pereira a secundava freneticamente” (*A Federação*, Porto Alegre, 04/02 1910). Ao se retirar da festividade, em direção à sua residência, Alcinda passou pela exposição do retrato de Amelina Chagastelles e pela comemoração dos venezianos em frente ao estúdio de Calegari.

O próximo retrato a ser analisado é o de Elithia Melo, rainha das S. C. Esmeralda, em 1911. Filha do comandante tenente-coronel João Leocádio Pereira de

Melo e de Francisca Marques, ambos identificados com as festividades carnavalescas da cidade, em especial com os esmeraldinos. Sua mãe também já havia sido rainha do carnaval e seu pai comandava a música nos bailes promovidos pela agremiação (LEAL, 2013). De cabelos negros e curtos, detalhes no colo do vestido, em pose frontal e olhar direcionado para o canto direito do retrato, Elithia, provavelmente, foi retratada pela *Fotografia Ferrari* (Figura 5). Pela ocasião da exposição de seu retrato na vitrine do referido ateliê, foi promovido um evento com a participação da banda de música da Brigada Militar e o Zé-Pereira esmeraldino. De acordo com o jornal *A Federação* (Porto Alegre, 21/02/ 1911), “a decoração artística da vitrine apresentava magnífico efeito; e ao ser erguida a tela que a encobria, uma verdadeira ovação foi feita a jovem soberana esmeraldina e à aristocrática sociedade”.

Figura 5. Elithia Melo, rainha da *S. C Esmeralda*, 1911



Fonte: O Independente, Porto Alegre, 21/02/1911. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho.

Nos anos de 1913 e 1914, a soberana escolhida pelos Venezianos foi Marieta Franco. Em janeiro de 1913, seu retrato foi exibido na vitrine da *Fotografia Ferrari*. Contudo, a imagem publicada no jornal *O Independente* - e aqui apresentada - era obra

de Virgílio Calegari, o que sugere que a fotografia exposta e a divulgada no periódico não eram a mesma. Situação semelhante parece ter ocorrido em 1910, com a rainha esmeraldina Alcinda Lewis.

Figura 6 . Marieta Franco, rainha da *S. C. Os Venezianos*, 1913



Fonte: O Independente, Porto Alegre, __/02/1913. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre de Moysés Vellinho.

Retratada em plano inteiro, em formato vertical e com enquadramento centralizado, Marieta tem sua postura e indumentária destacadas. O corpo surge levemente voltado de lado, enquanto a cabeça se direciona para frente, estabelecendo contato visual com o observador. Sobre o vestido, ela trajava uma espécie de manto claro, complementado por um adereço nos cabelos. Na mão direita, segura um ramalhete de flores, elemento simbólico associado à delicadeza e à feminilidade (Figura 6).

No segundo retrato, desta vez publicado pelo jornal *A Federação*, em referência ao seu reinado do ano de 1914, Marieta é retratada em plano médio curto, com pose frontal e cabeça voltada para o canto esquerdo da foto. De cabelos escuros e curtos, seu traje apresentava detalhes nas mangas e colo (Figura 7).

Figura 7. Marieta Franco, rainha da *S. C. Os Venezianos*, 1914



Fonte: A Federação, Porto Alegre, 08/02/1914. Acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Em 1914, os venezianos não realizaram seu préstito, promovendo apenas bailes no Clube Caixeiral (A Federação, Porto Alegre, 27/01/1914). Desse modo, as atenções incidiram, especialmente, sobre a Esmeralda. A própria publicação dos retratos de soberanas de algumas agremiações evidencia tal fato: o de Mariana Neves (Figura 8), rainha esmeraldina, ocupava o centro da página, rodeado por outros seis retratos, entre eles o de Marieta Franco (Figura 7), em tamanho menor do que o central. Obra de Virgílio Calegari, por entre nuvens do fundo artificial, Mariana foi retratada em plano inteiro, em pose frontal, apoiando-se em móvel adornado com flores. Trajando vestido claro e acinturado, possuía cabelos curtos ou presos.

Figura 8. Mariana Neves, rainha da S. C. Esmeralda, 1914



Fonte: A Federação, Porto Alegre, 08/02/de 1914. Acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Tanto no retrato de Mariana (Figura 8), quanto o de Marieta (Figura 6), alusivo ao reinado de 1913, Calegari fez uso de um cenário artificial, um painel pintado ao fundo trazia elementos como céu e nuvens ou rios e vegetação, respectivamente. Ambas as jovens foram retratadas em plano inteiro, em pose estruturada e olhando diretamente para a câmera. Como lembra Mauad (2008, p.114), a pose era o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica do século XIX, articulando a competência técnica do fotógrafo ao caráter performático do retratado, que assumia uma determinada “máscara social”.

Além da pose, observa-se a escolha de elementos ligados à natureza, como fundo com nuvens ou rio, flores em móveis ou sendo segurados pelas soberanas na construção dessa *mise-en-scene* fotográfica. Frequentemente associadas à natureza, as rainhas do carnaval foram descritas como a “Flor ideal irmã gêmea da Graça!” (A Federação, Porto Alegre, 02/03/1911), nos versos distribuídos pela Esmeralda, no carnaval de 1911, por exemplo. De acordo com Ortner (OSTOS, 2009, p.160), as funções física/biológicas femininas teriam facilitado essa analogia e “as mulheres acabaram por ser consideradas pela cultura dominante como seres subordinados ao signo do biológico, aos ritmos dos seus corpos, que as impediriam de libertar-se do jugo da matéria”. No caso das rainhas do carnaval, as representações que as associavam à

natureza, remetiam à beleza e pureza das flores ou à placidez de um céu azul e águas calmas dos rios. É nesse sentido que, produzindo discursos que legitimaram a inferioridade feminina, reforçando o caráter natural de sua identidade, “o desprendimento do Homo Sapiens da natureza e sua entrada na cultura ocorre excluindo as mulheres e proclamando o homem como único sujeito do discurso, único representante de toda a humanidade” (TEDESCHI, 2012, p.40).

Filha de Arthur Pinto de Souza Neves e Adelina Penna de Souza Neves, Mariana era herdeira de uma família ligada tanto ao meio militar quanto às práticas carnavalescas. Seu pai, tenente-secretário do 77º Batalhão de Infantaria, foi também um membro destacado da Esmeralda. No ano em que Mariana assumiu o título de soberana, ele não apenas dirigia a sociedade, mas também organizou o préstito e participou ativamente de todas as festividades. Destaca-se, ainda, que o reinado de Mariana mobilizou uma série de homenagens, revelando sua projeção no cenário festivo da cidade. No Teatro Coliseu, durante um festival promovido pelos Irmãos Petrelli, seu retrato foi exibido na tela cinematográfica e recebido com aplausos (*A Federação*, Porto Alegre, 18/02/1914). Poucos dias depois, no Cinema Avenida, realizou-se uma festa em honra à Esmeralda “personificada na sua rainha, a Srta. Marina Neves e a sua diretoria”. Na ocasião, o retrato da jovem foi novamente projetado e saudado pelo público, enquanto a orquestra executava o hino da Esmeralda, composição de Calderon de La Barca (*A Federação*, Porto Alegre, 21/02/1914). Esses episódios ilustram a convergência entre cinema, fotografia e sociedades carnavalescas, manifestações que expressavam o desejo das elites porto-alegrenses de inscrever o carnaval local nos códigos da modernidade.

À vista disso, é possível afirmar que a análise dos retratos fotográficos das soberanas esmeraldinas e venezianas - todas jovens brancas, entre 12 e 17 anos, pertencentes a famílias influentes da cidade, com recursos para acessar os estúdios - revela poses cuidadosamente estruturadas, em que elas aparecem sentadas ou em pé, com leve inclinação da cabeça, expressão serena e olhar às vezes para a câmera ou para fora do quadro fotográfico. As expressões variam entre o leve sorriso contido, como no caso de Themira Azevedo, e a seriedade introspectiva, a exemplo de Alcinda Lewis e Amelina Chagastelles, compondo uma imagem de respeitabilidade. A rigidez da pose, inicialmente vinculada a limitações técnicas, consolidou-se como recurso estético e social, compondo uma *mise-en-scène* em que postura corporal, gestos e olhar constituíam elementos centrais de uma representação previamente negociada com o fotógrafo. O

enquadramento, que variava entre o plano médio e o plano inteiro, era concebido para valorizar os traços físicos e o vestuário das retratadas. Vestidos claros, acinturados e adornados com rendas, laços ou flores, acompanhados de penteados discretos, reforçavam a construção de uma feminilidade idealizada, associada à pureza e à delicadeza. Trajadas de forma recatada e com o corpo coberto, projetava-se também o caráter familiar do carnaval promovido pelas sociedades. A cenografia de estúdio, composta por móveis ornamentados, arranjos florais e fundos pintados com céus, nuvens, rios ou vegetação, associava as rainhas ao universo simbólico da natureza. Essa iconografia dialogava com representações literárias e poéticas que frequentemente descreviam as soberanas como “flores” ou como expressão da “graça personificada”, reforçando a tradicional vinculação do feminino ao biológico. De modo geral, a pose, o enquadramento, o cenário e o vestuário compunham uma estética de idealização feminina, que combinava sobriedade e recato, ao mesmo tempo em que revelam a fotografia de estúdio como prática de afirmação social, na qual esses elementos eram cuidadosamente organizados, transmitindo valores de moralidade e civilidade.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a inauguração de vitrines com a exibição do retrato da soberana era um importante evento que marcava o calendário carnavalesco de ambas as agremiações. Ostentando marcas de distinção social, códigos de representação de classe eram elaborados por meio da fotografia, promovendo-se tanto um *habitus* de classe, quanto um *habitus* sexuado, por meio da espetacularização do ideal feminino ali retratado. Outro aspecto central dessa construção discursiva/imagética também diz respeito à branquitude. Presente em diversas dimensões da vida social, a noção de raça — e, em particular, a de superioridade racial branca — estruturou a sociedade brasileira, produzindo privilégios e naturalizando hierarquias (SCHUCMAN, 2012). As rainhas retratadas eram invariavelmente jovens brancas, e a exibição pública de seus retratos em vitrines de estúdios nas principais ruas da cidade reforçava a construção histórico-cultural da branquitude, compreendida como “lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade” (BENTO, 2002, p. 7). Assim, as imagens das rainhas eram relacionadas a qualidades como beleza, inteligência, educação e moralidade, todas implicitamente associadas à identidade racial branca, consolidando a exclusão simbólica de outros grupos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A devida presença da fotografia em Porto Alegre desde o século XIX demonstra “a assimilação desse novo engenho, pelo menos entre as camadas mais abastadas da sociedade porto-alegrense, que faziam das imagens fotográficas objetos de consumo” (POSSAMAI, 2006, p. 265). Introduzida por volta de 1850, teve em fotógrafos como Virgílio Calegari e a família Ferrari alguns de seus principais expoentes. Sob suas lentes, as rainhas das sociedades carnavalescas se fizeram retratar, eternizando aquele momento festivo e perpetuando valores de uma sociedade representados por meio do carnaval. Símbolos da modernidade, fotografia e carnaval - especialmente nas práticas das sociedades carnavalescas - caminharam lado a lado, produzindo significados para o mundo social.

À vista disso, os retratos fotográficos das soberanas esmeraldinas e venezianas devem ser compreendidos menos como registros individuais e mais como parte de um projeto de distinção social das elites locais. Produzidos em estúdios renomados, com poses rígidas, vestimentas recatadas e cenografias artificiais, esses retratos associavam as jovens à pureza, delicadeza e moralidade, reforçando uma feminilidade idealizada e vinculada à branquitude. Sua circulação em vitrines, jornais e até salas de cinema evidenciava a centralidade da fotografia na construção pública da imagem das rainhas e, por extensão, das próprias sociedades carnavalescas, apresentando o carnaval como espaço de civilidade e modernidade. Nesse sentido, ao eternizar aquele momento, o retrato fotográfico dava a ver o indivíduo e a prática distintiva daquele grupo, funcionando como crônica visual da festa, ao mesmo tempo em que as imagens difundiam um tipo ideal feminino - jovem branca, de “boa família”, elegante e moralizada -, reforçando os valores e a posição de prestígio das elites na hierarquia social.

REFERÊNCIAS

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. In: ACHUTTI, Luiz Eduardo . **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998.

BAKOS, Margaret. Marcas do positivismo no governo municipal de Porto Alegre. **Estudos Avançados**, v. 12, n. 33, pp.213 - 226, ago. 1998. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-40141998000200016>. Acesso em 17 maio 2024.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. Tese (Doutorado em Psicologia), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BOEIRA, Nelson. O Rio Grande de Augusto Conte. In: TRINDADE, Héglio (org.). **O Positivismo – Teoria e Prática**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001

BOHRER, Felipe Rodrigues. **A música na cadência da História**: raça, classe e cultura em Porto Alegre no Pós-Abolição. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **Un arte médio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. AS, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, pp. 173-191, 1991. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>. Acesso em 17 mai. 2024.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecos da folia**. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

FERREIRA, Athos Damasceno. **O Carnaval pôrto-alegrense no século XIX**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1970.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FRANCO, Sérgio. **Guia histórico de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

FREHSE, Fraya. Antropologia do encontro e do desencontro: Fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: ECKERT, José (org.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

HOHLFELD, Antônio; RAUSCH, Fábio. A imprensa sul-rio-grandense entre 1870 e 1937: Discussão sobre critérios para uma periodização. **Comunicação apresentada no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Universidade de Brasília, Distrito Federal, setembro de 2006, p.1-15. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0431-1.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2024.

KARNIKOWSKI, Romeu Machado. **Do exército estadual à polícia-militar: o papel dos oficiais na policialização da Brigada Militar (1892-1988)**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LAZZARI, Alexandre. 2001. **Coisas para o povo não fazer**: carnaval em Porto Alegre (1870-1915). Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 2001.

LEAL, Caroline. **Festas carnavalescas da elite de Porto Alegre:** Evas e Marias nas redes do poder (1906-1914). Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

LEAL, Caroline. Biografia, gênero e carnaval: uma rainha nos festejos de Momo na Porto Alegre do início do século XX. **Revista Escritas do Tempo**, v. 2, n. 6, out-dez/2020, p. 305-329. Disponível em <https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/escritasdotempo/article/view/1254>. Acesso em: 21 set. 2025.

LEAL, Caroline. **As mulheres e o carnaval:** Porto Alegre (1869-1885). Porto Alegre: Edipucrs, 2021.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família.** São Paulo: EDUSP, 1992.

MCCANN, Frank. **Soldados da Pátria-História do Exército brasileiro 1889-1937.** São Paulo: Cia das Letras, 2007.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem:** a produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes:** Ensaios sobre história e fotografia. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

MAUCH, Cláudia. 1999. Saneamento moral em Porto Alegre na década de 1890. In: MAUCH, Cláudia (org.) **Porto Alegre na virada do século XIX:** cultura e sociedade. Porto Alegre/Canoas/São Leopoldo: Ed. Universidade/UFRGS/Ed. ULBRA/ Ed. UNISINOS, 1999.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação:** masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX. São Paulo: Annablume, 2012.

MONTEIROO, Charles. **Porto Alegre: urbanização e modernidade:** a construção social do espaço urbano. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

MUNARETO, Geandra. **Por uma nova raça:** pensamento médico eugênico no rio grande do sul (1920-1940). Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

OSTOS, Natascha. **Terra adorada, Mãe gentil:** Representações do feminino e da natureza no Brasil da Era Vargas (1930-1945). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das letras:** literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

PESAVENTO, Sandra. **Os Pobres da Cidade:** vida e trabalho - 1880-1920. Porto Alegre: Edufrgs, 1994.

PESAVENTO, Sandra. **Memória Porto Alegre:** espaços e vivências. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1991.

POSSAMAI, Zita. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 14, n. 1, pp. 263-289, 2006. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000100009>. Acesso em: 17 mai. 2024.

POSSAMAI, Zita. **Entre guardar e celebrar o passado: O Museu de Porto Alegre e as memórias do passado**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

PROCOPIAK, Ana. O retrato fotográfico na trama sociocultural. **Tuiuti: Ciência e Cultura**, Curitiba, n. 24, FCSA 03, p. 167-176, 2001.

REIS, Letícia. **Negros e brancos no jogo da capoeira: a invenção da tradição**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

ROSA, Marcus Vinicius de Freitas. **Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante a pós-abolição (1884-1918)**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RÜDIGER, Francisco. **Tendências do Jornalismo**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2003.

SANTOS, Alexandre. Calegari. In: ACHUTT, Luiz Eduardo (org.) **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998.

SCHUCMAN, Lia. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STANCIK, Marco. Retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910). **XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH**, São Paulo, julho 2011.

STEYER, Fábio. Reflexões sobre a história do jornalismo no Rio Grande do Sul: uma experiência de pesquisa. **I Encontro de História da Mídia**. UNICENTRO, Guarapuava/PR, 2010.

TEDESCHI, Losandro. **As Mulheres e a História: uma introdução teórico metodológica**. Dourados: Ed. UFGD, 2012.

VARGAS, Anderson. Usos da Antiguidade: imprensa, civilização e decadentismo no sul Brasil Republicano. **Liber Intellectus**, v. 02, 2007.

VASQUEZ, Pedro. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

VELLOSO, Mônica. A dança como alma da brasilidade. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, 2007. Disponível em <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3709>. Acesso em: 17 mai. 2024.

FONTES DOCUMENTAIS

A Federação, Porto Alegre, 16/07/1886, 19/07/1889, 18/11/1891, 28/02/1900, 04/02/1910, 09/02/1910, 21/02/1911, 27/02/1911, 18/03/1912, 29/01/1913, 27/01/1914, 18/02/1914, 21/02/1914.

A Reforma, Porto Alegre, 12/02/1874, 14/02/1875.

Correio do Povo, Porto Alegre, 04/03/1900, 10/03/1908, 10/02/1910.

Diário de Notícias, Porto Alegre, 2/10/1940.

Jornal do Comércio, Porto Alegre, 18/02/1882, 03/01/1907.

Mercantil, Porto Alegre, 01/03/ 1879, 02/03/1882.

O Independente, Porto Alegre, 09/03/1905, 10/01/1908, 12/03/1908, 06/02/1911, 12/02/1911.

Recebido em: 22/05/2024
Parecer dado em: 05/08/2024



www.revistafenix.pro.br